



МАТИЦА СРПСКА
ОДЕЉЕЊЕ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК
Покренут 1953.

MATICA SERBICA
DEPARTMENT OF LITERATURE AND LANGUAGE

MATICA SRPSKA JOURNAL OF LITERATURE AND LANGUAGE
Established in 1953

Главни уредници

Академик МЛАДЕН ЛЕСКОВАЦ (1953–1978)
Др ДРАГИША ЖИВКОВИЋ (1979–1994)
Др ТОМИСЛАВ БЕКИЋ (1995–1999)
Др ЈОВАН ДЕЛИЋ (2000–)

ISSN 0543-1220 | UDC 82(05)

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК

Уређивачки одбор

Др ИСИДОРА БЈЕЛАКОВИЋ, секретар, Др ЈОВАН ДЕЛИЋ,
др БОЈАН ЂОРЂЕВИЋ, др ПЕР ЈАКОБСЕН, др ОЛГА КИРИЛОВА,
др МАРИЈА КЛЕУТ, др ПЕРСИДА ЛАЗАРЕВИЋ ДИ ЂАКОМО,
др ГОРАН МАКСИМОВИЋ, др ГОРАНА РАИЧЕВИЋ, др ИВО ТАРТАЉА,
др СВЕТЛАНА ТОМИН, др РОБЕРТ ХОДЕЛ, др ВИДА ЏОНСОН ТАРАНОВСКИ

Главни и одговорни уредник

Др ЈОВАН ДЕЛИЋ

КЊИГА ШЕЗДЕСЕТ ДРУГА (2014), СВЕСКА 3

МАТИЦА СРПСКА

САДРЖАЈ

Студије и чланци

Др Драгиша П. Бојовић, <i>Поетика чуда</i>	639
Др Снежана З. Шаранчић Чутура, <i>Гројескно у њоејској стругиури фолклорне зајонејке</i>	649
Др Радмило Н. Маројевић, <i>Лингвистика и њоејика у текстологији Мале простонародне славеносрпске пјеснарице (граматичка реконструкција и граматичка идентификација)</i>	665
Др Душан М. Иванић, <i>Нушић или њрасак имагинативне енергије</i> . .	691
Др Маргерита Арнаутовић, <i>Јован Скерлић и њроблеми њреводила- циџва</i>	701
Др Предраг Ж. Петровић, <i>Авангардна њолијика књижевности: Бенјаминово чињање Берлин Александерплаца и њеџове њео- ријске консеквенце</i>	727
Др Јелена С. Панић Мараш, <i>Пресџујничко еројско – Сеобе Мило- ша Црѓанскоџ</i>	741
Др Драган Ј. Хамовић, <i>Скрајнуји њеснички њроџрам Васка Поје и њеџово осџварење</i>	763
Мср Миломир М. Гавриловић, <i>Мојив вука у Вучјој соли Васка Поје</i>	779
Др Соња В. Ненезић, <i>О једној синџаксичкој фиџури у роману Нишчи Видосава Сџевановића</i>	797
Мср Милица М. Лазовић, <i>Исџина (исџорија) и њоејика у роману Гец и Мајер Давида Албахарија</i>	811
Мр Ида Д. Јовић, <i>Посмодернизам у џурској књижевности</i>	825

Прилози и џрађа

Др Маргерита Арнаутовић, <i>Јован Скерлић као критичар њреводила- циџва и неки њоџледи на њеорију њревођења</i>	833
---	-----

Оцене и прикази

Др Бранко С. Летић, <i>Велика синџеза дубровачке књижевности</i> . . .	843
Др Светлана Е. Томић, <i>Књижевни јунаци и њихова културна симболика</i>	847
Мр Милета Аћимовић Ивков, <i>Умеће џумачења</i>	851
Др Марко Недић, <i>Савремено џумачење књижевног дела Досијеја Обрадовића</i>	854
Др Душан М. Иванић, <i>Лазаревић и Маџавуљ у огледа(ва)њу</i>	857
Др Слободан Д. Јовановић, <i>Прејлеи сџарих ниџи у џлемениџом криџичком огледалу</i>	860
Др Марија Клеут, <i>Срџски дневник немачког научника</i>	863
Др Душан М. Иванић, <i>Велики раџ – Der Grosse Krieg Гордане Илић Марковић</i>	866
Мср Миломир М. Гавриловић, <i>Класик над временом: нови сусреџи са џоезиџом Црњанског</i>	870
Др Душан М. Иванић, <i>Исџраживачким џуџевима Васе Милинчевића</i>	882
Мср Дуња С. Душанић, <i>Шездесет џодина Каџедре за оџџиу књижевност и џеорију књижевности</i>	885

In memoriam

Др Ана Мумовић, <i>Предраг Палавесџра (1930–2014)</i>	889
Др Светлана Томин, <i>Јелка Реџеџ (1936–2014)</i>	894
Др Лидија Делић, <i>Мирџана Деџелић (27.12.1950–18.12.2014)</i>	900
Регистар	905
Упутство за припрему рукописа за штампу	935
Contents	941

Др Драгиша П. Бојовић

ПОЕТИКА ЧУДА

Иако чуда чине саставни део сваке хагиографије, истраживању њихове поетике није посвећена довољна пажња. Можда је разлог томе чињеница да се чудо у српској средњовековној књижевности није развило у самостални жанр, већ је присутно само као саставни део житија. Овим радом жели се указати на одређене жанровске карактеристике чуда како би се скренула пажња на особеност његове поетике.

Кључне речи: чудо, поджанр, поетика, житије, српска средњовековна књижевност.

Када говоримо о чуду, у оквиру сагледавања средњовековних књижевних феномена, имамо у виду именоване неког необичног догађаја, који је резултат деловања Бога. Чудо, истовремено, можемо да перципирамо и као жанровско питање које има двоструки аспект: (1) историјско сагледавање чуда као самосталног жанра и (2) за српску књижевност актуелнији аспект – поимање чуда као поджанра у структури житија. Аутори поетика националних средњовековних књижевности тако и посматрају чудо.¹ Са једне стране, истичу се жанровске карактеристике чуда,² а са друге, оно се, као и неки други жанрови, препознаје по предмету приповедања. Тако, на пример, Красимир Станчев сматра да хагиографска проза подразумева два основна жанра: житије и причу о чудима или о преносу моштију. Прича о чудима може бити самостално дело, али се често среће и као композициони елемент у житију, најчешће као постбиографска повест (Станчев 1995: 91–94). Развојем књижевне свести те разлике у рецепцији постају маргиналне или потпуно нестају, тако да се данас појмом *чудо* означава и жанр и сам опис догађаја. Несумњиво оно припада хагиографској прози и има свој посебан статус.

¹ О етимологији појма в. Лома 2000: 7–21.

² Лихачов наводи примере постојања више жанрова и жанровских карактеристика у оквиру једног дела (Лихачов 1972: 54).

У српској рукописној традицији могу се наћи примери самосталних (описа) чуда, а најстарији је забележен у *Зборнику ѿ ѿа Драгоља* (XIII век), у којем се налази *Чудо свейоѡ великомученика Ђорђа* познато под именом *Свейи Ђорђе убија аждају* (ХРЕСТОМАТИЈА 2012: 462–467). Постојали су и зборници у којима су се налазила само чудеса светитеља, на пример Светога Николе и Светога Ђорђа (Трифуновић 1990: 382). Један од таквих зборника садржао је чудеса Арханђела Михаила и припадао је Народној библиотеци Србије (Радољчић 1982: 47). Понекад су чуда чинила додатак опису преноса моштију, нпр. Светога Луке (Трифуновић 1990: 285). У оквиру српске књижевне традиције није створена пракса састављања зборника са чудима српских светитеља, већ су улогу ризничара чуда преузела житија.

Претходна традиција самосталног презентовања једног аспекта светитељства, уобличеног као посебна повест, могла је, међутим, утицати и на српске писце. Иако се у српској средњовековној књижевности чудо, дакле, није развило као самостални жанр, сами писци истичу његову посебност – именовањем у заглављу дела или у оквиру самог житија. Можемо слободно рећи да су српски писци имали свест о чуду као посебној причи. Зато су му у оквиру житијног текста намењивали специфичну улогу. Аутор првог самосталног житија код Срба, Стефан Првовенчани, бројевима означава чудеса, истичући тиме њихово посебно место у самом житију. Код Доментијана налазимо заглавља, којим се означава опис чуда, што опет говори о посебном стваралачком односу према описиваној стварности. Наводимо неке примере: *Чудо које саввори са њим Пресвейта у Цариграду*, *О чуду Преосвешенога које саввори о ѿресављењу браћиа свога Сшефана краља и о ѿосављењу сина његова Радослава на краљевство* итд. На посебан положај чуда понекад асоцирају и сами наслови житија. Тако Теодосије Хиландарац у наслову свог *Житија Свейога Саве* указује на три елемента текста: житије и подвизи, путовања и приповедање о чудесима. Као што се, дакле, може приметити, чудо није ништа мање самостално од, на пример, посланице, похвале или молитве као поджанра. Често је и везано за молитву, која постаје саставни део описа чуда. Иако нешто развијенија, и сама молитва, као самостални жанр у српској средњовековној књижевности, у потпуној је сенци молитве као поджанра, што треба имати у виду када се посматра улога и место чуда у средњовековној књижевности.

У композицији житија чудо стоји доста самостално. Може се чак читати и независно од осталих елемената текста. Описи чуда су најдинамичнији и најузбудљивији део житија. На неки начин, чудесни тријумфи светитеља јесу извесна врста замене за ратне тријумфе у античкој књижевности. Ти описи преводе свест читаоца из безизлазних ситуација у својеврсни тријумф вере и живота. Тако, на пример, почетак описа исцелитељских чуда доноси слику безнађа, молитва коју произноси светитељ или болни Господу Богу буди наду, а испуњење молбе је својеврсни тријумф вере, након чега се појављују усхићење и радост, доброта и недомислима сладост. На крају следи захвалност Богу, јер чуда чине само они које он љуби и они које је учинио

сличним себи. Чудо је често и израз правде која се успоставља и Божјим гневом. У зависности од тога да ли догађај чуда прати изливање Божје милости или гнева, она се могу поделити на *дивне ѿвесѝи* и *сѝрацне ѿвесѝи*. Понекад једна повест може садржати и елементе друге, тако да се појављује као *дивна и сѝрацна ѿвесѝи*.

Имајући у виду заокружени сиже чуда, није тешко препознати њихову посебност и (под)жанровске карактеристике у композицији житија, чак и кад нису означена бројем или именована посебним насловом. Све то говори да је код српских писаца постојала свест о посебности чуда: како о посебности њихове теологије тако и о целовитости наративне целине или повести. Из теологија чуда јасно се препознаје моћ која није заснована на природним способностима, знању или вештини, већ на неисцрпном дару који долази од Бога, а којег су достојни само ретки. За Светога Саву Доментијан каже да је у Светој Гори „поцрпео извор богословља великих Божјих чудеса“ (Доментијан 1988: 210), што се може сматрати још једним његовим даром, који се, опет, не заснива на теорији, већ је дубок саздан од праксе монашког живота и подвига. Феноменологија чуда заснована је, дакле, на комплексу бројних дарова, који се остварују пуноћом живота у Христу и испуњавањем његове воље, која подразумева и преношење његове силе на оне који су се уподобили њему и који могу да чине оно што је и он чинио. Та посебност харизматичне и теолошке природе утиче и на конституисање поетике, која васпоставља на драматично нов начин вертикалу која повезује историју и метаисторију, стварност и фантастику.

За теоретичаре новије књижевности чудо се разуме као фантастика, а у савременој медијевистици често је означено и као један од видова реалности, као легитимна делатна сила самога Бога (ХАФНЕР 1991: 33). Зато су чуда природна, а не противприродна или натприродна (БУЛГАКОВ 1996: 24). Свако чудо је, својом суштином, микрослика „Другог доласка Христовог“, његово јављање у слави, у коме се остварује она сунчана страна есхатологије, доживљај рајске насладе, чему је најближа настава са извора чудесног догађаја. Зато би најсажетија дефиниција чуда као феномена била да оно представља слику сусрета са Христом, а дефиниција књижевног појма – да чудо представља наративни опис тог сусрета, јер је „поетика Библије поетика приче“ (АВЕРИНЦЕВ 1982: 107). Можемо додати да је поетика јеванђеља поетика чуда, јер се у јеванђељу налази образац чуда.³

Чудо укида разлику између неба и земље, између реалног и фантастичног, јер је истовремено и реално и фантастично. Овде је реч о „божанској фантазији“ односно о „облагодаћеном стању људског духа у сусрету нормалнога и Богом надахнутог човека са божанском стварношћу пројављеном

³ Аверинцев каже да се у *Библији* природа и ствари „спомињу само уз акцију и у вези са смислом акције, никада не постајући објект описивања, које је само себи циљ и изражава слободну и некорисну радост очију; људи се не јављају као објекти уметничког посматрања, већ као субјекти избора и акције“ (АВЕРИНЦЕВ 1982: 107).

у свету кроз оваплоћеног Христа“ (Јевтић 1993: 114). Оно се увек дешава кроз однос љубави између живог човека и живог Бога. Изван те љубави нема ни чудесног ни божанског, јер љубав превазилази и сам догађај чудесног како је већ то рекао деспот Стефан Лазаревић у посланици *Слово љубве*. Зато је сваки светитељ, од стране Бога, прослављен и на небу и на земљи, и међу анђелима и међу људима (Доментијан 1988: 24), И чудо, без обзира на то колико и да ли га уопште разумемо као митски феномен, ствара „вишу стварност“, јер обухвата и сакрално и искуствено време (Мелетински 1983: 173–174).

Чудо се препознаје и по томе што јасно наглашава трансформацију зла у добро. Стефан Првовенчани препознаје ту моћ Светог Симеона, који јарост претвара у кротост, почаст и славу, а гнев у љубав (Стефан Првовенчани 1988: 99). На другој страни, када се само слуги та трансформација, очекује се и преврат у ситуацијама када тама управља светлошћу, а вук постаје пастир овцама, као што је случај у Цамблаковом *Житију Свѣтѣ Стефана Дечанског* (Григорије Цамблак 1989: 77). За Теодосија Хиландарца чуда су дела изнад природе човечјег устава. То значи да чудо превазилази човекове природне способности и васпоставља моћ Бога у човеку, који се Богу уподобио. То јасно потенцирају и други писци: „Од човека је немогућно, а од Бога је све могуће“ (Стефан Првовенчани 1988: 93). Чудесни догађај преноси у метареалне просторе човекову спознају, „јер задивљава ум и страши све људско знање“ (Стефан Првовенчани 1988: 93).

Зато је свако ново чудо поновни сусрет са живим Господом, који је изнова истински чудотворац и који кроз оне уподобљене њему понавља своја прва чуда, своја прва исцељења и васкрсења. Новозаветна историја чуда понавља се у сваком времену, у различитим географским просторима, на сваком месту где Господ услишава молитву светих или болних. Зато „добри и послушливи Бог“, како га српски светитељи доживљавају, никада, према хагиографским сведочанствима, не оставља без милости отачаство Светога Саве и Светога Симеона, показујући у свим временима наклоност према српском светитељу и српском човеку путем испуњења искрено узнетих молитава. Средњи век пружа бројне примере како човекољубиви Бог кроз богољубиве Србе показује да је њему могуће чинити све оно што је чинио у првим временима. Велик број чудесних исцељења, као и других чуда, описан је у српској хагиографској књижевности. Реч је о класичним чудима као што су: налажење нетрулежних мошти, оживљавање умрлог, исцељења на гробу, исцељења ослабљених, бесом обузетих, немих, слепих и глувих, стишавање буре на мору. Јављају се и чуда којима се преобраћају разбојници, открива злато, призива град са неба, раздељује вода, којима се празна бачва пуни вином, побеђују ратни непријатељи, кажњавају свирепи, којима морска риба долази болноме, заточени у тамници бивају ослобођени, а на мраморном гробу светитеља ниче цвеће. И сама разноврсност чуда подсећа на необични врт, пред којим читалац постаје удивљен због присуства разноликог цвећа.

Велик број описа јесте реплика оних новозаветних слика, које показују Христа као исцелитеља и чудотворца: „И приступи му народ многи који имаше са собом хrome, слепе, неме, одузете и многе друге, и положише их пред ноге Исусове, и исцели их, тако да се народ дивљаше видећи глуве где чују, неме где говоре, одузете исцељене, хrome где иду, слепе где гледају; и хвалише Бога Израилјева“ (Мт. 15, 30–31). Таква слика исцељења везује се, пре свега, за првог српског архиепископа Светога Саву. Тако, на пример, након исцељена ослабљеног у Жичи он чини и друга чуда: „А када глас прође о исцељењу ослабљенога, сви који су имали болеснике приношаху и пред ноге светога полагаху. А он на свакога од њих полагајући руке, молитвом исцељиваше, а када се у манастиру налажаше, узимајући болне, уношаше их ка светоме гробу преподобнога свога оца, и миром светим од светих његових моштију ове помазиваше, и молитвама светога Симеона сви исцељењем обogaђени здрави одлажаху кући“ (Теодосиле 1988: 175). Сава је за живота, како каже Доментијан, могао и „мртве васкрсавати, али се уклањаше због велике своје смерности.“ Он је могао све, јер „умом прозре седмосветла небеса“, а његова рука беше „оброшена Христовом благодаћу“.

Било је и довољно дотаћи прах са Савиног гроба да болесни буду исцељени: „И када је он отуда отишао, сви грађани удивеше се због чудеса која Господ сатвори са Преосвећеним, и када се још више прочуло по целом граду, би велико стицање доброверног народа, и би доношење многих болесника, и многи слепи бише доведени, и сами људи, свакога од срца жалећи, узимаху земни прах од гроба Светога, и слепога по очима помазиваху, и у том часу их Господ просвећиваше молитвама Преосвећенога, и светло гледаше као и пре кад беше здрав. Такође и болни само земним прахом помазани бивши, добиваше здравље, враћаху се својој кући славећи Бога и угодника његова преосвећенога кир Саву“ (Доментијан 1988: 229).

Живот из гроба дарују и Свети краљ Милутин, Свети краљ Стефан Дечански, Свети архиепископ Арсеније и други Срби светитељи. Откривањем њихових моштију дешавају се многа чуда. Они су заштитници отачаства свога, али и покровитељи задужбина, често осветници онима који не поштују светиње. Неславно завршавају неблагодарни (Стрез), а у тешким мукама умиру они који злостављају монахе (Ивоје и Јунац у Дечанима). Ивоје ће, са гвожђем у грлу, умрети у тешким мукама: „Затим када се враћао на коњу, као што је имао обичај, пошто су многи ишли пред њим и иза њега, а беше подневни час, када и братија појаше шести час, тада у тај час када је он био близу манастирских врата, јави му се Христов војник, јарошћу сретајући онога који се разјаривао против његових људи, и казни мучитеља по праведном суду. Јер изгледаше да га је на сусрету збацио с коња и забио му два велика гвожђа у грло, која су прошла чак до груди и јетре, и ништа се од њега није могло чути, само их мољаше да му брзо доведу ковача. Када је био унесен у манастир и ковач је био ту, већ није могао говорити, и прстом машући призиваше овога, и унутрашњу праведну казну показиваше, и у

таковим љутим мукама испусти јадну душу“ (Григорије Цамблак 1989: 77–78). Још тежу казну доживеће Јунац, други дечански напасник.

Поједина чуда српских светитеља имају аналогију у старозаветним и ранохришћанским чудима: осим са Христовим чудима, она се пореде са чудима Светога Петра, чуда Светог Ђорђа пореде се са чудима Светог Меркурија, Светог Симеона са Светим Димитријем. Често се подсећа и на чуда у Старом Завету, на Давида, Јосифа, Мојсија. Осим у наративном делу описа, аналогије са Христовим чудима могу се наћи и у молитвама, на пример у молитви Светога Саве за подизање ослабљенога (Доментијан 1988: 129). Понекад молитва чини највећи део описа, а сведочење чуда своди се на констатацију. Када Свети Сава оживљава брата, након дуге молитве, јавља се кратко и једноставно сведочење о чуду: „И сведобри, брзи у милости, свемилосрдни Отац небесни послуша угодника свога, заповеди анђелу своме да врати душу у тело онога“ (Доментијан 1988: 167).

Догађаје пре и после чуда прате необичне околности. Преносећи мошти Светога Симеона, Свети Сава је прошао „огањ и воду“, а једног човека који се исцелио на гробу Светога Симеона беси су гонили „кроз горе и камење“. Кад Сава борави на двору угарског краља, Бог „уздиже веома ражежено сунце“, а док се моли да падне град, из његових уста креће вихор, праћен ветром, громовима, муњом и сумраком (Доментијан 1988: 160). Необичне су и многе сцене. Уз чудну вику међусобно ће се исећи грчки и бугарски војници, непријатељи краља Стефана Првовенчаног, којем је заштитник Свети Симеон: „И наједном, у поноћ, би вика. И расу невидљиво Пречасни непријатеље наше, који се беху дигли. И страхом великим обузети, појавом мојега господина светог и знамењем једним, побеђени од њега побегоше, секући сами себе, једни друге, и победа им би међу собом, и до краја се срушише. И отидоше посрамљени, у пропасти и срамоти великој“ (Стефан Првовенчани 1988: 91).

Миро, које ће потећи у Хиландару, не тече само из гроба Светог Симеона, већ и са зида на којем се налази лик светог: „И онај који испуњује све добротом, не испуни само гроб, но и земљу и креч и и камење, где беше свети насликан на стени, то све обогати својом богатом милошћу. А љубитељ његов Христос неизмерном милошћу заповеди и сухоме камену да источи добромирисни миро од ноге свете слике написане на стени, да и већом славом прослави свога угодника, према писаном: ‘Свети који су на земљи, удиви Господ сву вољу своју на њима’“ (Доментијан 1988:109).

Такав догађај у Студеници прати „шум као да ветар хуји“, али и удивљење и велики плач: „Видевши опет ово самодржац и благородни који су с њим дошли, чудо што чудеса превасходи, плачем плач подизаху. Бојећи се светога у олтару, без метежа, ћутећи, кропљаху земљу сузама. А часно и свето миро било је сабирано у часне златне и сребрне сасуде док је свети божаствену службу свршио. А када је излазио, изгледао је сав огњен. И пришавши ка светоме и мироточивоме гробу преподобнога свога оца, и овај, које је благоухао миром, помаза благоуханим ароматима, и отпоја оно

што је прикладно почаста за спомен преподобнога, и рекавши молитву, дуго је благодарио Бога“ (Теодосије 1988: 166). Чуда Светог Симеона била су, како каже Стефан, други његов син, небројана и неисказана, неизмерна и увек без престанка, обилна и пребогата.

Писац често ствара сценске антипode, супротстављајући временске или друге прилике пре и после чуда. Насупрот великом ветру и морским валима, након Савине молитве на океану настаје потпуна тишина и јавља се светлост: „А Свети подиже руку оброшену Христовом благодаћу светoга Духа, божаством и човечанством, и стаде у лице против силноме ветру и превеликим морским валима, и сатвори крсно знамење. Силом добродетеља свога у том часу, у магновењу ока подиже силни дух, и ветар од крснога знамења побеже натраг, и угаснуше превелики морски вали, и сви демони ишчезоше, не трпећи знамење крсне силе, и Владика је чинио слугу који га љуби сличним себи, заповедајући мору и ветровима да га послушају и да се повинују заповести онога који чини вољу његову.

И би тишина велика, и пресветло сунце засија, и срца оних који су у тој лађи испунише се милости господње и доброте и весеља и недомислиме сладости, видевши Божју светлост и милосрђа његова која су се просветлила на њима“ (Доментиајан 1988: 199).

На чудесан начин заустављени су бугарски војници у Ждрелу код Пећи, када су кренули на краља Милутина: „Јави им Бог велико знамење страха, таково знамење, да су видели велики огњени ступ где силази са неба, од кога су излазиле пламене луче и са јарошћу паљаху њихова лица, и огњени људи са оружјем у рукама и са великом жестином гоњаху их, секући њихове пукове. И тако видевши овај њихов зломислени вођ овако знамење за његову погибао и за све који су са њиме, поче бежати, гоњен гневом Господњим, са мало војске у своју државу, не могавши постићи своје воље, само навукавши себи погибао“ (Данило Други 1988: 119).

Јавило се и необично знамење на гробу архиепископа Јевстатија: „И пошто су почела да бивају таква чудеса код гроба светoга, и једнога дана нађоше како су прорасла три цвета из његове мраморне раке, украшена предивном лепотом изгледа, а није могуће исказати чему су слични. Јер ваистину они не беху од земаљске влаге или од сједињења са цвећем, које расте из земље; но, јаој, чуда, како сухи камен стојећи унутра у цркви, од многога времена, да уроди мирисним цветовима, на обновљење телу пресвећенога“ (Данило Други 1988: 210).

Понекад писац уводи и скоро бизарне елементе у опис чуда, па чак и само мољење изгледа тако. По томе је карактеристична Савина жеља да пије хладно вино у Угарској и да једе свежу рибу на океану. У првом примеру се чак истиче да је Свети био научен да вазда у свом отачаству пије хладно вино, што асоцира на супремацију једног народа над другим или бар једног двора над другим двором. Доментиајан је у оваквим приликама настројен веома патриотски. Жеља измореног и оболелог архиепископа Саве на пучини да једе свежу рибу чак се и његовим ученицима учинила у најмању

руку чудном. За Доментијана је том приликом све у знаку „пречудности“: *пречудни Господ* као људском руком избаци из мора превелику и *пречудну рибу* (ДОМЕНТИЈАН 1988: 219).

Описи чуда, као ниједан други опис, обилују узбуђењима, необичним сликама, изненадним сценама, фантастичним природним појавама. Ти описи у житија уносе драматику и узбуђење, чему понекад доприносе и дијалози. Иако је у таквим случајевима светитељ најудаљенији од немоћног обичног човека, он је истовремено и најближи њему, јер уверљиво даје наду онима који верују будући да, како каже патријарх Пајсије, „оздрављаху они који су долазили са вером“.

Након дешавања чуда настају различити ефекти, углавном духовне природе, а нису ретка ни типична људска реаговања. Ако је реч о исцељењу болнога, његова радост је неописива. Уз радост иде и слављење Бога. Кад свети помаже код победе у боју, непријатељи отачаства најчешће су „посрамљени у пропасти и срамоти“ или на „срамоту гледаоцима“, а „на радост свима који се уздају у Господа“. Српски владар након таквих победа постаје „страшан непријатељима и свима диван“.

Страх настаје након појединих чуда, која се разумеју и као нека врста казне. Страх је захватио Мађаре након града који је измолио Свети Сава. Ужас обузима кључара пред препуном бачвом вина, која је раније била празна (чудо Светог Арсенија).⁴ Сусрет Стефана Дечанског са Светим Николом такође је праћен страхом. Ужас и избезумљеност прате кажњавање Јунца (*Житије Свѣтоѡ Сѣефана Дечанскоѡ*). Најчешћи ефекти су психолошко-духовне природе. Након Савиног утишавања буре на мору страх је замењен весељем и „недомисливом сладошћу“. Понекад су изненађење и удивљење помешани са страхом и ужасом као у Студеници када је потекло миро Светога Симеона. Додатно чудо („чудо што чудеса превасходи“), изливање мира из фреске, изазива плач („плачем плач подизаху“). Похвалу чудотворцу такође често прати плач: Савино хваљење чудотворства Симеонових, као и плачевна похвала Савиног ученика Атанасија приликом сусрета са нетљеним моштима свога учитеља. Овде је реч о радосном плачу. На другој страни постоје и такви призори (смрт Јунца) у којима је и „сузама неутешан напор да се разуме умном финоћом нешто најстрашније“. То најстрашније Григорије Цамблук представља готово натуралистичким призором: „И тако обузет великим пламеном, страдаше последње дане, тако да када је био донесен у манастир, лежао је седам седмица. Гнило тело и кости прободених места, такође су сагнили, тако да су се видели и сами унутрашњи органи. Зли смрад оних рана по целом манастиру досађивао онима који су у њему налазе. Језик му је отпао и зуби су се расцепили од велике злољутине, и могао се видети онај који је пре био горд где лежи слично

⁴ Ово чудо асоцира на Христово чудо претварања воде у вино, које мотивисано саосећањем према људској радости, за разлику од већине других чуда која су знак милосрђа према људској патњи (в. Булгаков 1996: 35).

давнашњем мртвацу, који је сагнио. Дирљив беше приказ очима, и сузама неутешан напор да се разуме умном финоћом нешто најстрашније, и о чуда! Јер не испусти прво душу по реду природе, а затим да је тело подлежало својственој распаљивости, но је тело прво грозно и необично сагнило, а душа је унутра била насилно држана, за поуку другима. Затим и саму њу најпосле силом испусти“ (Григорије Цамблук 1989: 80).

Често и стање оног који чека исцељење делује потресно: „Човек неки богаљ пужаше на ногама својим, и не могаше се никако исправити, нити могаше стати на ноге своје, јер му обе ноге бејаху одузете и прегореле огњем у коленима, замало што нису сасвим отпале и не држаху се. Како су жиле биле изгореле, плазећи на рукама својим, вукао је за собом ноге своје“ (Стефан Првовенчани 1988: 89).

Наведени примери говоре о посебној динамици, коју у структуру живота уноси чудо. То само житије чини још занимљивијим и узбудљивијим, а у портретизацији ликова чуда су незаменљиви сегмент светитељског ореола. Оно што је златна боја на фрескама, то су чуда у хагиографијама. Тиме се естетика чуда саображава естетици фреске. Ако житије преведемо на ликовни план, као што су понекад то чинили стари српски зографи, онда се чудо светитеља трансформишу у ону златну боју на њиховим ореолима.

ИЗВОРИ

- СТЕФАН ПРВОВЕНЧАНИ. *Сабрани списи*. Љиљана Јухас-Георгиевска (прир.). Београд: Просвета – Српска књижевна задруга, 1988.
- ДОМЕНТИЈАН. *Живој Светиоџа Саве и Живој Светиоџа Симеона*. Радмила Маринковић (прир.). Београд: Просвета – Српска књижевна задруга, 1988.
- ТЕОДОСИЈЕ. *Житија*. Димитрије Богдановић (прир.). Београд: Просвета – Српска књижевна задруга, 1988.
- ДАНИЛО ДРУГИ. *Живој краљева и архиепискоја српских. Службе*. Гордон Мак Данијел (прир.). Београд: Просвета – Српска књижевна задруга, 1988.
- ГРИГОРИЈЕ ЦАМБЛАК. *Књижевни рад у Србији*. Дамњан Петровић (прир.). Београд: Просвета – Српска књижевна задруга, 1989.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- АВЕРИНЦЕВ, Сергеј Сергејевич. *Поетика рановизантијске књижевности*. Београд: Српска књижевна задруга, 1982.
- БУЛГАКОВ, Сергеј. *О еванђелским чудима*. Београд: Логос, 1996.
- ЛИХАЧОВ, Д. С. *Поетика старе руске књижевности*. Београд: Српска књижевна задруга, 1972.

- ЛОМА, Александар. Порекло и изворно значење словенске речи чудо. *Чудо у словенским културама*. Дејан Ајдачић (ур.). Нови Сад – Београд: Научно друштво за словенске уметности и културе – АПИС, 2000.
- МЕЛЕТИНСКИ, Е.М. *Поеџика мийа*. Београд: Нолит, 1983.
- РАДОЧИЋ, Светозар. Фреска Константинове победе у цркви Св. Николе Дабарског. *Одабрани чланци и сџудије 1933–1978*. Београд – Нови Сад: Издавачки завод Југославија – Матица српска, 1982.
- СТАНЧЕВ, Красимир. *Сџилисџика и жанрове на сџаробџлџарскаџа лиџератџура*. Софија: Просвета, 1995.
- ТРИФУНОВИЋ, Ђорђе. *Азбучник срџских средњовековних књижевних џојмова*. Београд, 1990.
- ХАФНЕР, Станислав. Данило II као средњовековни историограф. *Архиеџискоџ Данило II и њеџово доба*. Војислав Ј. Ђурић (ур.). Београд: САНУ, 1991.
- Хресџомаџија средњовековне књижевносџи*. Том 1. Томислав Јовановић (прир.). Београд: Филолошки факултет, 2012.

Dragiša P. Bojović

POETICS OF THE MIRACLE

Summary

Miracle is one of the most important elements in the composition of hagiographies and in the rich Christian literary tradition it constituted as an independent genre. In the Serbian hagiographic literature it occupies a special place and has its poetic laws. Through the analysis of the most significant hagiographies of Serbian medieval writers we indicated some of the characteristics of miracles. Serbian writers, like other Christian authors in the middle ages, had an awareness of miracles as separate stories and, following this awareness, they shaped a miracle giving it a special place in the hagiographic text.

Универзитет у Нишу
Филозофски факултет
Ђирила и Методија 2, 18 000 Ниш, Србија
dragisa.bojovic@filfak.ni.ac.rs

Др Снежана З. Шаранчић Чутура

ГРОТЕСКО У ПОЕТСКОЈ СТРУКТУРИ ФОЛКЛОРНЕ ЗАГОНЕТКЕ

Разматра се природа гротескних слика у усменим загонеткама условљена различитим приступима жанру (са или без одгонетке; уз читање архајске подлоге или без уважавања таквог аспекта), али и појмовном флуидношћу гротескног. Издвајају се примери засновани на хиперболизацији; алогичним радњама и/ или позиционирању загонетног актера; фантастичној атрибуцији; примери који гротескно садрже док се загонетка не реши и они који такви постају тек у спрези са одгонетком... Функционални аспект гротескних уобличења у загонеткама варира од типично језовитог, шокантног ефекта у процесу онеобичавања свакодневице, преко комичног учинка, до иронијско-пародијског принципа у поимању загонетног појма; од свесног стварања особене песничке слике, збуњивања саговорника, до израза амбивалентног виђења света као средишње философије фолклорне традиције.

Кључне речи: усмена књижевност, загонетка, гротеска/ гротескно.

Поимање загонетке комплексно је и са фолклористичког и са лингвистичко-књижевно-теоријског аспекта. Налази се на размеђу кратке говорне форме и песништва; обухвата аналитички распон од обичајног, обредног, иницијацијски и магијски обележеног чина загонетања, преко прозног или стихованог поетског исказа, до вербално-мисаоне играчке и забаве; сагледава се и као засебна књижевна врста и као микроструктура других жанрова; као маргинална форма којој се пориче поетска и естетска вредност,¹ и као вишеструко интригантан жанр, виртуозно збијеног песничког потен-

¹ На пример, образлажући због чега се загонеткама посвећивала мала пажња, Стојан Новаковић у предговору *Српским народним загоњеникама* 1877. године каже да се „оне ни лепотом, ни знаменитошћу не могу мерити са песмама и приповеткама“ (Новаковић, цит. по: САМАРЦИЈА 1995: 134).

цијала; разматра се и као део усмене традиције, и као део писане изражајности, посебно савремене поезије... Премда различити методолошки приступи тумачењу загонетке дају и различите одговоре о њеној природи и функционалности, утисак је да је у средишту испитивања најчешће техника којом се „језик свакодневице претвара у језик поезије“ (САМАРЦИЈА 1995: 48), тј. поступак, начин и семантика самог загонетања. У мноштву његових „језичких стратегија“ (КЛЕУТ 2010: 16), гротескни принцип у стварању зачудног описа појава/ бића/ предмета/ односа, издваја се као значењски провокативан и изразито експресиван у песничком смислу, али и као битан елемент поетике жанра. Каткад се он недвосмислено именује, каткад је посредно уочена особеност загонетне слике.²

Но, *џројџескно*, као и многи други термини у науци о књижевности, остаје у мрежи контрадикторних објашњења, контекстуалне условности и релативности тумачења, међу појмовима који се чешће интуитивно поимају него што се једнозначно одређују. Јер, „врло је тежак задатак дефинирати било коју естетску категорију, а гротеска као да напросто измиче одређењу, чим смо је прецизирали, показује се да је дефиниција недовољно тачна. Гротеска је необично присно везана с другим естетским категоријама, па ипак има неке специфичне разлике, она је у неку руку хибридна, варијабилна, и чини се да је зато тешко дефинирати тај појам, јер она можда и није *аутиономна*, већ се друге категорије могу претворити у гротеску“ (ТАМАРИН 1962: 6). Уз унапред постављену теоријско-методолошку „сигурну мрежу“ у виду избегавања одређења у једној дефиниција-реченици, уз свест о сложеној историји појма (ВАНТИН 1978; КАЛЗЕР 2004), која обухвата посве опречна сагледавања, уз уверење да је реч о „флуидној“ и „екстремно флексибилној категорији“ (НАРАФМ 2004), *џројџескно* се овде схвата као особен фантазијски механизам, који, у најопштијем смислу, „омогућује да се сједини разнородно и зближи далеко“³ и да се „свет види на нов начин, да се осети повезаност свега постојећег и могућност сасвим другачијег поретка у свету“ (ВАНТИН 1978: 43). Дакле, као имагинативни обликотворни поступак обележен елементима фантастичног, парадоксалног, апсурдног, бизарног, надреалистичког, карикатуралног, каткад и комичног, иронијског, сатиричног значењског до-

² Рецимо, када М. С. Лалевић говори о загонеткама као фантазији (насупротив пословицама као философији), и истиче да у њима постоји нејасноћа, неочекиваност, тајанствене везе, извитоперене и унакажене слике (које упућују на повезаност са бајаличким формама), могуће је препознати уочавање гротескних импулса (ЛАЛЕВИЋ, в. у: САМАРЦИЈА 1995: 155).

³ Што се препознаје и у формулацијама да гротеска „на алогичан и парадоксалан начин доводи у везу обично неспојиве, диспаратне елементе, нарочито комично и језиво или комично и трагично, те тако депатетизира оно што представља, и открива у томе неки саркастичан несклад“ (РКТ 2001: 248); „амбивалентна и парадоксална, доводи у најнеобичнију везу ствари и појаве супротних особина, материјално и спиритуално, узвишено и приземно, непокретно и динамично“ (ГУРЕВИЋ 1987: 320); „зближавајући оно што је далеко, спајајући оно што се узајамно искључује, кршећи уобичајена схватања, гротеска је у уметности блиска парадоксу у логици“ (ПІНСКИ 1961: 120, цит. по: ГУРЕВИЋ 1987: 280).

мета, уопште, својствима које промишљање о природи *џројџескноџ* најчешће користи било као сродничке термине, било као појмове-опреке гротескном.

Појам и техника *џројџескноџ* може се посматрати у међуодносу са метафоричким конструкцијама, тим пре што се релација *мејџафора – џројџеска – заџонејџка* чини суштински блиском. Као што је метафора „усмерена према бићу ствари, које (ствари) ваља расветљавати откривањем дотле непознатих аналогија неком врстом закључивања“ (PONGS 1978: 82), процес загонетања/ одгонетања подразумева исто; као што метафора у основи поседује „две половине“ (RICHARDS 1978: 93), жанровско устројство загонетке, иако трочлане структуре, најчешће бива сведено, и у репрезентативним антологијским одабирима, на две „половине“, загонетни опис и решење. Међу различитим начинима формирања загонетке „најсложенији облик“ настаје „замењивањем једног појма другим“, а постиже се, између осталог, и метафором, при чему су „поремећен логичан поредак ствари и апсурдни односи настали неочекиваним или немогућим повезивањем конкретних појмова, омиљени у народној загонетци“, а фантастичне представе проистекле из метафоричког поступка „не морају се градити само на апсурду или парадоксу, него и на реалним својствима загонетног појма“ (САМАРЦИЈА 1995: 25; 30). Ако се гротескно посматра као блиско метафоричком поступању, очекује се да оствари ефекат новине, јединственог и непоновљивог споја дотад неспајаног, инвентивност какву пружа метафора по дефиницији, па би недоумица могла бити колико су гротескне представе врсних загонетача блиске појединачној, „оригиналној“, „ауторској“ метафоричкој конструкцији, а колико су условљене, и у смислу полазишта и у смислу исходишта, поетским устројством усмене традиције, њене формулативне сликовитости и фигуративности, управо општепознатим, прихваћеним и очекиваним метафорама. Загонетка, као и други облици усмене традиције, указује на динамику упоредног постојања оба креативна механизма, тј. присуство и „оригинално изведене замене“ и „традиционалне метафоре“ (САМАРЦИЈА 1995: 27). Осим тога, метафора, сматра се, захтева став „као да се први пут чује“ (ЕКО 2001: 142), што је, чини се, битно и када је реч о гротескном, и када је реч о загонетању. Однос дословности и фигуративности условљава препознавање гротескног или као чистог апсурда, заигране комбинаторике немогућег која је сама себи циљ, или, ако се протумачи као „метафоричка замена“, као представа / слика / исказ потенцијално другачијег значења. На сродан начин функционише и загонетка у непосредној, живој комуникацијској ситуацији: њена изазовност најјача је када се први пут уобличи одређена појмовна спрега и када се први пут постави одгонетачу. Тензије проницања у скривено нема уколико је загонетка већ позната и већ решена, уколико је оно „испод“ казаног већ знано: реч је жанру који подразумева, тражи и нуди игриво-зачудну способност и у стваралачком, и потом у непосредном разговорном чину. Онеобичена „слика света“ са становишта загонетача јесте исход скривања, са становишта онога који одгонета, она је полазиште, смерница за одгонетљај којим би се имагинативни круг вратио

на почетак и затворио. С обзиром на то да је загонетка „питање које тражи одговор“ (JOLLES 1978: 93), да се „може остварити једино у дијалогу“ (КЛЕУТ 2010: 16), питање је колико је смислено разматрати *џројџескно* само у средишњем структурном делу (загонетној слици), дакле, једном крњем приступу жанру. Ипак, и у таквим случајевима реч је о присуству гротескног набоја као, условно речено, пре – ефекта, могућности (коју одгонетка може или појачати или релативизовати или поништити),⁴ а подједнако је експресиван као и онај који би се могао назвати постефектом у примерима у којима се гротескност препознаје тек у споју загонетне слике са решењем. Ипак, при било каквом, па и најопштијем разматрању ове проблематике, битну ограду намеће чињеница да се *џројџескно*, у већини случајева, узима само условно.

Наиме, нека представа, слика, енигматска вербална конструкција ово обележје може добити понајпре са аспекта савременог читаоца и песничке ефектности⁵ и то најчешће ако се разматра само загонетка без одгонетке, ако се приступи са аналитичког полазишта које тражи (и налази) метафорички обликоване сигнале по себи и за себе, а који са гротеском бивају повезани по неком од кључних или најчешћих својстава (парадокс, фантастика, експресивно обједињавање диспаратних елемената, карикатурално, смешно, страшно, сабласно, отуђено...). С друге стране, када се у виду има комплексност фолклорног стваралаштва (удео митологије, религијских представа, анимистичких веровања, традиционалне културе у најопштијем смислу...), део разазнатих слика као гротескних творевина подлеже релативизацији. Што је аналитички приступ загонеткама ближи и посвећенији њиховој обредној природи и ритуалној функцији, то, бар у појединим примерима, слаби утисак о гротескности датих слика и представа. Управо у духу уверења да се термин *џројџескно* може употребити све док не знамо да ли нека представа има смисао и јасно место у систему семантичких кодова традиционалне културе.⁶ Или, што је тумачење ближе књижевној, поетској природи загонетке и савременом дискурсу, то је јачи утисак о присуству гротескног принципа у њиховом обликовању. Отуда уздржаност при закључивању проистиче из двоструког извора: најпре из саме природе гротескног као флуидне теоријско-естетичке категорије са низом модалитета у којима се јавља (почев од веселе наивно-фантазијске игре до онеспокојавајуће, претеће,

⁴ Уклопљена у различите новелистичке типове, „лишена одгонетке загонетна формулација постаје носилац елемената фантастике, али и бизарног и гротескног поигравања у надлагивањима“ (САМАРЦИЈА 2007: 92).

⁵ О блискости фолклорне загонетке и модерне лирике, по фрагментарности, херметичности, метафоричности, елиптичности, непреводивости, итд. в., рецимо, у: Мркић 1992: 104–124.

⁶ „Онај ко не познаје културу Инка, биће склон да неке од њихових статуа означи као гротескне; али можда оно што се нама предочава као карикатура, као неки тајанствени демон или ноћна утвара, па сходно томе као отелотворење страве, беспомоћности и угрожености од стране неке непојмљиве силе, има, као нека нама позната форма, своје утврђено место у на одређеном смислу утемељеном склопу“ (КАЛЗЕР 2004: 253).

разорне слике отуђења), а потом и из одабраног интерпретативног приступа делу, књижевног и/ или фолклористичког; слободних асоцијација које такве слике изазивају и, с друге стране, поетичког и културолошког контекста за који су везане. Тако се и семантика и потенцијална типологија гротескности у загонеткама чита тек као домишљање о могућем значењском опсегу појединих примера и дOMETИМА загонетачеве уобразиље. У том смислу овде се издваја само неколико облика из којих извире гротескна слика у фолклорним загонеткама: спој фантастичне атрибуције и алогичног стања / својства загонетног појма; хиперболизација; фантастично или апсурдно осмишљена радња или позиционирање; надреалистички спрегови са сатиричним, комичним или језовито-шокантним ефектом; облици који гротескни потенцијал досежу тек уз одгонетку; коначно, различити преплети наведеног.

Укрштај фантастичне атрибуције и алогичних стања и/или спојева у опису загонетног појма могуће је распознати у низу примера. Рецимо, загонетка *Иде њој њланином, оџруо се сланином* (облак), аналогију са решењем успоставља превасходно по боји (црна свештеничка одора и бела боја сланине: облаци пред невреме), а садржи, могуће је, иронијску текстуру, али без стратешки осмишљене тенденције у том смислу. Представа у којој је *сланина* поповски огртач (симболички: друга кожа, масна, дебела и буквално и фигуративно), делимично се чита као пародијско-сатирична демистификација, тривијализовање духовника, те га чини објектом критике и поруге (човек – сланина) и загонетки даје особен значењски импулс који фокус помера од атмосферских, метеоролошких прилика ка етичком аспекту. Примеса гротескног, а у извесном смислу и знатно више од примесе, распознаје се у поступку бизарног спајања светог и профаног, духовног и телесног, људског и животињског... С друге стране, загонетни опис облака који доноси кишу (невреме) могуће је поимати изван таквог семантичког поља: као поетску формулацију утемељену не само на колоритној сличности, већ, може бити, на рефлектовању неколико сегмената народних веровања, како о временским (не)приликама, тако и о појмовима са којима се овде повезују.⁷ Ипак, домишљање о пореклу, изразу и значењу загонетне слике бива подређено оном првом, непосредном утиску о гротескности призора попа-сланине, док потенцијално присутна архајска подлога остаје као слутња да испод критичко-сатиричног и /или комичног набоја, ова загонетна слика садржи посве другачији семантички потенцијал. Или, рецимо, још један

⁷ Улога свештених лица у литијама и обредима везаним за кишу раширена је у традиционалној култури и аграрној магији (в. Ђорђевић 1958: 80–82), штавише, постоје веровања да управо свештеници/ попови могу изазвати, али и спречити невреме/ град (*СЛОВЕНСКА МИТОЛОГИЈА* 2001: 359). Загонетно песничко обличје бизарног поповског огртача са одгонетком јесте повезано превасходно по боји, али, у унеколико импровизованом аналитичком приступу, посредно алудира на аналогију са бајањима и басмама у којима се сланина помиње као „мамац“, потенцијално и жртва хтонским бићима и митском бестијару, у сваком случају, као „објекат који комуницира“ са силама изван човека.

пример сродног постизања гротескног учинка могла би бити загонетка која доноси гротескно рухо, надљудских размера: *Осам браће, једне жаће*.⁸ Призор чудесних *жаћа* у које *осморица* стају (попут оних у цртаном филму, стрипу или комедији), наглашава једну бурлескну, готово циркуски-кловновску, у основи безазлену ситуацију. С друге стране, укршта се са дехуманизацијом, гркошћу беде осуђених да и *жаће* деле, или, у симболичком кључу: сапетих, стешњених, спутаних... Недоумица о примарном осећању које наведена слика изазива, између (под)смеха, неке стидне нелагоде, зебње пред нестанком интима и достојанства индивидуе, управо трагикомичним флуидом, али без патетике,⁹ води њеном распознавању у светлу гротеске док се питање не разреши (овога пута понајвише уз помоћ бројева), као грашак у махуни. Ниједно осећање не превладава, напосто природа жанра не дозвољава наративност која би могла утицати на формирање емоционалног става: дато је шта је дато и колико је дато, довољно за зачуди, тргне и на неко време задржи у простору недоумице. Тај механизам задржавања у неизвесности и зачуђености, остварен на различите начине, карактеристика је загонетања уопште, али и сваког сусрета са гротескним. Но, као и у већини случајева, игнорисање „чвора значења“ као места на ком се у свим загонеткама „састају питање и одговор“ (JOLLES 1978: 94), занемаривање исказаног као смернице за одгонетку (нечега *осам* у нечему *једном*), оставља на делу дословност, слику налик карикатури, која, како је то и типично, потцртава један аспект, особину, стање и преувеличава га углавном са сатиричком тенденцијом. Но, с обзиром на то да загонетка није жанр који претендује на такву врсту ефектности, да коначно, ни гротескном то није примарна тенденција, њихова спрега овде се разазнала понајпре преко комичног потенцијала фантастичне атрибуције и алогичног стања/ ситуације.

Загонетке које нуде гротескну физиономију, нпр. *Једно око, чејири образа* (боца), *Једна глава, чејири ока, два у њећини сџоје, два на коњу јашу* (наочари), *Узех жену сакајџу, наврх главе језик има* (мотика), *Нашем њоју на задњици брада* (лук), *Три му ноге из задњице вуре* (троножац), уопште телесност обликовану фантазијском модификацијом природног, сједињавањем живог и неживог, предмета и животиња: *Два брајџа, један њујак* (маказе), *Двије козе, један врајџ;/ И њај један њрорезајџ* (бисаге), *Сјред њиле, осџраџ виле, њо врху јаре, њо дну јаџње* (ластаница), *Доље њасја шайа, на врху ђавољи њерчин, а у среди божји блаџослов* (кукуруз), *Дрвен њрбух, кожна леђа, длакама џовори* (гусле) – такође подразумевају фантастичну атрибуцију као упориште гротескног призора. Монтажна техника по моделу генетских померања и „омашки“, јесте, за гротеску типично, агресивно, бескомпромисно разарање устаљеног реда и распореда. Измештање делова тела

⁸ Такође и варијације попут, рецимо, *Девејџ брајџа у једним жаћама* (пасуљ), или *Девејџ браће, а једне жаће* (чешњеве белог лука).

⁹ „Гротеска је изразито антипатетична (агресивна и непријатељска према објекту) те бисмо могли рећи да је трагика и комика минус патос – гротеска“ (TAMARIN 1962: 33).

(језик наврх главе; брада на задњици); њихово бројчано смањивање или умножавање (једно око; четири образа; три ноге);¹⁰ спајање два бића једним делом тела (пупком; вратом); бизарно осмишљени спојеви у надреалној комбинаторици постојећег, у посве „егзотичној“ целини новонасталих фигура; животиње/ биљке/ предмети/ делови тела фантастичним спреговима творе неки други објекат – подразумевају препознатљиву гротескну технику сједињавања диспаратног (TAMARIN 1962: 52). Реч је о поступку раскидања логике свакодневице, „оног устројства стварности у којем постоји јасно разграничење између подручја предметног, биљног, животињског и људског света, као и између статике, симетрије и природног реда величина“ (КАЈЗЕР 2004: 23–24). Утисак је да на такав начин загонетке функционишу док се одгонетљај не досегне: уз њега постају паралеле по сличности облика, боја, материјала, заправо, низови смерница за декодирање метафорике и поентирање у реверзибилном поступку који цео процес враћа ономе од чега је и отпочео. Премда се уз решење алогично показује логичним, надреално и бизарно као реално и обично, застрашујуће као безазлено, доминација гротескног уобличавања загонетне слике не може се порећи. Колико тај механизам припада метафоричком мишљењу загонетача, творца енигме, толико припада и одгонетачу од ког се очекује истоветан сензибилитет и способност за истоветно виђење света – у противном до решења се не може доспети.

Међу могућим извориштима гротескних представа у усменим загонеткама издваја се и хиперболизација. У примеру *Царева сека су девей се њасова њаше*, обликованом без споја неспојивог и фантастике, гротескност се налази у гаргантуеловском принципу представљања телесности,¹¹ који, пак, може (али не мора) садржати одређену комичну и иронијску потконструкцију. Претилост „цареве секе“, карикатурално „жене-бачве“, можда се може доживети као класно условљена „освета“ загонетача, али ће пре ипак бити минијатура у славу хедонизма, благостања, обиља и бахусовског витализма, можда и са маленом алузијом на облапорне снаше које „мало вечерају“ у познатим стиховима усмене лирике. Но, мимо тог семантичког домета, а у склопу митолошких конотација паса/ појаса/ опасивања, гротескност дате представе поима се без иронијско-комичног набоја хиперболисане телесне мере „цареве секе“. Значење појаса у традиционалној култури, као и мотив вишеструког опасивања, у основи садржи апотропејску, магијску, лустративну важност (*СЛОВЕНСКА МИТОЛОГИЈА* 2001: 433–434; РАДЕНКОВИЋ 1996: 14–19), а у целини са одгонетком (бачва и окови на бачви), успоставља се аналогија особеног кова. Осим што је реч о загонетању по простој, очигледној, физичкој сличности и броју „пасова“, као почетној вези конкретног предмета и његовог метафоричног обличја, могуће је препознати

¹⁰ Међу могућим асоцијацијама из сфере ликовних уметности, бар у први мах, намеће се кубистичко разглобљавање фигура и ново комбинаторичко распоређивање делова тела.

¹¹ Наглашавање телесног и иначе у загонеткама може бити грађено као гротеска (в. САМАРЦИЈА 1995: 14).

и алузију на сложену обредну функцију и сакралну природу вина (и бачве у којој се чува), у симболичком смислу не случајно опасаног са девет магијски делотворних пасова.¹² Такво тумачење доводи до релативизације и хиперболичности и гротескности као поетског и структурног творбеног принципа. Штавише, хиперболисање нема нужно, по аутоматизму, гротескни учинак. Рецимо, загонетка *Махнух рејом, ње обрсах орање* (бритва), темељи се на преувеличавању омера безазлене радње и несразмерно велике последице коју је изазвала, али без утиска о гротескности. Да би се до њега дошло хиперболисана слика мора премашити необичност и укрстити се или са карикатуралним, или са надреалним, језовитим, парадоксалним, нонсенсним, напосто, неким додатним својством како то, рецимо, остварује пример попут *Сјо коза на једној нози сјоје*. Чудовишну, бизарну слику мноштва животињских тела преплетених и постављених на једној нози, одгонетка, као и у већини примера, само донекле неутрализује у обичном и свакодневном (овде: купус). Та неутрализација није исто што и негација: одгонетка не поништава експресивност гротескног загонетног описа већ такав облик виђења света чини не-страним. Чињеница да се огонетач креће истим путем али у обрнутом смеру, да је способан да декодира задано, посведочује моћ да имагинативно, ма колико фантастично, није ништа друго до део реалности.

Гротескност се може остварити такође путем фантастично осмишљене радње/ поступка и хиперболисаних својстава, али са другачијим ефектом, што би могла илустровати, рецимо, загонетка *Дође баба усред луџа, су шездесет и њири зуба и обори четир дуба* (тестера). Коначно, и потпун изостанак и фантастичног и хиперболисаног у осмишљавању загонетне слике може бити продуктиван са аспекта гротескног, како то, чини се, бива у примеру *Девет баба њо леду се њлаза, једна друџу у сјиражњицу бада* (уштипци у шерпи кад се пеку). Обе загонетке имају комичан учинак: ¹³ број зуба и силна снага чудесне „бабе“, лакоћа у обарању дубова, неспојиви су са старосном доби актера, а такво је и инфантилно, распојасано понашање „девет баба“ у карактеристичној ситуационој гротескној слици.¹⁴ У којој мери је потенцијални комички флуид овде последица и исказ пародијског односа према старости, а колико сасвим безазлена слика без ругалачке намере, и, утисак је, без мизогине подлоге, колико је, штавише, управо израз поимања надмоћи старости у смислу спремности да буде део хуморног, „неприличног“ које релативизује табуе, посве у духу обредне природе загонетања – остаје отворено. У оваквим случајевима гротескност се разазнаје или на основу чудовишно-фантастично-хиперболисаног приступа стварном и мо-

¹² Рецимо, по веровању Срба „во је опасан са девет или 77, понекад с 40 невидљивих појасева“ којих се на одређене празнике ослобађа (Толстој 2001: 84–86).

¹³ Посебно ако се потисне митско конотирање лексеме „баба“, изнимно комплексно у фолклорној традицији (Чалкановић 1994, књ. 2: 104–105).

¹⁴ „Гротескност ситуације настаје из диспаратности ситуације у којој се објект налази и његова понашања, а још више упоређење тога с нормалним понашањем у том положају“ (TAMARIN 1962: 91).

гућем, условно речено, у једном „међедовићевском“ моделу, или, када је реч о другом примеру, на основу споја неспојивог, приказа нескладног (са становишта стереотипно појмљене старости као опозитног стања витализму и гипкости детињства/ младости) и са тек приметном примесом карикирања.

На сродан начин могућа су промишљања и о загонеткама које садрже апсурдну, алогичну радњу и/ или позиционирање као темељ гротескне представе. У неким случајевима реч је о обрнутој „слици света“ и емоционално сведенијем приказу наopakости, попут примера *Товар носи а на љави иде* (клин у потковици), или, *Козе ишћерах, кошару њомузох* (пчеле и мед из кошнице). Исти механизам остваривања гротескности каткад бива дат у сликама са интензивнијим ефектом који произилази из напуштања устаљене логике, реда и стања: *Мрџви живоџа носи њреко њејочин-џоља* (барка); *У мрџвој кобили дроб џовори* (кућа и чељад); *Заклајџо, одрџо, иде кући њевајући* (гајде); *Наџа џејџка кроз ребра сузи* (бачва кад процури); *Нџиј се рађа, нџиј умире, мрџвом љавом воду џије* (сунђер)... Неки примери оваквог вида загонетања сродни су оксиморонском разигравању у лагаријама фолклорне традиције,¹⁵ али овде, већ по природи жанра, без имагинативне „утакмице“ лаже и паралаже, посебно без хуморног разигравања. Премда се чини да одгонетљај, поново посве тривијална ствар, разара моћ фаталистичких гротескних визија, утисак је да такво дејство има, ипак, само донекле. Мртав који живого носи преко непочин поља, мртва кобила чији дроб говори, мртва глава која пије, преклано грло и одерана кожа нечега/некога ко се певајући враћа кући, слике су које фасцинирају страхотним, монструозним стањем и делањем и онда када се загонетка разреши. Њихова експресивност, између осталог, проистиче и из делатне виталности неживог, које се и у низу других загонетања јавља као препознатљива техника.¹⁶ С друге стране, баш то прожимање оностраног и оностраног, а превасходно садејствовање опозиције живо/ мртво, као део митског мишљења и облик сакралног језика,¹⁷ упућује на њихово јединствено постојање у свести и животу

¹⁵ У које се загонетке неретко „уграђују“ као жанровске микроструктуре (Самарџија 1995).

¹⁶ *Мрџви родиџе живоџа* (огњило, кремен, ватра); *Мрџво живо из џуме вуче* (чешаљ и вашке); *Мрџво живо џуче* (бич); *Мрџво живо рађа* (јаје) итд.

¹⁷ Рецимо, поводом загонетке *Мрџви живоџа носи њреко њејочин џоља, не џочинула џи дуџа ни џоџа ни оноџ свијејџа, ако ми је не одџонејџнуо* (барка када се неко у њој вози преко мора), Мирјана Поповић Радовић каже да је „именовање делова симболичне слике, да неко мртва носи живог, било последица сакралног чина који се одиграо у *illo tempore*, пре именовања. Такво сакрално догађање које описује загонетка, старије је било од апстрактног појма душе или њеног починка пре смрти, па се о симболичком језику може говорити као о најстаријем облику изражавања, а не о метафорама изведеним накнадно из већ створених појмова у језику. Харонова барка у грчком миту, уопште воде доњег света, превозење душа умрлих у хтонични свет, преко *њејочин џоља* у српским митским представама, одговарала је соларним просторима починка, каква је *џвејџна ливада* или *рајевина* на којој бораве неко време душе“ (Роговић Радовић 1989: 161–162).

архајског човека, што поново, бар донекле, води релативизацији гротескности. Наизглед реч је о прадоксалној ситуацији: оно што обезбеђује гротескно-фантастичну идентификацију наведених примера, уједно их, у том смислу, доводи под сумњу и растаче у привидност првог утиска.

У појединим загонеткама гротескна сликовитост проистиче из избора немогућег актера, поступања и апсурдног места за одабрану радњу, попут *Насред куће црвен во седи* (ватра, огњиште), или *Црвен јарац њо кошари скаче* (језик)... Но, и овде узима се са задршком. Загонетка која „правац“ ка одгонетању нуди понајпре преко боје и просторног ситуирања (црвено, на-сред куће), аналогију *вайџра – оџњиџиџе – во* постиже и преко другачијег, дубинског семантичког поља. Поглед са аспекта традиционалних веровања о вољу као „носиоцу“ земље, у улози положајника, жртвене животиње, у аграрним култовима, магијским радњама, те његова веза са громом, ватром, сунцем, даном и ноћи у загонеткама, и, с друге стране, поимање огњишта као симболичког израза куће и породице, плодносне, апотропејске, лустративне снаге (*СЛОВЕНСКА МИТОЛОГИЈА* 2001: 84–87; 400–402), релативизује првобитно уочену гротескну природу загонетне слике. Такође, када се посматра други наведен пример, аналитичка нит може се повлачити и мимо гротескности и визуелно изразито ефектног призора. Семантика аналогије *језик – црвен јарац* произилази из амбивалентне природе козе/ јарца у традиционалној култури, магији и веровањима. Истовремено поимана и као животиња чије обличје, каткад, има нечиста сила или је пореклом од нечастивог, и као заштита од исте (*СЛОВЕНСКА МИТОЛОГИЈА* 2001: 272), уз црвену боју као маркантно обележје демонског света, а истовремено и магијски делотворне заштите од његовог утицаја (РАДЕНКОВИЋ 1996: 269), јављају се сједињени у метафоричком обличју загонетке и преносе амбивалентност у одгонетку: језик, људски говор, уопште ум, карактер, човечност. У усменим загонеткама језик као денотат појављује се у низу метафоричких варијација: *бајџр-џало, миџало, џосјодар, зулумџар* (СИКИЋ 1996: 41), које најчешће упућују или на немирност, оно што се отима контроли, или на нешто што човека држи у власти и покорности.

Могу се, условно, издвојити и загонетке код којих гротескни ефекат бива видљив тек када се одгонетну, када се дата слика споји са решењем у целовит систем. Загонетка *На два сџуба буре, на бурејџу џиџва*, осмишљена је као несвакидашња „скулптура“, али без утиска о спајању диспаратног какво подразумева гротеска. Визуелизована као својеврстан хибрид у духу дечије „грађевинске“ слагалице, наведена загонетка „тежину“ гротескног добија када се поједини сегменти одгонетну као људска фигура (ноге, стомак, глава).¹⁸ Човек загонетнут по сличности са обличјем појединих пред-

¹⁸ Овакве загонетке „подсећају“ на рану фазу дечијих цртежа, на тзв. економичност наивног ликовног израза која подразумева фокусираност на неколико битних облика, без придавања важности детаљима. Уопште, и многе друге загонетке, са или без гротескног флуида, могуће је посматрати као потенцијално блиске наивној слици (ШАРАНЧИЋ ЧУТУРА 2014).

мета, и иначе, неретко, носи комичан и иронијски набој.¹⁹ Минималистички сведен на формулу „буре с тиквом“ на два стуба, човек (и делови тела) и у другим усменим загонеткама каткад се загонета на сродан начин. Рецимо, *Једна ћуџа од седам руџа; усџи воду, не њролива* (човек; глава),²⁰ или *Два локвања око њања* (уши), примери су који посведочују потребу загонетача да оствари једну пародијску, хуморну, профану визију феноменологије људског бића/ главе, не вишу од тикве, ћупе, пања – метонимијских наличја ума и духовности. Пежоративна семантика делимично указује на традицијом осведочен принцип загонетања као провокативног демистификовања управо кроз процес (привремене) мистификације.

Сви наведени примери могу посведочити важне атрибуте гротескне представе: од комичне, карикатуралне и/или фантастичне слике, другог лица стварности, преко разарања логичког устројства и устаљеног поретка у свету којим се прелазе границе провереног, могућег и рационалног (RKT 2001: 248), до анархичности и агресивности у бизарном, застрашујућем и шокантном. Тако читане, загонетке постају примери не само умне игре и доколичарског занимања, већ умног изазивања. Посебност загонетке као жанра произилази из мноштва других, може бити и важнијих одлика, а, утисак је, тајна њене свежине и интригантности јесте и у присутности разиграних гротескних представа. С обзиром на то да су тумачене као семантички кодови идентификације човека и њему блиског, неапстрактног света, загонетке се намећу као особена имагинативна „философија“ постојећег. Ако су умно вежбање, онда су понајпре вежбање у мењању перспектива са којих се стварност види и представља, може бити, управо науковање гипкости промишљања, слободи духа, перцепције и исказа, важности потребе да се „излази изван граница привидне (лажне) јединствености, неоспорности и непокретности постојећег света“, да се свака неминовност релативизује (ВАНТИН 1978: 58–59). С обзиром на то да распознавање гротескног не зависи само од степена оваквог или онаквог искривљења реалног, већ и, а можда и понајвише, од „наших уверења, наших предрасуда, наших општих места, наших баналности, наших медиокритета“ (НАРАЋАМ 2004), онда у случају усмених загонетања таква условљеност посебно долази до изражаја као суштински изазов и загонетачу и ономе који је пред решавање постављен, како у изворној, обредној ситуацији, тако и у савременом читалачком и аналитичком чину. Давно виђен као „стовраг који све дражи на живост“ и који „осмели човеку урођењу песничку жилу“ (САМАРЦИЈА 1995: 121; 124),

¹⁹ Паралела човек – ствар (животиња, биљка) један је од типичних видова комичног/ сатиричног у литератури (човек као цепаница, пањ, буква, буренце, дугме, крпа, шило, ветрењача...) (ПРОП 1984: 65–70).

²⁰ Загонетке по моделу „рупе около, држи воду“ забележене у корпусу Арчера Тејлора (А. Taylor) са одгонетком „сунђер“ (Сикимић 2013: 154), немају такав учинак. У том смислу, одгонетка се може тумачити као финални и пресудни услов да се предочена слика препозна или не препозна као гротескна.

овај једноставни облик фолклорне традиције, тражи, на извешан начин, и особену инфантилну рецепцијску визуру. Другим речима, већина гротескних представа такав статус добија тек када се игнорише метафоричка поетска техника, када се посматрају у дословности песничке слике. Осим тога, могуће је да управо гротескни потенцијал појединих примера изнимно сугестивно одражава древну обредну природу и загонетке и процеса загонетања. Вербална слобода, карневалска, покладна правила понашања, чињења и говорења (КАРАНОВИЋ – ЈОКИЋ 2007: 15–17), добијају свој израз и у оваквом виду обликовања исказа: зачудно наопаког, алогичног, парадоксалног, фантастичног, бизарног, а увек изнимно експресивног у подривању сваке догме, стереотипа, једностраности, како то подразумева „празничко лудило“ (ВАНТИН 1978: 49). Отуда се гротескност појединих загонетки не посматра искључиво као песнички чин, па ни као свесно и намерно конструисање „чудног чуда“ како би се саговорнику што више отежало решавање, већ и као поступак иманентан самом средишту жанра, феномену загонетања уопште, и коначно – карактеристично амбивалентном виђењу света у фолклорној традицији.²¹ Гротескно-загонетне слике јављају се, може бити, као вербална мистификација тривијалног и свакодневног,²² али се то непрестано погледавање на другу страну појавног доживљује као израз лепоте и фасцинантности овог света и његовог огледања у свести, језику и уметности.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- ЂОРЂЕВИЋ, Тихомир Р. *Природа у веровању и предању нашега народа*. Књ. 1. Београд: Научно дело, Издавачка установа Српске академије наука, 1958.
- КАЈЗЕР, Волфганг. *Гротескно у сликарству и писаништву*. Т. Бекић (прев.). Нови Сад: Светови, 2004.
- КАРАНОВИЋ, Зоја, Јасмина Јокић. Обредни жанрови и књижевне врсте у покладним ритуалима. *Синхронијско и дијахронијско изучавање врста у српској књижевности*. *Зборник радова*. Нови Сад: Филозофски факултет, 2007, 5–21.
- КАРАЦИЋ, Вук Стефановић. *Народне српске њријовијетке (1821)*. *Српске народне њријовијетке (1853)*. *Сабрана дела Вука Стефановића Караџића*. Књига трећа. М. Пантић (прир.). Београд: Просвета, 1988.

²¹ Исто важи и за средњовековну гротеску, која се, такође, објашњава као „норма виђења света“ којом се покушава „обухватити свет са обе стране – сакралне и световне, сублимиране и приземне, најозбиљније и забавне“ (GUREVIĆ 1987: 321).

²² „Загонетање на различите начине увек означава човека или материјализоване ствари које га окружују“, а управо таква „везаност за искуствено, чулно проверљив појам правило је загонетања, доследно спроведено“ (САМАРЦИЈА 1995: 12; САМАРЦИЈА 2007: 91–92; ЈАТКОВИЋ 1975: 320).

- КЛЕУТ, Марија. Сложеност једноставних облика народне књижевности. *Једнос̄тавни облици народне књижевности*. Марија Клеут (прир.). Антологијска едиција *Десет̄ векова ср̄ске књижевности*. Књига 6, Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 2010, 13–21.
- ЛАКИЋЕВИЋ, Драган. Природа усмене загонетке. *Народне за̄гонет̄ке*. Милицав Мијушковић (избор). Драган Лакићевић (предговор и ред.). Београд: ИРО Рад, 1979, 5–26.
- ЛАЛЕВИЋ, Миодраг С. Загонетка – играрија духа. (Рад XVII конгреса Савеза удружења фолклориста Југославије. Пореч 1970. Загреб, 1972, 549–552). *Ср̄ске народне за̄гонет̄ке. Ан̄иоло̄гија*. Снежана Самарџија (прир.). Београд: Гутембергова галаксија, 1995, 151–156.
- ЛАТКОВИЋ, Видо. *Народна књижевност̄ I*. Београд: Научна књига, 1975.
- МРКИЋ, Миодраг. Живи дух загонетке (Загонетка загонетке у сенци великих форми). *Пое̄тика древно̄ и модерно̄ 2*. Београд: Књижевна заједница Звездара, 1992.
- НАРОДНЕ ЗАГОНЕТКЕ. М. Мијушковић (избор). Београд: Рад, 1979.
- НАТОШЕВИЋ, Ђорђе. О загонечи. (*Лет̄опис Ма̄ице ср̄ске* 119 (1876): 82–111). *Ср̄ске народне за̄гонет̄ке. Ан̄иоло̄гија*. Снежана Самарџија (прир.). Београд: Гутембергова галаксија, 1995, 117–133.
- НОВАКОВИЋ, Стојан. *Ср̄ске народне за̄гонет̄ке*. Београд, Панчево: Књижарница В. Валожића и браће Јовановић, 1877.
- НОВАКОВИЋ, Стојан. Српске народне загонетке. (*Пред̄говор*. Београд – Панчево, 1877, 3–23). *Ср̄ске народне за̄гонет̄ке. Ан̄иоло̄гија*. Снежана Самарџија (прир.). Београд: Гутембергова галаксија, 1995, 134–137.
- РАДЕНКОВИЋ, Љубинко. *Симболика свей̄та у народној ма̄џији Јужних Словена*. Београд – Ниш: Балканолошки институт САНУ – Просвета, 1996.
- САМАРѢИЈА, Снежана. Структура и функција усмене загонетке. *Ср̄ске народне за̄гонет̄ке. Ан̄иоло̄гија*. Снежана Самарџија (прир.). Београд: Гутембергова галаксија, 1995, 5–48.
- САМАРѢИЈА, Снежана. *Пародија у усменој књижевности*. Београд: Народна књига / Алфа, 2004.
- САМАРѢИЈА, Снежана. *Увод у усмену књижевност̄*. Београд: Народна књига / Алфа, 2007.
- СИКИМИЋ, Биљана. Загонет(а)ни подводни свет. Мирјана Детелић и Лидија Делић (ур.). *Aquatika, књижевност̄, кул̄тура*. Београд: Балканолошки институт САНУ, 2013, 131–161.
- СЛОВЕНСКА МИТОЛОГИЈА – ЕНЦИКЛОПЕДИЈСКИ РЕЧНИК. Редактори С. М. Толстој 2001: Љ. Раденковић. Београд: Zep̄ter book world, 2001.
- СРПСКЕ НАРОДНЕ ЗАГОНЕТКЕ. АНТОЛОГИЈА. Снежана Самарџија (прир.). Београд: Гутембергова галаксија, 1995.
- ЧАЈКАНОВИЋ, Веселин. *С̄удије из ср̄ске релиџије и фолклора 1925–1942*. Сабрана дела из српске религије и митологије. Књ. 2. Војислав Ђурић (прир.). Београд: СКЗ, БИГЗ, Просвета, Партедон М. А. М.

ШАРАНЧИЋ ЧУТУРА, Снежана. Ликовност фолклорне загонетке и естетика „наивне слике“. *Дейињсїво – часойис о књижевносїи за децу* XL/1 (2014): 25–33.

*

ВАНТИН, Mihail. *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*. Ivan Šop i Tihomir Vučković (prev.). Beograd: Nolit, 1978.

ЕКО, Umberto. *Granice tumačenja*. Milana Piletić (prev.). Beograd: Paideia, 2001.

ГУРЕВИЋ, Aron. *Problemi narodne kulture u srednjem veku*. Lidija Subotin (prev.). Beograd: Grafos, 1987.

НАРАМ, Džefri. Groteskno: prvi principi. Lidija Mustedanagić (prev.). *Polja – časopis za književnost i teoriju* XLIX/ 429 (2004). <<http://polja.rs/polja429/429-3.htm>> 27.9.2014.

ЈОЛЕС, Andre. *Jednostavni oblici*. Vladimir Biti (prev.). Zagreb: Studentski centar Sveučilišta, 1978.

ПОНГС, Herman. Метафора и слика. Vlastimir Đaković (prev.). *Pesnička slika*. Miroslav Šutić (priř.). Beograd: Institut za književnost i umetnost, Nolit, 1978, 82–84.

ПОРА, Vasko. *Od zlata jabuka. Rukovet narodnih umotvorina*. Beograd: Nolit, 1979.

ПОПОВИЋ РАДОВИЋ, Mirjana. *Srpska mitska priča*, Beograd: Rad, 1989.

ПРОП, Vladimir Jakovljević. *Problemi komike i smeħa*. B. Kosanović (prev.). Novi Sad: Dnevnik, Književna zajednica Novog Sada, 1984.

РИЌАРДС, A. A. Метафора. Prevod Simha Kabiljo – Šutić. *Pesnička slika*. Miroslav Šutić (priř.). Beograd: Institut za književnost i umetnost, Nolit, 1978, 92–95.

РКТ – РЕЌНИК КЊИЖЕВНИХ ТЕРМИНА. Dragiša Živković (ur.). Beograd – Бања Лука: Institut za književnost i umetnost – Романов, 2001. (odrednice: *groteska* – Kostić, Veselin, 248–249; *zagonetka* – Milošević Đorđević, Nada, 935–937).

СИКИМЋ, Biljana. *Etimologija i male folklorne forme*. Beograd: Institut za srpski jezik SANU, 1996.

ТАМАРИН, G. R. *Teorija groteske*. Sarajevo: Svjetlost, 1962.

Snežana Z. Šarančić Čutura

THE GROTESQUE IN THE POETIC STRUCTURE OF A FOLKLORE RIDDLE

Summary

The paper considers the nature of grotesque images in oral riddles conditioned by various approaches to the genre as well as by conceptual fluidity of the grotesque. Examples are singled out that are based on hyperbolization; illogical actions and/or positioning of a mysterious agent; fantastic attribution; examples that comprise the grotesque until the riddle is solved and those that only become such in connection with the solution. The functional aspect of grotesque forms in the riddles varies from the typical eerie, shocking effect in the process of defamiliarization of daily life, through comical to ironic and

parodist principles in the understanding of the mystery concept; from the conscious creation of a poetic image, confusing the interlocutor, to the expression of ambivalent view of the world as a central philosophy of folklore tradition.

Универзитет у Новом Саду
Педагошки факултет Сомбор
Катедра за језик и књижевност
Подгоричка 4, 25 000 Сомбор, Србија
sarancic.cutura@gmail.com

Др Радмило Н. Маројевић

ЛИНГВИСТИКА И ПОЕТИКА У ТЕКСТОЛОГИЈИ
МАЛЕ ПРОСТОНАРОДЊЕ СЛАВЕНОСРПСКЕ ПЈЕСНАРИЦЕ
(ГРАМАТИЧКА РЕКОНСТРУКЦИЈА И ГРАМАТИЧКА
ИДЕНТИФИКАЦИЈА)*

У овом раду се *Мала њросѣонародња славеносрѣска ѣјесна-рица* пореди с каснијим Вуковим издањима са аспекта граматичке реконструкције и граматичке идентификације облика и начина њихове текстолошке интерпретације (како их је Вук текстолошки презентирао и како би их у савременом научном издању ваљало презентирати). Разматрају се сљедећа посебна питања: 1) граматичка реконструкција: а) прозодијска (и граматичка) реконструкција хомографа, б) диференцирање облика, в) таутолошки изрази, г) хендијадис; 2) граматичка идентификација – уочавање и прозодијска и граматичка интерпретација: а) префиксоида, б) постфикса, в) иновација у врстама ријечи и г) неких специфичних типова транспозиције.

Кључне ријечи: српске народне пјесме, први Вуков зборник, текстологија, граматичка реконструкција, граматичка идентификација.

1. Увод. Први дио Вуковог зборника *Мала њросѣонародња славеносрѣска ѣјеснарица* заузима сто лирских пјесама, које Караџић издваја под насловом „Песне љубовне. И различне Женске.“ Други дио зборника чини осам епских пјесама, које Вук објављује под насловом „Песне мужеске. Кое се уз гусле певају.“

1.1. У ширем истраживању посвећеном питањима текстологије и версификације српских народних пјесама објављених у првом Вуковом зборнику издвојена су три поглавља. У првом се разматра први Вуков фолклорни

* Рад је урађен у оквиру пројекта 178014 *Динамика сѣрукѣура савременог срѣског језика*, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

зборник у поређењу с каснијим Вуковим издањима с текстолошког становишта, тј. са аспекта утврђивања аутентичног фолклорног текста, његовог изворног звучања и изворног значења. Посебна пажња посвећује се разрешењу „тамних мјеста“, вербализацији текста (подјели на ријечи) те односу графије, фонолошке структуре и њене фонетске реализације – и утврђивању принципа савремене ортографске и ортоепске интерпретације пјесама. Друго поглавље посвећено је двјема Вуковим редакцијама баладе (*жалосићне њјесанце*) о племкињи Асан-агиници и односу тих редакција према филолошки и версолошки реконструисаном тексту Фортисова издања. Треће поглавље је посвећено поетиколошком аспекту теме: разматра се фолклорни стих првог Вуковог зборника (описују се метричке константе и ритмичке доминанте стихова које је народни пјевач користио у лирским, лирско-епским и епским пјесмама) с посебним освртом на однос Вуку савремених записа према тексту који је објавио Фортис.

1.2. У овом пак раду издвојили смо нека питања из првог поглавља ширег истраживања: у њему се посебна пажња поклања питањима граматичке реконструкције и граматичке идентификације облика и, с тим у вези, утврђивању принципа савремене ортографске и ортоепске интерпретације пјесама.

2. ГРАМАТИЧКА РЕКОНСТРУКЦИЈА. Овај аспект лингвотекстолошке и поетиколошке анализе Вукове *Мале њросићнародње славеносрпске њјеснарице* као пјесничког зборника обухвата питања прозодијске (и граматичке) реконструкције хомографа [види т. 1.1], диференцирања облика [види т. 1.2], интерпретације таутолошких израза [види т. 1.3] и хендијадиса [види т. 1.4]: како их је Вук текстолошки презентирао и како би их у савременом критичком (научном) издању ваљало презентирати.

2.1. У првом Вуковом фолклорном зборнику потребно је, у неколико стихова, реконструисати хомографе, тј. ријечи које се једнако пишу али се једнако не изговарају.

(1) У односу хомографије могу се налазити сви облици ријечи (они се могу назвати парадигматским хомографима).

1° У стиховима пјесме *Младоженња с удовицом*:

Куд год ходи првог војна жали:
Први војно, прво добро мое!
Доброти ми код тебе бияше;
(бр. 10, ст. 4–6) [МПССП: 50 (28)],

Кудгод иде, првог војна жали,
Први војно, прво добро моје!
Добро ти ми код тебе бијаше!
(бр. 326, ст. 4–6) [СНП I: 234 (229)]

налазимо праве хомониме, тј. ријечи које се једнако и пишу и изговарају: именицу *добро*¹ (у 5. стиху), насталу супстантивизацијом, и прилог *добро*² (у 6. стиху), настао адвербијализацијом, али они не представљају текстолошки проблем у смислу диференцирања облика, њихове синтаксичке функције и значења. При том су ове двије ријечи облички хомоними – са прилогом су хомонимични само облици номинатива/акузатива именице [види даље т. (2)]. И налазимо хомографе, ријечи које се прозодијски разликују: придјев *први* у значењу 'пређашњи, некадашњи' (у 4. стиху и у првом полустиху 5. стиха) и редни број *први* (у другом полустиху 5. стиха), које треба снабдјети прозодијском интерпретацијом: **Куд год иде, првог [п'рвѝг] војна жали, / „Први [п'рвѝ] војно, прво [п'рвѝ] добро моје! [...].“** Наравно, у текстолошкој напомени облике би требало описати са аспекта врста ријечи и значења.

Разматрање ових хомографа завршићемо са двије напомене. Вук у *Српском рјечнику* наводи само редни број *Први* и илуструје га, само у другом издању, стихом: У недјељу која *прва* дође [КАРАЦИЋ 1852: 103; уп. КАРАЦИЋ 1818: стубац 629]. Хомографи *први* и редни број *први* настали су семантичком творбом која је праћена, али не у свим српским говорима, прозодијском творбом (преакцентуацијом).

2° Прозодијски се разликују именица *дру̀га* и женски род редног броја *дру̀га̃*:

Друге мое молите се за ме,
(бр. 4, ст. 10) [МПССП: 47 (25)],

Друге моје, молите се за ме,
(бр. 426, ст. 10) [СНП I: 297 (314)];

Бог убио ону сваку другу, [...]
А он с' онда с другом разговара.
(бр. 41, ст. 4, 12) [МПССП: 67, 68 (48)],

Бог убио ону сваку другу! [...]
А он с' онда с другом разговара.
(бр. 538, ст. 4, 12) [СНП I: 353, 354 (389)].

Хомографе би требало прозодијски интерпретирати, уз објашњење врста ријечи и значења у текстолошкој напомени: **Друге [дрѹге] моје, молите се за ме; „Бог убио ону сваку другу [дрѹгу]! [...]. / А он с' онда [аѡнсѣ ѡндѧ] с другом [дрѹгѝм] разговара.“** У посљедњем наведеном стиху реконструиремо и хетеровакалски дифтонг [ѣ ѡ] у сандхију.

(2) У односу хомографије могу се налазити појединачни облици ријечи (то су облички хомографи). Поставља се питање: да ли је у стиховима:

Коњиц *њнойзи* [њойзи – Погрешке, с. 121] вриском *одговора* [одговара – Погрешке, с. 121]: (бр. 44, ст. 9) [МПССП: 70 (51)],

Коњиц њојзи вриском одговара:
(бр. 407, ст. 9) [СНП I: 285 (299)]

посвједочена именица мушког рода *врѣсак*, па би њен инструментал гласио: *врѣском*, или именица женског рода *врѣска*, па би њен инструментал гласио: *врѣскѡм*? Вук у *Срѣском рјечнику*, у другом издању, наводи и једну и другу, али само ову другу илустрuje стихом: Стаде *вриска* бијесних атова [КАРАЦИЋ 1852: 103]; у првом издању навео је био само именицу женског рода [КАРАЦИЋ 1818: стубац 84]. И овдје хомограф треба прозодијски интерпретирати, уз објашњење полазног облика и његовог значења (’њиштање’) у текстолошкој напомени: **Коњиц њојзи вриском [врѣскѡм] одговара.**

(3) Трећи проблем су привидни хомографи. Прозодијски, али и фонетско-фонолошки, разликују се придјев *ѣрѡз(д)нѣ* и придјев *ѣрѡзнѣ*. У сљедећем примјеру из пјесме *Ојомињање* посвједочен је први од њих:

Знаш ли душо кад си моя била;
На мом’ крилу грозне сузе лила;
(бр. 41, ст. 1–2) [МПССП: 67 (48)],

Знаш ли, душо, кад си моја била,
На мом крилу грозне сузе лила,
(бр. 538, ст. 1–2) [СНП I: 353 (388)],

па ћемо облик прозодијски интерпретирати: **На мом крилу грозне [грѡз^днѣ] сузе лила.**

У вези са овом нашим акценатском реконструкцијом морамо учинити једну напомену. Вук је, као и већина данашњих читалаца, придјев изговарао с дугосилазним акценатом. Он у првом издању *Срѣског рјечника* наводи придјев Грѡзан, зна, но с два значења, прво илустрuje стихом: Па он ломи *ѣрозна* винограда, а друго синтагмом: *ѣрозне* сузе, а као варијанту, али само за прво значење, наводи Грѡздан, зна, но [КАРАЦИЋ 1818: стубац 111]. Исту интерпретацију налазимо и у другом издању, само што је додато и треће значење, илустровано синтагмом: *ѣрозна* киша, тј. крупна [КАРАЦИЋ 1852: 103]. Изворни акценат у придјеву је свакако краткосилазни, и у фонолошкој структури он има *д* не само у номинативу/акузативу једине неодређеног вида мушког рода него и у свим другим облицима, с тим што се у тим другим облицима остварује само његова преграда, док се експлозија тога *д* „спаја“ са наредним сонантом *н*. У изговору он је претрпио утицај придјева *ѣрѡзнѣ* у значењу ’страшни, ужасни, који изазива грозу’, који Вук у свом *Рјечнику* и не наводи.

(4) Завршићемо овај одјељак наше расправе са два закључка. Први: у популарним издањима биће сасвим довољно ставити акценте на хомографима у самом тексту, без прозодијске реконструкције у квадратним заградама. Други: ако један начин писања сугерише тачан изговор и правилну идентификацију облика, онда је он прихватљивији од оног који наоко одражава фонетску структуру ријечи. Све ортографске иновације од првих Вукових радова па наовамо огледале су се у фонолошкој корекцији фонетског као основног правописног принципа. У мотивисаном именицом *ѓрозд* придјеву „гроздни“, кад га тако напишемо, одсликава се фонемска структура ријечи, али и све компоненте изговора; поред тога, он се графијски разликује од другог придјева, придјева „грозни“ мотивисаног именицом *ѓроза*. Анализирани стих бисмо снабдјели са два акцента, овај други због риме са „бiла“, и васпоставили бисмо *д* у придјевском облику: на мом крилу грѓзднѓ сузе лила.

2.2. У критичком издању првог Вуковог фолклорног зборника било би потребно посветити пажњу питању диференцирања облика у неким стиховима.

(1) Облик 3. лица множине аориста глагола *ѓговориѓи* посвједочен је у пјесми *Момак ѓреварен од девојка* (само у првом издању):

Дадоше ми лучем свиетлити,
 Дадоше ми пак ми говорише:
 Светли момче докле нама драго,
 Пак ти љуби, коју теби драго.
 (бр. 15, ст. 3–6) [МПССП: 52 (31)],

Дадоше ми лучем свијетлити:
 Св'јетли, момче, докле нама драго,
 Пак ти љуби коју тебе драго.“
 (бр. 442, ст. 3–5) [СНП I: 303 (323)]

и у пјесми *Одѓговор Сербске девојке* (у оба издања):

Девојке ѓой тио говорише:
 (бр. 99, ст. 16) [МПССП: 101 (87)],

Ђевојке јѓј тихо говорише:
 (бр. 599, ст. 16) [СНП I: 386 (432)].

Облик 3. лица једнине имперфекта глагола *ѓговориѓи* посвједочен је у пјесми *Ранко и Милица* (у завршном издању: *Јово и Марија*):

Онда Ранко Милѓи говораше:
 (бр. 16, ст. 7) [МПССП: 53 (32)],

Онда Јово Мари говораше:
 (бр. 287, ст. 7) [СНП I: 209 (197)]

и двапут у пјесми *Девойка и конь момачки*:

Она коњу тио говораше: [...]
Тад девојка Дори говораше:
(бр. 44, ст. 6, 13) [МПССП: 69, 70 (51)],

Она коњу тихо говораше: [...]
Тад' дјевојка дору говораше:
(бр. 407, ст. 6, 13) [СНП I: 285 (299)].

Објашњење облика потребно је, с једне стране, због њихове сличности, с друге стране, зато што је у савременом језику мање уобичајен аорист глагола свршеног вида, и с треће стране, зато што имперфекат данас постаје све више архаично граматичко средство.

(2) У пјесми оствареној у ритму асиметричног четрнаестерца (Вук је наводи као комбинацију осмерца и шестерца):

Млекоу би се умивала / Да би бела била;
Ружом би се утирала, / Да б' румена била;
Свилом би се опасала, / Да би танка била.
(бр. 95, ст. 9–14) [МПССП: 97 (83)],

Млекоу би се умивала, / Да би бела била;
Ружом би се утирала, / Да б' румена била;
Свилом би се опасала, / Да би танка била.
(бр. 567, ст. 9–14) [СНП I: 383 (427)]

у прва два наведена стиха (петом и шестом по нашој нумерацији) глаголи су у облику несвршеног вида (умивала, утирала), па је логично претпоставити да је несвршеног вида и трећи: „**Свилом би се опасала** [опасала] **да би танка била.**“ Вук, додуше, наводи само глагол *ОПАСАТИ* као свршени, а као несвршени му је, као и данас у књижевном језику, *ОПАСИВАТИ* [КАРАѢИЋ 1818: стубац 511; КАРАѢИЋ 1852: 461]. Радосав Бошковић је оцијенио: „Нико није ћарио ко је Вука исправљао – аутентичности грађе што се тиче“. Али ми и не исправљамо Вука него само реконструираемо изворни, старији лик.

(3) У односу хомографије (не и хомофоније) налазе се номинатив/вокатив личне замјенице другог лица једнине *ѣи* и енклитички датив те замјенице (који се у неким примјерима граматикализовао прешавши у рјечцу).

1° У неким стиховима могу се изговорити оба облика, али из семантичких разлога реконструираемо енклитику. Таква су два осмерца, у пјесми *Муж ѣијаница*:

Тамна ноћи тамнати си,
 Невестице бледати си;
 (бр. 29, ст. 1–2) [МПССП: 59 (39)],

Тамна ноћи, тамна ти си!
 Невјестице, бледа ти си! –
 (бр. 667, ст. 1–2) [СНП I: 430 (490)],

и два десетерца, у пјесми *Велика ѿуџа* (наслов је у другом издању измијењен: *Срце ѿуно јада*):

Чарна горо пунати си лада,
 Сердце мое пуноти си јада;
 (бр. 73, ст. 1–2) [МПССП: 85 (69)],

Чарна горо, пуна ти си лада!
 Срце моје, пуно ти си јада!
 (бр. 567, ст. 1–2) [СНП I: 369 (409)].

Састављено писање у првом Вуковом издању указује да је облик и Вук читао као енклитику. Наведени стихови могу бити снабђевени прозодијском реконструкцијом: **тамна ти си** [тáмнатиси]; **бледа ти си** [блédатиси]; **пуна ти си** [пўнатиси] **лада**; **пуно ти си** [пўнотиси] **јада** [jâdâ].

2° У неким стиховима не само из семантичких разлога, него и из веролошких, реконструишемо личну замјеницу – јер њома почиње други полустих десетерца:

Огледало тига не гледало,
 (бр. 3, ст. 2) [МПССП: 46 (24)],

Огледало, ти га не гледало!
 (бр. 425, ст. 2) [СНП I: 296 (314)];

А водице тига усанула.
 (бр. 17, ст. 18) [МПССП: 53 (33)],

А водице, ти га усанула!
 (бр. 444, ст. 18) [СНП I: 304 (324)].

Растављено писање вокатива именице и облика *ѿи* у првом Вуковом издању указује на то да је тај облик и Вук читао као замјеницу. Наведене стихове снабдијевамо (овдје би то било обавезно) прозодијском реконструкцијом: **ти га** [тѿга] **не гледало**; **ти га** [тѿга] **усанула**.

3° У два аналогна контекста Вук, у првом издању, једном раздваја облик од претходне ријечи:

О ужице мали Цариграде!
 Док бияше добро ти бияше.
 Кроз тебе се проћи немогаше, |
 Од дућана и од базердјана;
 (бр. 59, ст. 1–4) [МПССП: 77 (59–60)],

О Ужице, мали Цариграде!
 Док бијаше, добро ти бијаше!
 Кроза те се проћи не могаше
 Од ћошака и од ћепенака,
 Од дућана и од базерђана,
 (бр. 672, ст. 1–5) [СНП I: 432 (493)],

а други пут га, у првом издању, наводи као енклитику:

Шабак граде мой велики яде!
 Док бияше доброти бияше;
 (бр. 100, ст. 1–2) [МПССП: 101 (88)],

Шабак граде, мој велики јаде!
 Док бијаше, добро ти бијаше!
 (бр. 674, ст. 1–2) [СНП I: 433 (494)].

У првом примјеру наглашавање облика *џи* условљено је контекстом: у сљедећем стиху је замјенички облик у акузативу, у првом издању нови (тебе), а у другом стари (те), који се трансформисао у неку врсту енклитике, док би у другом примјеру природна била и еклитика. Ипак, у оба примјера ми бисмо реконструисали номинатив (први контекст показује како треба читати други): **добро ти [тџ] бијаше**.

(4) Закључићемо разматрање у овом одјељку расправе констатацијом да би се, у популарном издању, могао стављати акценат директно у тексту, а не у прозодијској реконструкцији, наравно: само на облику номинатива (изостанак надредног знака указивао би на енклитику).

2.3. У научном издању народних пјесама из Вуковог првог фолклорног зборника требало би прокоментарисати и таутолошке изразе.

(1) Таутолошки изрази синтаксички се најчешће исказују синтагмом: именица у акузативу без предлога у антепозицији + прелазни глагол истог коријена у постпозицији. У овом основном типу разликујемо два творбено-семантичка односа.

1° У таутолошком изразу *род родити* именица је мотивисана глаголом – изведена је нултим суфиксом од одговарајућег глагола као творбене базе:

Вишњичица род родила.
 (бр. 92, ст. 1) [МПССП: 95 (81)],

Вишњичица род родила.

(бр. 589, ст. 1) [СНП I: 381 (425)].

2° У таутолошким изразима *ље̑ѣо ље̑ѣова̑ѣи*, *зиму зимова̑ѣи*, *ѣу̑ѣи ѣу̑ѣова̑ѣи*, *мисли размишља̑ѣи*, *вечер' вечера̑ѣи* именице су творбена база глагола:

Гуе му се око срдца виле,
У перчину љето љетовале,
У њедрима зиму зимовале;

(бр. 98, ст. 26–28) [МПССП: 100 (86)],

Гује му се око срца виле!
У перчину љето љетовале,
У њедрима зиму зимовале!

(бр. 728, ст. 26–28) [СНП I: 479 (555)];

Или пут путуе, / Или винце пие;

(бр. 57, ст. 3–4) [МПССП: 76 (58)],

Или пут путује, / Или винце пије?

(бр. 360, ст. 3–4) [СНП I: 261 (268)];

Стаде соко мисли размишља̑ѣти:

(бр. 11, ст. 7) [МПССП: 50 (29)],

Стаде соко мисли размишља̑ѣти:

(бр. 436, ст. 7) [СНП I: 301 (320)].

Посебан коментар изискује архаични таутолошки израз *вечер' вечера̑ѣи*, посвједочен у двије „женске пјесме“:

Оди Смиљо вечер' вечерати.

(бр. 40, ст. 4) [МПССП: 67 (47)],

Оди, Зејно, вечер' вечерати,

(бр. 533, ст. 4) [СНП I: 350 (384)];

Господску ти вечер вечерасмо

(бр. 44, ст. 2) [МПССП: 69 (51)],

Господску ти вечер' вечерасмо!

(бр. 407, ст. 2) [СНП I: 285 (299)].

Од именице *вечер* помоћу суфикса *-*ј̑* изведен је посесив чији је женски род супстантивизацијом постао именица (руски архаизам, односно црквенославенизам *вечеря*, у српском је *р* отврдло). Да ли је у наведеном српском таутолошком изразу, као архаизам, посвједочен супстантивизирани

облик мушког рода посесива? Није, именица *вечер* у њему је женског рода, а настала је редукцијом, која се остваривала само у саставу таутолошког израза, финалног -у у обичу акузатива.

(2) Таутолошки изрази *йуџем йуџиваџи* и *даром дариваџи* у примјеру:

Три путника путем путоваше,
Путуюћи сretoше девојку;
Стадоше € даром даривати:
(бр. 91, ст. 1–3) [МПССП: 94 (79)],

Три путника путем путоваше,
Путуюћи сretoше девојку;
Стадоше је даром даривати:
(бр. 585, ст. 1–3) [СНП I: 378 (421)]

синтаксички су исказани синтагмом: именица у инструменталу без предлога у антепозицији + прелазни глагол истог коријена у постпозицији. При том је у првом изразу глагол мотивисан именицом, а у другом – именица глаголом.

(3) У сљедећем примјеру:

Устан, устан девојчице, / Што си заспала,
(бр. 49, ст. 5–6) [МПССП: 72 (54)],

Устан', устан', девојчице, што си заспала?
(бр. 363, ст. 3) [СНП I: 262 (269)]

фигура понављања (повнавља се облик императива другог лица једнине) сродна је с разматраним типовима таутолошких израза. Али и овај израз представља текстолошки проблем. Редуковани облик императива изговара се без паузе с наредним обликом вокатива (па се остварује опкорачење цезуре). На граници првог и другог облика императива реконструишемо хетерокалски дифтонг у сандхију. Из наведених разлога бришемо запету испред вокатива и два облика императива повезујемо дивизом: „**Устан'-устан** [устан'и устан] **девојчице**.

(4) Поставља се питање: да ли су разматрани типови таутолошких израза један члан реченице (предикат) или комбинације двају чланова: објекта и предиката [види горе т. (1)], адвербијала и предиката [види горе т. (2)], истоврсних предиката (руски: однородные сказуемые) [види горе т. (3)]? Наравно, у свим примјерима то је само (један) предикат. То је важно због тога што је прва компонента ових израза као специфичних фразеологизама носилац метричког акцента, а ако компоненте дијели цезура или граница између

двају тактова – остварује се опкорачење цезуре односно границе између двају тактова.

У који фразеолошки жанр фразеолошких јединица спадају разматрани типови таутолошких израза? Фразеологизме је на фразеолошке жанрове подијелила Ана Пејановић на грађи *Горско̄ вијенца*, чиме је превазиђена дилема о ужем и ширем схватању фразеолошких јединица [ПЕЈАНОВИЋ 2010]. По своме значењу таутолошки изрази су најближи жанру сталних епитета.

2.4. У првом Вуковом фолклорном зборнику појављује се хендијадис као стилска фигура (и посебан тип фразеологизма), па се поставља питање његове текстолошке обраде.

(1) Хендијадис може бити исказан помоћу двају синонимичних придјева:

На ком мене луду младу остављаш? [...]

Код ког мене луду младу остављаш? [...]

Код ког мене луду младу остављаш?

(бр. 65, ст. 8, 16, 24) [МПССП: 81 (64)],

На ком' мене луду младу остављаш? – [...]

Код ког' мене луду младу остављаш? – [...]

Код ког' мене луду младу остављаш? –

(бр. 295, ст. 11, 19, 27) [СНП I: 218 (208–209)];

Ах мили Боже и драги!

(бр. 60, ст. 17) [МПССП: 78 (60)],

Ах! мили Боже и драги!

(бр. 315, ст. 17) [СНП I: 228 (223)]

или двију синонимичних именица насталих супстантивизацијом:

Разставила и мило и драго.

(бр. 58, ст. 12) [МПССП: 77 (59)],

Раставила и мило и драго.

(бр. 673, ст. 11) [СНП I: 433 (494)].

У првој пјесми хендијадис (ак.) *младу-луду* има компоненте које нису повезане везником, па их текстолошки интерпретирамо као полусраслице (метрички акценат у другом чланку једанаестерца на првој је компоненти): на *кѡм мѣне* || *луду-младу* || *ѡстављаш?* У другој пјесми компоненте хендијадиса (вок.) *мили и драги* повезане су везником, али су дистантно распоређене: раздваја их именица (вок.) *Боже* и цезура асиметричног осмерца. У трећој пјесми граматичка ријеч је и испред прве компоненте (ту је *и* у функцији појачавања, тј. рјечце).

(2) У сљедећем примјеру, у коме је Вук у другој редакцији васпоставио изворни текст с турцизмима грчког поријекла:

Неверниче, и неверни сине!
(бр. 34, ст. 9) [МПССП: 63 (44)],

Хорјатине, и хорјатски сине!
(бр. 520, ст. 9) [СНП I: 343 (375)],

друга компонента хендијадиса нема исто значење као прва – описним патронимом појачава се значење прве компоненте.

(3) У примјеру:

У Милице дуге трепавице,
Прекриле ѿй румен' јагодице,
Јагодице и биело лице;
(бр. 99, ст. 1–3) [МПССП: 100 (87)],

У Милице дуге трепавице,
Прекриле јој румен' јагодице,
Јагодице и бијело лице;
(бр. 599, ст. 1–3) [СНП I: 386 (431)]

друга компонента хендијадиса нема потпуно исто значење као прва; поред тога, обје компоненте су остварене као стални епитети (у првом је у придјевској компоненти елидиран наставак). Контраст између румених јагодица и бијелог лица само је привидан: стални епитети често имају изблиједјело значење придјевске компоненте.

(4) Поставља се питање: у који фразеолошки жанр фразеолошких јединица спадају разматрани типови хендијадиса? По своме значењу хендијадис је најближи жанру сталних епитета (према класификацији фразеолошких јединица коју је на грађи *Горског вијенца* формулисала Ана Пејановић [Пејановић 2010]).

3. ГРАМАТИЧКА ИДЕНТИФИКАЦИЈА. – Овај аспект наше текстолошке анализе обухвата уочавање и прозодијску и граматичку интерпретацију префиксоида [види т. 2.1], постфикса [види т. 2.2], иновација у врстама ријечи [види т. 2.3] и неких специфичних типова транспозиције [види т. 2.4].

3.1. У првом Вуковом фолклорном зборнику посвједочени су префиксоиди *и̇д* [види даље т. (1)] и *и̇рѐ* [види даље тт. (2), (3)].

(1) Префиксоид *и̇д*, с побочним краткосилазним акцентом, потврђен је у прилогу *и̇ддоцине*:

А я јутрос и по доцне подьо
(бр. 8, ст. 4) [МПССП: 48 (27)],

А ја јутрос и *йодоци* е [подоцне – Р. М.] појох,
(бр. 430, ст. 4) [СНП I: 298 (316)].

Да је компонента *йо* имала акценат свједочи растављено писање у првој Вуковој редакцији, што значи да је ријеч о префиксоиду.

(2) Префиксоид *йрѣ*, с побочним краткосилазним акцентом, налазимо у придјеву (средњи род) *йрѣмалѣно*, у пјесми коју је Вук у потоњем издању насловио (према првом стиху) „Пјевала бих, ал’ не могу сама“:

Као мати чедо премалено.
(бр. 20, ст. 7) [МПССП: 54 (34)],

Као мати чедо премалено.
(бр. 524, ст. 7) [СНП I: 345 (377)].

Ријеч је о префиксоиду, с побочним акцентом и лексичким значењем ’веома’ (мълѣ), а не о префиксу, на коме би био главни акценат (као једини акценат у ријечи) и који би имао деривационо значење ’мълѣ за кога/шта’.

(3) Три придјева с префиксоидом *йрѣ*, који се у одговору понављају, посвједочени су у пјесми *Три мане*:

Єдна є мана на теби,
Што си ми мален премален;
Друга є мана на теби,
Што си ми танак претанак;
Трећа є мана на теби,
Што си ми бледъан пребледъан.
Ако сам мален премален,
Моме сам коњу лагаан;
Ако сам танак претанак,
А я сам рода Господска;
А што сам бледъан пребледъан,
Многе сам школе учио.
(бр. 43, ст. 9–20) [МПССП: 69 (50)],

Једна је мана на теби,
Што си ми мален, премален;
Друга је мана на теби,
Што си ми танак, претанак;
Трећа је мана на теби,
Што си ми блеђан, преблеђан. –
Ако сам мален, премален,
Моме сам коњу лагахан;

Ако сам танак, претанак,
 А ја сам рода господска;
 А што сам блеџан, преблеџан,
 Многе сам школе учио.

(бр. 540, ст. 9–20) [СНП I: 355 (391)].

Наведени придјиви с префиксоидим *īpǣ* употријебљени су у склопу фигуре понављања, која би се могла прикључити хендијадису као стилској фигури (и типу фразеолошких јединица).

(4) Примјери с префиксоидом захтијевају прозодијску реконструкцију: **а ја јутрос и подоцне** [ипѡдѡцне] **поџох**; **чедо премалено** [прѣмалѣно]; **мален, премален** [прѣмален]; **танак, претанак** [прѣтѣнанак]; **блеџан, преблеџан** [прѣблѣџан]. У популарном издању акценти се могу унијети у сам текст.

3.2. У првом Вуковом фолклорном зборнику појављују се постфикси, тј. ријечи или морфеме у позицији постфикса: |ка|, |га| и |зи|.

(1) Постфикс |ка| налазимо уз облик акузатива личне замјенице првог лица једнине *мене* у 4. стиху пјесме *Преварени зеӣ*:

Хоће л' тебе мени дати
 И менека зетом звати?

(бр. 5, ст. 3–4) [МПССП: 47 (25)],

Оће л' тебе мени дати,
 И менека зетом звати? –

(бр. 427, ст. 3–4) [СНП I: 297 (315)].

Додавање компоненте |ка| има функцију наглашавања. А да ли је то стварно постфикс, дакле морфема, или партикула, дакле ријеч?

(2) И постфикс |га| има функцију наглашавања а појављује се уз падешки облик акузатива једнине мушког рода личне замјенице трећег лица с предлогом *за*. Предлошко-падежну везу *за њѡа* у првој редакцији Вук је у три примјера написао на три различита начина:

Дала б' зањга хилѡду дуката.

(бр. 4, ст. 6) [МПССП: 47 (25)],

Дала б' зањга илѡду дуката.

(бр. 426, ст. 6) [СНП I: 296 (314)];

И рећи ће да нехаем за њга,

(бр. 20, ст. 4) [МПССП: 54 (34)],

И рећи ће, да не хајем зањга,

(бр. 524, ст. 4) [СНП I: 345 (377)];

Гледаоу' га у њ се залѡбила,
 Пак є сама себи говорила: |

Боже мили да чудна јунака!
 Да л' ме оће младу запросити,
 Я би млада сутра пошла за њ'га.

(бр. 83, ст. 5–9) [МПССП: 89–90 (74)],

Гледала га, па је говорила:
 Боже мили, да чудна јунака! |
 Да л' ме хоће јунак запросити,
 Ја бих млада сутра пошла за њ'га.

(бр. 716, ст. 5–8) [СНП I: 461–462 (531)].

У првом примјеру предлошко-падежном везом *за њ̄а* завршава се први полустих десетерца, а у друга два – стих, и ни једном замјенички облик нема енклитику. Акценат је пренесен на предлог, и тај акценат није побочни, али у другом примјеру је метрички: И рѣћи ће || *д̄а* н̄е хајем | *з̄а* њ̄га, а у првом и трећем – неметрички: *Д̄ала* б̄ *з̄а* њ̄а || х̄й̄ладу | *д̄ӯк̄ат̄а*; *ј̄а* б̄их м̄лада || с̄ӯтра | п̄ошла *з̄а* њ̄а.

Последња пјесма се у једној битној појединости разликује у двије редакције. У првом издању она има стих у коме је облик акузатива личне замјенице трећег лица једнине мушког рода употријебљен без постфикса, али он има енклитику; поред тога, у првом полустиху је дат енклитички облик исте замјенице: Гл̄едај̄ӯћ га || *ӯ* њ̄ се | заљ̄убила. То значи да компонента *-̄а* у предлошко-падежној вези *за њ̄а* није обавезна, није наставак (настатак је нулти). Она се издвојила из генитива једнине мушког и средњег рода у двострукој функцији: као енклитички облик акузатива, и као постфикс који се факултативно додавао акузативу средњег *ње* (ње|га) и мушког рода *њ* (њ|га). Касније се облик *ње̄а* усталио као падешки облик и за мушки и за средњи род, и за генитив и за акузатив. А да ли је компонента |га| постфикс или рјечца?

(3) Постфикс |зи| налазимо у неколике „женске пјесме“:

Момче *но̄йзи* [н̄ойзи – Р. М.] одговара: [...]

Момче н̄ойзи опет вели:

(бр. 25, ст. 9, 13) [МПССП: 56 (36)],

Момче њ̄ојзи одговара: [...]

Момче њ̄ојзи опет вели:

(бр. 300, ст. 9, 13) [СНП I: 222 (214)];

Коньиц *н̄нойзи* [н̄нойзи – Погрешке, с. 121] вриском *од̄говора*

[одговара – Погрешке, с. 121]: (бр. 44, ст. 9) [МПССП: 70 (51)],

Коньиц њ̄ојзи вриском одговара:

(бр. 407, ст. 9) [СНП I: 285 (299)].

И на њойзи стотину дуката.
(бр. 55, ст. 8) [МПССП: 75 (57)],

И на њојзи стотину дуката.
(бр. 551, ст. 8) [СНП I: 362 (399)].

Два примјера (у истовјетним стиховима) посвједочена су у „мушкој пјесми“ *Смрт Јове Деспојовића* (Вук је није укључивао у нова издања):

Мияило њойзи одговара: [. . .]
Мияило њојзи одговара: [СЈД: 36, 48].

Као што видимо, компонента |зи| заузима позицију послије наставка *-ој* датива јединице личне замјенице трећег лица једине женског рода. У Његошевом пјесничком језику налазимо је и у другим падежима (на примјер: *оници*), не само у личним него и у посесивним замјеницама (*њеџовојзи*). Поставља се питање: да ли је компоненту |зи| оправданије сматрати постфиксом или рјечцом? Или можда саставним дијелом наставка? У сваком случају, анализирана компонента најдуже се задржала у дативу *њојзи* јер је облик без те компоненте (*њој*) попримао статус енклитике. Сви други замјенички дативи имали су енклитике „краће“ за један слог (мени: *ми*; теби : *џи*; њему : *му*; нама : *нам*; вама : *вам*; њима ; */јим*). У савременом књижевном језику усталила се енклитика с коријенским аломорфом *ј* (*њој* : *јој*).

(4) Ако пођемо од тога да су анализирани сегменти самосталне граматичке јединице, онда бисмо закључили да они нису творбене морфеме, постфикси с деривационим значењем (помоћу којих се граде нове ријечи), него могу бити само облички постфикси, помоћу којих се само модификују постојећи облици ријечи. Пошто је функција наглашавања карактеристична за постпозитивне рјечце, све наведене компоненте би се могле сматрати рјечцама. Постоји, додуше, и трећа могућност: они се не морају сматрати самосталним граматичким јединицама него сегментима у саставу флексије као релационе морфеме или аломорфом флексије. По тој м о р ф о л о ш к о ј концепцији, замјеница *она* у дативу поред наставка *-ој* може имати аломорф *-ојзи*; замјеница *ја* у акузативу – поред наставка *-е* (мен-е) и (дијалекатски) аломорф *-ека* (мен-ека); замјеница *он* у акузативу – нулти наставак (за њ), наставак *-џа* (за њга) и *-еџа* (њега). По с и н т а к с и ч к о ј концепцији, анализирани компоненте су рјечце, енклитике, које се традиционално пишу састављено. Као морфеме које заузимају позицију послије наставка, по д е р и в а т о л о ш к о ј концепцији, оне се могу сматрати (обличким) постфиксима. У сваком случају, анализирани фонетски сегменти (моносилабичке јединице) заслужују да им се посвети пажња и у текстолошкој анализи.

3.3. У првом Вуковом фолклорном зборнику посвједочене су обје нове врсте ријечи које су резултат иновација у историјском развоју српског језика

– предикативи [види даље тт. (1), (2)] и оптативи [види даље т. (3)]. О формирању двију нових врста ријечи у српском језику (и о очувању старих) писали смо у посебном раду [МАРОЈЕВИЋ 2010].

(1) Предикатив *ӣӣако* (ми помогла) посвједочен је у епској пјесми *Милош Обилић у Лаиџинима*:

Вера моя тако ми помогла, [МОУЛ¹: 106],

Вјера моја тако ми помогла! [МОУЛ²: 107].

Предикатив смо навели у минималном контексту зато што он има побочни акценат, па се интонационо везује за ријеч с главним акценатом: ↓*ӣӣако* *ми*^помогла↓. У стиху тај побочни акценат је метрички, па се остварује опкорачење паузе између другог и трећег такта: вјѐра *моја* || та̄ко ми | помогла.

(2) Предикатив *ӣӣѐшко* (мѐни) потврђен је у епској пјесми *Лов краљевића Марка* и у неколико стихова лирских пјесама:

Тешко мени и теби соколе, [ЛКМ¹: 45],

Тешко мене и тебе, соколе, [ЛКМ²: 48];

Тешко мени *код* [код – Р. М.] две майке без тебе. [...] |

Тешко мени код два отца без тебе. [...]

Тешко мени код два брата без тебе.

(бр. 65, ст. 11, 19, 27) [МПССП: 81 (64–65)],

Тешко мене код две мајке без тебе! [...]

Тешко мене код два оца без тебе! [...]

Тешко мене код два брата без тебе!

(бр. 295, ст. 11, 19, 27) [СНП I: 218 (209)].

Предикатив смо навели у минималном контексту зато што има побочни акценат, па се интонационо везује за ријеч с главним акценатом, у наведеним примјерима за датив личне замјенице првог лица јединице: ↓*ӣӣѐшко*^мѐни↓.

У другом полустиху једанаестог и првом полустиху дванаестог стиха (симетричног четрнаестерца) лирске пјесме *Природна слобода*:

Стаде славуј певати: / Тешко другу без друга;

Тешко другу без друга, / И славуј без луга.

(бр. 72, ст. 21–24) [МПССП: 85 (68)],

Стаде славуј певати: / Тешко другу без друга!

Тешко другу без друга, / И славују без луга!

(бр. 655, ст. 21–24) [СНП I: 424 (483)]

предикатив се везује за датив именице: ↓*ӣӣѐшко*^др̄угу↓. Вук је у обје редакције пјесму наводио као да је у седмерцу (додуше, у првој редакцији друге

седмерце увучено). Пјесма је стварно у симетричном четрнаестерцу, што потврђује и анадиплоза као тип звуковног понављања (повнављају се крај једног и почетак другог стиха).

Предикативи као нова и специфична врста ријечи описани су у посебном раду [МАРОЈЕВИЋ 2007].

(3) Оптативи као нова врста ријечи настали су од партиципа на *-лъ* у предикативној функцији:

Сараево цвало не родило
Зашт' обичај у теби постаде,
Млади момци да љуб' удовице
Стари старци лиепе девојке
(бр. 11, ст. 16–19) [МПССП: 51 (29)],

Сарајево, цвало, не родило!
Зашт' обичај у теби постаде,
Млади момци да љуб' удовице,
Стари старци лијепе дјевојке?
(бр. 436, ст. 16–19) [СНП I: 301 (320)].

Оптативи (Сарајево) *цвало – не родило* формално се подударају с крњим перфектом, али за разлику од крњег перфекта, у коме се може васпоставити помоћни глагол, у оптативу то није могуће. Поред тога, оптативи су настали елипсом помоћног глагола у облику императива трећег лица јединине *буди*, који је чувао оптативно значење, а не, као крњи перфекат, елипсом презента помоћног глагола.

(4) Двије нове врсте ријечи које су се развиле у историјском развоју српског језика, а које су посвједочене и у првом Вуковом фолклорном зборнику, заузимају маргинално мјесто у граматичком систему. Оптативи се појављују у фразеолошком жанру клетви, као у наведеном примјеру, с негативном семантиком [види горе т. (3)], односно у благословима као његовом другом типу, с позитивном семантиком. Предикативи се опет употребљавају у фразеолошком жанру заклетви [види горе т. (1)], као и у предикативним изразима-оцјенама, који су блиски жанру узречица [види горе т. (2)] (о поменутих фразеолошким жанровима види у [ПЕЈАНОВИЋ 2010]).

3.4. У првом Вуковом фолклорном зборнику појављују се неки специфични типови транспозиције (преласка из једне категорије ријечи у другу).

(1) Неке именице су подвргаване процесу прономинализације – чувајући и своје одговарајуће лексичко значење, оне попримају секундарно упућивачко значење, тј. функцију личне замјенице.

1° Именица *йџужна*, настала супстантивизацијом облика женског рода неодређеног вида придјева, добија значење личне замјенице 'ја', женског рода:

Јо тужна гриешнути реко!
(бр. 4, ст. 7) [МПССП: 47 (25)],

Јао тужна! гриешну ти реко!
(бр. 426, ст. 7) [СНП I: 296 (314)].

2° Именица *ѿѿжан*, настала супстантивизацијом облика мушког рода неодређеног вида придјева, такође добија значење личне замјенице 'ја', али мушког рода:

Како ћу ѿй тужан дјевер бити:
(бр. 47, ст. 7) [МПССП: 71 (52)],

Како ћу јој тужан дјевер бити!
(бр. 544, ст. 7) [СНП I: 358 (394)].

3° Именица *сирѿша* такође добија значење личне замјенице 'ја', женског рода:

Да рекнем да є од рода,
Сирота рода неимам;
(бр. 60, ст. 21–22) [МПССП: 78 (61)],

Да рекнем, да је од рода, |
Сирота рода не имам;
(бр. 315, ст. 21–22) [СНП I: 228–229 (223)].

4° У сљедећем примјеру у једној се појединости разликују прва и потоња Вукова редакција:

Гледаюћ' га у нь се залубила,
Пак є сама себи говорила: |
Боже мили да чудна јунака!
Да л' ме оће младу запросити,
Ја би млада сутра пошла за нь'га.
(бр. 83, ст. 5–9) [МПССП: 89–90 (74)],

Гледала га, па је говорила:
Боже мили, да чудна јунака! |
Да л' ме хоће јунак запросити,
Ја бих млада сутра пошла зањга.
(бр. 716, ст. 5–8) [СНП I: 461–462 (531)].

У првој редакцији двапут је употријебљен придјев женског рода неодређеног вида (ном.) *млада*, (ак.) *младу* који у контексту поприма секундарно упућивачко значење, тј. функцију личне замјенице првог лица једине (ном.) 'ја', (ак.) 'мене', женског рода, при чему су у оба стиха употријебљени и формални облици личне замјенице, па се придјев не подвргава супстанти-

визацији [као у примјерима из тт. 1^о, 2^о]. Овакво, двоструко изражавање значења личне замјенице нека је врста хендијадиса, специфичне форме наглашавања. У првој редакцији компоненте хендијадиса раздвојене су цезуром (и глаголским обликом [x]ǫ̃he), па се остварује опкорачење цезуре: *дǎ л' ме [x]ǫ̃he || млáду | запрџсити*.

У другој редакцији умјесто (ак.) *млáду* употријебљена је именица *јǫ̃нǎк* која у контексту поприма секундарно упућивачко значење, тј. функцију личне замјенице трећег лица једнине 'он'. У посљедњем наведеном стиху, у коме је у потоњој редакцији враћено *x* у облику аориста, метрички акценат је на другој компоненти хендијадиса: *јǎ бих млáда || сǔтра | пџшла зǎ њǎа*.

(2) У српском језику се нису формирале именице заједничког рода. Али, таква тенденција постојала је у историјском развоју језика – тенденција да именице које су имале обиљежје (формално) женског рода као резултат транспозиције добију и формално обиљежје мушког рода, кад се односе на мушка лица [види примјере и коментар у Маројевић 2000/2008: 51–52]. Зато у примјеру:

Ид' одатле едан лажљивицо.
(бр. 21, ст. 3) [МПССП: 55 (34)],

Ид' одатле, један лажљивицо! –
(бр. 631, ст. 3) [СНП I: 404 (455)]

у другом полустиху реконструишемо именицу заједничког рода уз коју стоји конгруентни атрибут у мушком роду – основни број *један* са извјесним обиљежјима неодређеног члана, с побочним (али метричким) акцентом. У првом полустиху реконструишемо хетеровокалски дифтонг [ʎо] у сандхију, тако да прозодијски и версолшки стих интерпретирамо на сљедећи начин: *идʎ одǎй̄л̄е̄ || јџдан | лǎжљивицо (остварује се опкорачење границе између другог и трећег такта).*

(3) Као резултат транспозиције (преласка придјева у именицу или супстантивизације) формиране су именице мушког рода *драџи*, женског рода *драџа* и средњег рода *драџо*. Поставља се питање: какав је статус ове посљедње именице и какав је међусобни однос те именице према дјвема претходним? Размотрићемо примјере по реду како су објављени у *Малој љросионародњој славеносрѣској љјеснарици*.

1^о У првом примјеру:

Јо тужна гриешнути реко!
У мога су драга очи плаве –
Есу плаве, ал' су мени драге.
(бр. 4, ст. 7–9) [МПССП: 47 (25)],

Јао тужна! гриешну ти реко!
У мога су драга очи плаве!
Јесу плаве, ал' су мени драге.

(бр. 426, ст. 7–9) [СНП I: 296 (314)]

посвједочене су три именице настале транспозицијом: *ѿужна*, (ак.) *ѿријешну* и (ген.) *драѿа*. Прва (*ѿужна*) била је предмет анализе у вези с процесом прономинализације [види горе т. (1) 1°]. Друга (*ѿријешнā*), настала елипсом именице *ријеч*, данас је у тој функцији архаизам, па би је требало прозодијски интерпретирати и снабдјети текстолошком напоменом. Трећа, (ген.) *драѿа*, настала супстантивизацијом придјева *драѿ*, који се појављује у наредном стиху, захтијева објашњење: је ли то генитив именице средњег или мушког рода, и да ли је полазни облик одређеног или неодређеног вида (генитив је, видимо, у облику неодређеног вида)?

2° Сљедећи примјер:

Љубичице ја би тебе брала,
Немам драга коме бите дала;

(бр. 6, ст. 1–2) [МПССП: 48 (26)],

Љубичице, ја бих тебе брала,
Немам драга, коме би те дала;

(бр. 322, ст. 1–2) [СНП I: 232 (227)],

у ком је исто посвједочен генитив неодређеног вида *драѿа* настао супстантивизацијом придјева *драѿ*, такође оставља дилему: остаје отворено питање да ли је полазни облик средњег или мушког рода и да ли је одређеног или неодређеног вида. (Нејасно је зашто Вук није воспоставио *х* у облику *би* и у другом стиху.)

3° Пјесма *Дрина се ѿонијела*, чији је лирски јунак (наратор) дјевојка, показује да је полазни облик (или да полазни облик може бити) у средњем роду (јер је номинатив хомонимичан с потврђеним обликом акузатива „драго“) и да се он односи на мушко лице:

Дрино водо што с' се пониела,
Што си мое драго заниела?
Ако си ми драго заниела

(бр. 7, ст. 1–3) [МПССП: 48 (26)],

Дрино водо, што с' се понијела,
Што си моје драго занијела,
Ако си ми драго занијела,

(бр. 429, ст. 1–3) [СНП I: 297 (315)].

Али остаје нејасно да ли је именица у облику одређеног (*дрážō*) или неодређеног вида (*дрážо*) – или је могућ и један и други прозодијски лик.

4° Сљедећи примјер је још необичнији:

Двасе драга на ливади љубе,
(бр. 17, ст. 1) [МПССП: 53 (32)],

Два се драга на ливади љубе,
(бр. 444, ст. 1) [СНП I: 304 (324)].

Посвједочени облик је у номинативу паукала, који је хомонимичан генитиву сингулара само ако се изговори у неодређеном виду: (два) *дрážа*. Питање је да ли се он изговарао (само) тако или је био могућ изговор и одређеног вида, па би номинатив паукала био хомонимичан с номинативом женског рода. У сваком случају вршиоци радње су момак и дјевојка.

5° У наредном примјеру:

Извирала б' драгу под прозором,
Гди се драги свлачи и облачи,
Неби л' ме се драги напоио,
(бр. 18, ст. 3–5) [МПССП: 54 (33)],

Извирала б' драгу под прозором,
Гди се драги свлачи и облачи;
Не би л' ме се драги напојио,
(бр. 350, ст. 3–5) [СНП I: 257 (262)]

у четвртном и петом стиху је употријебљен номинатив мушког рода одређеног вида *дрážī*. У трећем стиху је датив у неодређеном виду *дрážу*, али је питање је ли он мушког рода (према номинативу *дрáž* или *дрážī*) или средњег рода (према номинативу *дрážо* или *дрážō*).

6° У примјеру из пјесме *Време žубиш' нешреба* (у потоњем издању наслов је измијењен: *Не ваља žубиши вријеме*):

Све се љуби, / Душице моя, / И време негуби;
А ти злато, / Душице моя, / | Нелубљено драго
Време губиш, / Душице моя, / А мене не љубиш.
(бр. 48, ст. 7–15) [МПССП: 71–72 (53)],

Све се љуби, [душице моја,] и време не губи;
А ти, злато, [душице моја,] нелубљено драго,
Време губиш, [душице моја,] а мене не љубиш.
(бр. 546, ст. 3–5) [СНП I: 359 (396)]

нативу *дрáċ* или *дрáċĭ*) или средњег рода (према номинативу *дрáċo* или *дрáċo*), али свакако није женског рода. И овај моменат би указивао на то да је ово женска пјесма, не само по жанру.

(4) Примјери који су разматрани у овом одјељку наше расправе показују прелазни карактер: именице добијају контекстуално значење и личне замјенице [види горе т. 1], именица (формално) женског рода у контексту добија обиљежје мушког рода (па се тиме испољава тенденција формирања именица заједничког рода) [види горе т. 2], супстантивизирани придјиви одређеног вида трансформишу се у неодређени [види горе т. 3]. Овај последњи случај није усамљен: именица *млáďā* / *млáďа* 'невјеста' може имати сложену придјевску деклинацију, и она је примарна: *млáďā* (дат. *млáďōj*); та деклинација трансформисала се у мјешовиту: *млáďā* (дат. *млáďōj*), а ова у чисто именичку: *млáďā* (дат. *млáďи*). Зато смо прозодијске варијанте оставили отвореним.

4. Закључак. Наша анализа тицала се појединачних аспеката граматичке реконструкције и граматичке идентификације у текстолошком испитивању првог Вуковог фолклорног зборника, и ти су аспекти изискивали своје посебне закључке. Зато ћемо овдје изнијети само два општа закључка као оправдање двостраности анализе која је најављена у наслову.

4.1. Анализа је показала тијесну повезаност лингвистичког и литературолошког приступа у текстологији: први приступ реконструираше или идентификује облик, звучање и значење, а други описује његову умјетничку функцију. Двострукост анализе нарочито је била плодотворна при разматрању фразеолошких жанрови – у таутолошким изразима, хендијадису те у предикативима и оптативима као инпвацијама у систему врста ријечи.

4.2. У овом раду питањима версификације бавили смо се само узгред, али то је област у којој се лингвистика и поетика просто не допуњују него уједињују: ријеч је о највишој (и најсложенијој) форми књижевног текста, па је свако њено испитивање по дефиницији предмет литературологије, али се у анализи примјењује најстрожа (и најпрецизнија) лингвистичка методологија и интерпретација. Зато се у раду, и у другим радовима из ове серије који су у штампи, примјењује општефилолошки приступ.

ИЗВОРИ

- ЛКМ¹ – *О Марку Краљевићу*, ст. 1–113 [Караџић 1814: 94–100; Караџић 1965 (1814) I: 106–110].
 ЛКМ² – *Лов Марков с Турцима*, ст. 1–113 [Караџић 1988 (1845) V: 312–314 (426–429)].
 МОул¹ – *О Милошу Обилићу*, ст. 1–113 [Караџић 1814: 89–93; Караџић 1965 (1814) I: 103–106].

- МОУЛ² – *Милош у Лайћинима*, ст. 1–114 [КАРАЦИЋ 1988 (1845) V: 161–163 (211–214)].
 МПССП: *Мала њросїонародња славено-сербска ѡснарица* [КАРАЦИЋ 1814; КАРАЦИЋ 1965 (1814) I].
 СЈД: *О смерћи Јове Десїоїовића*, ст. 1–76 [КАРАЦИЋ 1814: 103–105; КАРАЦИЋ 1965 (1814) I: 113–115].
 СНП I: *Срїске народне ѡјесме*. Књига прва [КАРАЦИЋ 1975 (1841) IV].

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- КАРАЦИЋ, Вук Стефановић. *Мала ѡросїонародња славено-сербска ѡснарица*, издана Вуком Стефановићем. У Виени, 1814.
- КАРАЦИЋ, Вук Стефановић. *Срїски рјечник, исѡлкован њемачким и лайћинским ријечма*. Скупио га и на свијет издао Вук Стефановић. У Бечу, 1818. [Фототипски: *Сабрана дела Вука Караѡића*. Књ. II. *Срїски рјечник* (1818). Павле Ивић (прир.). Београд, 1966].
- КАРАЦИЋ, Вук Стефановић. *Срїски рјечник исѡумачен њемачкијем и лайћинскијем ријечима*. Скупио га и на свијет издао Вук Стеф. Караѡић. У Бечу, 1852. [Фототипски: Београд, 1972].
- КАРАЦИЋ, Вук Стефановић. *Мала ѡросїонародња славено-сербска ѡснарица*. 1814. *Сабрана дела Вука Караѡића*. Књ. I. Владан Недић (прир.). Београд, 1965.
- КАРАЦИЋ, Вук Стефановић. *Срїске народне ѡјесме*. Књига прва. 1841. *Сабрана дела Вука Караѡића*. Књ. IV Владан Недић (прир.). Београд, 1975.
- КАРАЦИЋ, Вук Стефановић. *Срїске народне ѡјесме*. Књига друга. 1845. *Сабрана дела Вука Караѡића*. Књ. V. Радмила Пешић (прир.). Београд, 1988.
- МАРОЈЕВИЋ, Радмило. *Срїски језик данас*. Београд, 2000.
- МАРОЈЕВИЋ, Радмило. Предикативи у српском језику у систему врста ријечи. *Радови Филозофског факулћета у Бањој Луци* 10 (2007): 13–45.
- МАРОЈЕВИЋ, Радмило. *Срїски језик данас*. I. Друго изд. Бања Лука, 2008.
- МАРОЈЕВИЋ, Радмило. Структура врста ријечи у савременом српском језику (у поређењу са старославенским и руским). *Ињиердисципљинарсїи и јединсїво савремене науке: Филолошке науке*. Зборник радова са научног скупа (Пале, 22–24. мај 2009.). Пале, 2010, 99–110.
- ПЕЈАНОВИЋ, Ана. *Фразеолоѡија Горског вијенца: Фразеолошки жанрови. Кулћурни концепћи*. Руски ѡреводи. Подгорица, 2010.

Р. Н. Маревич

ГРАММАТИЧЕСКАЯ РЕКОНСТРУКЦИЯ И ГРАММАТИЧЕСКАЯ
ИДЕНТИФИКАЦИЯ КАК ЛИНГВОТЕКСТОЛОГИЧЕСКАЯ И
ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКАЯ ЗАДАЧА
(НА МАТЕРИАЛЕ ПЕРВОГО СБОРНИКА СЕРБСКИХ НАРОДНЫХ ПЕСЕН
ВУКА СТЕФАНОВИЧА КАРАДЖИЧА)

Резюме

В настоящей статье рассматривается грамматическая реконструкция в научном издании сербских народных песен на материале первого сборника Вука Стефановича Караджича «Мала простонародња славено-сербска песнарица» в сопоставлении с позднейшими изданиями того же фольклориста, в частности: 1) грамматическая реконструкция: а) просодическая (и грамматическая) реконструкция омографов, б) дифференциация форм, в) тавтологические сочетания, г) хендиадис; 2) грамматическая идентификация – выявление и просодическая (и грамматическая) интерпретация: а) префиксоидов, б) постфиксов, в) инноваций в системе частей речи и г) некоторых специфических типов транспозиции.

Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Катедра за славистику
radmilo@mail.ru

Др Душан М. Иванић

НУШИЋ ИЛИ ПРАСАК ИМАГИНАТИВНЕ ЕНЕРГИЈЕ

Аутор полази од рецепције Нушићевог дјела (у поређењу с другим српским великим писцима) као поузданог знака његовог мјеста у српској и европској култури. Указује на жанровску многострукост његовог опуса, изохроност различитих жанрова, главне чиниоце драмских и приповједачких дјела (функције заплета, простора, јунака), те опште оквире једне мултивалентне поетике, у којој се смијех мијеша са песимистичким погледом на природу српског друштва и човјека уопште.

Кључне ријечи: Нушић, рецепција, жанр, опус, генеза, поетика, хумор и сатира.

1. Поћи ћемо од чињеница из *Лексикона њисаца Јужославије* (Матица српска, 1972–). Биобиблиографски подаци о Вуку Караџићу заузимају 16 страница А формата по два ступца, о Змају 18 таквих страница, а о Нушићу 34 (68 стубаца). Иако је библиографија Б. Нушића условно „млађа“ (свеска *Лексикона* са Змајем је објављена 1979, са Вуком 1987, а са Нушићем 1997. године), дакле садржи и новију грађу, не треба заборавити да се о Нушићу пише тек од осамдесетих година 19. вијека. То потврђује колико је његово дјело интензивно праћено у штампаној ријечи, док подаци о присуству на радију, телевизији, и ко зна гдје још, нису прикупљени, а није извјесно да ли ће се икада и прикупити. Превођен је на тридесетак језика и у неким иностраним срединама уживао (или ужива) глас класика свјетске литературе (Совјетски Савез некадашњи, Русија, Бугарска). О њему је на руском и бугарском написано више монографија; на бугарским, чешким и словачким позорницама између два свјетска рата извођен је готово колико и на југословенским.¹ Нушић дакле није само аутор једног од најобимнијих опуса у српској књижевности, већ (кад се узму у обзир сви медији) и аутор изузетно снажног одјека у домаћој и европској јавности (посебно у јавности

¹ О томе в. у *Зборнику Музеја њозоришне уметности. Бранислав Нушић 1864–1964*. у прилозима Ф. Салцера, Л. Солнцева, Б. Ничева, Л. Захарова.

словенских народа). Колико је Нушићево дјело (књижевно, позоришно, новинарско итд.) разноструко и обимно, и његов животни пут је далеко од просјечног живота српског књижевника. Прави подухвати утолико су монографске обраде и дјела и живота (Лешић 1989; Јовановић, Р. В. 2014), поготово уколико се анализирају односи тзв. унутарњих и спољашњих аспеката његових писаних творевина и њихових критичких, позоришних, књижев-ноисторијских тумачења.²

Крајња разуђеност Нушићевог дјела (тематска, морфолошка, жанровска и стилска) није лишена истоврсних или сродних комплекса у антиподним оквирима (нпр. у историјској трагедији – комедиографске сцене или комедиографски чиновни). То би се с још више права могло рећи ако се на његов опус гледа као на цјелину. С обзиром на промјене кроз које је пролазио, или моћ да у кратком периоду створи дјела велике разноврсности (1900: *Кнез од Семберије, Обичан човек, Шојенхауер, Тако је морало бићи, Љиљан и оморика*), могло би се говорити о више аутора (и више поетика) под једним именом, потврђујући индиректно ставове о проблематичности дјела и аутора (Фуко 2012: 103). Такође би се могло говорити и о чврстим знаковима идентитета: док и у синхроној и у дијахроној равни савлађује нове облике, врсте и теме, Нушић се по правилу враћа тежишним правцима своје имагинације, мада су и такви правци подложни искакању из очекиваног тока. Наиме, и трагедија и мелодрама (или грађанска драма) редовно имају комичне „интермедије“, а трагички супстрат, у природи радње или карактера, бива у тој мјери озрачен комичном супстанцом да су неки савременици говорили о комедији гдје данас говоримо о трагедији (С. Јовановић), док су режисери трагичку димензију текста изокретали ка комичном проседеу (*Наход* у режији Дејана Мијача).

Међутим, нису критичари ни режисери извор двојења, већ Нушић, између различитих жанрова, у стапању или одвојеном стварању фелтона, приповијетке, хумореске, козерије, романа, комедије, успомена, новинских чланака, полемика, пригодница и др. (не помињући документарне и научне жанрове, путописе или *Рейџорик*). Распони овог опуса су такви да се отимају претпостављеном јединству: разнолик у избору жанра и стила, колико и у избору теме и става. Књижевни историчари и, још више, позоришни и књижевни критичари, на Нушићево дјело су често навлачили хабитус простог забављача и хумористе, чврсто профилисаног односа (функције) у друштвеним процесима (стављајући сатиру изнад хумора, нпр. Скерлић; одричући писцу јасну класну свијест, нпр. Ђорђе Јовановић, в. Бранислав Нушић 1965, или га сврставајући у антирежимске превратнике, како тврди Ђ. Јовановић да се писало у чланцима десничарских критичара 30-их година

² Овдје издвајамо само новије монографије, које се баве Нушићевим животом и дјелом; претходило им је више монографија и зборника радова, међу којима су В. Глигорић, М. Ђоковић, К. Димитријевић, Б. Глишић, М. Мисаиловић, Ј. Лешић, посвећених цјелокупном дјелу или појединим аспектима дјела (хумор, комедије, позориште).

20. вијека), редовно с таквим аргументима оспоравајући вриједност Нушићевог дјела као цјелине или дијелова: хумор је страдао од сатире, историјска драма или приповијетка од комедије, идилична проза од реалистичке, фељтон од приповијетке, шаљиви роман од озбиљног и тако унедоглед. Неће се тиме рећи да је све подједнако вриједно у Нушића, али су у начелу врсте исказа у свом онтолошком статусу равноправне и вриједност једне од њих не потире вриједност друге. Жанрове освештане традицијом (трагедија, комедија, епопеја) већ од 18. вијека смјењује грађанска драма, па роман, а убрзо нахрупљују приповијетка, фељтон, водвиљ, роман у наставцима итд. Данас се можемо усагласити око вредновања унутар врсте (једна врста умјетнички може бити привлачнија, ефикаснија, иновативнија, еволутивнија итд.): очигледно је да Нушић нема или једва да има такмаца у комедији, фељтону, историјској драми (трагедији), грађанској драми (на путу ка трагикомедији, жанру врло значајном за 20. вијек) или шаљиво-сатиричној ревији (*Пути око светиша*).

2. Узима се да жанрови (нпр. комедија, фељтон, грађанска драма, приповијетка) настају на препознатљивим индикаторима, на доминантним стилско-тематским и композиционим комплексима (код Нушића је то, нпр. хумор у комичном типу радње, у приповијеткама и фељтонима), који се у великој мјери нарушава приближавањем другим комплексима (сатири, мелодрами, идили), или некој врсти антиномичног жанровског стања (нпр. *Књига друџа*), што је најчешће изазивало негодовање критике (Лешић 1996: 212). Трагајући за другачијим рјешењима, под утицајима новијих токова у европској драми, или нових друштвено-историјских и актуелних (пригодних) околности, Нушић је написао низ дјела изван својих комедиографских оквира. Међу њима су алегоријска бајка *Љиљан и оморика*, трагедије *Кнеџиња од Трибала*, *Наход*, *Томаида*, лирско-фантастична (симболистичка) *Вечносћ*, више малих комада на историјске теме, као што су *Кнез Иво од Семберије*, *Хаџи Лоја*. Томе попису можемо прикључити мемоарско-романескно дјело *915* и знатан круг приповиједака (*Рамазанске вечери*), које је Горан Максимовић описао и анализирао под појмом „идилични модел приповиједања“ (Максимовић 1995).

Упоређујући те скупине дјела (жанровске, стилске и тематске), често синхроне по настајању, лако прихватамо тврдњу Станислава Винавера да је Нушић претходио свијету својега дјела, да је „најпре био Нушић“ (Винавер 2012: 247), а не да је неки спољашњи свијет, какав се предочава у његовим дјелима, постојао независно од њега. Не треба при томе порећи да се наш аутор уклапао у жанровске токове, да му је избор рјешења нудила, ако не наметала стилско-реторичка залиха српске и европске драме, од Стерије и романтичара до Глишића, Трифковића, Гогоља, натуралиста (Хауптман, Горки) и симболиста, модерне, Пирандела и покрета социјалне литературе.

У Нушићевим првим објављеним дјелима (*Листићи*, чак и *Приповијетке једног кайлара*) одмах је уочена отвореност за комичне жанрове. Поводом

Листића Владан Ђорђевић, и сам кривац за Нушићево робијање, наслућује ријетки дар будућег фелтонисте, комедиографа и сатиричара (Нушић 1965: 82–83). Пјесма *Пољреб два раба*, због које је осуђен на затвор и одлежао неколика мјесеца у Пожаревцу, садржи језгро Нушићевог сатиричног става: ругање настраном односу према вриједностима, опажање неприкладног, преокретање и замјена вриједности (што је ниско и ружно уздиже се у високо и вриједно): „У Србији прилике су такве, / Бабе славе, презиру јунаке. / Зато и ви не муч’те се цабе:/ Српска децо, постаните бабе.“ (Повод је био сахрана таште војног министра Франасовића, гдје је присуствовао краљ Милан и цијели двор, али их није било на сахрани јунака бугарско-српског рата. Протоколарни разлози, које помиње Ђорђевић, очито нису били прихватљиви за критичку јавност.) С таквим осјећањем свијета и с даром да га обликује преко ликова, радње, говора, млади писац је могао ићи ка фелтону, комедији, козерији, политичком чланку, сатири, али и ка озбиљној замишљености над нашим наравима и мјерилима вредновања.

Нушићево дјело није настајало само унутар онога што би се звало стваралачки дух или стваралачка енергија. Оријентација на позориште изазвала је једне врсте текстова, пригодне прилике друге (двор, политичке партије, националне манифестације), а потребе голе егзистенције повезале су аутора са новинама, чији ритам излажења, жанрови (нпр. фелтон), и публика дјелују на облике, теме и стил његових прилога. Отуда је Нушићева поетика мултивалентно, слободно и непредвидљиво стапање поетика различитих жанрова и стилова (комично, трагично, мелодрамско, сатирично, хумористичко...), преплет јединства (с обзиром на Нушићево ауторство) у мноштву (с обзиром на жанровске и стилске разлике).

3. Јако мјесто Нушићеве поетике у свим жанровима заузима конструкција *инџриџе/зайлеџа*: мотив који преокреће ток радње и односе међу актерима. Нпр. једночинка *Под сџаросџ*: претресање старе одјеће, проналажење љубавног писма, одлука супружника да се разиђу, али им долази син и јавља да су добили унука! Или мотив отварања туђих писама, којим отпочиње заплет у *Сумњивом лицу*. Нушић такође редовно води радњу (заплет) од морално сумњиве или неморалне *намјере* (претензије) до њене пропасти у *исходу* (комедиографска иронија): покварена, глупа намјера, непримјерена способност појединца, погађа свога творца (своје творце, комично друштво), у различитим фабуларним комплексима. То је једна од константи Нушићевих хумористичких дјела (тзв. хумористичка катастрофа), чак и кад за јунаке не узима покварењаке и глупаке, већ просјечне личности (нпр. отац у *Првој џарници*; или Живка у *Госџођи минисџарки*). Обично се уз лоше схваћену наредбу или смисао дописа (о хватању шпијуна/ револуционара) главном актеру приписује изразита карактерна или интелектуално-образовна слабост (неспособност у политичкој агитацији, склоност некадашњег поштара да отвара туђа писма итд.). Могао би се направити каталог оваквих мотива, из комедија и из Нушићеве прозе (приповијетке, романи, фелтони). Такође

и каталог комичних неспоразума, тобожњих случајности (у дјелу нема ни чега случајног, све је ствар ауторове воље) или околности које иду наруку комичном.

Основа Нушићеве хумористичке и фелџонистичке прозе такође почива на заплету. У приповијеткама се заплет развија поступно, до кулминације и расплета; у фелџонима је иницијалан и најчешће се завршава нагомилавањем и варирањем основног мотива. (Нпр. *Министарско прасе*; јунаку фелџона је побјегло божићно прасе из авлије, па замишља шта би се десило да је министру побјегло прасе: „И тако, док сам ја остао без прасета, у г. министровој авлији грочке по један представник сваког кварта, а по један писар у свакоме кварту очекује унапређење о Новој години.“) Већина тих фелџона полази од неког тобожњег догађаја, развија га до апсурдних ситуација, а предочава као један од аспеката савременог живота у Србији (*Пољовски шћирајк*, *Владарске њосеће*, *Кандидација* – процедура предлагања и избора народних посланика, *Предлоџ за химну*, *Полиџичке свадбе*, *Кмејовско њиџање* – сељаци се буне против свог кмета, али их сви, па и владар, одбијају и они одлазе до Бога, који такође неће да их прими и препоручује Св. Петру нека им каже да је Бог умро; на то најстарији у делегацији, каже: „А, вала, ако је и умро, и његовог је било доста“), (не)моралних навика у односима међу грађанима (*Реј*) или друштвених обичаја (*Један боџај њемељ* – о ударању темеља и напуштању градње, па Београдска општина одреди једну парцелу за све нове темеље; *Одбор за дочек*). Те мале приче су на једном нивоу (радње, идеја) забавне, на другом – погађају сатиричним жаокама ружна мјеста у животу, менталитету, институцијама, обичајима. У њима је наша средина предочена у комичној историји која жилаво одољева мијењању и старењу.

Нушић је својим фелџонима исписао хумористичко-сатиричну хронику Београда с почетка 20. вијека, с нуклеусима поступака и мотива на којима се развијају и његове комедије, романи, *Ауџобиоџрафија*. Од свега што дотакне Нушић направи духовиту козерију или причицу: мачак, новорођенче, зуби, интервју с голом женом, кућне мазе, младенци, интервју са Св. Савом или са Синан-пашом, који објашњава како је добро што је спалио мошти Светог Саве, да се не преврће у гробу од српских послова. Написао је око 400 козерија, а кад их је одабирао за књигу, узео је свега 20-ак (у сабраним дјелима заузеле су три књиге). Док је Јован Скерлић био врло мрзовољан према овом облику Нушићевог рада, тврдећи да у њему превладава забава и баналан хумор и описујући га грубим епитетима (Скерлић 1966/1907: 185–186), Матош је сматрао да је то „кинематографска шаљива слика просјечног човјека и просјечног друштва у Србији“, једна нова врста фантазијског фелџона који се може мјерити „с најбољим фантазијама хумориста свјетског гласа“ (Матош 1973/1912: 318).

Стално је средство Нушићевих комада заједнички *џпросџор* (газда и подстанар имају крешендо у расплету, кад грађани долазе под Јевремов прозор да честитају Ивковићу, а Јеврем држи Ивковићев говор)! Простор је

један од кључних чинилаца свијета Нушићевих приповједачких и драмских дјела: њиме се миметизује радња и однос међу ликовима (по правилу у дидаскалијама), уклапа гледалиште и позорница, ликови и радња). Простор је ипак, колико год био у улози дочаравања реалистичности, ствар ауторове концепције, његове вјештине да га искористи за сврхе дјела, заплета и расплета, и омогући да „непредвидљиве“ околности постану њихови незаобилазни чиниоци.

Морално-интелектуални профил својих јунака Нушић радо повезује с њиховом околином: интерференције различитих нивоа унутар главне теме или главног јунака (нпр. избори). Иза тога је препознатљиво ауторово настојање (тенденција) да бира јунаке/ликове који подлијежу слабостима мјерљивим новцем, вишим положајем, влашћу или неким другим материјалним интересом („добра партија“ за женидбу или удају, по вољи родитеља, нпр.). Међутим, Нушић често своје комаде пуни споредним ликовима, у улози, ако се може рећи, забавног накита, гдје се по правилу до карикатуре развија једна особина (брбљивост, свадљивост брачних парова, опширност, поштапалице и сл. говорно-интелектуалне слабости). Нарочито у фелџонима и хумористичкој прози уопште, он напушта традиционалне „морално подобне“ норме и преграде претходних епоха: невјерна жена се не кажњава већ глупи и љубоморни муж, или брак подређен новцу, каријери, спољашњем угледу. Нема измирења, већ по правилу побјеђује памет, тјелесност, лукавство, вјештина, новац или траје глупост и беспомоћност (посебно малих чиновника: приповијетка *Тринаесџи*). Могло би се рећи да се нека врста старије (бокачовске и фолклорне) традиције смијеха спаја с модерним временима или модерним друштвеним облицима живота.

Посебно је изазовна за тумачење велика жанровска разуђеност драмских облика у Нушићевом дјелу, не само на нивоу величине (велики и мали комади), већ на нивоу супстанцијалних драмских обиљежја, комичног, трагичног и просјечно озбиљног. Претпоставке о подлози сразмјерно велике плодности комедиографа у жанру историјских комада, по правилу трагедија, могу се засновати на неколико чинилаца. Прво, још је била врло жива позоришна традиција и велики успјеси оваквих комада у Нушићевој младости. Друго, традиција у српској драми, с репрезентативним заступником у Ј. С. Поповићу и романтичарима, остаје видна током епохе реализма, а појачана крупним догађајима у српској нацији. Нушића, осјетљивог на позоришне вибрације у Европи, понио је и натуралистички (*Иза божјих леђа*) и (нео)симболистичко-митолошки талас око Великог свјетског рата (захватио је више наших писаца, од Милутина Бојића и Мирка Королије до данас маргиналних аутора као што су Никола Ђурић или Ђуро Димовић). Нушић је тој модној тежњи у оба случаја одговорио новим драмама, не лишавајући се ни у њима комедиографских уметака.

Други правац, мање корјенит у односу на комедију, везан је грађанску драму. Нушић је, од *Прве јарнице* (1897) спојио озбиљан и комичан проседе, искрену љубав у сукобу с вољом родитеља, помоћнике-квариингре, неискре-

не просиоце, брбљиве пријатеље итд. Клевета која погађа погрешну особу (кћерка клеветника), син који открива оца као кривца итд., све то говори како је танка жица између комичног, озбиљног и трагичног. Нушић ће том жицом исткати неколико својих запажених дјела (*Тако је морало бити*, *Пучина*, *Јесења кица*, *Књи́га дру́га...*), мада она неће засјенити његов комедиографски репертоар или неће доћи ни на маргину позоришног репертоара.³

4. Што нам недостаје, то је грађа за изучавање генезе Нушићевих дјела, оног размака између скица, цјеловитих редакција и њиховог коначног облика. Међутим, ако се не може надокнадити пропало и уништено зубом времена и вољом људи, може се искористити оно чим се располаже – доступне редакције и сачувана заоставштина. Тек уз такво, критичко, издање могли би се утврдити прави односи између стваралачких фаза, жанрова, стилских и морфолошких кретања унутар опуса.⁴

Увријежило се мишљење да је Нушић писао лако, брзо и много, што уз епизоду са конкурсом Српског краљевског позоришта, и уз његове фелтоне, не треба порицати. Али има доста потврда да је упорно и дуго радио на дотјеривању и изведби одређених замисли. *Сумњиво лице се* (уз *Народног њосланика* и *Проекцију*) редовно сврстава у његове ране драме, држећи се позоришне судбине комедије и свједочанстава самог аутора. Заборавља се да је та комедија објављена тек 1924. године. Зачеци славне *Аутиобиографије* (1924) имају подлогу у *Лисџићима из њожаревачког зајвора* (1890), а текстуално непосредније, под насловом *Аутиобиографија у Врачу њогађачу* (1903), а један одломак у *Лисџићима* (I, 1920). Кад би се објављивала Нушићева дјела у поретку настајања, показало би се да жанровски континуитети често иду мимо хронолошких континуитета. Случај с анонимним конкурсом за савремену драму из 1900. казује да су несумњиво настала у истом временском периоду, иако припадају различитим жанровима (комедија, трагедија, алегорична бајка-пригодница), а могла су настајати и наизмјенично, фрагментарно. Да ли је важнији поредак у оквирима конвенција жанра или природа ауторске имагинација у вријеме настанка дјела? Генетичка критика би лако одговорила на ове дилеме, полазећи од трагова и процеса настајања дјела, али у случају Б. Нушића и она махом остаје беспомоћна, јер је врло мало трагова овог процеса очувано.

Колико се у истраживањима радо говори о континуитетима, усмјерености (телеологији) развоја, толико се занемарују не мање снажни дисконти-

³ Уп. Волк (1995), гдје неки од ових комада уопште нису извођени, а други имали премијеру или једва коју репризу.

⁴ Нушићева сабрана дјела су издавана за његова живота, потом је издавачко предузеће *Јез* објавило заправо изабрана дјела; најновије издање (Просвета), у редакцији проф. др Рашка Јовановића, најпотпуније је, али по начину приређивања то је издање популарно, а по захвату у могућу цјелину – још непотпуно (цјелина је идеал, утопија истраживача-научника). Можда се до такве цјелине неће никада ни доћи (изгубљено, уништено и сл.).

нуитети, непредвидљива усидрења и неочекиване експлозије имагинативне енергије. Нушић свједочи (ако му се може вјеровати), у писму кћерки Гити, о својеврсној хипертрофији своје имагинације, о утакмици различитих фабула и сижеа док пише. На раскршћима такве стваралачке енергије, Нушић је могао одабрати различите, неријетко супротне правце и путеве. Већ је у том периоду, док је још релативно млад човјек, Слободан Јовановић примјетио да се, „огледао безмало у свим позоришним врстама“ и да би се без претјеривања могло рећи „да он сам вриједи колико читаво коло драмских књижевника“ (Јовановић, С. 1991: 881); уз то, да је у српску драмску литературу увео нову врсту, озбиљну комедију (*Тако је морало бити*).

Као што је тешко рећи да ли се за три поменута, жанровски различита, текста може пронаћи заједничка поетичка основа (с обзиром на то да су настала у истом периоду рада и потичу од истог аутора), још је теже очекивати овакву поетику за групе жанровски неповезаних текстова, расутих по дијахроној лествици. Посебно имајући на иму да, у начелу, нису писци институције: жанрови владају писцима и текстовима, било да их уклапају у стара поља, било да отварају нова. Једино не треба заборављати да сви ти текстови имају исти интелектуално-емотивни извор, свог аутора. Међутим, степен ауторовог подређивања претходним конвенцијама обрнуто је пропорционалан степену ауторства (ако се овај појам узме као израз тзв. самосталности, карактеристичне за новије периоде књижевности, од романтизма): што више преузимања, то мање самосталног ауторског рада, рекло би се за књижевност новог доба. (Иако свака норма у умјетничкој пракси новијег доба изазива на оспоравање.)

Не само у овако драстичним примјерима, Нушићева поетика је далеко од јединства, досљедности и цјеловитости. Као што је за себе написао да му се у глави у исто вријеме преплићу различити сижеи, тако је морао имати за њих у основи посебне поетичке претпоставке. Без сумње, морало би се прихватити да се тај комплекс поетика с временом мијењао, зависећи од жанра, намјере, друштвено-историјских и личних околности. Да је жанр књижевна институција, одавно је речено, али се држи да снага аутора руши старе и ствара нове норме и нове жанровске оквире (Мукаржовски 1986: 112). Слободан Јовановић је такав моменат истакао у комаду *Тако је морало бити*, сматрајући га озбиљном комедијом (начин живота и карактери блиски комедији), без обзира на трагичан исход радње.

Жанровско богатство овог опуса, и разноврсност, и повезаност, резултат је ауторовог пространог и снажног имагинативног потенцијала, који се несумњиво суочио са изазовима медија (новине, листови, часописи), животних потреба (писање ради хонорара), институција (позориште), пригодних околности. Све су то били отворени путеви ка комичном и сатиричном, трагичном, мелодрамском, озбиљном. Савремени читалац комада *Иза божјих леђа*, *Јесење кише*, *Пучине*, *Друге књиже*, или пак *1915*, суочава се с текстом који је умјетнички убједљив на сасвим другим плановима него што су комедије. Међутим, и у таквим текстовима Нушић се не лишава могућности

да низ сцена обоји смијехом, потврђујући да је озбиљно, трагично и смијешно једно до другог или измијешано. Ако модификујемо један исказ Милана Кашанина о Сими Матавуљу, још је примјереније рећи за Нушића да немамо једног – већ више Нушића. Никада реплика истог Нушића, већ преобразба, други ауторски лик под истим именом (са језгром непотрошеног идентитета).

Тако смо разапети између става да се оцртава извјесно номинално јединство дјела (Нушић је аутор) и чињенице да је то исто дјело (опус) нехомогено, противурјечно, неуједначено, поетички мултивалентно, слободно спајање поетика различитих жанрова и стилова (комично и комедија, трагично и трагедија, мелодрама и мелодрамско, сатира и сатирично, водвиљ и водвиљско), сплет јединства у мноштву које повезује исти извор (аутор).

5. Ако се не узима једнострано, као забављач у комедији, фелџону (смијех и попуњавања простора за фелџон), приповијести и роману (а то су по себи велики квалитети), већ у укупном дјелу и дјеловању, Нушић заузима непомерљиво мјесто у првом реду највећих стваралаца српске баштине. Не само што је писао као што дише (како би рекао Матош), већ што је био и изричито (ван књижевних дјела) наднесен над нашу културу и њене путеве и странпутице. Један од текстова које је написао, насловљен *Културни шеснамет*, датиран 5. децембра 1937 (Нушић 1965), забринут је поглед у нашу будућност с обзиром на однос према култури: као да је у тмини нових времена видио сличне народне посланике, купљене докторате, мистер-доларе, сумњива лица, и власт која све мање види људе што се више учвршћује, скептичан према средини у којој су културна прегнућа „још увек појаве другог и трећег реда“, а „градитељи културе, код нас су малтене излишни људи“, позивајући на крају на удруживање снага! Уосталом може ли се замислити да ће слике српског друштва из његових комедија и фелџона остати без озбиљне скепсе над културом тога друштва и над приликама и генерацијама које ће доћи.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- ВИНАВЕР, Станислав. Нушић и Нушићев свет. *Одбрана њесништва. Дела С. Винавера*. 4. 2012 (1938).
- ВОЛК, Петар. *Писци националног театра*. Београд, 1995.
- Зборник Музеја позоришне уметности: Бранислав Нушић 1864–1964*. Београд, 1965.
- ЈОВАНОВИЋ, Рашко В. *Бранислав Ђ. Нушић: животи и дело*. Београд, 2014.
- ЈОВАНОВИЋ, Слободан. *Сабрана дела*. Ж. Стојковић (прир.). Књ. 11/1. Београд, 1991.
- ЛЕШИЋ, Јосип. *Нушићев смијех*. Београд, 1981. (лат.)
- ЛЕШИЋ, Јосип. *Бранислав Нушић: Животи и дјело*. Нови Сад, 1989.
- МАКСИМОВИЋ, Горан. *Умјетности приповиједања Бранислава Нушића*. Београд, 1995.

- МАТОШ, Антун Густав. *О српској књижевности*. Загреб, 1973. (лат.)
 МИСАИЛОВИЋ, Миленко. *Комедиографија Бранислава Нушића*. Београд, 1983.
 МУКАРЖОВСКИ, Јан. *Сѝрукѝура, функција, знак, вредносѝ*. А. Илић (избор и прев.).
 Београд, 1986. (лат.)
 НУШИЋ, Бранислав. *Бранислав Нушић*. С. Ж. Марковић (избор и ред.). Београд, 1965.
 СКЕРЛИЋ, Јован. *Историја нове српске књижевности*. Београд, 1966/1907.

*

- ГУКО, Мишел. Šta je autor? Eleonora Prohić (prev.). *Polja* 57/473 (januar–februar 2012):
 100–112.

Dušan M. Ivanić

NUŠIĆ OR THE EXPLOSION OF IMAGINATIVE ENERGY

Summary

The author indicates the intensive national and international reception of Nušić's opus (editions, theatre and film, translations etc.) as a reliable signal of his place in Serbian and European culture. His work, especially the frequent isochronicity of different genres, confirms the strength of imaginative energy which surfaced in comedy, civic drama, tragedy, historical drama, fairytale, dramatic fantasy, single acts, and in almost all prose and journalistic kinds. Inside the general frames of a polyvalent poetics we can single out the leading factors in the prominent functions of plots, spaces and heroes. With great ranges of the types of humour (and satire) Nušić's work is signified by an unrestrained skepticism of the nature of Serbian society and man in general.

Универзитет у Београду
 Филолошки факултет
 Катедра за српску књижевност са јужнословенским књижевностима
dusan.div@gmail.com

Др Маргерита Арнаутовић

ЈОВАН СКЕРЛИЋ И ПРОБЛЕМИ ПРЕВОДИЛАШТВА

Овај рад осветљава мање познат, или сасвим непознат, вид Скерлићеве делатности. У њему је реч о Скерлићу као преводиоцу, као критичару, историчару и теоретичару превођења.

Кључне речи: преводилац, историчар, критичар, теоретичар превођења, немачки, руски, француски.

1. СКЕРЛИЋ ПРЕВОДИЛАЦ. Скерлић је почео учити француски језик у својој једанаестој години и још је био гимназист кад му је *Дневни лист*, 1893, објавио српски превод кратке приче *Трубач Јерихон* од данас заборављеног француског приповедача Анриа Сегона. Предмет приче је љубав једног младог теолога. Превод је Скерлић потписао псеудонимом Драгослав и на крају назначио датум кад је створио своје дело: 6. фебруар 1893.

Онда преводи лете као из рукава, за дневну штампу су му тада добро дошли и осредњи и незнатни писци.

У ово ђачко доба јавља се Скерлић и као преводилац са немачког језика. Тај језик је учио у првом разреду гимназије, 1882. Уз то, мати, школована у војвођанским школама где је немачки био главни предмет, често је говорила сину Гетеовим језиком. Она је имала велику библиотеку свакојаким немачких књига и наш мали преводилац је у њој налазио приче које је преводио за сатирични лист *Гету*. Ту међу књигама своје мајке пронашао је и срцепарајућу приповетку *Ловац Тони*, од Николе Бета, холандског писца који је писао на немачком потписујући своја дела као Хилдебранд. Скерлић је тада превео приповетку и предао превод *Дневном листу*, који га је објавио у наставцима у бројевима од 4. до 8. фебруара 1894. (Ниједан биограф не помиње овај мали подвиг.)

Скерлић је одрешито прекрстио јунакињу приче и дао јој име Јованка (можда према имену своје сестре). Горд је био на свој превод наш седамнаестогодишњак и испод наслова није ставио свој уобичајени псеудоним него јасну ознаку: „Превео Јов. Ск.“

Скерлић уствари није добро савладао немачки. У поодмаклим годинама писао је своме учитељу Богдану Поповићу да га је стид што не зна тај

језик. Оставио је на време превођење са немачког и једино је преводио понеки навод, понеку изреку или мисао Гетеа, Шилера, Хајнеа.

Међ подвиге младог преводиоца треба уврстити и његов превод песме *Ноћ*, од Василија Андрејевича Жуковског. Разумем да је *Звезда*, лист Јанка Веселиновића, донела стихове тог представника руског романтизма, али не видим како се наш гимназист усудио да преводи са руског кад га још није ни почео студирати. Има ли ту удела Милош Скерлић, који је у Русији боравио две године и могао лако читати руски? Слависти ће то најбоље расветлити. Можда Мила Стојнић која у својој документованој књизи *О њревођењу књижевности њексџа* говори о Жуковском и о српским преводима његове песме *Минувших днеј очерковање*.

Некако пред испит зрелости, Скерлић се усмерио на превођење француских писаца. Окренуо се Виктору Игоу. Између осталог, у *Социјал-демократију* преводи говор који је велики борац за права свих народа одржао у Лозани на Конгресу мира 1869. У *Одјеку* штампа превод Игоовог пледојаја против смртне казне. У *Звезди* преводи Игоово „Земља худа, сурова“:

Стид и правда давно за новац се дале...
 Рат ужасно риче, и по крви гаца,
 Народ се на народ бесомучно баца.

Тако се уствари прво у преводима показује као одушевљени следбеник Игоа, што ће остати до краја живота.

Са годинама постаје све већи пробирач. Преводиће *Социјалистичка џисма* и друштвене романе свог будућег професора швајцарског социјалиста Жоржа Ренара. Група Великошколски социјалистички клуб издаје у засебној књижици његов превод са француског *Социјализам и економска Револуција* од Пола Лафарга. Преводи Ламнеа, пошто је овај раскинуо са црквом и био осуђен.

Увек друштвено усмерен, он преводи и *Просјака* од Ги де Мопасана и сентименталну причу *Зашићо* од Мерсеја у којој се изобличавају васпитачи који деци причају бесмислене бајке.

И знање француског језика и познавање француске књижевности стећи ће Скерлић у знатно већој мери кад буде на факултету дошао под утицај Богдана Поповића и упознао присније француске књижевне критичаре. А нарочито после боравка у Паризу и Лозани и после доктората, Скерлић ће делима која треба превести прићи са још више умешности.

Као кобаци пашће на дела социјалног филозофа Гијоа и преносиће на наш језик мисао овог свог духовног учитеља. *Српски књижевни гласник* донеће тада, 1901, у неколико наставака, његов превод Гијоовог манифеста *Будућности умешности и џезије*.

Сасвим млад није много ценио филозофију Анатола Франса. Богдан Поповић му га је био препоручио да би га одвратио од претараног јакобинизма. У Паризу и Лозани слуша предавања о тада слављеном писцу. И

постаје на свој на чин франсовац. У својој свесци бележи: „Славно! Милина читати.“ И преводи га, преводи истрајно. (А тражи и од својих ђака и од своје сестре Јелене да га преводе.)

У ово време пада и његов својеврсни култ за Додеа. Он просто пева о младићу који с југа Француске иде у Париз за хлебом и славом. (Вероватно је мислио на себе који из Србије креће у свет). Још 1893, као гимназист превео је Додеовог *Члана цокејског клуба у провинцији*; 1902. у *Гласнику* преводи *Мајку*, а у посебним студијама прегрштима је наводио на српском изабране одељке из *Набаба*, *Фромона* и *Рислера* и из других романа.

Скерлићу служе на част и преводи из дела Пола-Луја Курјеа, ненадмашног француског памфлетисте (у најлепшем смислу тог књижевног рода често потцењиваног и кад се он обрађује уметнички)

Да нагласим и да је Скерлић био ватрен обожаваалац и Жана Жореса. Мислим да му се посебно видео његов беседнички дар и снага утицаја на масе. Превео је његов чланак *Патриотизам и интернационализам*. Превод је издала Група великошколаца социјалиста у засебном издању заједно са Скерлићевим преводом Гедовог *Колективизма*.

Мислим да је већ овај биланс веома повољан за Скерлићев преводилачки рад.

Знатан део Скерлићеве преводилачке делатности посвећен је и позоришту. Сматрао је позориште као једну од најчвршћих полуга нашег културног живота. Историја драмских писаца и дела је чест предмет у многим његовим монографијама, студијама и предавањима одржаним пред почетак какве јубиларне представе.

Методичан рад му у познијим годинама није дозвољавао да одлази често у позориште, али је у млађим годинама, у Паризу на пример, умео да гледи да би гледао Коклена у Ростановом *Сирану*, као што видимо из његове преписке. По повратку у Београд, био је члан Књижевно-уметничког одбора Народног позоришта. Како би утицао на репертоар и добио новац за отплату меница, почиње да преводи позоришне комаде.

Он хоће да демократизије нашу националну позоришну уметност и преводи социјалну драму *Црвену одору* (*La Robe Rouge*) Ежена Бриеа, тада сматраног француским најсоцијалнијим драмским писцем. Скерлић преводи наслов са *Закон*, јер је код нас била мало позната симболична тога на коју су у Француској судије имале право кад су били награђени унапређењем за своје ревносно службовање. У Паризу је комад игран први пут 1900, а Скерлић га преводи већ 1901.

Други позоришни комад који је Скерлић превео била је Мисеова комедија *Маријанине ћуди*. Мисе је био стари познаник Скерлићев. Он је у француском песнику видео самосвојног ствараоца. Наводио је његов стих: „Моја чаша није велика, али ја пијем из моје чаше“, а ценио га је и зато што је дубоко саосећао са патницима. Мисе је, као што знамо, тешко продирао на позорницу и у самој Француској и Скерлићу дугује што је пробио лед и охра-

брио низ других преводаца који све до наших дана преводе то позориште где психологија наше отуђене личности не робује сценским ефектима.

Не би требало занемарити Скерлићев преводачки чин у његовим списима. Кад му затреба епиграф за какав оглед или за какво поглавље он га узима и преводи из страних писаца. Тако, пишући 1901. о свом Гијоу, он узима један стих тог проповедника социјалне демократије и преводи га:

Прав као зрак светлости,
као он дрхтав и танак.

Тако ће у текстовима преводити, на пример, из Шанфора. А најрадије се служи стиховима Де Вињиа (чија је песма *Смрт вука* стално испод његовог пера), Леконта де Лила, Огиста Барбјеа, Теофила Готјеа а да не помињемо Игоа. Најчешће ипак прибећи ће Ламартиновој поезији и преводиће је, рекло би се, са највећим уживањем. Да покаже мене кроз које свет пролази, он преводи Ламартинову мисао:

Идите! Човечанство не живи од једне идеје!
Оно свако вече гаси идеју која га је водила
и пали другу на бесмртној буктињи.

Некад наводи у преводу целе странице. Тако преводи Шатобријанов опис Шанфора, Нодјеово приповедање о нашој народној поезији, Золину скицу социјалног романа *Маљ*, чак и изјаву сликара Курбеа који одбија орден и осуђује власт која се меша у стваралаштво уметника. Код нас се врло често помињало да госпођа де Стал у свом роману *Корина* слика, на свој начин, обалу Јадрана и поименично нашу Далмацију и Истру; Скерлић преводи на српски ту необичну евокацију.

[...] Ја бих желела да видим ове земље где у наравима и оделу, у језику, има нечега оригиналнога [...]. Њихова поезија личи унеколико на поезију Осијана, иако су они (Далматинци) са Југа.

Данас се само по казивањима старијих зна да је Скерлић као доцент Велике школе, а после Универзитета, са својим ђацима на часовима француске књижевности преводио извесне писце. Преводио је више он сам него слушаоци. Професор Ибровац нам је говорио да је тако радио не само са Ервјеовом *L'Armature* него нарочито са превођењем Додојевог романа *Le Nabab*.

Кад се све ово што рекосмо о Скерлићевом превођењу, узгредном или значајном, скупи – испада читава једна књига.

Научна, дела, наставнички позив, уреднички послови око *Српског књижевног гласника*, предмет су све више Скерлићеве делатности и он је познијих година морао знатно смањити свој преводачки посао. Ипак Гијо и Франс још маме његово преводачко перо. Стиже да преведе револуционарне друштвене стихове из *Јамбова* свог омиљеног Огиста Барбјеа:

У фабрици свакој ништа лепше није ...
 ни знојно чело, ни лице све црно ...
 На посао! На рад! На рад! У фабрике ...

И онда, такорећи уочи смрти, преводи један програмски састав Гистава Лансона, једног од његових узора, *Савремена насџава књижевности*. То је Скерлићева преводачка лабудова песма.

Да ли је Скерлић, сем са француског, немачког и руског, преводио и са других језика?

Италијански језик му је био познат утолико што је сличан француском језику. Као великошколац Скерлић пише у *Новој искри* 1899, о Ади Негри „талијанској“ песникињи: али му зато није био потребан оригинал. Италијански часопис *Il socialismo* објављује његов чланак *La Situazione economica in Serbia*, али то је могао и неко други превести са његовог српског текста.

У свом огледу *Карл Маркс о Србима* он наводи на српском Мацинијев проглас Србима и Црногорцима:

„Ти, Црна Гора, неприступачна, непобедна, буди предња стража у боју који се бије за живот и независност. Ти, Србијо, ти си тек половину својих народних тежњи и жеља испунила! Пробуди се дакле и спреми се да повратиш целокупност своју јер је право твоје.“

По свему изгледа да је, као што рекосмо, сличност италијанског и француског помогла Скерлићу преводиоцу.

Поуздано је да је он превео у *Српском књижевном гласнику* (II, стр. 34) *Два сонета* од Петрарке. Скерлићеви библиографи, чак и најобавештенији, не кажу ни речи о том преводу. Међутим, потпис преводиоца је *Дражослав*, а то је био готово стални Скерлићев псеудоним с почетка XX века. Уредник *Гласника* био је тада строги зналац и критичар Богдан Поповић и мало је вероватно да би пустио у свој часопис непровереног анонимног преводиоца.

Скерлић о знаменитом шпанском писцу Хосеу Ечегарају пише у *Одјеку* чланак *Мајтемајичар као драмски писац*, али га свакако није читао у оригиналу.

Скерлић је био англицист своје врсте. Његова најпривлачнија естетичка студија је, чини ми се, студија о Џону Рускину. Он је њу писао у Лозани где се у време његовог доктората налазио и чувени Енглез и о коме је швајцарска штампа давала податке и преводила одломке из његових дела.

На Великој школи је он најбоље изразио задати „темат“ *Максим Црнојевић и Ојело*. Како је из енглеског знао само понеки израз, јасно је да се за тај рад служио преводима, вероватно и Де Вињијевим *Le More de Venise*. Богдан Поповић, који га је предложио за награду, то је по свој прилици опазио, јер му је дао један уџбеник за енглески језик. Он га, кажу Скерлићеви биографи, није ни отворио.

У сваком случају није оставио ниједан превод са енглеског.

Са латинским језиком Скерлић је некако на Великој школи излазио на крај. Грчки му нимало није ишао од руке. Античку књижевност, међутим, нарочито римску, знао је као какав класичар. Пишући, на пример, у Лозани оглед о Шанфору, да би показао како се разна схватања додирују или прожимају, писао је: „У старо доба Епикур се у много тачака слагао са Зеноном; Сенека, мање добар стоик, отхрањен Епикуром, диви му се и наводи га сваки час. Марко Аурелије, најлепша глава стоицизма, узео је Епикура за узор.“ Поредиће он многе наше и стране личности са Аурелијем, Антејем, Јувеналом, са древним играчима који стижу на мету да умру под ловоровим венцем. Није то своје знање црпео из оригинала већ из превода и историја књижевности. Сам није ништа преводио са класичних језика.

Како је Скерлић преводио?

У својој студији *Сјендал, Бољдан Појовић, Јован Скерлић (Јовану Скерлићу у сјомен*, издање „Просвете“, 1969) узгред сам говорила о верности Скерлићевог превођења. Сложено је то и крупно питање. Оно захтева посебну студију. Навешћу овде само оно што је др Мидхат Бегић, један од најврснијих скерлићолога, писао о Скерлићевим преводима Гијоа, Додеа и Анатола Франса:

„Велика језичка снага, која има нагонску моторичност и силину, може се видети у Скерлићевим преводима, од којих су три права ремек-дела индигеничног преношења изражајне бити из једног језика у други, и то су текстови Жана Марија Гијоа, Алфонса Додеа и Анатола Франса“.

Мада та језичка нагонска „моторичност и силина“ има код Скерлића и своје наличје, најопипљивије управо у његовим преводима, где се иза неоспорне изражајне снаге крију силни скоро у лету *дословно* пренети језички склопови, треба да верујемо др Мидхату Бегићу који је компаратист скоро без премца. „Изражајну бит“ појединих дела Скерлић је доиста умео да пренесе.

Наша преводна књижевност имала је и данас има преводиоце који су верни једном језику, једној књижевности па и једном писцу, или пак и једном делу. Лазар Кнежевић је знао само за Пољаке и једино је њих преводио у *Српском књижевном гласнику*. Многи преводиоци пак имају и своју Енгрову виолину. Хвалимо Емануила Јанковића што је са италијанског превео Голдонијеве *Трговце*, а он је преводио и са немачког (*Зао ошца*). Слава Андре Николића је везана за његов превод Елиотове *Воденице на Флоси*, а он је превео и Лабишев водвиљ *Путовање Ђосјодина Перичона*. Ко би данас рекао да ће Лаза Костић, прevasходно преводилац Шекспира, превести Скрибову лакрдију *Жена која скаче кроз њрозор!*

Није, међутим, мали број ни оних који су преводили са више језика. Доситеј преводи са француског (Мармонтела, Монтења, Лабријера, Волтера), са талијанског (Гоциа), са немачког (Лесинга), са грчког. Међу тим *вишејезичним преводиоцима* (израз припада др Слободану А. Јовановићу) налазе

се и Стерија, Змај, Стојан Новаковић, Милан Милићевић. Да истакнемо да испред свих њих предњачи Милован Глишић, чудо од преводиоца. Он свој преводачки рад почиње преводом популарног немачког позоришног комада *Поручник Рајф*, па наставља преводима Ожјеа, Халевиа, Балзака, Додеа и целе једне библиотеке руских писаца (Гогоља, Островског, Гончарова, Толстоја).

Из времена ближег Скерлићу, да поменемо само Богдана Поповића, нашу универзалну Исидору Секулић која је познатим језицима додала шведски и норвешки, њену ученицу Паулину Лебл-Албалу која преводи са три језика.

У коју од тих група да ставимо Скерлића преводиоца? Ако бисмо узели у обзир његове младићке преводе, и он би био *вишејезични* преводац. Међутим, он се особито после доктората у Лозани усредсредео на преводјење са француског језика.

У сваком случају, обиљем својих превода, избором писаца и дела ако не од вечите вредности а оно од друштвеног значаја за своје време, као и својом изражајном снагом, Скерлић је обогатио нашу преводну књижевност и заузео и у тој области завидно место.

2. СКЕРЛИЋ ИСТОРИЧАР ПРЕВОДИЛАШТВА. Историја превода у нашој књижевности имала је изврсне делатнике. Стојан Новаковић, на пример, не само у својој чувеној *Библиографији* него и у напоменама уз свој превод тротомне *Ојшће исџорије књижевности* др Јохана Шера, немачког компаратисте, пружио је мноштво података о српским преводима из разних страних књижевности: до 1873. године. Исто тако, Павле Поповић, коме се може много замерати, али чију акрибију не би смео нико оспоравати, у свом *Прељеду српске књижевности*, извршио је смотру и осветлио настанак и изворе многобројних превода. Београдски универзитет дао је низ историчара преводаштва: др Перо Слијепчевић (о преводима Гетеа), др Милан Ђурчин (о српским преводима позоришних комада Коцебуа), др Владета Поповић о преводима Шекспирових трагедија), знатан број Скерлићевих ђака (семинарски радови о српским преводима из Мармонтела, Волтера, Љермонтова, Хајнеа), професор Ђорђе Живановић (о преводима из пољске књижевности), па професор Димитрије Вученов (преводи у новосадском часопису *Даница*), па професор Михаило Павловић (нарочито о преводима из француске књижевности), па професор Миодраг Сибиновић (о српским преводима од средњег века до најновијих времена).

А недавно, професор др Миљан Мојашевић скренуо је пажњу на библиографију коју је Бранимир Живојиновић, наш неуморни и зналачки преводац дао уз превод Гетеовог *Фауста* (преко сто библиографских јединица).

Требало би још много простора да се помену огромни напори осталих наставника и сарадника Филолошког факултета да саставе историју превода из свих могућих европских, америчких и азијских књижевности.

На једном састанку књижевних преводилаца, др Слободан А. Јовановић дао је синтетичан преглед врхунских достигнућа нашег преводилаштва. А један од највреднијих организатора нашег преводилачког живота и рада, Јован Јанићијевић, упустио се у тежак статистички преглед превода по књижевним родовима и по времену.

И часопис *Мосџови* крцат је оваквим подухватима, али, нажалост, овом приликом ћу морати и ту да оставим многе драгоцене доприносе без помена.

У сазвежђу историчара преводилаштва Скерлићу припада врло лепо место. Он није написао, систематску историју нашег књижевног преводилаштва, али кад би се из његових дела засејаних подацима, скупило све што је о томе писао, имали бисмо читаву монографију о исходишту и о развоју преводилачке делатности код нас од почетка XVIII века до 1914. године.

Већ у првом његовом раду, *О Јакову Игњатијевићу*, у тој документованој књизи, налазимо податак да је у новосадској *Даници* објављен превод приповетке Е. Лабулеа *Абдалах*, и да је тај превод инспирисао Игњатовићеву приповетку *Манзор и Дамиле*.

Присуство Скерлића, историчара преводилаштва, веома се осећа у његовој *Српској књижевности XVIII века*.

Скерлић даје много простора Гаврилу Стефановићу Венцловићу, преводиоцу са „московскога“. Он подвлачи значај овог, често занемареног, преводиоца стављајући га у оквир општих књижевних и културних прилика онога доба. Као најизразитији, Скерлић истиче његов превод *Историја Барона Цезара, кардинала римскога*, „један од најранијих световних превода у нашој књижевности“.

Кад је Жефаровић издао своју *Штјемајџографију* и испод грбова ставио српске стихове, мислило се и дуго писало да је то изворно дело. Скерлић, служећи се обилном литературом, утврђује да је дело превод књиге Павла Ритера, али он неће да потцени преводилачке напоре и заслуге Жефаровића и истиче да је његова књига била „главни извор српске хералдике“ и да је из ње узет грб Карађорђево Србије.

Скерлић је нарочито написао свеобухватну историју Ђулинчевог превода Мармонтеловог *Белизара*. Да истакне сјајни избор преводиоцев, Скерлић се дао у живописно описивање судбине тог романа, у своје време „једног од најпознатијих и највише читаних и превођених у ондашњој европској књижевности“: „тај роман је, поред општих античко-моралних рефлексција у духу дидактике онога времена, имао целу једну главу, XV, посвећену идеји верске трпељивости. Те слободоумне идеје изгледале су опасне званичним представницима цркве, и париски архиепископ Кристоф де Бомон и теолошки факултет на Сорбони бацили су анатему на књигу. Десетогодишњи гроф од Артоа, будући Шарл X, био је мишљења да би писца требало ишибати, а тринаестогодишњи престолонаследник да би га дао обесити“.

Скерлић нас још обавештава да је Волтер узео у заштиту писца овог романа о Јустинијановом војсковођи VII века, да је роман преведен на не-

мачки и латински, а затим и на руски, и да је руска царица Катарина лично превела једну главу.

Све се ово дешава да би Скерлић, историчар преводилаштва, што убедљивије хвалио нашег преводиоца што је и код нас популарисао једно тако опште разглашено дело. На једном месту наводи једног Ђулинчевог познаваоца који је тврдио да је преводилац знао разне језике, а посебно француски („галико идиомате ...“). И, разуме се, Скерлић нарочито подвлачи да је Ђулинчев превод и „прва чисто белетристична књига“ која се појављује код Срба. Тако боље него досад, Скерлић васкрсава лик преводиоца од чијег превода ми почињемо бројати године српске преводне књижевности.

Велику пажњу Скерлић је посветио и Јовану Рајићу, вишејезичном преводиоцу са руског, латинског и немачког језика.

Не говори о Орфелину преводиоцу, али подсећа да су Орфелинове новине *Славено-сербски магазин* доносиле многе преводе. Даља испитивања оставио је својим следбеницима.

Познато је да је Скерлић извајао лик Доситеја Обрадовића као у мермеру, снажно, као што би Мештровић урадио. Он је све написао о њему и његовој просветитељској и филозофској мисли. Разуме се да се данас на научним састанцима из марксистичког угла претресају живот и дело овог нашег великана. Данас професор Андреја Стојковић, марксист, наследник наших најзаслуженијих филозофа, пише књигу *Филозофске идеје Доситеја Обрадовића*. А тако ће бити и кад се буде писала монографија о Доситеју преводиоцу. Скерлић је, међутим, поставио међе. Он прати овог путника од манастирске библиотеке преко школа и установа где је учио стране језике – у Опову руски, у Бечу немачки, у Далмацији италијански, у Паризу француски, у Лондону енглески, не заборављајући ни његово дружење са Грцима. Раскалуђер је постао полиглот и преводилац.

Скерлић пише историју Доситејевих превода – са немачког „оштроумниј и премудри Лесинг“ и проповедник Цоликофер; са руског Теотокиово *Тумачење јеванђеља*; са француског Мармонтелову пастирску игру *Аделаиду*; са италијанског *Пар њајуча* од Гоциа; са „елинопреческога“ *Христѡиѡиѡију*. И тако даље.

Лик Доситеја преводиоца добио је под пером Скерлићевим ново, живо озарење.

Скерлић се такође просто распевао пишући о Емануелу Јанковићу, преводиоцу Голдонијевих *Трговца*. Хвали избор на следећи начин: „Ту (у *Трговцима*) свако ће наћи и лажне пријатеље, и поштене трговце, и ненасите среброљупце, и послушне синове, и уцвељена оца, и читалац може и себе можда препознати у којој од тих личности“. Овом приликом се, а то није реткост код Скерлића, историчар преводилаштва удружује са друштвеним послеником и радо усваја преводиочев предговор: „Од ове књиге видеће корист нарочито занатлијски и трговачки момци, јер ће недељом и празником имати шта да читају“...

Данас смо ми „индустријализовани“; понекад се смешимо када наилазимо на овакве процене. Вероватно грешимо.

Упечатљива је и слика коју Скерлић даје о Трлајићу. Сеоско дете из Бачке, млад свињар, трудом успева да се попне до катедре на Харковском универзитету и преводи ништа мање но Фенелоновог *Телемака*.

У другом свом великом делу *Омладина и њена књижевност*, Скерлић посвећује још више пажње историји преводаштва.

У првом реду он истиче да су Срби у Угарској живели у непосредном суседству са Мађарима и да та два народа каткад везује заједничка борба. Отуда мноштво превода из Петефија: „Наши су врло добро могли да осете ону Петефијеву поезију бескрајне пуне, са чардама где служе крчмарице засуканих рукава и кратких сукања, чикоша на вранцима где као вихор лете пустом, циганских черги и делибаба“, а уз то сматрало се да је песник *Вишеза Јона*, забрањеног у Аустрији, српског порекла.

Скерлић истиче да су поред Петефија с мађарског превођени Умбро Мазач, Мавро Јоаки, који је у својим романима сликао и Србе; Арањи, и још многи други.

Скерлић је увек желео да назначи не само исходиште превода и побуде преводиоца, него и утицај преведених дела. Стога помиње да су са мађарског превођени нарочито драмски писци, посебно Сиглигети (*Војнички беђунац*, *Риђокоса*, *Вамџир као чизмар*), да је наша публика радо гледала његове комаде као да су из српског живота, али и подвлачи да су ти преводи утицали на Јанка Веселиновића, Драгомира Брзака, Љубинка Петровића приликом писања *Биде*, *Девојачке клейве* и других популарних комада.

Скерлић истиче да је Змај био главни преводац Мађара, а не занемарује ни Антонија Хаџића, ни Миту Поповића, ни Ђорђа Рајковића, па ни Јоакима Вујића.

О преводима са немачког у *Омладини* још је више података. Скерлић објашњава да се ти преводи јављају јер се у школама немачки учио обавезно, јер су многи Срби студирали на немачким универзитетима и јер су аустријске власти шириле немачку књижевност свом силом.

Педесетих година XIX века, објашњава Скерлић, преводе се „с немачког“ махом слабија дела. Затим се напуштају Коцебу, Чоке и други данас тешким заборавом покривени писци, па се преводе знаменита дела Лесинга и Гетеа. Разуме се да Хердер и други славопевци српских народних песама маме преводиоце. Уједињена омладина преводи слободоумног Шилера (*Дон Карлоса*), све док не завлада хајнеовство „које опија својим слатким отровом“.

После те опште слике, Скерлић, историчар превођења, даје просторну потку за проучавање превода с немачког. Све би требало навести. Нарочито су извесна открића занимљива. Сви знамо да је млади Станислав Винавер превео Гетеовог *Верџера*, али се до Скерлића слабо знало да је код нас роман био превођен још 1844. и да преводац није нико други него архимандрит Јован Рајић, који је, узгред буди речено, верно превео наслов: *Сирадање младога Верџера*.

Дајући преглед српских превода Шилерових *Разбојника*, Скерлић приказује њихов успех код нас: „Шилерови *Разбојници* (преведени као *Хајдуци*) играни су не само у Београду, Новом Саду, разним местима Србије и Војводине, но и у самој Босни (под аустријском окупацијом), у Тешњу, где их је 1866. изводила једна месна добровољна дружина“.

Скерлић је још 1905. написао студију „Хајне у српским преводима“ и *Одјек* ју је објавио 1906. у 51. броју. Тада је изнео једну успомену Лазе Костића (из 1902.) у којој се сликовито црта српско прихватање Хајнеа: „Било је то некако пре неких четрдесет година кад је Јован Јовановић, тада још међу нама само Киш, покренуо свој *Јавор*. Нађем се ја једно вече у сиромашној редакцији, у алмашком крају, кад наиђе наш тадашњи Аристарк, др Јован Андрејевић, Јолец. Наше је хајнство тада било у цвету. У редакцији *Јавора* није готово било никакве друге књиге осим *Heine's Werke*. Јолец нас одмах обојицу узе на миндрос. „Овај сионски славуј у германској шуми“, рече нам показујући на Хајнеове списе, ‘отроваће вас обојицу’. – ‘Ако је и отров, сладак је’, приклопи Киш (Змај)“.

Скерлић у *Омладини* поново износи ту успомену, па затим наводи низ преводилаца који су и пре и после Змаја и Костића преводили Хајнеа. Нарочито ће истаћи Миту Ракића, све до Ристе Одавића и Алексе Шантића који у Мостару штампа превод *Лирског инџермеца*.

Скерлић ће се врло много зауставити на Јовану Хаџићу као преводиоцу са немачког. Тај непомирљиви антивуковац преводи „бесмртног Хердера“ који је разнео глас Вуковом раду. Остављајући Хорација, он се баца на превођење Гетеа и Шилера, нарочито Клопштокове *Месијаде*, и, што се често заборавља, подвлачи Скерлић, Лесинговог *Најана Мудрог*.

Скерлић ће открити такође да је лицејац Коста Поповић први код нас превео Лесингову *Мину од Барнхелма*.

Свакако је превођење са немачког добило нове историчаре и потпуније проучавање, али је Скерлић и ту показао пут.

Доба шездесетих година XIX века није време процвата превода са руског језика. Скерлић о њима у *Омладини* говори уопштено. Међутим, од значаја је снап светлости који баца на превод Чернишевсковог романа *Шћиа да се ради*. Често се говорило шаблонски да га је превео Лаза Лазаревић, а не каже се ништа тачно, ни када, ни зашто. Скерлић нас обавештава: „Руски језик, језик којим су проповедали нови апостоли, руски учитељи, Чернишевски, Писарев и Доброљубов, био је освештен језик *нових људи*, и редак је био наш великошколац који га није знао и жудно читао“. При тој светлости он ће у *Омладини* приказати и лик Лазаревића преводиоца: „*Майица* за 1869. донела је *Особењак*, одломак из романа *Шћиа да се ради*. Преводилац је један ђак београдски који се звао Лаза Лазаревић, и који ће десет година доцније постати можда најбољи, у сваком случају најуваженији српски приповедач. [...] Наш реалистички приповедач отпочео је свој књижевни рад превођењем Чернишевског и тај превод пропратио речима: „[...] Он, Чернишевски, озбиља и разбистрава помућене појмове, а својим читаоцима

показује пут којим се долази до благостања друштвеног. Он гледа да удеси живот где се плаћа по заслугама; где се поред једнаког рада неће једном пресипати а другом да скапава од глади (...).“

У *Омладини* ће се наћи и чврсти основи историје српских превода Шекспирових комада.

Скерлић везује превођење Шекспира за име Лазе Костића, који је од младости до краја живота преводио енглеског драматичара, али – увек готов да неком појединошћу осветли историју преводилаштва – наш историчар преводилаштва помиње и Шпиру Димитријевића Которанина, који је превео преко стотину страних позоришних комада и који је превео и Шекспиров „шалвив комад у четири раздела“ *Љубав може све или Укроћено шврдоглавство* са немачког.

Наћи ће наши шекспиролози и друге сличне појединости. Врсни англицист, др Владета Поповић написаће три-четири деценије доцније своју значајну студију *Шекспир у Србији*, али ће и он почети од Скерлићевих излагања.

Понека појединост у *Омладини* о преводима са енглеског просто блесне. Толико је писано о Светозару Марковићу, а нигде ни речи, осим код Скерлића, да је он 1871. године превео чувено дело *Пошцићености женскиња* од Цона Стјуарта Мила (у оригиналу: *The Subjection of the Women*).

Исто тако мислило се да је Бајрон код нас први пут преведен 1837. године. Тако је писао Светислав Вуловић, који се специјално бавио енглеским песником. Скерлић, скоро радосно, додајује: „У *Србском Лейојису* 1831. и 1832. превео је П. Деличић три песме од Бајрона“.

Разуме се да преводи са француског посебно интересују, можда највише, нашег историчара преводилаштва.

Он зачиње озбиљније проучавање Жан-Жака Русоа код нас. Он сматра да је код Срба Глигорије Трлајић први поменуо Русоа у свом *Забавленију јединаго лейњега јуџра*, 1793. Он наводи да је лист *Славно-сербскија вједомости* донео превод песме која се певала приликом преношења Русовљевих посмртних остатака у Пантеон: „О Русо, образ мудрих, благодјетелу человјечества, прими похвалу и пјеније од великога и велнога народа, и из гроба твоего заштитај равенство (једнакост) !“.

У *Омладини* Скерлић још помиње преводе *Емила* од лицејца Максима Здравковића 1864. и од Мите Нешковића 1872. као и преводе чланака о Русоу.

Одушевљен игоовац, Скерлић је поређао и низ превода из Игоових дела, истичући *Јаднике* у преводу Мите Ракића 1872. и *Рабојнике на мору* у преводу Ђорђа Поповића.

Скерлић ће о српским преводима са француског више говорити у посебним студијама које нису у склопу *Омладине*, али ћемо их ипак због њихове важности овде поменути, пре него што наставимо са излагањем Скерлићеве историје преводилаштва у *Омладини*.

Тако ће у једном већем огледу поставити добре темеље за студију о Алфонсу Додеу код Срба. Он даје исцрпну описну библиографију превода

Додеових приповедака, романа и позоришних комада, од 1881. до 1903. године. Поменуо је главне преводиоце: Душана Ђокића, Милана Грола, Михаила Поповића. Није знао да је *Гавана* превео Милован Глишић, а није могао поменути да је *Сафо* играна у преводу Стевана К. Павловића, јер је представа била 1906, после његовог огледа. Успут, поред историчара, јављао се и критичар који је оштро напао безимене преводиоце што су Додеа преводили за трговачку потребу појединих књижара-издавача (Браће Јовановић из Панчева).

Скерлић је, у *Одјеку* 1905. подлегао огромној популарности Жила Верна, написао праву студију о писцу фантастичних романа и дао, као за Додеа, исцрпну листу српских превода његових дела. Жил Верн је, каже нам наш историчар преводилаштва, више но иједан страни писац превођен на српски, више но Хајнрих Хајне, Франц Херман, Александар Дима и Тургењев. И овде је поменуо низ преводилаца: Ђорђе Магарашевић, Ј. Ђокић, А. Антић, Милован Глишић, Сава Петровић, Бранко Мушички (превео три Вернова романа!), Иван Иванић, Ђорђе Несторовић, Јован Петровић. Не можемо се жалити да је Скерлић пређуткивао имена преводилаца.

Скерлић је оставио оријенталистима да напишу историју српских превода источњачких писаца. Он ипак подсећа да је Змај њихов главни преводилац (мада по Боденштату), да су их преводили Мита Поповић, Сима Поповић и други, по разним часописима, и да је Јован Илић, Војислављев отац, тај „туркофоб“ какав се само да замислити, писац *Дахира*, био одушевљен муслиманском поезијом и турским речником дотле

да је певао:

Папуче верди,
Шајтан гјелди,
Папуче јок,
Хаир чик ...

и, што се нас овде тиче био један од преводилаца источњачке поезије.

Једном речју, *Омладина* је заиста права ризница података о нашем књижевном преводилаштву. Скерлић њој износи и да је *Седмица*, војвођански часопис, објавила *Дон Кихот* и да је шпанског револуционара Емилиа Кастилана преводио Светомир Савковић у *Застава* (*О љавима човека*). За Стерију каже да је „радо и доста преводио Хорација“ по свим правилима ‘стихотворенија’. За Милицу Стојадиновић, Врдничку вилу, каже да је у свој дневник уносила преводе Балзакових текстова. Старом преводиоцу Маркферсона, Бајрона, Мисеа, Пушкина и Љермонтова, Мити Поповићу, посветио је два реда.

Међутим, прати устопице младог преводиоца Милована Глишића, од његових превода са руског у ђачкој дружини *Нада*, преко немачке „језовите приче“ *Сираховића ноћ*, до *Сна*, једне литванске народне каже.

Преводима Светолика Ранковића придаје већу пажњу, нарочито његовим преводима Толстоја, Достојевског, Корољенка. Дуже се задржава и на поређењу *Горског цара* са француским романом Едмона Абуа *Le Roi de-*

smontagnes, који је код нас преведен управо под насловом *Горски цар* и који слика, насупрот нашим хајдучима, балканске лопуже и разбојнике. Скерлић, ето, приказује Ранковића преводиоца, али и утицај понеког туђег превода на Ранковићево стваралаштво.

Преводилачку делатност Милорада Шапчанина објаснио је потребама Народног позоришта, чији је овај писац био управник. Шапчанин је преводио са немачког и француског језика. Он је и један од првих преводилаца *Хамлеџа*, али је Шекспирову драму превео „по Боденштетовом и Шлегеловом преводу“, и подесио је за српску позорницу. Хамлетолози имају овде занимљив прилог за судбину *Хамлеџа* код нас.

Скерлић се увек осврће на преводе из социјалистичке књижевности. Он ће набројати све часописе и листове који су преводили дела републиканца Жила Симона (*Вила, Србија, Даница, Радник*). Забележиће да је у београдском *Социјалистџу* за 1908, број 1, објављен превод писма које је Енгелс, 1882. упутио Едуару Бернштајну о правима Словена потиштених под Аустријом и Турском. Слабо је до Скерлића истицано да је социјалист Живојин Балугџић (доцније амбасадор!) превео Енгелсову књигу *Свољашња џолийџика рускоџ царсџива*, у којој је реч и о балканском питању.

Најзначајније нам се чини што Скерлић, историчар преводилаштва, обавештава у *Срџском књџжевном џласнику*, (1910, XXIV) да *Борба*, „новопокренути српски социјалистички часопис“, доноси дотле непревођен Марксов допис америчком листу, 1853, у коме, „после Мацинија и Ига“, и социјалистички учитељ брани „право на живот једном народу, коме се не прашта што не зна за резигнацију и што неће да мре“.

Не мање је карактеристична за Скерлића, историчара преводилаштва, његова напомена о социјалистичкој поезији Косте Абрашевића. Он ће искрено рећи да су извесне његове песме „прост превод из мало познатих немачких социјалиста, као што су Хазенклевер, Хофман фон Фалерслебен, Ернест Обенхалд, у бољем случају од Хервега. Скерлић ово помиње, ради истине, јер, каже, то нимало не умањује Абрашевића, о коме је он написао најлепшу студију и кога сматра „најаутентичнијим српским социјалистичким песником“ (То ће устврдити и професор Васа Милинчевић говорећи о изворима младог песника.)

Скерлић је веровао у здрав дух словенских народа, у њихово духовно и политичко јединство, и одушевљено је поздравио песника Владимира Станимировића чију је збирку превода словеначких и бугарских песника под насловом *Из јуџословенске лирике* издала 1909. Српска књижевна задруга. Скерлић бележи да Станимировић упознаје читаоце са двојицом великих песника братских народа, са Словенцем Франце Прешерном (двадесет и четири песме) и са Бугарином Иваном Вазовом (двадесет и две песме), као и са поезијом Антона Ашкерца, Отона Жупанчића и П. К. Јаворова.

По свом обичају, Скерлић даје и лик преводиоца.

Он подсећа да је песник написао једну од најлепших песама српских, нежну и болну *Паланчанку*:

Девујеш и ћутиш док те не удаду
у истој улици, у истоме граду...

Још, више истиче да Станимировић уместо предговора збирци испи-
сује поздравну песму, „мушки и речити, ‘Поклич’“, којим песник храбри и
позива Јужне Словене: да се прену на посао уједињења и ослобођења:

Диж’те се из чаме, младалачке душе,
Нек не плаши срца рад мучан и дуг;
Око нас се јате завидни душмани,
а ћути и спава наш Словенски Југ ...

И да дочара тај лик преводиоца, Скерлић ће га још више осветлити:
„Он (Владимир Станимировић) је врло живо учествовао у оном лепом југо-
словенском покрету који је захватио српску, омладину после 1903. И доцније,
када је стварност свирепо демантовала многе од честитих и благородних
југословенских нада, Станимировић је остао у својој југословенској вери“.

О самом преводу Скерлић овде мало говори, али да ли је иједан исто-
ричар преводаштва тако дирљиво писао о преводиоцу!

Данас не можемо да не осетимо како перо Скерлића историчара прево-
дилаштва постаје лирско када бележи велики, делотворни допринос једног
преводиоца, борца за срећну будућност свих наших народа.

Скерлић ће у свом предсмртном делу *Историја нове српске књижев-
ности* остати и историчар преводаштва. Он ће тада делимично поновити
податке које је већ дао на другим местима, али ће дати и нове појединости,
и развити опаске.

Он сажима своја ранија излагања о преводачком раду Венцловића,
Жефаровића, Ђулинца, Јована Рајића и Доситеја.

Поводом превода Лукијана Мушицког, Скерлић наводи да је он толико
преводио свог „драгог Орација“ да му је митрополит Стратимировић „за-
претио да ће га искључити из цркве ако и даље преводи једног *јазичника*“,
што овом свештеном лицу није сметало да преводи Анакреона.

Јовану Стерији Поповићу преводиоцу Скерлић посвећује изузетну па-
жњу. Он објашњава његов *Седмосиручни цветиак борећим се Грцима* (1825)
први преводачки рад двадесетогодишњег песника: „По оцу грчког поре-
кла, Јован Стерија Поповић се био загрејао за грчки устанак, за који у доба
општег хеленофилства у оно доба били су загрејани и велики песници европ-
ски, као Бајрон и Виктор Иго. Поповић је на српски превео осам грчких пе-
сама, међу којима три од револуционарног песника Риге из Фере и две из
Адамантиса Кораса“.

Као што је истакао, настанак ове збирке, Скерлић, после других запа-
жања о „посрбљавању“ код Стерије, подвлачи да је наш писац преводио
Молијера, комедију *Les Fourberies de Scapin* и да је то помогло писцу *Кур
Јање* да постане наш комедиограф.

На другом месту одаје Стерији признање као преводиоцу Игоовог *Ернанија*.

Колико је опширан кад говори о преводима Доситеја, толико је Скерлић оскудан историчар превода које дугујемо Његошу. Он уопштава: „Његош учи руски, француски и талијански, чита Дантеа, Петрарку, Милтона, Бајрона, Державина, Ламартина, Пушкина, ‘шчастљивог пјевца Великог народа’. Он преводи један део *Илијаде*, *Слово Изџорово*, *Химну ноћи* и Ламартина.“

Уосталом, Његош преводилац чека још увек свеобухватну монографију.

Скерлић ће о преводима Лазе Костића говорити и у својој *Историји* и дати неке нове појединости. Између осталог подсећа да је Костић *Илијад*у превео у народном стиху као млад човек и да је тако наставио и 1874, када је *Краља Ричарда* први пут превео у друштву са др Јованом Андрејевићем, да је Костићев превод *Хамлеја* штампан тек 1905. О овим преводима говори нарочито да би подвукао да је Лаза Костић „као прави романтичар био одушевљен Шекспиром“, да је „створио, у свом добу шекспиролатрију која је наша изрази у прослави стогодишњице Шекспирова рођења у Новом Саду 1864“.

Рекли смо већ да су Скерлићеви подаци о Костићевим преводима Шекспира служили нашим потоњим шекспиролозима.

Скерлић ће се у својој *Историји* дуже задржати на преводиоцима који су ближи његовом времену.

Он ће истаћи посебно преводилачку делатност Милана Ђ. Милићевића, кога обично познајемо као етнографа приповедача, меморијалисту и летописца. Скерлић представља тог плодног, вишеструког делатника: учитељевао је у српским варошицама, постао судски чиновник, секретар министарства просвете, начелник министарства унутрашњих дела, библиотекар, државни саветник, народни посланик, председник Српске академије наука – 77 година живота (умро 1908) и 50 година рада на књизи.

Онда, исто тако појединачно, Скерлић прати Милићевића преводиоца, који преводи са француског, са немачког и руског. Сами ток Милићевићевог друштвеног и научног успона оставио је трага на избор дела које је требало превести и у његовом преводилачком раду су заступљене педагогија, историја, политика и књижевност.

Са француског преводи многа васпитна дела: *Очеви и деца у XIX веку* и *Морална историја жена*, од Лабулеа, *Васијићање у Америци*, од социјалиста Жила Симона, *Жена у XX веку* итд.

Од Милићевићевих превода историјских дела Скерлић истиче *Писма о историји Срба и Бугара*, I–II, од А. Хилфердинга.

Слично Стендалу који је величао политичку мисао Монтескјеа, Милићевић се одушевио њоме и превео је *Персијска писма* и *Размајтрања о узроцима величине Римљана и њихова ојадања*.

Белетристика није била страна Милићевићу преводиоцу. И данас се чита његов познати превод *Галебове сџене* од Сила Сандоа, а у његово време

једна од најчитанијих књига била је његов превод с руског Потапенкове *Истинске службе*.

Први пут је овај преводилац, поборник чистоте и јасности српског израза, благодарећи Скерлићу историчару преводилаштва, добио заслужено признање.

Скерлићу се дугује и целовит приказ преводилачке делатности Милована Глишића. Видели смо да је у *Омладини* навео његове младићке преводе. У својој *Историји* он ће посветити много места Глишићевим преводима из познијих година. О њима ће говорити и у другим списима. Кад се све скуппи, Глишић се указује као један од преводилаца горостаса. И ником боље него њему не може се придати епитет који је међу нас унео др Слободан Јовановић: Глишић је превасходно *вишејезички* преводилац. Скерлић је набројао његове главне преводе са руског, француског, немачког и енглеског.

Глишић са руског преводи Гогољеве *Мртве душе*, Толстојеву *Крајцерову сонату*, Гончаровљевог *Обломова*, Љејкинове популарне *Полканове мемоаре*, Данченков *Нов йосао*. Љубимац му је Островски, од кога преводи: *Злу свекру*, *Грозу*, *Кола мудросији*, *двоја лудосији* (Скерлић даје и руски наслов). Овом би се, каже Скерлић, могао додати знатан број мањих превода из Пушкина, Шевченка, Шчедрина и Чехова.

Са немачког Глишић преводи *Племићку* и *Луица Санфеличе* од Р. Фоса. Преводио је Марка Твена и Едгара Поа.

Значајнији су му преводи с француског. Скерлић наводи да Глишић преводи водвиље Лабиша, Мелака и Халевиа, као и мелодраме Викториена Сардуа, да преводи и Верновог *Доктора Окса* и да чини добар избор из Емила Ожјеа превodeћи његове, комаде *Le fils de Giboyer* и *La pierre de touche*, чије наслове посрбљује не би ли их приближио нашој средини *Све за сина* и *Наследник*. Међутим, подвлачи Скерлић, Глишић ће се подухватити и тешких преводилачких мука и преводиће дела француских писаца изузетне вредности. Листа коју пружа наш историчар преводилаштва богата је и речита: три романа од Еркмана Шатријаха, *Два браћа*, *Брђани* (*L'Invasion*), *Црна кућа* (*Hugues le Loup*); Балзакова *Шагринска кожа*; Меримеова *Колomba*; Додеов *Гаван* (*Le Nabab*). Глишић чак доноси код нас *Књеџињицу Малену* од Метерлинка, за кога се тада у Београду мало знало.

Злоупотребљена је фраза али се овде да умесно применити, нико ко буде писао свеобухватну историју преводилаштва код нас неће смети да заобиђе Скерлићев портрет Милована Глишића преводиоца.

Скерлић је не мање заслужан што је показао да Симо Матавуљ није само писац *Бакоче фра-Брне*, песник приморског живота, него и преводилац. Језгровито, као обично, прво у неколико снажних потеза црта личност преводиоца. Рођен у Шибенику, Матавуљ је похађао државну школу „где је језик био талијански“. Једно време се спремао да се закалуђери али је и читао талијанске романе. Кад је напустио мисао да иде у манастир, постао је учитељ, предавао талијански. Отуда и његови преводи са тог језика. Доц-

није ће сам научити француски, читајући нарочито Балзака и Жорж Сандову. Скерлић не каже кад је и колико Матавуљ савладао енглески.

После овога „портрета“, као за Милована Глишића, Скерлић описује Матавуљево превођење: „Матавуљ, који је лепо знао неколико језика, доста је и преводио. Тако је превео *Зимње њриче* од Е. де Вогиа, *Сеновићу кућу* Чарлса Дикенса (Београд, 1894), бајке разних писаца *Вилине књиџе* (Београд, 1894), у подлистку *Гласа Црногорца*, *Сан* од Емила Золе, у *Јавору На води* од Ги де Мопасана, *Свеци рајују* од Верге у *Забавнику* Српске књижевне задруге, *Тенова филозофија* у *Делу* за 1895. (књига 7), *Пучанина као власићелина* од Молијера, у *Лейојису Мајице српске*. Превео је такође и неколико комада за Народно позориште у Београду, међу осталим *Мизантропа* од Молијера, *Месалину* од Пијетра Коше, *Неваљалце* од Ђеролама Ровете“.

Скерлић је дао ову листу у некрологу написаном Матавуљу, који је умро изненада 1914, и, очевидно, можда идући хронолошки, журио је да све наброји, па ма било и недовољно распоређено по писцима и по језику са ког је превод, али, Скерлић историчар преводилаштва оставља овде својим следбеницима оквир за једну овећу студију о Матавуљу преводиоцу.

Скерлић ће забележити рад и других преводилаца из тог времена: Владимира М. Јовановића, аутора збирке превода *С француског Парнаса*; Љубомира Ненадовића који преводи *Најолеона Бонапарћу* од оца Александра Диме и *Историју француске Револуције* од А. Мињеа; Павла Марковића Адамова, преводиоца Шилера и Хајнеа и других мањих немачких песника.

СТИЋИ ЋЕ ОНДА ДО СВОЈИХ БЛИЖИХ САВРЕМЕНИКА.

Он није нимало марио за песме и драме Светислава Стефановића. Међу њима је било живе полемике, али је Скерлић непристрасно истакао Стефановићев преводилачки рад. Навео је да је он „преводио доста из енглеских песника Бернса, Бајрона, Шелија, Едгара Поа, Тенисона, Свинберна, Росетиа, Вајлда“, подвукао је његову шекспирофилију и набројао његове преводе у стиху: *Маџбејна*, *Млејачког њрговца*, *Мноџо вике ни око шћиа*, *Јулија Цезара*.

Кад се Скерлићеви подаци среде, Светислав Стефановић се указује као ревностан, истрајан и користан преводилац. Нажалост, неких двадесет година после углавном повољног Скерлићевог приказа у *Историји нове српске књижевности*, Стефановић је, под Немцима, преузео у своје руке организацију и рад Српске књижевне задруге, упркос одлучној решености осталих чланова, а посебно Јаше Продановића, да се ни у ком виду не сарађује са непријатељем.

У последњем одељку своје *Историје* („Данашња књижевност“), Скерлић говори опширно и топло о песнику Алекси Шантићу, али он само у два реда помиње његове преводе Хајнеовог *Лирског ињтермеца* и збирку *Из немачке лирике*, где су препеви и других немачких песника.

Сими Пандуровићу, истрајном преводиоцу, указао је много већу пажњу. Није могао поменути његове преводе ни из Шекспира ни из Молијера, јер су они дошли после, између два рата, али је нагласио да је песник *Посмртних њочасћи* код нас, у стиховима, превео са француског Игоов комад *Краљ*

се забавља, *Романтичне душе (Les Romanesques)* Едмона Ростана и Расинову Ајталију.

Из Скерлићеве преписке, коју је објавила његова млађа сестра Јелена Ђоровић, видимо да је он 1914. журио да заврши и штампа своју *Историју нове српске књижевности*, као да је осећао да га смрт вреба. Вероватно због те журбе, он не помиње преводе Богдана Поповића, Слободана Јовановића, Бранка Лазаревића, који су, међутим, обично преводили за *Српски књижевни гласник*, за Српску књижевну задругу и самопрегорног издавача Светислава Б. Цвијановића.

Пример који нам је дао Скерлић историчар преводилаштва чини ми се драгоцен. Скерлић има свој метод. Систематски, он даје веран, потпун наслов превода, назначује датум и место штампања, број страна, издавача. Баца светлост на преводиоца, на исходишта његовог знања страног језика, на његове књижевне, друштвене, педагошке, помодарске или практично-трговачке побуде. Опширно представља писца чије је дело преведено. Не пропушта да утврди успех превода код књижевних критичара и широког круга читалаца, као и његов утицај на домаће писце и на духовни живот једне епохе. Скерлић приступа и вредновању превода.

Кад се прегледају сви Скерлићеви списи, изненађује мноштво података које је дао о преводилаштву. А врло је дуга поворка преводилаца чија је имена уклексао у своје књиге. Нисам их све ни могла поменути. И необична је разноврсност превода на које је утиснуо жиг трајности. Тим Скерлићевим радом служили су се већ многи истраживачи и он ће без сумње бити од велике користи и будућим историчарима.

3. СКЕРЛИЋ КАО ТЕОРЕТИЧАР ПРЕВОЂЕЊА. У дугој, непрекидној поворци наших теоретичара преводилаштва Јован Скерлић је извојевао себи једно од највиднијих места.

Неко ће с правом рећи да су Даничић, Вук, Јован Стерија Поповић, Лаза Костић, Стојан Новаковић и Богдан Поповић, све до професора Сибиновића, професора Мирославе Стојнић и професора Владимира Ивира покушали и успели да систематизују правила која су их руководила или треба да руководе при превођењу. Скерлић то није учинио. Он није написао уџбеник, иако је у почетку своје наставничке службе (1902-1903) предавао теорију књижевности и једноме своме курсу дао назив *Особине доброга љревода*.

Међутим, његову теорију превођења наћи ћемо растурену у његовим монографијама и у посебним студијама па и у белешкама. Она је подлога Скерлићевој историји и критици превођења. То смо већ донекле сагледали у ранијим одељцима.

Први проблем на који преводилац наилази јесте којег писца и које дело превести. Превести књигу у коју сте заљубљени, одлучити се за писца који је на гласу, подлећи потрошачкој потреби издавача, зауставити се на трајним вредностима, оним које су културна и друштвена потреба, и многе друге побуде, ратују у преводиоцу. Скерлића је мучио тај проблем избора. Према

свему што је писао, он је сматрао да је *добар избор conditio sine qua non*. Видели смо како је код њега несрећно прошао архимандрит који је превео назадњачког Побједоносцева. Видели смо да својој сестри Јелени говори о важности избора романа који ће превести. Он сам као преводац, кад је прошло време његовог младалачког лутања, бира писца и дело и као сладокусац, и као члан друштвене заједнице, и као мерилац естетских вредности. Он преводи Шанфора, Игоа, Ламартина, Мисеа, Золу, Анатола Франса, Жана Жореса, Жоржа Ренара, и сва та имена и данас заслужују нашу посебну пажњу.

Пред Скерлића се поставио и проблем превођења наслова дела. Теорија превођења би да се наслов преводи што верније. Бернска конвенција чак предвиђа законску заштиту наслова, као што нам то објашњава др Живан Радојковић у свом научном, документованом и језгровитим стилем писаном делу *Лично-правни (морални) елементи ауторског права*. Овај обавештени правни стручњак пише: „Сам по себи, наслов не представља посебно дело, (али) он стоји у тесној вези са ауторским делом и као такав ужива самосталну заштиту у интересу дела на које се односи“ (145–146). Др Радојковић прецизира: „Наслов је назив под којим се дело пушта у свет и по коме се оно издваја и разликује од осталих дела која су му слична. Он је стваралачки производ аутора, ако садржајно изражава његову суштину и битно карактерише само дело, то јест ако склоп његових речи јасно упућује на мисао аутора“. Међутим, мада је Србија потписала поменуту Бернску конвенцију, наши преводиоци су себи дозвољавали да преводе наслов по својој ћуди, према томе како су они прихватили писца, или ради привлачења читалаца.

И драматична је и комична прича о тим променама које су наслови претрпели. Примера је и сувише. Шекспирову комедију *The Taming of the Shrew*, једна дилетантска група игра у Београду под насловом *Љубав све може*, док Богдан Поповић преводи француски превод наслова и назива комад *Пријатно мљена злоћа*. Наслов Молијерових *Fourberies de Scapin*, на пример, прошао је кроз разне мене. На почетку, у Београду то су биле *Скајенове ђаволије*, у Војводини *Силејкароци*, у Загребу *Скајенове силејке*. Онда су дошле *Скајенове враголије*, па *Скајенова ђаволска*. И појави се др Хуго Клајн који се борио да се на позоришним листама напише: *Скајенове подвале*. Стојан Новаковић, који је био један од најсавеснијих преводаца, дао је Молијеровом Тартифу наслов *Лажни свејаци*. Велемајстор за проналажење наслова био је, међутим, Милован Глишић. Код њега Онеов *Le Maitre de forges* постаје *Љубав и њонос*, *Le fils de Giboyer* *Све за сина*, Баријеров *Мршава маџарац* се премеће у *Јава и сан*, а *La veuve au camelia* је *Јединица!* Наших дана, критика је замерила преводиоцу што је делу *Колективне сенке* од Зана Дивињао дао као наслов његов поднаслов *Социологија њозоришћа*. Професор Настев, поред све своје благости, ударио је оштро по преводиоцу што је *Les nouvelles orientales* од Маргерите Јурсенар претворио у *Осмех Краљевића Марка*.

И Скерлић се суочио са овим проблемом. Кад је пре водио *Les Caprices de Marianne*, остао је веран Мисеу. Кад је писао о преводу Додеовог *Набаба*,

знао је да је Милован Глишић, према Вуку, наслов превео са *Гаван* (богаташ), али је задржао хиндостанијски израз. Друкчије је поступио кад је превео Бријеову социјалну драму *La Robe rouge*. У свом комаду Брије приказује користољубље судија који, да би добили *црвену ѿоџу*, то јест виши положај који доноси право да се носи та симболична одора, свирепо примењују закон и изазивају трагедије. Скерлићу се учинило да то знамење познато само у Француској неће имати дејства код наше публике. С друге стране, хтео је највероватније да направи алузију на нехумане законе који су у обреновићевској Србији као жрвањ мрвили и недужне, па је *La Robe rouge* превео са *Закон*.

Међутим, мада је у комаду доиста реч о закону који се сурово примењује, наслов комада, *La Robe rouge*, није знамење *закона* већ представља жељу за *унајређењем* која је угушила људскост у једном судији. *Црвена ѿоџа* или, рецимо, *Унајређење*? То би нама била дилема. Скерлићевим претварањем *Црвене ѿоџе у Закон*, комад је ипак „нешто изгубио“ (да се послужим једном формулом професора Сибиновића).

У сваком случају, Скерлић се, овог пута, огресио свесно о теорију о праву ауторског наслова. Теоретски је, међутим, он био присталица Бернске конвенције и држао се ње, видели смо, у већини случајева.

Може се поставити и питање Скерлићевог става пред проблемом превођења поезије.

Тај проблем се протеже још из давнина и теоретичари нису сагласни кад га решавају. Неки су одлучно за превод у стиху. Тако, 1830, *Лейхойис Мајшице српске* препоручује да се „дело које је написано у стиху не сме преводити прозом“ (В. М. Сибиновић, *Оригинал и ѿревод*). Јован Хаџић 1868. допушта да проза даје тачније смисао али да се „полет духа и чувства таласање губе“. Ближе нашем времену, Сима Пандуровић, песник и преводилац, писао је да „преводити стихове у прози право је богохуљење“. Иван Лалић, у Поговору своје *Анѿолоџије новије француске лирике*, такође је за превођење поезије у стиху, и то са сликовима. Други су заступали схватање да превођење стихова у прози даје адекватнији утисак оригинала.

Између песника Ристе Одавића и професора Миодрага Ибровца била је права расправа поводом тог проблема: песник је доказивао да стихове треба преводити стиховима, а професор да не треба робовати слику и да је довољно дати ритам оригинала. Ту недавно, на једном скупу књижевних преводилаца, оспоравано је право песницима да преводе песме „песнички“. Преводилац Срђан Рашковић је просто узвикнуо: „Код нас, чини ми се, има само петнаест правих преводилаца поезије. Добро је кад то раде песници, али не и кад преводе ‘песнички’. Узме неко десет песника, преведе их, направи антологију, и свих десет преведених песника пишу стихове као песник-преводац, и онда за такву антологију добије и награду.“

Скерлић је овај проблем проучавао нарочито на примерима из наше књижевности. Он врло опширно износи случај Јована Хаџића који је дошао на идеју да Хомера, Виргилија и Хорација преводи „у размеру српских

народних јуначких песама“. Уз Хацића, Скерлић помиње и Исидора Стојановића, Његоша, Лазу Костића, Ацу Поповића Зуба и Дамјана Павловића, који су сви за своје преводе стране поезије углавном употребљавали народни стих, независно од тога да ли је оригинал од Хомера, Хорација, Шекспира, Бајрона или Гетеа.

Не би се рекло да Скерлић као теоретичар прихвата оберучке да се „велики производи страних књижевности“ преводе у нашем десетерцу, али се у његовим радовима осећа призивак његовог мирења са тим преводачким обичајем.

На шта се сам одлучио?

Као да жели да потврди теорију по којој је главно да се у преводу води рачуна не о форми него о „унутрашњим особинама“ поезије. Сачувати тачан смисао песме, сачувати боју, то је био Скерлићев теоретски и практикован услов за превођење стихова, па било у прози било у стиху.

Видели смо да у Скерлићу преводиоцу и историчару и критичару превођења живи увек у дубини и теоретичар преводаштва чију теоријску мисао треба откривати. Њу ћемо нарочито моћи да сагледамо у великој расправи коју је у *Српском књижевном гласнику* 1906, написао о *Набобу* Алфонса Додеа у преводу професора Алексе Станојевића.

Скерлић је посебно ценио тај друштвени роман Додеов. Он је о њему предавао на Великој школи као доцент за теорију књижевности и за француски језик. Професор Ибровац, који је као студент слушао та предавања школске 1904–1905, сведочи о томе у својим писаним успоменама: „Код њега (Скерлића) смо у француском семинару, између осталог, критиковали превод Додеовог *Набоба*, који је професор Алекса Станојевић у тај мах објављивао у подлистку *Самоуправе*“. Одатле је, без сумње, потекао и Скерлићев приказ превода.

Скерлић полази од захтева да преводилац добро зна језик са кога преводи и да има потребно књижевно образовање: „Требао је бити неко, како би рекли Французи, и имати широка плећа па узети на се један тако велики терет као што је превођење *Набоба* на српски. У првом реду ваљало је знати француски језик, и то дубоко и потпуно, како се само изузетно зна, требало је имати врло ретко књижевно осећање, јаку књижевну културу, осећање прелива [...]“.

Друго Скерлићево начело за добар превод је савршено познавање свог народног језика. Он је вуковац, славопевац творца српске књижевности. Мора, истина, признати да је Вуков језик „сиров“ језик и да каткад не може да пренесе какво тананије осећање или дубљу мисао. У том језику, пише он, „може имати двадесет и пет речи за делове плуга, али ([...] нема речи за мало утанчанија осећања, за сложене појаве душе, за преливе и за све оно што иде у суптилности уметности“. Стојановићу Скерлић признаје да често налази погодну народну реч, али му не опрашта што ипак вређа начело о чистоти српског језика и што му је превод пун туђица као што су: „авантурист, провинцијалац, резерва, пардон, перон, атеље, соаре, бифе, рисковати,

кулоар, буржоа, силуета, журнал, гимен, апартаман, фиксна идеја, и тако даље“.

Можда би се овде могла применити она Вукова: „Ругао се котао лонцу велика му уста“, јер ни Скерлић не даје увек себи труда да нађе српски израз (управо у овој примедби Станојевићу читамо: „суптилност“). Но нама је главно да из критике извучемо Скерлићеву теоретску поставку да преводилац мора познавати свој рођени језик до крајњих могућности правилног изражавања.

Скерлић има своју теорију о слободама преводиоца. Доајен наших преводилаца, Живојин Симић је одлучно противан самовољи: „Ништа не додавати!“. Професор др Радивоје Константиновић, анализирајући свој превод Преверових стихова, у чланку „Инвентар *Инвенџара*. Анатомија једног превода“ допушта извесне додатке кад то захтева слик или и замену неког специфичног непознатог страног израза одомаћеном српском речи. Овај уступак чини донекле и Скерлић. У својој оцени Станојевићевог превода, он тражи да се оригинал не изневерава, али је пре за уметничко преношење страног текста на српски, нарочито тамо где је у питању естетска вредност превођеног писца. Он, уствари, оставља приличну слободу личном стваралаштву преводиоца: „[...] давати не буквални смисао него пренети на читаоца оно свеже осећање лепоте, онај уметнички утисак који се као мирис цвета прима из отворене књиге“.

Међутим, може се приметити да Скерлић теоретичар преводилаштва одређује границе преводилачкој слободи. Он то чини осуђујући Станојевића што мења Додеа, што се меша у текст оригинала: „Пред тешкоћама [...] које су често биле несавладљиве, професор Алекса Станојевић се помогао како је знао и умео [...]. Он је обично својом грешком и навештом руком мењао, удешавао, објашњавао или изостављао. Наиђе ли на какав тежак, елиптичан израз, или финији стилистички украс, он га једним потезом пера брише или упрошћава да ништа не значи. Још гора је његова манија да поправља, објашњава и допуњује Додеа“.

Скерлић нарочито захтева да се поштује начело преношења *сџила* изворног дела, дајући речи стил значење сликовитости, боје, ритма. Он је раније, у свом „Предговору“ преводу Додеових приповедака, већ био говорио о тешкоћама да се тако поступа при превођењу Додеа, чија је проза толико „лирична“: „Као Ламартин, Доде је могао рећи да пише као што тица пева [...]. Све иде с таквом лакоћом с таквом природношћу и течношћу да сва његова дела изгледају као један цвркут“. Сада, када је реч о *Набобу*, Скерлић је изузетно усхићен стилем тог Додеовог дела: „Као у мало ком делу овог савршеног стилиста, у *Набобу* су све оне блиставе особине једног сасвим уметничког писања [...]. То је стил нервозан, гибак, пун новина и слободе, са бојама које се преливају и подсећају на сликарску кичицу, са рељефом који као да реченицама даје физичке облике и опомиње на вајарство, са складом и благогласношћу која иде до музике [...].“

Скерлић истиче да је све то врло тешко превести, али, полазећи са свог неприкосновеног начела да се стил оригинала мора осетити у преводу, он замера добронамерном Алекси Станојевићу што је занемарио Додеове врлине и скоро свуда његовој „снажној лепоти“ одузео сав сјај и боју „као када се незграпном руком скине онај златни прах са лептирових крила“.

Скерлић се жалости над непримењивањем начела о преношењу *сѝила*: „Речитост периода, ритмичност реченица, боја и изразитост речи све се то изгубило“.

Најзад, у овом приказу, у коме теоретичар из потаје стално бди, сазнајемо да Скерлић захтева да се уложи највећи напор око превођења једног ремек-дела. Као да је предвиђао убрзани, ужурбани, често наказни рад све већег броја преводилаца занатлија, Скерлић просто преклиње да се превод једног дела не садеље, да се на њему ради месецима, и, ако треба, и годинама. То за њега није само пожељно, то је нужно, обавезно.

Читав је тако кодекс преводилаштва у Скерлићевој критици превода чувеног Додеовог *Набаба*.

Сви ови теоретски проблеми преводилаштва које је Скерлић истицао и решавао данас су нам познати и у основи добрим делом расветљени. Али својим теоријама, које је он зачео још пре осам деценија, као доцент Велике школе, на свом курсу *Особине доброг ѝревода*, Скерлић је већ, као што је наших дана узвикнуо један млади скерлићолог, наш савременик.

Укратко, историчар књижевности и друштвени посленик у Скерлићу су бацили у засенак најпре преводиоца коме, међутим, дугујемо низ снажних значајних превода, а и не слутимо колико се тек превода дугује Скерлићу, бодриоцу преводилаца, који је и динамично измамљивао добре преводе од својих талентованих колега, сарадника, ђака. Скерлић је уз то и историчар преводилаштва, који је написао хронику многих превода и сачувао успомену мноштва преводилаца. Он је и критичар преводилаштва који је умео да ода топла признања, али и да упорно указује на слабости превода и опомиње оне што преводе занатски јурећи за зарадом и брзом славом. И, мада са мање наметљивости оправдане, Скерлић је и теоретичар преводилаштва, који је поставио путоказе онима који траже неприкосновене законе превођења.

У крајњем закључку, кад се баци продоран свеобухватни поглед на рад Скерлића преводиоца и бодриоца преводилаца, као и на Скерлића историчара, критичара и теоретичара преводилаштва, указује се богат лик посленика који је и у области преводилаштва оставио вишеструко наслеђе.

Dr Margerita Arnautović

JOVAN SKERLIĆ AND PROBLEMS OF TRANSLATION

Summary

Translation has remained an unclarified field of work of Jovan Skerlić, a translator, an encourager of translators, a historian, critic and theoretician of translation. This paper partly fills that void. The author's task is to thoroughly research Skerlić's relationship towards translation and to show that this famous critic and historian of art followed our translated literature. He assessed how motivating a certain translation might be for domestic literary processes. His *History of New Serbian Literature* was also a hidden history of translated literature. It turned out that Jovan Skerlić was one of our most famous critics, historians and theoreticians of translated literature; that he spotted a great significance of translation for original literature; that he motivated translators for creative endeavours. Even in this field Skerlić was proven to be important in creating a strategy of the development of a precious form of literary creation.

Др Предраг Ж. Петровић

АВАНГАРДНА ПОЛИТИКА КЊИЖЕВНОСТИ:
БЕНЈАМИНОВО ЧИТАЊЕ *БЕРЛИН АЛЕКСАНДЕРПЛАЦА*
И ЊЕГОВЕ ТЕОРИЈСКЕ КОНСЕКВЕНЦЕ

У приближно исто време, тридесетих година прошлог века, аутори различитих теоријских приступа, Бенјамин, Броч и Бахтин, истичу моменат полифонијске структуре романа у којој различити гласови постају носици сукобљених идеолошких гледишта. У Деблиновом роману то су идеологије фашиста и комуниста, док се животи романескних јунака одвијају као непрестани низ говорних ситуација, односно жанрова. Старо одређење романа као грађанске епопеје добија у причи о Францу Биберкопфу своје ново испуњење, овога пута као малограђанска епопеја. Главни јунак *Берлин Александерплаца* херој је модерног доба у чијој метаморфози од преступника до помоћника портира у фабрици, Валтер Бенјамин види последњи ступањ образовног романа, „сентимантално васпитање“ једног лопова. У тој „херојској“ метаморфози од бунтовника до новорођеног члана друштва који се мири са својом ситуацијом, има тешке истине о модерном граду који суверено влада судбином појединца.

Кључне речи: Валтер Бенјамин, Алфред Деблин, авангарда, роман, монтажа.

Иако Валтер Бенјамин није оставио целовиту теорију романа, попут својих савременика Лукача и Бахтина, његови ставови су знатно утицали на промишљање и вредновања модерне уметности, што је најочигледније у Адорновој естетици модернизма и Биргеровој теорији авангарде. Као што се може говорити о Лукачевом филозофском приступу или почецима тотализујуће херменеутике код Хермана Броха, тако ће заговорници левичарски профилисане критичке науке о књижевности наћи у Бенјаминовим есејима своје методолошко полазиште, иако се нису увек у потпуности слагали са његовим оценама. „Критичка наука разликује се од традиционалне по томе што промишља друштвено значење свог властитог делања“, вели Петер

Биргер, и потом додаје: „Она узима у обзир да се уметничко дело не налази изван друштвеног тоталитета, него јесте његов део“ (BIRGER 1998: 9). Једна од најзначајнијих категорија овако формулисане критичке науке о књижевности је неорганско уметничко дело. Иако је ову категорију Биргер засновао на искуству авангарде друге и треће деценије прошлог века, она превазилази историјске оквире и постаје типолошка за модерну уметност. Кључни поступак на коме се заснива поетика неорганског дела – монтажу, утемељио је у модерној теорији уметности Бенјамин.

Док је Брох своје погледе на роман формулисао тумачећи Џојсов *Уликс*, Бенјамину је повод био други велики роман тога доба *Берлин Александерџлац* (1929). Постоји низ поетичких блискости између ова два дела али не само због тога што је Алфред Деблин у време док је приводио крају рад на свом рукопису, читао немачки предвод *Уликса* из 1928. Своје идеје Деблин је почео да формулише још пред Први рат када, у полемици са италијанским футуристима, објављује познати *Берлински програм* (1913) промовишући „деблинизам“ и „киностил“. Синтезу, али делом и ревизију ранијих ставова, Деблин ће изложити у тексту индикативног наслова „Грађење епског дела“, објављеном кад и *Берлин Александерџлац*, у коме издваја главна достигнућа Џојсове прозе, налазећи у њима блискост са сопственим поетичким опредељењима – од перцептивног динамизма, утицаја нових медија (филм, штампа) на технику приповедања, обнављање могућности натурализма до дисперзивног или поентилистичког обликовања ликова (DÖBLIN 2004). Данас су свакако уочљивије и разлике између „даблинског“ и „берлинског“ (или „деблинског“) романа. Оне се могу свести на доминацију временске димензије унутрашњих монолога у *Уликсу* који разуђеним језичким средствима обликују психички симултанizam у свести главних јунака, наспрам изразитијег доживљаја урбног простора у *Берлин Александерџлацу* где је претежнија улога ауторског приповедача као посредника и коментатора, што резултира ефектом да то запараво „велики град прича сам себе“ (MARTINI 1971: 581). Ипак се за ретко који роман из тога времена као за Деблинов, може се рећи да је толико у дослуху са оним ециклопедијским идеалом препознатљивим у Џојсовој духовитој примедби да „ако би Даблин икада био разрушен, могао би се реконструисати према мојим књигама“ (BUDGEN 1960: 67–68). Иако је мегалополис Деблиновог романа, објављен три године након застрашујуће визије тоталитарног друштва у култном филму Фрица Ланга¹, сасвим дугачији урбани феномен од покрајинског Даблина у Џојсовом роману, у оба дела је имлицитно присутан идеал Књиге која не само да широким референцијалним распоном текстуално рефлектује постојећи свет, него претендује и на могућност да готово неограниченом производњом значења тај свет замени, односно да га поново створи. Главни јунак *Берлин Александерџлаца*, Франц Биберкопф, креће се кроз град као

¹ „*Метрoполис* је био Хитлеров омиљени филм – наравно из погрешних разлога“ (КУК 2005: 177).

кроз непрегледни лавиринт састављен од реклама, огласа, статистичких података, новинских наслова, саобраћанијх знакова и књижевних цитата, завршавајући своје лутање у лудници која се, не случајно, зове Buch (Књига). У Деблиновом роману град није само простор огромне производње текстова, пре би се могло рећи да је град заправо огромни производ текстова, односно да постоји као велики текст у коме се сукобљавају различити облици социјалних, идеолошких и културолошких писама.²

Управо је Валтер Бенјамин у есеју *Криза романа* (1930) означио *Берлин Александерплац* као први роман у којем је поступак монтаже разнородне документарне грађе постао доминантно стваралачко начело. Једна узгредна примедба упућује на то да је Бенјамин свакако читао и *Уликса* и да прави разлику између приповедачке технике у том роману – назива је, на француском, унутрашњим дијалогом („dialogue intérieur“) – која је првенствено окренута као асоцијативном богатству јунакове свести, за разлику од монтаже у Деблиновом роману која је више заинтересована за тоталитет друштвене стварности велеграда. Заснивање тоталитета у модерном роману Бенјамин сагледава као повратак категорије епског у уметност – „почиње реституција епскога, што сусрећемо посвуда, све до драме“ (BENJAMIN 1986: 189). Није случајно ово помињање драме јер један од својих најзначајнијих есеја Бенјамин је посветио управо Брехтовом епском театру који се служи могућностима изведеним из нових медија, филма и радија, настојећи да „ставља у питање забавни карактер казалишта, да му уздрмава друштвену ваљаност тиме што му одузима функцију у капиталистичком поретку“ (BENJAMIN 1986a: 189). Да би одредио природу епског у Деблиновом роману, Бенјамин на почетку есеја развија поређење величине и снаге епског са морем. Док је епик онај који ослушкује ударе мора о обалу, романописац ће кренути у пловидбу и далеко од других препустити се самоћи. Тиме се заправо потенцира разлика епског и романескног као контраст између снаге колективног духа и неспокојства интима, између онога што се преноси усменом речју и онога што се формира у писаној традицији. „Што се може пренијети усменим путем, то благо епике, другачије је од онога што чини састав романа“ (BENJAMIN 1986: 188). Међутим, Бенјамин примећује да је тип романа чија је форма одређена интимом приповедачког субјекта у кризи а да је све више дела са историјском и друштвеном тематиком. Ту обнову епског

² Наведени Џојсов исказ о Даблину који би могао бити реконструисан на основу књиге, добија у случају Деблиновог романа и Берлина не само поетичке импликације него и драматичну историјску тежину. Берлин ће петнаест година након објављивања романа у коме је био тако подробно текстуално (ре)продукован, бити разрушен до темеља. Урбанисти послератног Берлина и да су хтели нису могли да обнове град по Деблиновом роману јер је највећи број примерака спаљен током фашистичког терора тридесетих година. Међутим, када је крајем прошлог века вршена обимна реконструкција Александерплаца, на металне делове фасаде двеста метара дуге десетоспратнице на броју 6 огромним словима одштампана је реченица из Деблиновог романа. Тако је Александерплац буквално реконструисан текстом романа!

замаха и њену уметничку сврсисходност најбоље репрезентује *Берлин Александерџлац*, али и Деблинова експлицитна поетика. Бенјамин не само да наводи неколико одломака из *Грађења ејског дела* него од немачког романописца преузима и сам појам епског сматрајући га најадекватнијим да њиме одреди тенденције у уметности на измаку двадестих година. Већ у *Берлинском програму* Деблин, у духу авангарде, оспорава психолошку мотивацију, рационализам и сувопарну аналитичност деветнаестовековног романа, и, по мало неочекивано позива се на Хомера као узора модерном приповедачу. На почетку новог века роману је управо потребан екстензивни епски дух који би у вртоглавом низу слика, забележених као објективом камере, документарно изразио дехуманизовану стварност али и опчињавајући диманизам модерног доба. „Да би се описао свет у непрегледној маси облика, неопходан је киностил. Богатство слика мора се пренети на најгушћи и најпрецизнији могући начин. [...] Широко користити секвенце које дају кључ за брзо поимање сложеног обрасца истовремености и следа. Брзе промене, збрка и неред. Целина не сме да делује испричано већ постојеће. Фантазија чињеница!“ (нав. према ШТАТЛЕР 1988: 578). Деблин не даје примат епском само због тематске свеобухватности динамизма савременог света него и због тоталитета изражајних могућности. Модерна форма епског дела мора имати способност и за лирски, драмски и рефлексивни израз. „Хватаћете се за главу што савјетујем аутору да у епском раду буде одлучно лиричан, драматичан, дапаче рефлексиван. Али ја устрајем у томе“, наводи Бенјамин одломак из Деблиновог програма о састављању епског дела (БЕНЈАМИН 1986: 189). Ипак, ни у једном од својих програмских текстова немачки прозаиста не помиње монтажу, иако говори о киностилу као облику приповедања заснованог на аналогијама са поступцима визуализације и симултанизма којима се служи филм.

Пре него што ће објаснити поступак монтаже у *Берлин Александерџлацу* Бенјамин има потезу да Деблинову концепцију епског упореди са другим поетичким усмерењима тога доба, проблематизујући тиме једнозначност појма модерни роман. Говорити о модерном роману значи уочити низ различитих поетичких усмерења која нису лако помирљива. Тако је природа Деблиновог епског дела сасвим другачија од „чистог писаног романа“ какви су Жидови *Ковачи лажног новца*. Обнављајући нешто од флоберовске преданости стилу, Жидов роман је „чиста унутрашњост, он не познаје никакве спољашњости, па је према томе крајња супротност чистом епском држању“ (БЕНЈАМИН 1986: 189). Иако Бенјамин не улази у детаљније теоријско образложење ове разлике између „отвореног“ и „затвореног“ типа романа, јасно је да у Деблиновом делу под отвореношћу подразумева интерес за актуелну друштвену стварност и екстензивни приповедачки захват у мноштво животних манифестација. У том се свакако може препознати оно што ће Биргер касније назвати авангардним повратком уметности у животну праксу али и онај моменат који ће у својој концепцији отвореног дела Умберто Еко одредити као „позив на слободу које ће, изражавана на плану естетског

уживања, морати да се развија и на плану свакодневних понашања, интелектуалних одлика, друштвених односа“ (Еко 1965: 21). Не улазећи у вредносне оцене, Бенјамин, чини се, испољава резерву према аутореференцијалном дискурсу књижевности, очигледно видећи у томе артистички моменат који затвара приповедање у „кулу од слоноваче“, ограничавајући роман да одлучније развије своју друштвену самосвест. Међутим, уметнички интерес за актуелну стварност не испољава се толико на тематском плану колико у потреби романа да својом композицијом, стилем и приповедачким поступком артикулише динамизам језичке раслојености модерног града. Деблин је „развезао берлинску губицу“ и од своје књиге направио „споменик берлинштине, јер приповиједачу није нимало стало до тога да говори као регионални умјетник пропагирајући град. Он говори из њега. Берлин је његов мегафон. Његов дијалект је дијалект оних снага што се окрећу *йроштив зайвореностии сйрога романа. Јер ша књига није зайворена*. Она има свој морал, који се понешто тиче чак и Берлинаца“ (BENJAMIN 1986: 190). У приближно исто време, тридесетих година прошлог века, аутори различитих теоријских приступа, Бенјамин, Брех и, наравно, у највећој мери Бахтин, истичу овај моменат полифонијске структуре романа у којој различити гласови постају носици сукобљених идеолошких гледишта – у Деблиновом роману то су идеологије националсоцијалиста и комуниста – док се животи романескних јунака одвијају се као непрестани низ говорних ситуација, односно жанрова. Старо одређење романа као грађанске епопеје добија у причи о Францу Биберкопфу своје ново испуњење, овога пута као малограђанска епопеја. Главни јунак *Берлин Александерџлаца* херој је модерног доба у чијој метаморфози од сводника до помоћника портира у фабрици, Бенјамин види последњи ступањ образовног романа, „сентимантално васпитање“ једног лопова. У тој „херојској“ метаморфози од одметника, који на симболичан начин умире у лудници иманованој *Buch* (Књига) – дакле у књизи, на крају, остају све илузије и утопије – до новорођеног члана друштва који се мири са својом ситуацијом, свакако има сарказма и тешке истине о граду који суверено влада судбином појединца.

Кључни појам којим ће одредити стилско начело Деблиновог романа Бенјамин ипак неће засновати поводом говорне полифоније колико поводом преобиља текстуалне, односно цитатне грађе. За разлику од Деблиновог честог позивања на искуство филма и киностил у програмским текстовима, Бенјамин порекло монтаже изводи из дадаистичких колажа који су користили необрађене фрагменте реалности и документе из свакодневног живота, попут новинске хартије, интегришући их у ликовну композицију. „Градиво монтаже није нипошто произвољно. Права монтажа почива на документу. Дадаизам је у својој фанатичној борби против умјетничког дјела дневни живот уз њезину помоћ учинио својим савезником. Понајпре је, макар и несигурно, прогласио искључиву власт аутентичности. Филм се у својим најбољим тренуцима трсио да нас навикне на њу. Овдје је први пут постала употребљива за епiku“ (BENJAMIN 1986: 190). Савремена епска форма отворена је

тако и за облике усменог казивања, комуникације па и певања (шлагери и уличне песме у Деблиновом роману), као и за различиту документарну, односну штампану грађу на коју је роман као жанр, од времена *Дон Кихотиа*, неминовно упућен. У том смислу Деблиново приповедање заправо огољава романескну форму, њене сазнајне интересне и уметничке поступке, те као и Брехтов епски театар радикално доводи у питање илузионизма у уметности. Та у авангарди успостављена моћ уметности, на првом месту књижевности, да документе стварности претвори у поетске знакове има не само поетичку него и политичку тежину. Монтажа стандардизованих порука света у *Берлин Александерплацу* или у Дос Пасосовој трилогији *USA* (1938) разоткрива облике, мање или више отворене, идеолошке манипулације и економског притиска који доминирају над појединцем и читавим класама у модерном друштву. Како то поводом Дос Пасосових романа примећује Рансијер, „с једне стране прича о хаотичним судбинама открива истину скривену иза тих стереотипа. Али управо та гомила глупости у стереотипима о доминацији једне класе даје кохерентност причама распричаним услед лутања, смисао који их уједињује“ (RANSIER 2008 : 32).

Бенјамин види двоструку функцију монтаже. Она разара затворену композицију и стил романа обликујући једну динамичну целину отворену за искуства друштвене праксе. Али монтажа докумената прибавља роману важан моменат на коме почива епски свет – ауторитет. „Помоћу стихова из Библије, статистика, текстова шлагера, Деблин епском збивању прибавља ауторитет“ (BENJAMIN 1986: 190). Иако берлински роман нема тако дисперзиван интертекстуални и стилски распон као *Уликс*, у оба дела наглашен је однос према миту и као што се те везе код Џојса не могу посматрати само у пародијском модусу, тако и Деблиново приповедање својом значењском слојевитиошћу вишеструко превазилази ироничну ресемантизацију библијских мотива. Иронија у Деблиновом роману заправо постоји као свеприсутни однос приповедача –коментатора према причи, као његова „слобода и супериорност да својом свешћу лебди изнад ликова и радње“ (ŽMEGAČ 1982: 189). Из остатка старих митова у оба романа се успоставља савремена митологија урбане цивилизације чији јунаци немају ауру легендарних хероја, али ипак морају да прођу кроз искушења аналогна Одисејевим, односно Јововим. Као што Леполд Блум није пародија Хомеровог Одисеја него је „одвише људски“ Одисеј грађанске епопеје, тако је Франц Биберкопф још мање пародијски одјек страозаветног Јова. Библијски цитати и лирске варијације приче о Јову монтиране су као алегоријске паралеле јунаковим депресивним стањима чија се судбина тиме издиже из тривијалности свакодневног живота и митском аналогном стиче значење савременог Јова који је остао без вере у себе па му зато ни Бог више не може помоћи. Ако се прате цитати и реминисценције на библијске текстове, Бенјаминаов став о обезбеђивању ауторитета причи близак је Елиотовој оцени, изреченој поводом Џојсовог романа, да се митским аналогјама даје смисао хаотичним дешавањима. У Деблиновом роману то је очигледије јер се монтажом

директно контрапунктирају библијски и фрагменти из савременог живота, као на почетку другог поглавља које почиње причом о рају који је Господ уредио за живот Адама и Еве да би се потом наставило цртежима односно амблемима који информишу о организацији живота у граду и услугама које људима стоје на располагању (трговина, банкарство, комуналије, здравство, ватрогасци и друго). Оно што је за првобитне људе био рај у коме је све створио и организовао Бог, то за људе новог доба постаје град у коме инжењери и урбанисти уређују простор да служи људским потребама. У истом поглављу приповедање ће се наставити монтирањем фрагмента о појави змије која искушава прве људе са наративним сегметима који прате како се Франц Биберкопф суочава са злом које вреба у граду. Међутим, наспрам цитата, реминисценција и варијација из Библије који дају причу митску дубину и слојевитост значења, монтирају се одломци из „светог писма“ савременог доба: из сатистика, прогноза, прорачуна и послоника којим индустријско доба покушава да контролише сваку активност, да организује и сваки хаос преведе у ред. Ауторитет бројки и чињеница суверено влада у опису берлинске кланице у фрагменту четвртог поглавља који ауторски приповедач насловљава: „Јер човек је као и стока; како умире она, тако умире и он“ (DUBLIN 2004: 118). Прецизни описи клања стоке, заправо сређени извештај о фабричкој процедури усмрћивања, постају не само ужасавајући документ организованог убијања да би се обезбедила сигурност и лагодност живота у велеграду, него из данашње перспективе задобија ауторитет испуњене пророчке визије о технологији злочина у нацистичким и другим логорима.

Монтажом разнородне текстуалне и језичке грађе из свакодневног живота приповедач берлинског романа обнавља и један од кључних поступака приповедања у Хомеровим еповима – каталожко описивање. Уместо набрајања бродова, јунака и оружја, модерни епичар прави каталоге улица, превозних средстава, статистичких података и огласа (нису ли *рекламни каталози* један од „жанрова“ који суштински репрезентују потрошачко друштво) правећи потенцијално неисцрпан списак манифестација и облика општења урбане културе. Али у поређењу са Хомеровим, модерни спискови и каталози су донели промену коју Еко одређује као разлику између *ипојоса* и *хибриса* неизрецивог. Приповедачи нашег доба посежу за списковима не због тога што другачије не знају шта да кажу већ из похлепе за речима и опсесије оним неограниченим и вишеструким. „Списак постаје начин да се изнова покрене, такорећи примени Тезауров позив на гомилање својстава како би изашли на видело нови односи између удаљених ствари, и у сваком случају да се ставе у сумњу они које је здрава памет прихватила“ (Еко 2011: 327).

Ритам градског живота се приповедачима не намеће више само као тема него у много већој мери одређује ритам и облике наративног исказа. О томе ће Бенјамин писати у разматрањима поводом руског књижевника Николаја Љескова. У духу Лукачевих идеја о модификацији епских облика у различитим културно–историјским периодима, Бенјамин примећује да је

доминација штампе као „најважнијег инструмента владавине грађанства у високом капитализму“ (BENJAMIN 1986b: 170) наметнуло да информација, као никада до тада, утиче на умеће приповедања.³ Приповедачи извештавају а све мање објашњавају, међутим у садејству са читаоцем остварују се уметнички ефекти које информација изворно не поседује. „Оно изванредно, чудесно, приповиједа се с највећом тачношћу, али се читаатељу не намеће психолошка веза збивања. Остављено му је на вољу да послаже како их разумије, па тиме оно што је исприповиједано постиже распон титрања који информацији недостаје“ (BENJAMIN 1986b: 171). Изречене поводом Љескова, у есеју објављеном шест година након оног о *Берлин Александерџлау*, ове оцене у много већој мери одговарају Деблиновом приповедању. Не само да је прича о Францу Биберкопфу на почетку романа одређена као извештај („Ова књига извештава...“) него Деблин у својим програмским текстовима отворено истиче фантазију чињеница као могућност да приповедач, монтирајући информације и фрагменте из реалности, састави причу. Такви авангардни наративни поступци отворише пут (пост)модернистичких поетичких стратегија које ће, стављајући тежиште на ерудитној фантастици, све више заострити односе између текстуалности и референцијалности. Од Борхесове приповетке *Tlon Uqbar Orbis Tertius* (1944) о тајном друштву које дистрибуира примерке енциклопедије о текстуално креираним световима до Пинчоновог романа *Дуѓа џравиџације* (1973) чији јунаци се крећу кроз свет као кроз текст покушавајући да реконструишу настанак цивилизације атомског доба, различити облици интертекстуалности обликоваће прозу у којој стварност постоји као семиотичка конструкција коју наративни субјекат успоставља манипулацијом документима. Коначно, улога читаоца да повеже смисаони титрај између монтираних фрагмената, о чему говори Бенјамин, изразито је наглашена у Деблиновом, као усталом и у Џојсовом роману. Када се у првом поглављу *Берлин Александерџлау*, у сегменту који насловом цитира извештај са берзе („Тенденција слабо, следе јаки падови курса“), приповеда о Францовом сексуалном неуспеху праћеном одломцима из медицинског уџбеника о узроцима импотенције, читалац има слободу да ове две независне информације, о паду валутног курса и сексуалној немоћи, разуме као део једне иронично интониране целине.⁴

Поетички модел романа у време авангарде двадесетих година заснива се на концепцији отвореног епског дела успостављеног поступком монтаже

³ Коментаришући однос технике и идеологије у моденом друштву Жил Делез ће закључити да је „машина увек друштвена пре него што постане техничка. Увек постоји друштвена машина која бира или одређује које ће се технички састојци користити“ (DELEZ – RAMÉ 2009: 33).

⁴ За уочавање свих могућих веза сексуалне, друштвене и романескне (им)потенције у овом ироничном контрапункту Деблиновог романа читаоцу би свакако добро дошла и студија америчког сексолога и књижевника Томаса Лакера о односу кредита, романа и мајстурбације (LAQUEUR 1995: 119–129).

документарне и цитатне грађе. Јасно је из Бенјаминових теоријских промишљања и укупности Деблинове поетике да модерни роман од старе епике жели да наследи сагледавање „живота у свом његовом разноликом обиљу“ и непрегледно богатство речи „које је пресудно песничко постигнуће најстарије епике“, али јасно је и да модерни романескни еп у свој тежњи ка тоталитету не успоставља „Хомерово посматрање живота са чврстог становишта, из једне перспективе“ (ŠTALGER 1978: 97). Међутим, у есеју *Приповедач* Бенјамин ће, са извесном дистанцом од авангардног искуства Деблиновог романа, проблематизовати неке аспекте епског карактера модерне прозе. Док је у поступку монтаже раније видео могућност за обнову ауторитета приче, Бенјамин ће шест година доцније закључити да је уметност приповедања у кризи јер „изумире епска страна истине, мудрост“ (BENJAMIN 1986b: 169). Писан у Француској, у изгнанству пред нацизмом, овај Бенјаминов есеј прилично је скептичан према будућности приповедања. Време успона тоталитарних идеологија, претња ратом и стање константне угрожености појединца у општој друштвеној несигурности, огољавају феномен новог доба – све мању спремност људи да разумеју једни друге размењујући искуства. У свету у коме је сва мање хуманости, човек несребично посвећен уметности приповедања је, закључује Бенјамин, „лик у коме праведник сусреће сам себе.“

Бројни теоријски и методолошки подстицаји Бенјаминових есејистичких промишљања развијени су махом у текстовима аутора франкфуртске школе критичке теорије друштва.⁵ Тако се Теодор Адорно у огледу *О ејској наивности*, полазећи поново од слике хучања мора као метафоре за епски говор, бави идеолошким консеквенцама које произилазе из обнове епског доживљаја света у савременом друштву. Тежећи вечним истинама, свеобухватности, подређујући појединачно једном општем промишљању, епско се данас чини наивним. Управо у тој особеној наивности, према Адорну, налази се критички потенцијал за корекцију вредности и система мишљења које постоји у грађанском друштву. „У епској наивности живи критика грађанског ума. Ограничење у приказу једног предмета је коректив оног ограничења које сналази сваку мисао на тај начин што она путем своје појмовне операције заборавља предмет који умотава умјесто да га заправо спозна“ (ADORNO 1985: 148). Још директније ће Адорно одредити политички значај монтаже када у постхумно објављеној *Естетичкој теорији* (1970) уметничком ефекту пружања дословних или привидних фрагмената стварности припише тенденцију залагања за укидање каснокапиталистичког тоталитета. У монументалности Адорнове естетике монтажа ипак није добила тако наглашену позицију какву ће јој дати Биргер када преузима и теоријски и методолошки заокружује Бенјаминове ставове, развијајући концепцију авангардног или неорганског уметничког дела.

Занимљиво је да Биргер своје полазиште не налази у Бенјаминовим есејима о роману и приповедању него у његовој студији о барокној драми

⁵ Види о томе ЈАУ 1974.

Порекло немачке жалобне иџре (1928) у којој је алегорија установљена као кључни појам за објашњење уметничког стварања и меланхоличног односа који барокни аутор има према историји. За разлику од органске целovitости симбола, у алегоријској интуицији слика је увек одломак или руина отворена према богатству могућих значења. „Када са жалобном игром на позорницу ступа повијест, онда она то чини као писмо. На лицу природе је *Повијест* записана у знаковима пролазности. Алегоријска физиономија природе – повијести, која је у жалобној игри постављена на позорницу, у стварности је присутна као руина. [...] Алегорије су у царству мисли што и руине у царству ствари. Отуда потиче барокни култ руине“ (BENJAMIN 1989: 139). У томе како барокни песник издваја фрагменте из њиховог изворног контекста и потом их спаја у нову значењску целину, Биргер препознаје аналогију са оним што чини авангардни уметник када извлачи сегменте из животне реалности, монтира их у уметничком делу и тако успоставља нове смисаоне односе међу фрагментима, другачије од оних изворних. Насупрот органског дела класичне уметности које хоће да прикрије процес свог настанка, авангардно дело се самолегитимише као конструисани артефакт, односно огољава своју форму, како су то тврдили и руски формалисти. Међутим, овде се најпре отвара проблем како се у две тако различите епохе какве су барок и авангарда може говорити о истом типу уметничког стварања заснованог на манипулацији фрагментима из стварности. Према Биргеру, управо је Бенјаминово искуство са авангардом омогућило заснивање ове категорије и њено развијање у тумачењу барокне књижевности, а не обрнуто. „И овде развој неке ствари у савремености одређује тумачење протеклих фаза развоја. Нема, такође, ничег насилног у покушају да се Бенјаминов појам алегорије чита као теорија аванградног (неорганског) уметничког дела“ (BIRGER 1998: 106).⁶ Да везе између уметности ових епоха постоје, потврдиће неколико година након Бенјаминове студије о барокној драми и Михаил Бахтин, доказујући да се готово све врсте новијег романа могу извести из оног барокног. Чини се да у новије време интензивира уочавање аналогија између барокне потребе за необичним, непрегледним, недовршеним или парадоксалним и различитих уметничких стратегија у двадесетом веку, од Малера, Пикаса и Пруста до Џона Кејџа, Де Кунинга и Киша.⁷ Друго отворено питање Биргеровог одређења монтаже је ограничавање овог поступка само на кубистичке или дадистичке колаже а негирање његовог уметничког значаја на филму. „Док је монтажа на филму један технички поступак, дат самим

⁶ О могућностима да модерна уметност изразито мења наше виђење прошлости опширно пише Жерар Женет. Надовезујући се на познати Елиотов, а потом и Борхесов став да сваки аутор „измишља своје претходнике“, Женет показује како апстрактно сликарство остварује до тада у уметности непознат стилски ефекат на опажање фигуративних слика, и технике њихове израде, као формалних композиција независно од њиховог иконишког садржаја (ŽENET 2002).

⁷ Види о томе СКАРПЕТА 2003.

медијем филма, у сликарству она има статус уметничког принципа“ (BIRGER 1998: 112–113). Међутим, као што су тек авангардна књижевност и сликарство учинили уметничка средства и поступке као такве препознатљивим, тако је филм у авангарди свој основни технички поступак, монтажу, учинио видљивом и од ње створио свој темељни уметнички поступак. Док је, на пример, заумни језик скренуо пажњу на реч као такву, односно на саму структуру и поетску функцију језика, монтажа је упутила на структуру филма и уместо представљачке истакла његову уметничку вредност. С пуним правом се може рећи да је тек оваквим схватањем и коришћењем поступка монтаже, филм током друге и треће деценије прошлога века постао свестан себе као уметности. Коначно, управо је Бенјамин потенцирао смисао монтаже у роману да би потом у утицајном есеју *Уметничко дело у раздобљу техничке репродукције* (1936) велику пажњу посветио уметничким могућностима филма и способности монтаже да мења нашу перцепцију стварности. „Филм је заправо обогатио наш опажајни свет методама које могу бити илустроване методама фројдовске теорије. [...] Захваљујући филмској камери тек откривамо оптичко несвесно, као што смо помоћу психоанализе открили нагонско несвесно“ (BENJAMIN 2007: 121–122).

Очигледно је да Биргер занемарује уметничке могућности монтаже у књижевности а потпуно их искључује на филму, сматрајући да она свој најпотпунији естетски и друштвени смисао добија у сликарству, Пикасовом или Браковом, тако да теорија авангарде ту треба да тражи своје полазиште. Ипак, монтажно или неорганичко уметничко дело како је одредио Биргер, не само да превазилази оквире историјске авангарде него до крајњих граница заоштравља питања о категоријама смисла, целине и јединства, важним за фрагментарну структуру и нелинеарно писмо модернистичког романа.

Иако се од историјске авангарде може говорити о кризи самог појма уметничко дело јер оно постаје отворено према различитим садржајима из животне праксе, Биргер је, као и Адорно, на становишту да авангардни покрети не доводе у питање саму категорију дела као јединства опшег и посебног него његов органички тип заснован на хармоничном и непроблематичном односу делова и целине. У авангардној уметничкој конструкцији која огољава своју монтажну форму, фрагменти се осамостаљују, између њих се успостављају тензије која доводи у питање постојање смисаоне целине. Међутим, у негацији синтезе и смисла Адорно види нове обликотворне принципе који оспораву друштвене и уметничке конвенције али не и саму категорију уметничког дела. Чак и када инсистира на момету неусклађености и дисонаце уметничког дела мора да произведе одређени степен концептуалног јединства како би уопште било препознато као уметност. „И такозвана апсурдна књижевност у одређеној негацији задржава категорију смисла, што омогућује и захтијева интерпретацију. [...] Одређена антитеза сваког умјетничког дела у односу на пуку емпирију захтијева њену кохеренцију“ (ADORNO 1979: 265). Целина коју монтажом хетерогених фрагмената успоставља неорганичко дело постаје толико проблематична, па и противречна, да изазива шок

код рецепијента захтевајући његову активну улогу у конститусању смисла све до потребе новог начина разумевања самог феномена уметности. У есеју о Љескову Бенјамин је управо у читаоцу видео инстанцу разрешења смисаоних тензија које отварају нове приповедачке технике. Такву могућност да се у чину рецепције успостави целина неорганског дела допушта и Биргер. Док је у органском делу јединство дато непосредно, у авангардном је посредовано, „некада повучено бесконачно далеко; у екстремним случајевима тек га рецепијент ствара“ (BIRGER 1998: 88). И самом Биргеру је јасно да је таквих „екстремних случајева“ прилично и да ако теорија и критика уметности желе да опстану, не могу ту могућност успостављање целине препустити вољи сваког појединачног посматрача него морају променити своје методе. Разлика између традиционалне херменеутике усмерене на смисао и формалних приступа који се баве самом конструкцијом дела, мора бити превазиђена у критичкој херменеутици која ће „на место теореме о нужној сагласности целине и њених делова ставити испитивање противречности између појединачних слојева и кроз то доћи до смисла целине“ (BIRGER 1998: 125).

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

СКАРПЕТА, Ги. *Повраћа̄к барока*. Павле Секеруш (прев.). Нови Сад: Светови, 2003.

*

ADORNO, Theodor W. *Filozofsko–sociološki eseji o književnosti*. Borislav Mikulić (prev.). Zagreb: Školska knjiga, 1985.

ADORNO, Theodor W. *Estetička teorija*. Kasim Prohić (prev.). Beograd: Nolit, 1979.

BENJAMIN, Walter. Kriza romana: Uz Döblinov *Berlin Alexanderplatz*. *Estetički ogledi*. Truda Stamać (prev.). Zagreb: Školska knjiga, 1986, 188–194.

BENJAMIN, Walter. Što je epsko kazalište?. *Estetički ogledi*. Truda Stamać (prev.). Zagreb: Školska knjiga, 1986a, 194–205.

BENJAMIN, Walter. Pripovjedač: razmatranja uz djelo Nikolaja Ljeskova. *Estetički ogledi*. Truda Stamać (prev.). Zagreb: Školska knjiga, 1986b, 166–188.

BENJAMIN, Walter. *Poreklo nemačke žalobne igre*. Javorka Finci-Pocrnja (prev.) Sarajevo: Veselin Masleša, 1989.

BENJAMIN, Walter. Umetničko delo u razdoblju njegove tehničke reproduktivnosti. *O fotografiji i umetnosti*. Jovica Aćin (prev.). Beograd: Kulturni centar Beograda, 2007, 98–133.

BIRGER, Peter. *Teorija avangarde*. Zoran Milutinović (prev.). Beograd: Narodna knjiga, 1998.

BUGDEN, Frank. *James Joyce and the Making of Ulysses*. Indiana: University Press, 1960.

DELEZ, Žil, Kler PAME. *Dijalozi*. Olja Petronić (prev.). Beograd: Fedon, 2009.

DÖBLIN, Alfred. *A Companion to the Works of Alfred Döblin*. Roland Dollinger, Wulf Koepke, Heidi Thomann Tewardson (ed.). New York, 2004.

DÖBLIN, Alfred. *Berlin Alexanderplatz*. Snješka Knežević (prev.). Beograd: Rende, 2004.

EKO, Umberto. *Otvoreno djelo*. Nika Milićević (prev.). Sarajevo: Veselin Masleša, 1965.

- EKO, Umberto. *Beskrajni spiskovi*. Aleksandar V. Stevanović (prev.). Beograd: Plato, 2011.
- JAY, Martin. *The Dialectical Imagination*. London: Heinemann educational Books, 1974.
- KUK, Devid A. *Istorija filma I*. Mirjana Nikolajević (prev.). Beograd: Clio, 2005.
- LAQUEUR, Thomas W. Credit, Novel, Masturbation. *Choreographing History*. Susan L. Foster (ed.). Indiana: Universiti Press, 1995, 119–129.
- MARTINI, Fric. *Istorija nemačke književnosti*. Branimir Živojinović (prev.). Beograd: Nolit, 1971.
- RANSIJER, Žak. *Politika književnosti*. Marko Drča (prev.). Novi Sad: Adresa, 2008.
- ŠTATLER, Harald. Deblin i film: *kinostil* u književnosti. Ivana Trbojević (prev.). *Polja* 358 (1988): 570–585.
- ŠTAJGER, Emil. *Umeće tumačenja i drugi ogledi*. Drinka Gojković (prev.). Beograd: Nolit, 1978.
- ŽENET, Žerar. Umetnost dovedena u pitanje. *Figure V*. Vladimir Kapor (prev.). Novi Sad: Svetovi, 2002.
- ŽMEGAČ, Viktor. Döblinove epske montaže. *Istina fikcije*. Zagreb: Liber, 1982.

Predrag Ž. Petrović

AVANT-GARDE POLITICS OF LITERATURE: BENJAMIN'S READING OF
BERLIN ALEXANDERPLATZ AND ITS THEORETICAL CONSEQUENCES

Summary

Although Walter Benjamin did not leave a whole theory of the novel like his contemporaries Lukács and Bakhtin, his attitudes greatly influenced the ponderings and values in modern art, which was most obvious in Adorno's aesthetics of modernism and Bürger's theory of avant-garde. In his essay *Crisis of the Novel* (1930) Benjamin said that *Berlin Alexanderplatz* (1929) by Alfred Döblin was the first novel in which the procedure of montage of various material became a dominant artistic principle. Benjamin saw the double function of montage. It destroyed the closed composition and style of the novel shaping a dynamic whole open for experiences of social practice. Simultaneously, the montage of documentary material supplies the novel with an important moment on which the epic world rests – authority. The whole that becomes a work of art through the montage of heterogeneous fragments is so problematic and even contradictory that it causes a shock in the recipient demanding his/her active role in the constitution of sense and a need to understand the very phenomenon of art in a new way. In the essay on Nikolai Leskov Benjamin saw the reader as an instance of the solution of tensions that are opened up by new narrative techniques.

Универзитет у Београду

Филолошки факултет

Катедра за српску књижевност са јужнословенским књижевностима

pedja611@yahoo.com

Др Јелена С. Панић Мараш

ПРЕСТУПНИЧКО ЕРОТСКО – СЕОБЕ МИЛОША ЦРЊАНСКОГ

Рад се бави начинима обликовања еротског у роману *Сеобе* Милоша Црњанског. При томе се највише пажње посвећује инцестуозној вези између девера и снахе, начину њеног обликовања, те задирања у одређене митско-фолклорне елементе који се на њу наслањају. У том аспекту су анализирани и неки типично барокни мотиви, као и мотив завођења који доминира у приповедању о деверу и снахи. Исто тако, анализира се и „салонска игра“ Вука Исаковича са принцем која прати исти модел као и инцестуозан однос Аранђела и Дафине, а који се заснива на искушавању, прекорачивању неке друштвено кодираних забрана. Отуда рад претендује да еротско на једном општем нивоу тумачи преко његових преступничких својстава, чиме се, уједно, отвара простор за анализирање егзистенцијалних стања јунака *Сеоба* обележених празнином и ништавилном.

Кључне речи: преступ, инцест, завођење, 18. век, Дон Жуан, барок.

Уопште узев, може се рећи да у роману *Сеобе* (1929), еротско на одређен начин бива уско скопчано са *ирестиујом*, те као такво задобија и један битан трансгресивни карактер. О преступу уско скопчаном са забраном, иначе, поред осталих аутора подробно је писао Жорж Батај у студији *Ероџизам*, те ће нам неки његови увиди бити драгоцени за разумевање еротског аспекта присутног у овом Црњанском делу. Наравно, треба нагласити да тензија између престапа и забране готово да боји свако еротско, али јунаци *Сеоба* по правилу крше неку од друштвено кодираних забрана, попут родоскврнућа, што се онда транспонује и на третирање еротских садржаја.

Батај у основи сматра да еротско искуство почива на равнотежи која се успоставља између престапа и забране, те да у том склопу преступ скида забрану не укидајући је, али и да се већ у самом тренутку престапа појављује зебња без које не би било забране, што је по њему искуство *зреха*. Продубљујући своју теорију, те задирући у антропологију када пише о родоскврнућу (позива се на радове Клод Леви Строса, Марсела Моса или Рожеа Кајое),

Батај још истиче непомирљиву супротност између забране и престапа. Иако људску заједницу по претпоставци одређују забране, а једна од основних на којима почива јесте забрана инцеста или родоскврнућа, Батај се тим поводом, како се чини, оправдано пита: „Има ли у нама ишта јаче од грозне пред родоскврнућем?“ (БАТАЈ 1980: 59). Указујући на то како је за Леви Строса табу родоскврнућа темељни прелаз од природе ка култури, сходно његовом развијеном структуралистичком саморазумевању, Батај, критички се односећи спрам овог уверења и у дослуху са извесним постструктуралистичким расположењем, брани став да је преступ у односу на рад на коме почива цивилизација заправо игра, дакле нешто чија је структура мање стабилна, етерична и флуидна, те онда и стратегија тешко ухватљива.

За разумевање престапа које је у *Сеобама* уско скопчано са забраном родоскврнућа која се нарушава, чини се важним инцест третирати на још један начин, који би се у појединим тачкама одвајао од Батајеве интерпретације истог. Зато нам је драгоцену студију Франсоаз Еритје *Две сесџре и њихова маџи*, где се разликује тзв. *инцесџ љрвоџ* и *инцесџ друџоџ џиџиџа*. Ауторка скреће пажњу да је у данашње време за већину саморазумљиво да је инцест увек и искључиво непосредан сексуални однос између партнера различитог пола који се налазе у *крвном сродџџву* или су сродници на основу успостављених веза. Еритје наглашава да забрана инцеста заправо потиче од онога што подразумева *инцесџ друџоџ џиџиџа*, који има везе са удвајањем природног идентитета кроз додир пути, тј. избацивање телесних течности које остају у телу жене, па је чак и читаву прожимају. Категорији *инцесџиџа друџоџ џиџиџа* припада и *инцесџ два браџиџа* о ком говоре *Сеобе*, тј. инцест што га неки мушкарац чини са женом свога брата, а колико је јак овај тип забране указује и чињеница да је тек 1914. године у Француској био могућ брак између ове врсте сродника (ЕРИТЈЕ 2003). Овакве антрополошке импликације овде су важне за разумевање све тежине престапа који боји еротско у Црњанскомом остварењу о коме је овде реч.

Да су *Сеобе* одмах након објављивања, премда су прво излазиле у *Срџском књџжевном џласнику* 1928. године, препознате као дело изузетне вредности, уочљиво је и из кратког приказа тада младог Милана Кашанина, који оцењује да је ово најзначајнији роман српске књџжевности који се појавио након *Нечисџе крџи* Боре Станковића (КАШАНИН 1929: 148, 149). Истини за вољу, и у *Нечисџој крџи* сусреће се тзв. *инцесџ друџоџ џиџиџа* и специфично конституисање еротског каквог до тада наша књџжевност није познавала, а и за један и други роман карактеристичан је доживљај простора главних јунакиња, Дафине и Софке, о којима је подробно писао Новица Петковић у студији *Два срџска романа*, указујући колико-толико и на еротску компоненту при анализи оба романа. Дајући симболичан наслов делу посвећеном *Сеобама*, *Сан Вука Исаковича*, исти аутор уочава како се на самом почетку у поглављу *Бескрајан, џлави круџ*. У њему, звезда главни јунак, Вук Исакович буди и у том стању назире бескрајан плави круг са звездом, који, како каже, „замамљује“ Дафина, да би се на самом крају, у поглављу истог на-

слова, што потврђује прстенасту композицију дела, бескрајан плави круг са звездом опет указао Вуку Исаковичу док тоне у сан, а око њега се „врзма“ Ананијева кћи. Јунак се на почетку романа желео „отарасити“ Дафине, а Петковић тврди да се и на самом крају жели „отарасити“ Ананијеве кћерке, „једног кукатог и грудатог девојчета“, како је Црњански описује. Две жене су тако уоквириле један пут буђење, а други пут тоњење у сан.

Напомене ради, по Фројду свако буђење ујутру аналогно је новом рађању, а психолошки карактер сна означава престанак интересовања за овај свет (FROJD 1966: 80). Из те перспективе Вуково буђење на почетку јесте улазак у нови свет, свет приказан у роману, али и свет романа, а то што се дело завршава његовим одласком у сан јесте последица дате слике света, и додајмо, његовим односом према том свету. За тумачење еротског обликованог у лику Вука Исаковича треба нагласити да његов сан не доводи до гашења еротске снаге, већ, парадоксално, насупрот свим осталим сегментима приказаним у вези са овим јунаком, попут војевања, односа са братом и женом, па онда и кћеркама, до њене пуне афирмације. Јер све оно што је на концу преостало у овом јунаку јесте *зрно живојша*, које, поред осталог, јесте и зрно еротског. Будући да је у последњој сцени романа Вук Исакович осликан уморан и ороноу, Црњански се не одлучује да га таквог и уклони са „позорнице“ романа, него циљано уводи Ананијеву кћерку, коју је отац једно време планирао да намени његовом брату Аранђелу. Тада у Вуку Исаковичу, уморном и старом и, како сам мишљаше, готово мртвом, видећи њене „голе ноге и бело месо под коленима“ све „задригну и набрекну“ (Црњански 1996: 173). Стишавајући то еротско и сексуално узбуђење, те одбијајућу Ананијеву кћерку од себе, Вук Исакович тоне у сан док му је „телом дрхтало, као нека звезда, последње зрно некадање младости“ (Црњански 1996: 174). Наравно да је *зрно* којим Црњански затвара овај роман оно зрно које је двосмислено постављено. У том контексту је и његов опис, те је *зрно* управо оно што „га је задржавало очајног, замуклог, сулудог већ од патње и туге, међу тим баруштинама и водама што се испараваху над земљом, коју је он од милоште звао Новом Србиом“ (Црњански 1996: 173), чиме истиче тему *сеоба* којој је пажњу посветио и у наредном роману, не рачунајући романе из периодике *Кай шћанске крви* (1932) и недовршени *Сузни крокодил* (1931), и с њом у вези читав сплет и еротских мотива који се на ову тему наслањају. С друге стране, *зрно* се описује и као оно „што је и у његовој старости сачувало у себи моћ да проклија и наднесе нова бића над времена и небеса, која ће се огледати у водама што се сливају и састају, ту, испод Турске и Немачке, огледати и надносити као мостови“ (Црњански 1996: 174), које јесте оно *зрно живојша* које је уско скопчано са еротским колико и са сексуалним будући да има моћ која проиходи само из ових момената, моћ продужења или давања нових живота. Самим тим што је ово поглавље и једино које је чак и графички издвојено од осталог текста у роману, као да се сугерише посебан значај за тумачење целине дела, али и упућује на неку врсту завршног приповедног коментара.

Све то указује да еротско у овом роману има истурено место, а то што је обавијено историјским оквиром никако не умањује његово место унутар целине дела. Могуће је, напokon, да је еротско тако конципирано и из одређених унутар поетичких разлога, вођено сликом инцеста који се открива у односу између снахе и девера који, иако узгредно приказан, своју тежину црпи из последица које су се након њега збиле и које су на различите начине егзистенцијално *ојустіошиле* и Дафину и Аранђела, па, иако то можда у први мах не долази до изражаја, и самог Вука Исаковича.

С обзиром на начин како је сам чин родоскврнућа приказан, могло би се заправо тврдити да се он у ствари није ни догодио, јер све што читамо дато је само у свести самих актера, дакле Аранђела и Дафине и њиховој *инијериоризованој реалности* где све време и остаје. И за то постоје најмање три аргумента. Један се односи на огромну жељу самог Аранђела према својој снахи, толику да се она само подстиче и пролонгира након инцестуозног чина, тако да остаје у сфери маште и фантазије. Други аргумент долази из описа једног другог типа инцеста, оног између зета и таште, поводом ког Фројд закључује оно што би се могло односити и на инцест у *Сеобама*, тј. да је он искушење у фантазији, настао посредством несвесних међучланова (Фројд 1969: 140). На овај аргумент надовезује се и сама тврдња коју износи Батај да преступ никако не укида забрану већ је само води преко обично поштованих граница, те у том смислу никакве суштинске промене у статусу Дафине и Аранђела након родоскрвног греха не би ни било. А то што је за Батаја *иресіуи* по дефиницији изван разума указује на то да га треба и тражити ван сфере разумског, дакле и у сферама подсвесног, несвесног и уопште у сфери „ирационалног“. Трећи аргумент јесте одбојност снахе према Аранђелу која је, уз разне варијације, готово константна и не мења се ни након инцестуозног чина, већ је, парадоксално, само још више потврдила љубав према супругу са чијим ликом у очима на крају и умире док је у наручју држи девер. Виђено у том контексту, сам инцестозни чин са девером за њу се у ствари није ни догодио.

Управо ови *аргументи* омогућавају да се еротско у *Сеобама* може откључати на различите начине, на шта је већ, донекле, критичка мисао и указала. Није при том наодмет напоменути да су и фолклорно-митолошка тумачења посвећена појединим детаљима или структурно важним чиниоцима романа такође значајна за разумевање еротског обликованог у роману. Исто тако, ваља подвући да удео фолклорног и митског у *Сеобама* није некакав истурен сегмент који штрчи у односу на остале чиниоце приповедног текста, него је у тесној вези са њима, на шта ће се, уосталом, у даљој анализи донекле скренути пажња.

Поред тога, чини се важним осврнути се и на окретање ка историјској тематици 18. века која код Црњанског није случајна. Питање је зашто у смирај авангардних тенденција Црњански пише роман са тематиком из 18. века, а онда и, након паузе од нешто више од тридесет година, објављује роман са темом такође из 18. века. У вези са еротским у 18. веку, уочимо да

га већ спомињани Батај, али и Бодријар, аутор који такође представља једног од најзначајнијих савремених еротолога, веома слично описују. Бодријар у делу *О завођењу* говори о либертинској сексуалности 18. века, а као кључне појаве наводи Лаклоа, Сада и Казанову, те тврди да је у веку просветитељства сексуалност церемонијал, ритуал, стратегија, а уживање енергија која трага за својим крајем. Батај пише о „разузданости 18. века“ и радикалном заокрету од дотадашњег мрачног периода еротског. Други један аутор, првенствено литерарног усмерења, Октавио Паз у студији *The Double Flame: Love and Erotism* такође говори о либертанizmu 18. века као филозофији, интелектуалној критици религије, закона и обичаја, те заправо тврди да либертанizam помаже разумевање радознале природе еротског у модерном добу. Овај правац је по Пазу еротском поставио моралну критику, али је произвео и садомазохизам који је уједно круна либертанizма и у исти мах његова негација.

У извесном смислу, изгледа да 18. век поред тога што ставља човека у средиште ствари и покушава да овладава природом, укључујући и ону човекову, при чему је и сексуалност човека важан сегмент ове интенције, ослобађа еротски (па и наративни) потенцијал. То је између осталог омогућено стога што епоха просветитељства мења постулате на којима је до тада почивао свет, што се онда одразило и на еротизам.

Буђење индивидуалности и запитаност над својом судбином, извесну саморефлексију, успостављају и јунаци *Сеоба*, те су они у том смислу модерни јунаци. То је оно што их повезује са јунацима који живе у 20. веку, као и почетак ослобођења сексуалности чије су последице очите током 20. века. У прилог клици ослобађања сексуалности иде и Дафинино размишљање о Аранђелу као љубавнику, чиме се додатно тај моменат појачава с обзиром на чињеницу да је историјски положај жена био оптерећен лишавањем слобода (о чему сведоче и њена размишљања о сопственој судбини и судбини њених кћерки).

Могуће је задржати се – ако примерице пратимо мишљење Жана Русеа – и на неким карактеристикама барокног дела, које овај аутор чак сматра основним и види их у категоријама *несјабилности*, *нејосијојаности*, *мејаморфозе* и *доминације декора* (RUSE 1998: 179). Истиче се моменат *нејосијојаности* с обзиром на чињеницу да га Русе тако описује као да говори о „покретном пејзажу“ из *Сеоба*. Овај аспект Русе објашњава преко дела у покрету које захтева од рецепијента да се и сам креће и умножава углове посматрања. На њега се надовезује још један барокни мотив, присуство воде и слика воде, који је један од најчешћих мотива *Сеоба* и везује се за сва три централна лика. Русе сматра да овај мотив одговара бароку јер је вода оно што протиче и оно што бежи, па се стога њоме напајају сви симболи флуидности, непостојаности, те представља повлашћено место одсјаја, светлости и сл. Напокон, вода је и оличење метаморфозе. На ове мотиве наслања се још један барокни мотив, а то су призори смрти, који се, такође, различито уобличавају у роману. Русе пише о позоришту суровости чије

чинове као да су одгледали и читаоци *Сеоба*, било у сцени кажњавања Секуле или у *врши мучења* приказаном у сцени молитве јеромонаха Пантелејмона када се клањањем набија на колац. Па ипак, најјасније и најдеталјније уобличена слика смрти јесте слика умирања Дафине, приказана са мноштвом детаља из њеног последњег дана живота и промена које, смењујући се из часа у час, предсмртно стање условљавају. Карактеристике и барокни мотиви које Русе наводи у *Сеобама* су уобличене на начин да се дотичу и специфичног слоја који је у дослуху са *ипресјуијничким еројским*.

У вези са смрћу ваља нагласити да ово дело ослушкује и благе одјеке готског романа коме еротско није страна (ВЕКЕР 2002). Овом типу романа својствени су пороци, којима је одан Аранђел, али и насиље, а преведено на ниво *Сеоба* оно се може уочити када Аранђел одлучује да Дафину „узме“ у својој кући у Земуну која делује као неки дворац одвојен од осталог света. Атмосфери аветињских романа које *Сеобе* једним аспектом свог склопа призивају, доприноси и сцена након родоскврнућа када се Дафини привиђа супруг, а потом долази и до пада којим повређује плод у себи у готово *аветињском* мраку у ком јој се указују сенке дате као авети.

Оно што можда најизравније повезује *Сеобе* са књижевношћу барока јесте мотив двојника и, с њим у вези, удвајања. Овај мотив је присутан и у првом романескном остварењу Милоша Црњанског, *Дневнику о Чарнојевићу*, где је дубоко прожет суматраистичком поетиком младог писца. Као што је у *Дневнику о Чарнојевићу*, како то уосталом показује Новица Петковић, феноменални свет везан за спољашњи, чулима непосредно дат и карактеристичан за Рајића, а ноуменални се успоставља мишљу и представља чисту интелегибилну творевину и оличен је у Чарнојевићу, који постоји само као Рајићево удвајање, и јунаци *Сеоба* воде двоструке животе, оне који су спољашњи и видљиви и оне друге који су невидљиви и где се јавља онај бескрајни плави круг са звездом. Следствено томе, као што је и главни јунак *Дневника* суочен са непоузданим границама сна и јаве, што је по Русеу наслеђе барока, тако и Вук Исакович и Дафина бораве у истом граничном стању. Русе сматра да барокна сумња у сопствени идентитет води новој илузији, губитку себе удвајањем – код Црњанског присутна још од *Маске* – на коју се директно надовезује једна од карактеристика барокног дела, *мејаморфоза*.

Свакако да је тема двојника велика тема светске књижевности, која се с једног аспекта може сагледати унутар барока, али и у окриљу фантастичне књижевности. Тема двојника преклапа се са темама сна и огледала које сусрећемо у *Сеобама*. Теоретичари су овој појави посветили достојну пажњу, па тако примерице Ото Ранк истиче да двојник долази из човекове потребе за бесмртношћу, те да је он нематеријални дублет земаљског *ја* (РАНК 1995). Ролан Барт уочава да је човечанство осуђено на аналогију која је перфидна и од ње се може утећи ако јој се контрира иронијом, док Цветан Тодоров појаву двојника повезује са натприродним елементима, чије је јављање праћено паралелним увођењем неког елемента који спада у домен погледа, попут огледала. У магијској реалности и вештица и вампири тумаче се као

двојници, баш као и сенка која је двојник телесне појавности. Када смо већ код сенке као могућег двојника, споменимо да свет *Сеоба* врви од сенки и сени, па док је сенка видљиви двојник душе и оличење злих, и према човеку ненаклоњених сила, дотле је сен невидљиви двојник душе и, уопште узев, један од могућих назива за душу.

Аспектом сенки у *Сеобама* бавила се Ана Радин и нека од њених запажања чине се важним и за разумевање престапа који боји еротско у овом роману. Наиме, она уочава да се и Вук и Аранђел појављују као сенке, а Дафина види своју сен у води, тј. реци што је и наговештај смрти, али и предзнак њене судбине након смрти, с обзиром на то да у народу постоји веровање да се грех са сродником кажњава повампирењем. Поред тога, родоскрвни грех даје само црне сенке на зидовима Дафине и Аранђела, а по Ани Радин највећу сликовну вредност има Аранђелова сенка на зиду над телом мртве Дафине. Ова ауторка такође истиче оно својство јунака *Сеоба* које се надовезује на мотив двојника, то јест да се они пред собом или у очима других протагониста виде као различити ликови. Као илустративне сцене наводи да се два пута Вуку Исаковичу пред огледалом чини да види другог, а онда и да самој Дафини изгледа да постоје два Вука, баш као што и Аранђел Вука види као дете, потом и као старца. Могуће да се и отуда Милану Богдановићу учинило да је Дафина „као неко чаробно огледало унутрашњих светова“ (Богдановић 2005: 135) Вука и Аранђела, па се преко њеног лика у њиховим световима огледа, а заправо искушава онај свет који је сав саткан од мисли и о ком се узгредно и на појединим местима приповеда. Тај свет се *оивара* преко речи „празнина“ која се преноси и на остале сегменте приказаног света романа (попут празнине која остаје након бесмисленог ратовања, наглашене чак и самим насловом VIII поглавља: „Тумарали су, као муве без главе; јели су, пили су, спавали су, да најпоследње трчећим кораком погину закорачивши у празнину, по туђој вољи и за туђ рачун“).

Многи проучаваоци истичу да је вода једно од најважнијих средстава симболизације, како то рецимо истиче Радивоје Микић уочавајући како се у њој „као у огледалу“ све осликава (Микић 1999: 87). Приметна је и интенција наратора да се Дафина стално повезује са водом, па тако и вест о њеној смрти Вук сазнаје тако што силази на воду. Оно што воду, сада не у бароку, већ у космолошком смислу карактерише јесте извесна амбивалентна природа, будући да она уједно и ствара и разара, па је тако и архетип смрти и уништења (потоп). Мирјана Детелић (Детелић 1992: 88–111) указује на то да вода у форми реке, језера или мора чини границу између два света коју чувају демони (виле, аждаје), али и свеци. Поред тога што сугерише границу између два света, света живих и мртвих, а као што је познато воде има и у подземном свету (река Стикс), она чува и забрањене тајне, па се тако у сцени родоскрвног греха чује „непрекидни шум воде што је отицала“ (Црњански 1996: 50, 51). Интересантно је нагласити још једно својство воде које се може повезати са почињеним преступом у *Сеобама*, а то је појава воде као стихије, о чијем јављању у тој форми *одлучује* нека виша сила, било да долази

из хришћанског или претхришћанског веровања у коме делује без икакве воље богова, због тешког преступа (инцеста) какав познају народне песме *Наход Момир*, *Душан хоће сестру да узме* и *Боџ ником дужан не остијаје*. Слика воде као стихије у *Сеобама* јавља се у тренутку када на путу ка Земуну водена стихија обара Аранђела са коња, а опет, слично води, коњ спаја противуречна својства живота и смрти и наступа као могућа казна због намереног преступа са снахом. Додатно, у роману је присутно и оно својство воде које је у вези са њеном исцелитељском моћи и то приликом Аранђеловог одласка код патријарха у Сремске Карловце како би добио дозволу да Дафину одведе у манастир познат по исцелитељским моћима воде.

Од осталих митско-фолклорних симбола које призива роман, а који су у дослуху са преступничким чином, споменимо зеца који се у *Сеобама* јавља Вуку након ноћи родоскрвног греха. Како истиче Снежана Самарџија⁸, у фонду традиције сусрет са зецом увек се сматра рђавим знаком, а поред различитих демонских својстава приписује му се и љубавно–брачна мушка симболика. Иста ауторка истиче и кошмарне снове Дафине где се јављају мишеви, жабе, змије, а сви су повезани са подземним светом. Посебно се за жабе везује љубавно–брачна симболика, али се најчешће доводе у везу са представом о вештици која је еквивалент слици Дафине након њене смрти. Самарџија скреће пажњу на „грешку“ Црњанског очиту при стављању иконе породичног свеца Св. Марте на Аранђела ради заштите непосредно након што га је водена стихија прекрила, а пре почињеног родоскрвног греха, с обзиром на то да овај светац нема икону и не спомиње га православни календар (САМАРѢИЈА 2009: 505), а доводи се у везу са Стефаном Дечанским, који је опет пре замонашења био ослепљен можда чак и поради своје инцестуозне везе, или, пак, њеног наговештаја са маћехом Симонидом (ПАНИЋ 2005).

Још једна важна тема еротског исијава из *Сеоба* и отвара пут ка другим које се на њу надовезују, а своје поетичко упориште има у безмало читавом опусу Милоша Црњанског. То је тема завођења обликована преко Аранђела који заводи Дафину, те Дафине која заводи Аранђела, али и принцезе, жене Карла Александра Виртембершког, која заводи Вука Исаковича, а затим јој се оно враћа као бумеранг. На тему заводништва надовезује се мотив Дон Жуана, који је присутан и у *Сеобама*. У опусу Црњанског мотив Дон Жуана је приказан преко лика безочног женског заводника, попут Аранђела, али и романтичног и грађанског љубавника, попут Павла Исаковича из *Друге књиџе Сеоба* или Рјепнина из *Романа о Лондону*.

Ликом Дон Жуана, између осталих, посебно се бавио Фројдов ученик Ото Ранк, чије је дело настало у јеку авангарде и своје импликације има и на друге авангардне ауторе, попут, рецимо, Растка Петровића унутар тумачења

⁸ Ми се овде нећемо даље задржавати на тумачењу главних ликова *Сеоба* у којима, како Самарџија показује, долази до митско-фолклорних представа. У оквиру њеног тумачења Вук Исакович је дат као демонско биће најближе вампиру, Аранђел је близак самом нечастивом, а Дафина је „повампирена вештица“ и вила.

чења теме тајне рођења у његовом делу. Ранк анализира посебно улогу слуге Леопорела у психологији лика Дон Жуана који се јавља у Моцартовој опери *Дон Жуан*. На улогу слуге надовезује се мотив двојника, јер, по Ранку, слуга понекад наступа као изразити двојник свог господара, нарочито као заступник пред женама. У *Сеобама*, као у некој барокној комедији, господаре прате слуге, Аркадије и Ананије, а за њих је карактеристично, као што тврди Ранк, да су својим господарима у свим епизодама и догодовштинама пре пријатељи и поверљиви саучесници. С друге стране, слуге имају само своју корист на уму што је сликовито представљено покушајем Ананија да своју кћерку „удоми“ као Аранђелову љубавницу, а пошто у тој замисли није успео, са смрћу Дафине напушта свог дотадашњег господара и одлази у кућу Вука Исаковича да њему служи, али и „удоми“ кћер. За разлику од њега, Аркадије је трагично и узалудно настрадао, а помало својеглав, какав је био у животу, приказан је као такав и након смрти када се као дух јављао једно време својој жени и осталим сународницима.

Следећи разумевање Ота Ранка најближи изворном типу Дон Жуана био би Аранђел. По Ранку Дон Жуан није миљеник жена, него је једним делом насилан, а другим лукави заводник који неће устукнути ни пред којим средством борбе, баш као што ни Аранђела није спречила родоскврна забрана да оствари свој наум. Аранђел је приказан као особа која је дуго година *кућовала* жене и користећи се разним умећима, стратегијама завођења, које нису последица његове физичке лепоте – дат више као одбојан него привлачан – успевао је да их има у великом броју. Истурени детаљ који се доводи у везу са Аранђеловим ликом јесте то да је жут, цео, или су му прсти жути, или усне. Напомене ради, у овом детаљу успоставља се линија сличности са Мацом, женом Петра Рајића, која поред тога што је жута јесте раскалашна и наглашено путена.

О раскалашности и блуду жена приповеда се и у *Сеобама*. О њима размишља Дафина на самрти мислећи на Туркиње и две сестре Руменке, које оличавају раскалашни тип жена. Током њихових посета деверовој кући у Земуну, Дафина је спознала њихову раскалашну природу, те им је и „завидела на развратном животу и прекомерним насладама, и у својим грозничавим мислима замишљала сцене њиног бурног живота“ (Црњански 1996: 125). То у њеној самртничкој психологији значи да су „бар знале што су живеле“, будући да она у последњем часу живота не успева да нађе неки одрживи смисао свог, на више начина, обесмишљеног живота.

Могуће да је и услед специфичне Аранђелове физиономије Никола Милошевић тумачио овај лик као блудника, склоног перверзијама захваљујући многобројним женама којих се „путујући по свету наживао“ (Милошевић 1970: 132). Слично истиче и Славко Леовац тврдећи да је еротски чин из *Сеоба* блудни чин, као и да је Ерос у овом делу у зонама греха (Леовац 1981: 64). О блуду, али не у *Сеобама* већ у *Љубави у Тоскани* пише Исидора Секулић тврдећи да је „у овој књизи поезије блуд исувише честа реч“ (Секулић 2005: 165). Начин на који она, како каже, „оправдава г. Црњанског“

донекле се може пренети и на блуд обликован у *Сеобама*, тим пре што су објављени готово истовремено (путопис је изашао 1930. године након дуге полемике Црњанског са Марком Царем, а роман годину дана раније). Тим пре што уз узгредну констатацију да је још Платон доказао да је бог љубави онај бог који нема ни оца ни мајке, а ни завичаја, Исидора Секулић тврди да је „истина плоти и истина и аргумент; воља плоти је део воље оне љубави која светове гради; и монаси и свеци су људи...; на дну свега крије се бол сексуалног“ (СЕКУЛИЋ 2005: 165). У њеној интерпретацији постоји разлика између врло страсне и чулне љубави и блуда, те је ово прво нормално у ненормалној мери и не мора разорити човека, док блуд разара не само човека него и законе света који су по њој „баш доста широки да све приме у себе“. Виђено на овај начин, ма колико изгледала страсна и чулна љубав Аранђела према снахи, она је ипак ближа блуду, који сходно преступничкој природи еротског у овом делу преиспитује родоскврну забрану. То је онај порив о коме пише Батај, порив ка прекорачењу границе, као и она врста срачунатости која иде уз Аранђела, а за коју француски аутор сматра да се своди на то када и докле се шта сме, те се у тој тананој граници читава смисао преступа. Одбацујући такве тренутке, Батај указује како остајемо у заблуди поводом онога што јесмо, а следећи метаморфозу Аранђеловог лика пре и после преступа уочава се да он постаје готово други у односу на себе пређашњег, тј. себе пре преступничког чина.

У том контексту сагледано исијавају и мазохистичке црте Аранђеловог карактера. С тим у вези напоменимо да по Фројду садизам и мазохизам заузимају нарочито место међу перверзијама, а да су свирепост и сексуални нагон блиско повезани, што је очито из културне историје човечанства коју неки аутори тумаче као остатке канибалистичких прохтева (FROUD 1969: 36). Свакако један од њих није Жил Делез, који, на пример, мазохисту осликава, сходно својој филозофској мисли, удаљеног од нагона и настраности и као онога који прави уговоре и тежи ка уговореним везама, те мисли у терминима уговореног савеза (ово је код Аранђела очигледно јер се више пута наглашава да ће почињени преступ остати међу њима, да она, Дафина, о томе неће никоме причати, тј. да ће постојати прећутни савез међу њима), а циљ му је да убеди, да учини да деспотска жена „потпише“ (DELEZ 1985: 94) (што Аранђелу на крају и полази за руком и то у атмосфери и простору који дају самопоуздање да се преступнички чин и догоди).

Уколико, пак, прихватимо тезу да од почетне заводничке стратегије коју током низа година развија Аранђел према својој снахи, након инцестуозне сцене она прераста у стање наглашене жеље за поседовањем, али и стање које у неким својим сегментима можда призива осећање љубави које Аранђелу до тада није било својствено, чини се оправдана тврдња Горане Раичевић да је Аранђелова љубав према Дафини можда једини прави пример оствареног идеала земаљске љубави у целокупном Црњанском делу. У прилог томе иде и детаљ који истиче Новица Петковић показујући како

се Аранђелова појава најчешће повезује са голубовима, тј. птицама, који, поред осталог, симболизују љубав (Петковић 1988: 202).

Осим тога, чини се важним истаћи да се у опсесивном страху од губитка Дафине крије она страна трговачког карактера Аранђела која је уско скопчана са жељом за стицањем. Она је толико наглашена да он не преза ни од чега, па ни од тога да приликом поделе имовине поткрада брата након очеве смрти, али ни да руши забране тиме што одлази у Карловце да од патријарха измоли дозволу да снаху узме за жену. На том путу, како и сам наратор саопштава, доста се промени, па се и та жеља за стицањем доводи у питање сценом расипања златника по трави. Заправо је ова сцена само припрема за Дафинину смрт, будући да се може успоставити извештај паралелизам између ова два догађаја, јер пуштајући оно најдрагоценије, што су за Аранђела златници, он бива након тога приморан да пусти и за њега најдрагоценије биће. У којој мери му је било тешко да се одвоји од мртвог Дафиног тела наратор саопштава истичући како су „бабе узалуд врискале и покушавале да му је отму из руку“ (Црњански 1996: 145), али и да јој у том последњем обраћању тепа („Дафинчо“) исто као што тепа и себи („Аранђелче“), чиме се указује да је аспект поседовања обликован преко Дафине (за коју каже „моја“, премда она то није ни из позиције конвенционалних односа, али ни њиховог интимног) или златника испада варљив и тешко остварив. Могуће да је то и једини пут да Аранђел изговара њено име, јер, како је то приметио Радоман Кордић, Аранђел увек о Дафини говори као о „жени свога брата“ у чему овај аутор види архетип забрањене жене, тј. знак родоскврнављења (Kordić 1992: 42).

Питање које се намеће јесте чиме је то Дафина толико снажно Аранђела везала за себе. Одговор је уско скопчан, опет, са завођењем, овај пут женским, а оно је такво и те врсте да се чини да је Дафина вероватно највећа заводница у опусу Милоша Црњанског или, пак, како Милан Богдановић тврди, да је „писац кроз ‘госпожу Дафину’ хтео да дâ *Жену*, и дао ју је у сваком случају као један појам: радио је са страшћу и са мржњом, са презирањем и са страхопоштовањем, као прву и као последњу вредност“ (Богдановић 2005: 137).

Темом завођења унутар еротологије посебно се бавио у студији *О завођењу* Жан Бодријар, те следећи нека његова запажања овај феномен чини се знатно комплекснији, али и опаснији, будући да, како овај аутор показује, измиче опозицији мушко–женско, с обзиром на то да је моћ женског изван ове опозиције, која би била тек мушка. Основна Бодријарова теза о завођењу доводи се у везу са женама, које, како тврди, заводе јер никада нису тамо где се мисли да јесу (баш као што и Дафина у тренутку док умире и док је у наручју држи Аранђел види другог мушкарца, свог супруга о коме често размишља и машта док деверу дозвољава да јој се све више и више приближи), те у том сегменту и види „тајну њихове моћи“ (Бодријар 2001: 10). Насупрот мушкарцу, који по Бодријару поседује моћ стварања, моћ производње, налази се женскост као принцип неодређености, она у својини

нема ништа, сем способности да поништи моћ производње. Таква је и Дафина чији је положај на различите начин нестабилан и склон честим селидбама и многобројним патњама. Размишљајући о свом животу пре удаје и оном након ње, као и о кћеркама, она не успева да пронађе неку светлу тачку, неки ослонац, неки одсјај среће сем првих година брака са Вуком Исаковичем када се толика љубав према њему рађа. Оно што она у тим размишљањима не види, јер не може видети, јесте моћ коју преко завођења поседује и која поништава Аранђелов „принцип производње“, јер, како Бодријар још тврди, „доводи у шкрипац дубину мушког“ (BODRIJAR 2001: 10).

По Бодријару завођење је заправо владање симболичким светом, а говор жена је увек говор тела, што је у случају Дафининог завођења Аранђела више него очигледно. Она је та која господари ситуацијом, која се мења, *и* трансформише у присуству девера, која има свест о томе да га заводи и која то не ради нехотице, него из дубине свог (женског) бића. Отуда је и по овом аутору завођење увек необичније и узвишеније од секса, те захтева највишу могућу цену (напокон, игра завођења у *Сеобама* чак је и просторно заузела више места од инцестуозног чина који је за Дафину био разочаравајући и донекле огаван), ону цену коју су били спремни да плате и Дафина, животом, и Аранђел, искушењем и отварањем за један нови свет, свест страсти, с обзиром на то да страст подразумева и страдање.

У самом завођењу, поред Дафининог тела какво Аранђел није до тада видео, и њене очи добијају симболички значај. Не само зато што је по Бодријару завођење очију најнепосредније и најчистије, јер очи поседују шарм који је саздан од чистих знакова, ванвременских, него и стога што боју њених очију у тренутку умирања Аранђел, како наратор каже, никада неће моћи да заборави. Могуће и захваљујући томе што је у њима видео модре кругове, који у самој структури романа чине жижу симболичког средишта.

Још један аспект Бодријарове теорије чини се важним истаћи, бар када је реч о Аранђелу и Дафини, јер се односи на циљ завођења који се, по овом аутору, своди на изазивање и изневеравање жеље, којој је једини смисао да засветли и да одмах буде изневерена: „жеља се вара у погледу своје моћи, јер она јој је управо дата да би јој била одузета. Неће чак ни знати шта јој се догађа“ (BODRIJAR 2001: 95). Стога је Аранђелова жеља, када се напокон остварила, безмало истог часа онемогућена, не зато што он своју снаху више неће желети, као што је очекивао да буде, ни због инцестуозне забране коју је прекршио, већ из разлога што се Дафина повредила одмах након сексуалног чина и тиме онемогућила сваку врсту даљег сексуалног контакта са њим.

Питање које се исто тако из аспекта тумачења еротског крајње оправдано може поставити јесте питање мотивације Дафине не да заведе девера, јер је моћ завођења изван њене свесне промисли, него да улазећи у инцестуозне односе са њим, превари мужа. У самом роману, приповедач је више пута нагласио да је то учинила из пуке досаде, а оно што је једном приликом Црњански саопштио може помоћи у разумевању порекла те досаде. Наиме, наш аутор за *Сеобе* тврди да је то „трокут рата, човека, жене“ (DRENOVAC

1964: 57), да би роман објаснио као „роман мужа, сваког мужа, који у рату мора да остави код куће своју жену и роман жене, коју је муж оставио“ (Црњански 1999: 520). То што је Дафина остављена чини се прекретничким за даље тумачење. Тим пре што поводом љубавне одсутности Барт тврди да се о њој може говорити само из позиције онога ко остаје (у овом случају Дафине), а не онога који одлази (Вук), те да историјски о одсутности говори жена, јер она седи, а мушкарац путује, она је верна, чека, док он „трчи околу“. По њему жена је та која даје облик одсутности, „гради причу о њој, јер за то има времена; она тка и пјева“ (BART 2007: 26), да би могла поднети одсутност мора је заборавити, јер на том заборау заправо почива могућност да се одсуство вољеног преживи. У прилог овоме иде и чињеница да је Дафина много пута била остављана од стране Вука, али оно што пређашња одсуства разликује од сцене опраштања на самом почетку романа није толико њена примисао да се он више никада неће вратити, него начин на који је оставља. Оставио ју је тако да се није ни поздравио са њом, чиме ју је увредио и попрамио пред светом, поред тога што ју је растужио самим чином одласка, за који ни она ни он, али на потпуно другачијим разинама, не могу да пронађу ваљане разлоге и добро оправдање. Дакле, сада оно Црњансково „да ју је муж оставио“ значи да ју је оставио на „ружан“ начин и да се можда више никада неће вратити, те да ће могуће наћи другу жену, баш што Дафина и помишља.

У тој разлици која постоји међу супружницима може се саздати читав један свет. Уосталом и Црњански свој исказ о *Сеобама* употпуњује ставом да је то „роман човека који стари и коме је жена досадила и који је жељан да читавом једном крају нашем, стотинама људи, хиљадама, нађе једну лепшу будућност“ (Црњански 1999: 520). То што му је жена досадила није последица оног мизогиног слоја у експресионистичкој поезици и стога се не може разумевати на идентичан начин као у причи *Свејта Војводина*, рецимо, из збирке *Приче о мушком*. Пре је ова досада скопчана са маштањем о неком другом свету, чиме се једним аспектом отвара утопистички слој у стваралаштву Црњанског, али се тиме и сведочи о полној разлици, која, како су то већ извели постструктуралистички теоретичари предвођени Жаком Деридом, јесте онтолошка разлика. На тај начин посматрано, извесне сличности могу се успоставити између Вука Исаковича и главног јунака *Романа о Лондону*, с обзиром на то да и један и други осећају једну врсту нелагоде у окружењу у ком јесу и обојица супруге доживљавају као терет. Управо због полне разлике не може се говорити да Вук или Рјепин не воле своје жене, јер је за њих стање среће, која долази и с љубављу, уско скопчано и са другим аспектима. Уосталом, сам Црњански је у анкети коју је лист *Време* спровео 1932. године, дакле отприлике онда када је био у стваралачкој фази обојеној романима *Сеобе*, *Сузни крокодил*, *Кай цијанске крви*, насловљеној *Где живи најсрећнија жена Југославије*, у разговору са др Сашом Адамовић саопштио: „Између осталог, ми смо јој рекли да никаква љубав, ни најсрећнија љубав не може да задовољи мушкарца и да његов осећај

среће зависи од тога да ли је срећан нпр. сталеж за који се бори, народ коме припада, итд., да ли у исти мах док ужива прве најведрије дане своје љубави може да верује и у смисао живота итд.“ (ЦРЊАНСКИ 2000: 65).

Стога не треба сметнути са ума да су Дафина и Вук у браку, који, по Батају, има мало везе са еротизмом, јер, подразумева навику, а навика умањује напетост, па је сам брак стање које има свој оквир допуштене сексуалности, али је исто тако преступ један од његових основних обележја које овај теоретичар доводи у вези са првом брачном ноћи. Отуда и супружнство у *Сеобама* боји извесна амбивалентност, од идилично приказаних првих година брака до пуких назнака супружничке нежности у сцени опраштања, од Дафинине жеље да супруга види на самрти до умирања са његовим ликом у мислима и немогућности Вука да оплаче жену након што је сазнао да је мртва. Приметно је да је наративни склоп романа такве врсте да о супружнству знатно више сазнајемо не из Вукове, већ Дафинине, па чак и Аранђелове перспективе, који је нека врста сведока развоја љубави између Дафине и Вука, јер не само да је он Дафину наменио брату и оженио га њом, него је потом, приликом честих посета, посматрао како се та љубав развијала, а онда и згашњавала.

Теза о преступничком еротском у *Сеобама* није везана међутим само за инцестуозну везу Аранђела и Дафине, премда је доминантна унутар структуре текста, него се преноси и на Вука Исаковича и узгредно испричану, али детаљно и хронолошки повезану епизоду о еротској напетости коју је као младић осећао према принцези, жени Александра Карла Виртембершког, као и она према њему. У овој епизоди преступ је уско скопчан са забраном која овај пут потиче од припадности различитим слојевима којима актери припадају, а с тим у вези и улогама које унутар својих статуса имају и који их онемогућавају да успоставе еротску комуникацију. О преступу се поводом њих може говорити не из позиције реализованог, као у случају Дафине и Аранђела, него пре о искушавању забране да би до преступа уопште могло доћи. Из угла еротског важно је подвући да је и у овој ситуацији жена та која заводи, али онда када мисли да достиже врхунац завођења Вука, она сама дозвољава да буде заведена и у најизворнијем могућем облику подлеже чарима еротског заноса.

Битно својство еротског које истичу и Батај и Бодријар јесте *тайносић*. По Батају еротско не може бити јавно, баш као што нас и еротско искуство позива да ћутимо (као што су и принцеза и Вук ћутали, као што су, уосталом, и Аранђел и Дафина ћутали). Бодријар тајну третира као саставни елемент еротизма, она је оно што није изговорено, а ипак циркулише, стога је тајна „нешто обрнуто од комуникације, а ипак се дели“ (БОДРИЈАР 2001: 86), те је њена моћ у томе да се не изговори. У еротској привлачности Вука и принцезе тајна завођења није изречена, а опет су га били свесни и Вук и принцеза – „Тајна њина била је све несноснија“ (ЦРЊАНСКИ 1996: 81) – који је чак нису ни изговорили нити било чим показали да је она постојала у накнадном сусрету када су осликани накарадно и остарело, а који је изгледа

испровоциран управо оствареном еротском ситуацијом, која ни из динамике еротског, али ни из унутаркњижевне мотивације, није могла остати без тог завршног, по обе стране разочаравајућег, сусрета.

Славко Леовац епизоду са принцем из доба Вукове младости назива „салонска еротска игра“, чиме сугерише онај аспект срачунатости који поседује принцеза и који је, како тврди, „вешто води“ са намером да „доведе до еротског усијања младог барбарина“ (ЛЕОВАЦ 1981: 65), премда је заправо себе довела до врхунског еротског узбуђења које се тако ретко среће у опусу Црњанског. Више од тога еротско не треба и не може да постигне. Стога можда и Леовац ову епизоду тумачи као „увод у пишчев опус врхунске еротске напетости и у приказивању страха од самог чина као нечег друштвеног и духовно грешног“ (ЛЕОВАЦ 1981: 65), док је Петковић крајње утемељено сматра „нејеротском сценом“ *Сеоба*. Отуда накнадни сусрет Вука и принцезе, чији је лик иначе преузет из Пишчевићевих *Мемоара*⁹, не може бити на еротском нивоу пређашњег сусрета и то не само стога што временска дистанца износи готово тридесет година, него и зато што њихова животна искуства боји талог нагомиланог времена без одјека.

Са аспекта тумачења еротског, сцена поновног сусрета Вука и принцезе важна је јер истиче значај једног својства еротског које се остварује преко тела и телесности. Премда је Дафинино тело описано са јасним циљем да истакне њену лепоту, али и моћ да заведе Аранђела, чини се да је значај тела у еротској конфигурацији знатно више потцртан у остарелим телима Вука и принцезе, који баш стога изазивају готово комичан ефекат. Управо сведени на тело, ови јунаци указују да је и њихова моћ еротске трансформације сужена. Слика остарелих тела маестрално је приказана преко, како то Петковић уочава, огледала, јер је Вук прво видео свој одраз, па тек накнадно принцезин и то с леђа, а онда с лица, те у том процесу „унакрсног посматрања, дугог и мучног, психолошки ванредно мотивисаног и са једне и са друге стране, два се жива људска тела на наше очи преображавају у маске, нескладно покривене многим комадима одежде“ (Петковић 1988: 294)¹⁰.

Сличан суноврат доживело је и тело госпође Дафине за чију се лепоту, исто као и принцезину, на више месту каже да је надземаљска („њена лепота, крај ватре, надземаљска“ (Црњански 1996: 9); „Чинило му се да је она сасвим другачија него све друге, узвишена, дивна, надземаљска“ (Црњански 1996: 81)). Поред тога о њеном телу се често говори као о предмету Аранђелове жудње („тело своје снахе“ врло је честа синтагма при описивању његове чежње, жудње за њим). Дафинино тело, које је на различитим местима романа описано готово у целисти – мозаичком структуром склапа се у лепоту

⁹ Више о томе у тексту Тања Поповић. Ауторка показује како је Црњански преузео од Пишчевића детаље о томе шта су у пуку јели, пили, као и жељу принцезе да обиђе пук.

¹⁰ Исти проучавалац у свом раду *Песник чулне исцјанчаности* указује на то како је код Вука Исаковича најчудније његово тело, које упија и сва најситнија догађања, па заједно са Дафином готово да нема поглед на свет, већ „телесни доживљај света“.

лица, колена, удова, косе, очију, руку и сл. – пропада у трен ока и то на очи Аранђела који му се током година неизмерно дивео. Сlike њеног тела у пропадању, уз сцене мучења Секуле, оживљавају наслеђе натурализма, на шта и сам аутор скреће пажњу. Симултано са сценама умирања њеног тела прати се Аранђелова немоћ да појми да ће његов објекат жудње нестати. Поред очите ауторове тенденције да детаљно опише постепено Дафенино умирање, јер не умире само њено тело, већ заједно са њим и она, што је најочитије када се њено биће опредмеђује, са аспекта еротског, па, и заводничког, истиче се још однос Дафине према сопственом телу у самртном дану. Оно што се између осталог у тим сценама уочава јесте Дафенина жеља да са овог света оде као што је у њему и живела, па се стога пере, умива, намешта косу, те дуго бира мараму којом ће се украсити и наређује слушкињама да јој „удесе и офарбају нокте“. На том месту поново се јавља огледало, које овај пут има двоструку улогу, да се преко њега установи да ли је Дафина жива, али и да се огледајући у њему, суочи са својим ликом без шминке, што код ње изазива плач и активира жељу за украшавањем, чиме се уочава сличност са аспектима привида и голотиње које срећемо и у драми *Маска*. Тек након што је Дафина срећена, дотерана, лежи мирно и очекује смрт. Тим својим украшавањем, бодријаровски говорећи, она је *најтерала* тело да значи, те покушала да превазиђе природу сопственог тела које умире, јер као што тврди Шарл Бодлер у *Похвали шминкању*, жена се труди да изгледа чаробна и натприродна како би задивила, очарала и била у могућности да је обожавају (Бодлер 1979: 105). Друга је ствар што је сличан поступак Црњански употребио приказујући остарелу принцезу, сву украшену и нашминкану, а произвео комичан, готово гротескни ефекат.

Тако је и преко слика пропадљивости, али и старости тела, која је можда онајбоље осликана преко тела Вука Исаковича, аутор имплицитно сугерисао једно од основних егзистенцијалних расположења у *Сеобама*, које је уско скопчано са празнином унутрашњих светова главних јунака, али и целокупног исприповеданог света. Радоман Кордић сматра да незадовољне жеље Црњански везује за осећање егзистенцијалне празнине, па и нека онтолошка својства човека. Свакако, то је један ниво тумачења исприповеданог текста. Унутар самог текста, пак, са празнином сусреће се Дафина, која је, како читамо, због празнине за коју јој се чинило да виси главачке и желела да се догоди инцестуозна веза са девером, па је у њеном лику уско скопчана са досадом. Сусрет са празнином Аранђел је доживео кроз положај изокренутости, а заправо у сцени превртања брода, када је имао утисак да тоне у празнину. Међутим, лик који је најтешње повезан са празнином јесте Вук Исакович, било да је она у њему или се преноси на његов пук¹¹

¹¹ Ми се овде нисмо детаљније бавили знацима еротског у сликању Славенско-понавског пука, које се онајпре конституише преко насиља (с тим у вези и сцене са почетка романа указују на њихово лутање, пљачкање, силовање и сл.), а који јесте у вези са преступом али друге врсте, као ни еротским заносом који Вук осећа када им командује, нити извори-

(„Као и у души Исаковичевој и у њиховом душама настаде празнина“, Црњански 1996: 77; „на крају свега пак, била је празнина“, Црњански 1996: 163), чиме се не сугерише само бесмисао полагаја Славенско–подунавског пука, јер се Вук са истом празнином суочио и након повратка из рата. Зна се да је Црњански тему повратка из рата сматрао најтужнијом темом, донекле се сусреће у *Дневнику о Чарнојевућу*, али из еротског угла важно је приметити да је Петар Рајић након повратка из рата био готово онемогућен за стицање изравних, непосредних еротских искустава, а да се Вук по повратку из рата „враћа у празну кућу, налази мртву и обешчашћену жену, оскрнављен гротескно њен гроб, на брата који му је присвојио жену, док је он био у рату и лутао по свету“ (КОВАЧ 1988: 151). Овај опис је парадигматичан за разликовање модерног јунака од Одисеја, који враћајући се након десет година лутања затиче жену која му је била верна и сачувала кућу. На тај начин се главни јунак суочава са празнином овог, модерног света. Та празнина је толика и такве врсте да чак ни елементи еротског који су у роману уобличени преко мотива очинства, мајчинства и братства, нису у могућности да пруже ни одсјај *звезде у бескрајном њавом кружу*.

Мотив очинства је уобличен тек преко неколико детаља у вези са Вуковим односом са кћеркама и бригом за млађу, болесну кћерку. На самом почетку романа, након његовог бега од Дафине, мотив очинства скициран је сценама војње када једно време проводи са кћерком. Том приликом приказан је као нежан и брижан отац, али је, истовремено и помало комично дат, будући да га наратор, између осталог, пореди са остарелим медведом. Очинство се назначавача и једном приликом у рату („сетивши се деце зајеча полугласно, пред војником који га је облачио“, Црњански 1996: 22), да би онда након епизоде поновног сусрета са принцем Вук сањао да удаје кћерку која је у сну имала лик и стас принцезе из младости.

Мотив мајчинства изграђује се Дафининим односом према кћеркама за које не показује претерано интересовање, нити љубав, већ их третира пре као *инструменте* који се пребацују час на једну час на другу страну, да би се након повреде „изненадила“ када ни од њих не добија жељену пажњу. С тим у вези, током једне игре завођења са Аранђелом напоменуто је да је децу дала слушкињама, а „само пред мужем држала их је на крилу“ (Црњански 1996: 40). Одмах пошто је преварила мужа тражи да јој доведу децу, „али ни то не помаже“ с обзиром на то да „увиде да нема шта тој деци да говори, нити има шта да их гледа, посматрајући их, учинише јој се блесави и туђа“, да би их потом „заједно са слушкињама и кучићима отерала“ (Црњански 1996: 56), што иде у прилог њеног незаинтересованог односа према њима. Лежећи месецима болесна „за децу није много марила и није желела честито да их види. Беше јој жао само да су обе девојчице и да ће и оне, када буду

штем насладе барона Беренклауа коју осећа приликом битке, а који би био погодан за једну софистицирану психоаналитичку анализу. О вези еротског и војног аспекта у фолклору в. Толстој (2000).

као и она, жене, толико патити“ (Црњански 1996: 61). Само се у самртничком часу смирила пошто су јој довели децу, да би онда, и преко тог односа, потцртала празнину свог постојања, будући да ће за њих остати само „неизвесна успомена, неодређеног лика“ (Црњански 1996: 126). Приповедач циљано истиче да је она, размишљајући о могућој преудаји за Аранђела, „заборавила да има деце, јер су јој та деца била тако досадна. Нити је могла за њих да се брине, нити су је о томе питали“ (Црњански 1996: 126). Можда је управо овај аспект мајчинске немоћи кључни за разумевање мотива мајчинства у *Сеобама*. Он потиче из унутрашњег осећаја Дафине да је ствар, али он ништа мање није различит ни из спољашњих околности. На једном месту наратор то чак и експлицитно саопштава: „Ствар, ствар је била, као што ће то и њене кћерке бити, узимане и остављане, исцмакане и одбачене, лизане и ударане, без реда, без смисла“ (Црњански 1996: 61). Реч је о оном својству жене о коме пише Октавио Паз у есеју *Дијалектика самоће*, тврдећи да је жена за човека увек била оно друго, да је предмет, „наизменично вредан или штетљив, али увек различит“, а тиме што је претвара у предмет, тј. биће по страни, човек је претвара у инструмент. Позивајући се на Симон де Бовоар, Паз указује да је жена „идол, богиња, мајка, вештица или муза“, али никада она не може бити она сама. Своје тумачење даље усмерава на то како се осећа жена, а она се, баш као и Дафина, осећа као предмет, тј. „као друго“ и никада не господари собом, па отуда и љубав није „природан чин“, јер се женственост увек изражава преко облика које је мушкарац измислио (PAZ 1995: 161).

Критика је већ истакла да су двојица браће приказана као парови супротности, па отуда и мотив братства који се преко њих двојице развија осликава непомирљивост и сталну напетост која боји њихов братски однос. Самим тим не изненађује када се показује како је Аранђел почео да се опходи као старији брат према Вуку премда је по годинама био млађи, па га се стога на путу и „сетио као неког неочекиваног дужника“ (Црњански 1996: 35), а потом након очеве смрти „водио га је са собом као праву муку Божију“ (Црњански 1996: 35), због чега му је убрзо и пронашао супругу. Отуђење Аранђела од Вука кулминира пред Вуков поновни одлазак на војну уз напомену да га је као дете волео, али да више „ничег братског није осећао“ (Црњански 1996: 35). Могуће да је и стога, дакле укидања личних веза са братом, Аранђел успоставио инцестуозне односе са његовом женом. Међутим, ако се пажљиво ишчитају странице Аранђелових личних страхова, дилема, па и помисли како ће Вук гледати на инцестуозни чин, а онда и нека врста зависти према њему коју осећа када одлази у Сремске Карловце, с обзиром на то да је брат био цењен у црквеним круговима, као и податак да га није сачекао на Петроварадину како је то овај очекивао, чини се да отуђење које је Аранђел једног тренутка осетио није суспендовало и везе са Вуком, како формалне, тако и оне личне. Вуковом доживљају Аранђела као брата знатно је мање посвећено пажње. Када га се сећа, осећа захвалност што му „чува жену и децу“ и сећа га се „свег ситног, бесом који се осећа према ономе који

није присутан“, а сва његова трговина чинила му се тако смешна (као што овај са подсмехом реагује на Вукову жељу да се одсели у Русију). Иако приповедач не нуди ни најмањи траг наговештаја Вуковог сазнања о томе каква се *еројска* игра дешавала између његове жене и брата током дугог низа година, Вук размишљајући о животу након женине смрти, „за братом је чак осећао извесну жалост; био је уверен да му је брат Аранђел много пропатио због смрти госпоже Дафине. Да му се брат полакомио на жену, о томе није ни сањао“ (Црњански 1996: 162).

Стога, када се сагледају појединачно, али и обједињено, сва три мотива уклапају се у основну нит приповедања, основно расположење егзистенцијалног безнађа и онтолошке празнине. Оно је, као такво, омогућено и лирским слојем романа, који пружа могућност да се о *Сеобама* размишља као лирском роману¹². Управо преко лирског слоја *Сеобе* отварају простор за невидљиви, ноуменални свет, баш као што то другим средствима и у другом облику чини поезија, док фикција и имагинација непрестано искушавају и оно поетско, лирско, али и еротско. Отуда различити еротски мотиви у *Сеобама* постају важни поетички чиниоци присутни и у другим делима, било оним обликованим у авангарди, тј. експресионизму, прецизније, суматраизму, или у делима из позног периода Црњансковог стваралаштва који се отвара романом *Друга књига Сеоба*. Критика је истакла да су *Сеобе* „барокна прича о барокној епохи“, као и да је барок „одредница и *Других сеоба*“ (Кордић 1992). Поред барока, ова два романа повезује и сличан наслов, јер се у оба садржи реч „сеоба“. Међутим, као што је то приметио Милан Богдановић „сеобе не значе свој основни смисао, прелазак из једног места у друго, са догађајима који прате такву промену, већ су узете као појам једног непрекидног кретања, једног узнемирења и несрећености, једне немоћи устаљивања који су обележја хаотичних стања“ (Богдановић 2005: 130). Изгледа да је то имао и на уму и сам Црњански када је романима наденуо ове наслове, али и, како сазнајемо, предложио да наслов *Сеоба* на енглеском, не буде *Migration* већ *Wanderings* (Роровић Радовић 2003: 20).

Напокон, свој приказ *Сеоба* Марко Ристић завршава реченицом којом сугерише величину ове књиге, препознате и непосредно пошто је објављена, јер ју је већ 1930. године наградила Српска краљевска академија, али и указује на неисцрпност асоцијација које изазива, а које се, како смо то покушали да покажемо, не исцрпљују ни када размишљамо о *иреситиуничком еројском* у њој.

¹² Управо је овај моменат лирског изазивао негодовање код ондашњих књижевних посланика, па тако Новак Симић оцењује да: „*Сеобе* имају умјетничко ванредно успешних страница али су као целина немогуће, јер се епска тема не може на 330 страница само лирски ријешити па макар писац био и много вјећи умјетник него што је г. Црњански“ (Симић 1983: 90).

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Бодлер, Шарл. *Сабрана дела. Књ. 5*. Београд: Народна књига, 1979.
- Глишић, Слободанка. Еротски мотиви у роману Милоша Црњанског. *Градина* 3 (1979).
- Детелић, Миријана. *Мишски њросѝор и еѝика*. Београд: САНУ, 1992.
- Јовановић, Бојан. Двојник у свету магијске реалности. *Градац* 51/52 (1983).
- Кашанин, Милан. М.Ц: Сеобе. *Лейѝоѝис Маѝице срѝске* 320 (1929).
- ЛЕОВАЦ, Славко. *Романсијер Милош Црњански*. Сарајево: Свјетлост, 1981.
- Маринковић, Антоније. Двојник у светској књижевности. *Градац* 51/52 (1983).
- Микић, Радивоје. Љубав у Тоскани и питање жанровске трансформације у авангардној прози. *Зборник Маѝице срѝске за књижевносѝ и језик* 47/1 (1999): 83–89.
- Милошевић, Никола. *Роман Милоша Црњанског*. Београд: СКЗ, 1970.
- Панић, Јелена. Мотив маѝехе-прељубнице у *Жиѝију Сѝефана Дечанског* Григорија Цамблака и *Краљевѝ јесени* Милутина Бојића. *Мосѝови* 175–176 (2005).
- Петковић, Новица. *Два срѝска романа*. Београд: Народна књига, 1988.
- Петковић, Новица. *Лирика Милоша Црњанског*. Београд: Тересит, 1994.
- Поповић, Тања. Пишчевићеви *Мемоари* и неки други извори *Сеоба*, поступци преиначавања грађе. *Зборник Маѝице срѝске за књижевносѝ и језик* 41/2–3 (1998): 221–239.
- Радин, Ана. Суматраизам и мит. *Зборник Маѝице срѝске за књижевносѝ и језик* 41/2–3 (1998): 191–219.
- Раичевић, Горана. Ерос и жртва – о миру и рату у *Сеобама* М. Црњанског. *Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду* 35/2 (2010).
- РАНК, Ото. *Умеѝник и друѝи ѝрилози ѝсихоанализи ѝесничког сѝварања*. Нови Сад: Матица српска, 1995.
- Ристић, Марко. Сеобе. *Књига о Црњанском*. Мило Ломпар (прир.). Београд: СКЗ, 2005.
- САМАРЦИЈА, Снежана. Удео фолклора у првој књизи *Сеоба* Милоша Црњанског. *Зборник Маѝице срѝске за књижевносѝ и језик* 57/ 3 (2009): 497–521.
- Симић, Новак. Милош Црњански (У поводу путописа *Љубав у Тоскани*, Геца Кон, Београд, 1930). *Зли волшебници, књига друѝа*. Београд: Слово љубве / Београдска књига, 1983.
- СЕКУЛИЋ, Исидора. Белешка уз путопис *Љубав у Тоскани*. *Књига о Црњанском*. Мило Ломпар (прир.). Београд: СКЗ, 2005.
- Толстој, Никита. „...ВЫХОДИЛА ПОТАСКУХА В ЧЕМ МАТЬ РОДИЛА“^с. *Ероѝско у фолклору Словена*. Дејан Ајдачић (прир.). Београд: Стубови културе, 2000.
- ЦРЊАНСКИ, Милош. *Сеобе*. Београд: Задужбина Милоша Црњанског, 1996.
- ЦРЊАНСКИ, Милош. *Есеји и чланци II*. Београд: Задужбина Милоша Црњанског – Наш дом, 1999.
- ЦРЊАНСКИ, Милош. *Где живи најсрећнија жена Јуѝославије*. Београд: Народна књига, 2000.

- BART, Rolan. *Fragmenti ljubavnog diskursa*. Zagreb: Naklada Pelago, 2007.
- BATAJ, Žorž. *Erotizam*. Beograd, BIGZ, 1980.
- BEKER, Miroslav. *Roman 18. stoleća*. Zagreb: Školska knjiga, 2002.
- BODRIJAR, Žan. *O zavodjenju*. Podgorica: Oktoih, 2001.
- CRNJANSKI, Miloš. *Ispunio sam svoju sudbinu*. Beograd: BIGZ/SKZ, 1992.
- DELEZ, Žil. Markiz de Sad, Zaher–Mazoh i njihov jezik. *Delo 7* (jul 1985).
- DRENOVAC, Nikola. *Pisci govore*. Beograd: Grafos, 1964.
- ERITJE, Fransoaz. *Dve sestre i njihova mati, antropologija incesta*. Beograd: Biblioteka XX vek, 2003.
- FROJD, Sigmund. *O seksualnoj teoriji; Totem i tabu*. Novi Sad: Matica srpska, 1969.
- FROJD, Sigmund. *Uvod u psihoanalizu*. Novi Sad: Matica srpska, 1966.
- KOVAČ, Zvonko. *Poetika Miloša Crnjanskog*. Rijeka: Izdavački centar Rijeka, 1988.
- KORDIĆ, Radoman. Egzistencijalizam Miloša Crnjanskog. *Treći program* 92–95 (1992).
- PAZ, Oktavio. *Lavirint samoće*. Beograd: Centar za geopoetiku, 1995.
- POPOVIĆ RADOVIĆ, Mirijana. *Književna radionica izgnanstva Miloša Crnjanskog 1940–1965*. Novi Sad: Prometej, 2003.
- RUSE, Žan. *Književnost baroknog doba u Francuskoj*. Novi Sad – Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1998.

Jelena S. Panić Maraš

TRANSGRESSIVE EROTIC: *MIGRATIONS* BY MILOŠ CRNJANSKI

Summary

The paper deals with the ways the erotic is shaped in the novel *Migrations* by Miloš Crnjanski. The focus is on the incestuous relationship of the brother-in-law and sister-in-law, the ways it is formed and which mythical and folklore elements it leans on. In this respect, the paper analyzes certain typical baroque motives as well as the motive of seduction which dominates the narration on the brother-in-law and sister-in-law. At the same time the paper analyzes the “salon game” of Vuk Isaković and the princess, which follows the same model as the incestuous relationship of Arandel and Dafina which is based in temptation and overstepping a socially coded restriction. For that reason the paper intends to interpret the erotic at a more general level through its transgressive characteristics, which simultaneously opens up a space for the analysis of the existential states of the heroes of *Migrations* signified by void and nothing.

Универзитет у Београду
Учитељски факултет
Краљице Наталије 43, 11000 Београд, Србија
mazepa@sezampro.rs

Др Драган Л. Хамовић

СКРАЈНУТИ ПЕСНИЧКИ ПРОГРАМ ВАСКА ПОПЕ И ЊЕГОВО ОСТВАРЕЊЕ*

У раду полазимо од чланка Васка Попе из 1954. који завређује статус програмског текста, повезујући га с програмским елементима записа уз песничке зборнике на којима је наредних година предано радио и с исказима Зорана Мишића, критичког гласноговорника Попиног ауторског пројекта. Прати се магистрална линија Попине поезије кроз оптику изражену у поменутом раном, а у критици скрајнутом, програмском изјашњењу: стварања „универзалне поезије“ остајући „одани језику свог завичаја“, односно симболичким и митолошком ресурсима које тај језик носи.

Кључне речи: српска поезија, Васко Попа, Зоран Мишић, национални симболи, српски митопоетизам.

Често се помиње да је, за разлику од типичног профила модернисте, Васко Попа песник „затворен као шкољка“, како је то *йойински* срочио Иван В. Лалић, истичући уверење да је био „неспреман и невољан да се изјашњава о својој поезији“ (Лалић 1997: 50). Тај увид је у основи тачан, ако упоредимо – што Лалић и чини – просечну фреквенцију песничких аутокоментара у различитим облицима и медијима. Попа половичне уступке прави у изузетним, неовдашњим приликама. Клонио се дискурзивног израза и у пригодним написима. Из тих текстова одвајао је деонице срочене сажетим лирским начином – до пола у знаку одгонетања, отпола загонетања – па је круг записа о песништву окупљен у неокончаном рукопису књиге *Калем*, како видимо из оставштине окупљене у постхумним *Сабраним њесмама* (Попа 1997).

Ако већ тежимо откључавању Попине мајсторске загонетке, не може бити илустративније дата поетика великог превратника (по дубини културне меморије) него кроз његове песничке зборнике, са избором *Од злати*

* Рад је настао у оквиру пројекта *Смена њоейичких ѡарадиџми у срѣској књиѣсевности двадесетѡџ века: национални и евројски контексти* (178016) који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

јабука (1958) на челу. Зборници су склапани током подуже, дванаестогодишње паузе између *Нејочин-йоља* (1956) и *Сјоредног неба* (1968), када су и прве две књиге задобијале канонски облик и састав.¹ Наводно ћутање песничко било је говорљиво. Објављивани су један за другим, скоро у програмираним размацима (*Урнебесник*, 1960; *Поноћно сунце*, 1962). Доста је писано о томе да Попини предговори зборницима белодано исказују састављачева поетичка хтења, те дословце потврђују склоности и континуитете. А толико је кључева циљано посејано у самим изборима да, поврх тога, свака даља дискурзивна указивања остају мањкава. Избори су подређени састављачевом ауторском концепту, у другом плану су уобичајене погодбе приређивачког, антологичарског посла – особито у првом, свакако најзначајнијем остварењу зборничког низа.

За „руковет народних умотворина“ речено је да „слика коју образује избор није ни лирска ни епска, него је заправо мозаички зборник народне фантастике од најбоље грађе“ (Крњевић 1997: 7). Реч и јесте, једним делом, о изабраној *грађи*, често фрагментима или краћим формама. Узмимо одељак под насловом *Човек*, у којем су људско тело и животни круг описани ређањем загонетака чије су одгонетке у насловима пододељака: *Човек* („Земља земљу копа“), приказује се (метонимијски) путем тропичне слике *Главе, Длаке, Очију* („Два ступца у небо ударају“) и *Очног вида*, потом *Суза, Језика, Гласа, Говора* – све до *Пујка и Сенке*, на пример, и крајње слике мртваца кога носе. Васко Попа, заправо, кроји сопствену песму од народних загонетака, што је модел особен за прву збирку *Кора* (1953), нарочито за циклусе „Списак“ и „Предели“. Отуда су Попини зборници више ауторска дела колажног типа него класичне тематске антологије и, равноправно с песничким књигама, можемо их укључити у песников опус, јер су и обликовани тако да тај необични опус традицијски подупру.

Остао је некако постранце Попин текст из септембра 1954. године – „Поверење речима“. Мада је прештампан у запаженом темату посвећеном песнику (*Градац*, 1998), аналитичкој пажњи критике је измакао, а можемо га узети као први Попин исказ програмског карактера, писан конвенционалније, изван потом устаљеног, лирског начина поетичког изрицања. С почетка текста изложеног на песничком бијеналу у Белгији, Попа се позива на Његошеву лозинку о непрестаној борби („Нека буде борба непрестана“) за остварење немогућег („Нека буде што бити не може“), лозинку честу и код његовог првог и пресудног критичког пратиоца Зорана Мишића. Чини затим отклон од авангардног радикалног разарања дигнитета речи као оруђа и стога призива народно искуство: „Стварајући речи из дамара своје крви и дамара света народ им поклања своје поверење и полаже у њих велику наду“ (Попа 1954: 4). Уочава Попа широко распрострањену појаву стварања „универзалног језика“ поезије. Песници „са својим коренима дубоко усађеним

¹ О изменама након првих издања збирки *Кора* и *Нејочин-йоље* Васка Попе видети у студији Дамњана Антонијевића (Антонијевић 1998).

у земљу и погледом који престиже време“ налазе исти језик, уједно – а то Попа посебно наглашава – „остајући одани језику свога завичаја“.

Пишући нешто раније о језику „доиста једном“ на свим језицима света, Зоран Мишић понавља малтене до у реч подударан став, у есеју *Језик и ѿезија*: „Основни је циљ наших савремених песника, и њихова највећа брига, да дођу до песничког језика националног и универзалног у исти мах, који ће моћи да изрази сензибилност савременог човека и дух наше епохе, остајући при том на своје сопственом тлу, у присном дотицају са живим снагама земље“ (Мишић II 1963: 73). Тада је Попа већ објавио *Кору*, чије прво издање, у завршном циклусу, садржава заметке будућих књига *Усјавна земља* и *Кућа насред друма*. Пренос фокуса с личне ка надличној тематској равни запажа и Мишић у осврту на Попин првенац: „Показало се да песничка даноноћна борба у *Ојседнућој ведрини*, његов пут кроз хладне, опустошене *Пределе*, попис његових брига у *Сјиску*, да та сума животних искустава није само његова: она је и вековно искуство ове земље, и пут свих људи“ (Мишић I 1963: 123). Мишић је и доцније, током педесетих и шездесетих, у проблемским есејима окупљеним у дводелну књигу *Реч и време* (1963) дискретни гласоговорник песничког пројекта Васка Попе, иначе профилисаног у књижевном дијалогу самосвесног песника и сензибилног критичара. Скоро да нема теме од значаја за осветљење Попиних песничких побуда а да их у есејима Мишић није изразио: од повратка творачким механизмима усмених и старих песника – до песничке нарави хумора, сна и фантастике. Можда се и у томе крије додатни разлог што је Попа тек изузетно излагао своје погледе. Поред бритких Мишићевих синтеза и није било неопходно, јер је Попина појава донела сукус онога што је од нове, поставангардне поезије велики критичар очекивао.

Зоран Мишић је имао на уму Растка Петровића, песника кога је, у кругу међуратних стваралаца, високо издвајао: „Први, ако не и једини од својих савременика, он је имао слуха да поново открије вечито младићство народног генија и да га расветли на најсавременији начин. И док су други марљиво преводили париске књижевне манифесте и учили се спонтаности на страним узорима, Растко је кренуо да тражи изворе новог поетског духа тамо где су најчистији и најсвежији [...]. Расткова тежња за синтезом између савремености и традиције, и космополитског и националног духа била је ипак сувише невиђена и смела да би могла бити до краја остварена“ (Мишић I 1963: 156–157). Разматрајући Растка 1961. Мишић је, такође, пред очима имао поодмакли подухват свога књижевног пријатеља. Улог Момчила Настасијевића још је видљивији. Давно је запажено да су за Настасијевићеву *мајерњу мелодију* значајне клишетиране говорне творевине, говорни обрасци из старијих слојева, с врло древним фолклорним наслагама. Такав приступ примењује и Попа, ослања се на склоп идиома и кратке усмене врсте, уз очекивано померање према савременом урбаном говору.

Васко Попа је, значи, у своје песничко предузеће кренуо с уверењем да је неопходно прибавити ново поверење речима, али речима народа, првог

језикотворца. Њихов извор није у *личном несвесном*, као код претходника из првог таласа авангарде и надреалиста, „већ у оној сфери несвесне митологије, чије изворне слике представљају опште добро човечанства“ (Јунг 1984: 25). Ипак, треба поновити да је ка предањским изворима, као ослонцу митопоетског захвата, Попа наступао поступно. „Оно што је за Попину поезију било пресудно“ – писао је Новица Петковић – „десило се на тачки где су се његове песничке слике приближиле и спојиле са митским. Али митске слике у овом случају нису, бар у почетку, долазиле непосредно из ма које митологије, као што је то код неких других песника, него посредством језика: из наслојених слика које он памти и које кроз фразеологију и фолклор уназад сежу до митске основице“ (Петковић 1997: 23–24).

У чему је могла бити духовна добит од повратка митотворној ситуацији, чему је стремио Васко Попа, заједно с толиким, значајним песничким митографима свога доба? Карл Густав Јунг, који преноси тежиште научне пажње са *личног* на *колективно* несвесно, са детињства појединца на детињство заједнице, пружа сликовит одговор, као да сажима поетичке изјаве многих, па и оне какве је оставио Попа: „Онај ко говори у прасликама, тај говори са хиљаду гласова, он захвата дубоко и овладава, а уједно уздиже оно о чему говори из једнократности и пролазности у сферу увек постојећег, он уздиже личну судбину на ниво судбине човечанства, а тиме уједно у свима нама ослобађа оне благотворне снаге које су човеку увек наново омогућиле да се спасе из свих опасности и да преживи и најдужу ноћ“ (Јунг 1984: 27). Песнички повратак митском само је део ширег кретања отпочетог побуном романтизма против „просветитељских предрасуда“. Ова побуна, према Гадамеровим речима, има као последицу „тенденцију обнове старог зато што старо јесте старо, тенденцију свесног повратка у несвесно“ и „врхунац достиже у признавању супериорне мудрости митских времена“ (ГАДАМЕР 2011: 356).

Зато је *очовечење* лирски нетематизованих предмета, биљака и животиња, или апстрактних појава – први Попин искорак из егоцентричне тачке гледишта. Или, како у предговору коначне верзије *Копе* (1969) описује Петров: „У свему што представља он препознаје *биће* или *биће-чудовишће*. То је антропоморфна или митска визија света. Антропоморфна или митска по томе што се већина ствари, елемената, појава, појмова сагледавају као одухотворени субјекти, чија су извесна својства сродна људским бићима“ (Петров 2011: 231).² Лотман и Успенски описују поступак приписан надреалистичкој уметности, истичући да „тежња ка митологизму“ може бити остварена „у реализацији метафоре, њеноме буквалном схватању“ (ЛОТМАН – УСПЕНСКИ 1979: 374). Петковић, блиско томе, обраћа пажњу на појаву „оса-

² Јелена Новаковић, опет, у раду „Елементи надреализма у поетици Васка Попе“, подсећа да „ова хуманизација природе може се посматрати и као израз оног новог, ’totalног анимизма’ о коме Бретон говори у огледу *Надреализам и сликарство*, анимизма у коме се више не поставља питање ’да ли стена мисли, да ли цвет пати?...“ (Новаковић 1997: 74).

мостаљеног метафоричког описа“; када је утисак да се „метафоре (тропи уопште) реализују“, тј. на *симфору*, карактеристичну „и у Попиној песми и у загонеци“ (Петковић 1997: 28) – напомињући да је, у старини, решење загонетке омогућавало приступање посвећеном простору. Стижемо до основних ознака митолошког описа „у немитолошкој свести“: *йоиcтйовећења* с именованим предметом. Подражава се првотна ситуација именована. Укида се преносно значење. Речи дословно дејствују, стварају. И лепше су него свет. Загонетка је без одгонетке, питању нема одговора, јер нема ваљаног преводјења на језик другачији. На снази остаје тајна, или макар игра затајивања, следећи Попин шифрован програм расут по записима о поезији, текстовима такође скоро „непреводивим“. Митолошка свест, веле Лотман и Успенски, схватљива је „само изнутра, а не споља“. Из свога, не из неког другог језика. Тако ни Попа није хтео да објашњава песме језиком непотпунијим од онога до којег је допро „бдењем и ћутањем“. Песма говори и схвата се дословно. Песма је једини целовити одговор на прећутно, сушто питање.

Ако пак трагати за сликама-моделима митолошког простора – а он је, према нетом цитираним руским семиотичарима: „мали и ограничен, мада се при томе у самоме миту може да ради о космичким размерама“ (Лотман – Успенски 1979: 368) – нема бољих примера од оних из Попине поезије: *белуџак* и *мала куџија*. Непојамна, противречна збивања, стварања, разградње и трансформације, везују се, у циклусима „Белутак“ и „Мала куџија“, за два неупадљива објекта „већа од своје величине“, један обао и један четвртаст. „Белутак је носилац целокупне загонетке индивидуалног егзистирања, којој не припада само човек“ (Павловић 1958: 181) – записао је средином педесетих Миодраг Павловић, али истоветан опис важи и за *малу куџију*. Није могућно интерпретативно преводјење песама тих циклуса на иоле кохерентан сиже: оно што бисмо „превели“ на нивоу једне слике потпуно се потиरे у следећој, и тако редом. Игра значења изнова почиње, без лимита. Парадокси и диспаратни спојеви занављају се и круже.³

Још зарана, у *Нејочин-йолу*, као да се демонстрира садржај Витгенштајновог појма „језичких игара“ и њихова напета, агонистичка природа. „То не мора да значи да се игра ради победе“, разрађује синтагму „језичких игара“ Лиотар доста касније: „Стално измишљање нових обрта, речи и смисла, на нивоу говора, у ствари доприноси да језик еволуише, и омогућује велика задовољства [...]. Та идеја о језичкој агонистици не треба да прикрије [...] да се друштвена веза која се може посматрати састоји од језичких потеза“ (Лиотар 1998: 21). Понуђени кључ за поимање релације језичких игара и друштвених односа има везе и с оним што уочава Борислав Радовић о крајњим смисаоним консеквенцама Попине ауторске стратегије у *Сјоредном небу*.

³ У раду *Ars combinatoria* Ђорђевић Вуковић наводи: „Сва та значења, дословна и фигуративна, потребна су песнику зато да би, у њиховом обилу, обавио неочекивана спајања, померања, преокретања и стапања, и тако проузроковао својеврсну семантичку експлозију“ (Вуковић 1975: 255).

„Откривајући зачаране кругове својих апорија и таутологија“ – објашњава Радовић – аутентична песникова митографија „напоследку проказује саму себе и исмева своју узалудност пред ништавилом које вреба на дну бесмисла“ (Радовић 1998: 18). Из празнине митотворних пројављују се плитки идеолошки обрасци: „Ако се из поезије још давно издвојила естетика зла, радо помишљама да би се из ове можда могла извести својеврсна естетика идеологије и догме. То је права мала демонологија, најпотпунији приручник Васкових црнотуморних и иронијских спрегова и обрта“ (Радовић 1998: 18). Ако је поводом Попе изречено да је „песма чин врхунске песничке интелигенције“ (Чарлс Симић) онда је песник такво одређење сигурно завредео и продорним, демаскирајућим упадом у идеолошки код – којем у пракси неретко није могао одолети. Али, пре свега, ауторски ум Васка Попе деловао је унутар потанко разрађеног пројекта песничког дела: од склапања циклуса, преко циклизованих спева (попут *Сїоредноџ неба* или *Вучје соли*), до слике опуса као Круга над круговима и Круга од кругова. Овај Попин „огромни мозаик-загонетка“ (Ен Пенингтон) додатно је графички маркиран колом од засведених осам знамења, односно емблема сваке од књига, као аналогном сликом онога кола што га речи играју кружећи око невидљивог извора („Извор живе речи“). Колико год песник дуговао неким изумима надреалиста, о чему је толико говорено и (по инерцији) пренаглашавано, још и више поетички дозрели Попа исказује приврженост симболистичком наслеђу – у поетици циклизације, пре другог.

Свет се, са становишта симболиста, „појављује као хијерархија текстова на чијем је врху свеобухватни Текст – текст вишег нивоа – који одражава митолошку природу света“, писала је Зинаида Минц: „Настојећи да васпоставе старо митолошко схватање света, симболисти овом Тексту дају исто-времено и значење глобалног „мита о свету“ и саме „мистичне стварности“, објективне суштине света; они га наизменично тумаче као знак и као денотат“ (Минц 1979: 539). То су оне речи *лейце неџо свеиџ* што остају иза звездознанца, речи којима је – као што наводи Попа у запису о Настасијевићу – враћена „моћ преображавања живота, коју су имале на дан свога рођења“ (Попа 1997: 578). Речи што нису „имена и презимена ствари“ већ „ствари и стварање само“ (*Песничка ѿосла*) (Попа 1997: 559). Или, као у запису *Речииџи иџрену-џак*, то су речи којима се пројектује унутарњи доживљај на спољни свет и обратно, речи почетне митске позиције којима „суочаваш и спајаш свој унутрашњи бескрај са спољним. Спајаш их напољу, али по законима који не знају за немогуће и који владају унутра у теби“ (Попа 1997: 558). Ето још једног самоописа Попиног ауторског поступка, какве је дозначавало у записима о песништву, конотативним језиком своје поезије.

„Читава једна панорама егзистенцијалних ситуација, односа и међузависности, читава једна скала типова догађања организована је око метафоре игара. Многозначност ове метафоре одјекује вишеструко у свакој њеној појединачној конкретизацији; само постојање је и залог, и смисао, и циљ игре – коју на концу нико не добија и која се исцрпљује у себи, у својој ко-

начној празнини“ (Лалић 1997: 109) – записао је одавно Лалић о *Нејочин-йољу*. Вреди запазити да су одређене криптичне ситуације, изражене као игре, са уопштеног егзистенцијалног поља пренете и на национално историјско позорје. Тед Хјуз је био приметио да Попине збирке одјекују једна у другој (HUGHES 1978: 9). Тако су слике из „Игара пепела“ безмало поновљене, на пример, у финалу песме „Венцоносац са Косова поља“ (*Усјравна земља*). *Ноћ* и *зайаљене звезде у црној иџри* модификују се у песми где се, преспјајањем стилизованих старих и изведених симбола, посвећује перифрастички именован кнез Лазар, саможртвован и стога „свагда жив“ – баш према покосовском слову Данила Жичког. Али црна игра више није црна игра, не остаје пепео него *песма као обред и као медијум ѿамћења*: „Жив је у црвеној капи росе / Игра у запаљеном колу божура / Пева у песми коса на овом пољу.“ Игра је, значи, општи модел, актери се само мењају, на земљи и на небу. Простије а сржније – живот и повест не могу се представити. Док песма одјекује изнад свих других игара.

Сличне примере одјекивања одсутних егзистенцијалних игара у историјским реалијама видимо и у неким другим Попиним песмама српске повесне евокације. У другачијој, апсурдно-језовитој интонацији, у почетној и насловној песми циклуса „Ђеле кула“ (*Усјравна земља*) ритуалну кружну игру играју лобање на чијим се чеоним костима пресијава (двосмислено) „страховито памћење“: „Око смрти заздане у кули / Лобање у месту играју / Завршно звездано коло.“ Зев апсурда и смртне ироније ипак није завршни смисаони нагласак. Последња реч припада, на самом крају циклуса „Ђеле кула“, смеху лобања и знаном инфантилном изазову ништитељском *чудо* из циклуса „Врати ми моје крпице“. Овде хумор – како је у уводу *Урнебесника* записао Попа – одвикава „од служења свему мртвом“ и настоји да лечи „од наше васељенице“: „Расцветавају нам се лобање од смеха / Гледај нас нагледај се себе / Чикамо те чудо.“

Било је довољно речи о томе да поезија опредељена за надлични смисао тражи и налази аналогije између искустава древних и савремених, просторно удаљених а истоврсних, у узајамној пројекцији. У поетичким објавама Попа, почев од текста *Поверење речима*, наглашава корелацију универзалног језика поезије и завичајних корена – на трагу слике дрвета из Настасијевићеве дефиниције општечовечанског, што је кореном испод а стаблом изнад земље. Тај општи, новонађени језик припада области архетипа, о чему Јунг, поред осталог, каже: „Архетип је наине тзв. *participation mystique* примитивца са тлом на коме он живи и које садржи духове само његових предака. Туђина је беда“ (Јунг 1984: 27). Ни Јунг не сагледава значење архетипа без родног елемента, остатка примордијалног несвесног стања, када је појединство још неразлучено од света споља. Песнички силазак до свеколиког почела активира удео предачког, локалног чиниоца. Зато и не изненађује кад усред циклуса „Мала кутија“, у песми *Закућци мале кућије*, налазимо двостих с врло директном поруком, мимо других урнебесних, заошијаних слика: „Убаците свој очински корен / Извући ћете осовину света.“

Очински корен, убачен у светотворну кутију (чије четири стране сугеришу потпуност и твораштво) није више преостали слепи несвесни талог, него се уздиже као песникова средишњица свега. С тим у вези посебно је упућујућа песма *Сукоб у зенићу* из централног циклуса *Сјоредно̄ неба* („Подражавање сунца“). Спев је сав обележен алхемијским, езотеричним знацима: од графичког знамења до низа носећих симбола утканих у песме. О том аспекту Попине симбологије виšekратно је писано и кључни елементи су препознати.⁴ Склони смо да Попин интерес за ресурсе старих тајних знања тумачимо на трагу Јунговог схватања алхемије као метафоричког описа преображаја несвесног у свесно, као слике индивидуације личности, али, подједнако, и песничких тежњи за усавршењем и преображавањем, оличеним и у лику звездознанца – уз неке друге, планетарно актуелне конотације.⁵ Модерној поезији, макар од Рембоа, блиско је поређење с алхемијском посвећеничком енигмом.

Поред назнака врхунца алхемијског процеса у песми *Сукоб у зенићу*, где на кули/пећи „пустош сада столује“, колективно *ми* описује силазак голих у себе и шапат „тајног имена свог завичајног сунца“. Пустош у зениту, с модрим и црним сунцем, и тајно име *завичајно̄* сунца очито су контрастно постављени у овој херметичној песми, саставку чудно склопљене космогоније. На почетку прве песме (*Смрћ сунчево̄ оца*) истог, централног циклуса, појављује се „липа у вечном цвату“ на „врху неба“. Симбол *лије* помера се потом у саму смисаону жижу циклуса „Липа насред срца“: „Певала је истина у мраку / На врху липе насред срца.“ Ако би требало сводити, уз ризике упрошћења, смисаона упоришта једне семантички изукрштане и стога затамњене творевине, онда бисмо, као исход креацијске пустоловине песника алхемичара, могли ишчитати најосновнији симбол словенске древности, свету *лију*. Дрво липе – подсећамо – код Јужних Словена служи „за вађење ’живе’ ватре, помоћу које су сваке године обнављали ватру на домаћим огњиштима“ (Т. А. Агапкина – *Лийа; Словенска митологија* 2001: 341). Липа је на врху неба, насред срца, и пева гласом „младе истине“. Тај тражени врх је, другим речима, симболичко средиште унутарњег света, односно *наше̄* споредног неба. „Песма младе истине“ сугерише идеју о колективном (сакралном) злочину над живом основом кроз коју нам се „млада истина“ јавља: „Сунце ће каже сазрети / На врху липе насред срца / Ако га очи обасјају.“ У насловној песми циклуса „Липа насред срца“ обнавља се оптужујуће становиште због хибриса сопствене традицијске заједнице:

⁴ Видети о томе нпр. у Радуловић 2011: 531–539.

⁵ Влада Урошевић, у тексту *Айанор Васка Поје*, у анализи песме *Поноћно сунце* указује на то да „ови стихови везују у исти чвор преплетених значења и космичко јаје древних митологија, и езотеричну симболику алхемије, и савремену слику цепања атомског језгра чији резултат прети свеопштим уништењем“ (Урошевић 1981: 35).

Буљили смо у последњу дубину
 Дубљу од рођеног живота
 Дигли смо руке од копања

Посекли смо липу да се огрејемо
 Хладно нам било око срца

Слично важи и за колективни однос према *хромом вуку*, још једном прастаром оличењу српског народа, за чијим се првотним ликом овде трага. Кроз читљиве алузије на фолклорни ритуал *вучара* – смештен у време кад се у годишњем кругу срећу празник рођења младог бога и рођења Христовог – у првом циклусу *Вучје соли* („Поклоњење хромоме вуку“) лирски глас зазива да га вучји дах из чељусти надахне, да пропева у његово име „праматерњим липовим језиком“. Моли да му „канцом по челу“ испише „небеске црте и резе“ не би ли стасао у тумача „вучјег ћутања“. Призив заборављеног језика, живе речи, добио је прецизне одреднице, односно архетипске слике које су и наше и нису само наше.

Мало шта може боље од спева *Вучја со* посведочити уверење Владете Јеротића да „сви ми живимо једновремено паганским, старозаветним и новозаветним животом, у осећањима и интуицији, у мишљењу и поступању“. Јеротић подвлачи да „стваралац овакву истовременост разних слојева у нашем индивидуалном, националном и колективном бићу, доживљава још много јаче“ (Јеротић 1993: 158). *Хроми вук* се преводи у *вучјеџ њасџира*, преплићу се хтонско и соларно у лику *оџъене вучице*. Све је овде, као што приличи митолошком градиву, саткано од амбивалентних значења, на којима и почива отвореност, као и наслојеност, не само *Вучје соли*. Можемо говорити о „историји преображеној у мит“, о реминисценцијама на историјски удес Срба и српске земље, па и на тадашњу садашњост, иако је премало одређенијих сигнала у семантички раскрыљеном хоризонту пет вучјих циклуса. Али такво равнање, у актуелизованом архетипском домену, избећи се не може, на шта је и рачунао превејани ауторски ум. И тај моменат Јунг појашњава: „Уобличење првобитне слике је у неку руку превођење на језик данашњице, чиме се тако рећи свакоме омогућава да нађе приступ до најдубљих извора живота, који би му иначе остали затрпани“ (Јунг 1984: 27). Архетип није *био*, он *јесће*, у бити свакидашњице опомиње на своју делатну присутност.

Ипак, понад густе мреже знакова видно се наткриљује заједничко обељење свих Попиних „ходочасничких“ кругова, а то су „мотиви опстајања и певања“ (А. Петров), песме као вида опстанка. Присно је на њих наслоњен мотив *џамћења*, као, рецимо, на истакнутом месту *Похвале вучјеџ њасџира*: „Радуј се златно памћење / Нахватамо на нашим костима.“ У песми *Обожаваоци мале куџије*, која почиње позивом „Певај мала кутијо“, тако се и одређује функција певања: „У твојој четвртастој празнини / Претварамо даљину у близину / Заборав у сећање.“ Сећање је акт означавања, семиотизације, као што је и сама песма. Метафора о срицању овдашњих, наших слова

„бескрајне духовне азбуке“ успоставља смисаону окосницу лирског пролога *Усјравне земље*, под насловом „Ходочашћа“. Простор се, сваким кораком, семиотизује, ствара словесним и освешћује, ходочашћем по топографији за памћење, од Хиландара до Сентандреје: „*Ходам са очевим шћйайом у руци / Са уйлањеним срцем на шћйайу // Сћйойала ми сричу слова / Која ми светићйућй исјисује.*“ Очев штап ходочасника знак је мушког наслеђа, на чијим је почецима „далеко у нама“ фигура Саве, вучјег пастира, српски архетип очинства. У митографској поставци циклуса „Савин извор“ у насловном јунаку, једновремено и полифоно, проговара сложај горњих и доњих слојева. Тако, у насловној песми циклуса, Савина реч, уз припомоћ штапа, дејствује реалном митском силом, а исход је пробијени кладенац и топоним са припадајућом митском причом. Речити су, семиотизовани, и послови вучјег пастира и његово окружење у песми *Школа Светиоџ Саве*. Подтекст и ове песме је народно предање о Сави, старом богу и културном хероју. Пастир и природна твар сагласни су, неразлучени: медоусто лишће понавља Савину молитву, ветар псовку, а вучји пастир с врха митске крушке: „Смешка се / И полако једе / Књигу господара света // И дозива гладне вукове.“ Слика храњења вукова из легенде послужила је за подлогу тропичне слике Савине евангелизације свога вучјег (и јагњећег) народа.

У циклусу „Косово поље“ семиотизација природног простора, као и визија певања као памћења и опстанка кроз памћење, још је обухватније спроведена. Као у толиким другим песмама, али овде тако очито, лирски опис сведен је на сложене и неочекиване односе међу активираним симболима, што Лалић и примећује: „У том поступку тражи се чист дестилат, есенција заданог; протагонисти једне битке овде су именовани као знакови, као симболи (венцоносац, оклопљени змајеви...), чија је функција да изразе оно што је универзално у драми која се одиграла на Косову пољу“ (Лалић 1972: 313). Од преиначене епске и средњовековне грађе, сачињен је модеран, кондензован, лирски косовски круг, сасвим достојан класичног јуначког круга. О увођењу птице кос, уместо епског гаврана, етимолошки мотивисаном (тј. буквализацијом корена имена поља), писала је Хатица Крњевић: „Васку Попи било је потребно биће којем је певање, чујно надалеко, природно стање [...]. Та птица није весник смрти и опште погибелји, већ чуварица исконске песме у Попиној песми“ (Крњевић 1991: 7). Песнику није потребан гласник смрти него појац и памтилац. У пређашњем наводу, ипак, изостаје одзив на косово самоодређење у *Косовој њесми*: „Ја кос / Црноризац међу птицама.“ Кос је *црноризац*, на свом пољу чинодејствује сакралну песму: „Кос чита / Тајна слова расута по пољу“ (*Косово њоље*). Песма, жртвена као и чин њоме опеван („И палим једно перо из левог крила / Да ми песма буде примљена“), попут златокруга окружује сав симболизован лирски сиже песама циклуса „Косово поље“, као најбитнији траг догађаја. Поље, косовом песмом сачувано од отимача, напokon, постаје „зелени свитак“. Ово *њоље* као ниједно није више као свако него је постало мнемотоп, место памћења. Знак и Текст.

Али, истинска завршница циклуса је у реализованој метафори *Усїравне земље*, оне радо исмеване Небеске Србије, у страдалном претварању хоризонтале у вертикалу, тај крунски резултат Попиног модерног „митологизма“: „Поље се под нама усправља // Сустижемо небеског коњаника / И своје звезде веренице / И летимо заједно кроз плавет.“ Исти *верїикални* образац отеловљује поема „Очи Сутјеске“, у архетипској слици борбе не престане, међу соларним и хтонским начелом, кроз нове симболе, придошле из епопеје партизанског отпора: „Сутјеска се пропиње под облаке / Са сунцоједом у коштац се хвата“ (*Кућа насред друма*). У крајњем циклусу *Усїравне земље* („Повратак у Београд“) Високи син косовског венцоносца једнако се бави спасоносним меморисањем, семиотизацијом, те саздаје – како се рекло у поенти песме *Горња тїврђава* – неосвојиви бедем у ваздуху *усїравног* града: „Спајаш преживеле слогове / Руда биља и звериња / У прво слово љубави.“ Повратак у Београд значи повратак аутобиографске перспективе у поезију Васка Попе. Мотиви пастира, вучића и липовог листа стичу се у песми „Врачар поље“ у слици обредног настављања старинске свирке. Беше то најавна исповедне песме „ходочасничког“ гласа, с краја циклуса „Вучје копиле“. Нема сведенијег програмског самоописа:

Говорим сам са собом
На обесвећеном огњеном пољу
Нагнутом над ставама
Сећања и предвиђања

Певам без престанка

Од страха да не останем сам
Међу вама до смрти
И после ње

Пређашња исповест огледа се у слици хромог вука који лети подземљем (у циклусу „Трагови хромог вука“), с горућим гулама под собом. Гусле „Бљују ватру / И гутају помрчину“. Под образином *вучјеџ койлиџи*, у Попине песме, углавном окренуте колективном памћењу, уводи се „лична митологија песника“ (Д. Антонијевић) – биографско сећање. У подлогу књиге *Живо месо* легло је претходно митургијско искуство, јер се у тим песмама укрштају сфера детињих и младићких успомена с откривеним и откривењским предашћом. Преклапају се митско и ововремско виђење и разумевање. Све је у вучјем знаку, пренетом из архетипских и апстрахованих циклуса *Вучје соли*. Буквализује се метафорика вучјих предака и потомака. Лик прапредачког тотема промаља у живим и умрлим сродницима – и у самом песничком субјекту, кога је, управо, у песми *Рођачка џосла*, већ прождерала „сањива отежала звер“. Близина поновног оностраног сусрета с прадедом помаже да претков вучји глас буде све чујнији („Поочим вукова“). Трансцендентни дах вучјих сени на Вучјој пољани без вукова, где је остало само име

(а име је мит!), оснажује побуђени еротски импулс код љубавника („Нежност вукова“). На гробеначком гробљу, у песми *Сусрећ са њраочевима*, одвија се чиста епифанија:

Јашу на окићеним овновима
По овом сувом морском дну
Нареченом Банат

Споразумевају се боље с вуковима
Него с људима
И клањају се једино сунцу
Сваког јутра и вечери

Рефлекс оживљене завичајне митологије затичемо и на улазу у књигу *Рез*, последњу довршену књигу Васка Попе, у којој песник ослушкује „ лепе речи“ других и пружа обол неким другим, дневним разлозима и поводима. (Као што је, опет, песмама књиге *Куће насред друма* одуживао дуг декларативније схваћеном лирском родољубљу и револуционарној митологији, изданку његове вучје митологије и мита о слободарској *усјравној* земљи.) У песми *Доручак у велеграду* рођак „из зеленог Песка“ открива му „сјајну азбуку својих зуба“, читак анатомски знак митског порекла, те искошено вучје мишљење о нарави велеградског живота у којем се песнички субјект нашао.

У *Речийом њренујку* из 1955. Попа – тај суверени носилац „врхунске песничке интелигенције“ – исписује један од детиње озарених исказа о задатку песме: „Било како било, остају ти речи. Одређене, незаменљиве, матерње твоје речи. Оне су ти једино могућно отелотворење целокупне стварности и с једне и с друге стране чела. Понављаш их у себи, храниш их својом крвљу и својим сном, да одоле даху простора и зубу времена“ (Попа 1997: 557–558). Превратник и подвижник вере у поезију као искупљујућу и вишу стварност, поверење у исконске речи путем којих општи са прецима, први је целовито остварио и широм света пронео језгрину замисао о модерном изразу „народног генија“, о српским као универзалним симболима, потеклу из авангардног нараштаја. Ако је битка задобијена збирком *Кора* увелико била изнуђена регресивним културним приликама, онда је зрели продор учињен књигама *Усјравна земља* и *Вучја со* (па и књигом *Живо месо* као епилогом), представљао митопоетски захват што га је модерна српска поезија дуго припремала. Још од првих оглашења намера, Васко Попа помиње универзални језик песме „са својим коренима дубоко усађеним у земљу и погледом који прстиже време“. Песников говор био је разумљив и ван простора „вучјег“ језика, премда је, почетком ратних деведесетих, и Попину митопеју докучила учена оптужница да у српској култури „од убица постају јунаци“ (Лауер 1993) и да није недужна за тадашња крвава збивања, јер обликује „тајне поруке српства“. Двосмисленост прехришћанског мита о вуку напрецац је сведена на извор практичне опасности, а поезија селективно

учитана у задатој једнозначности медијског конструкта о Србима. *Вучје ко-йиле* је на сваку такву инкриминацију унапред одговорило, дубокозначно⁶:

Лајете лајете лајете

Да ми из грла излази
Познати крвожедни урлик
Који ја називам песмом

„Дубоко ту у песничком тлу нашег језика (ван кога се не може учинити ниједан крилати корак у поезији) леже, често запретани под маховином и песком заборави, извори наших великих, прошлих и будућих, песничких токова“ (Попа 1997: 590), упозоравао је профетски Попа чинећи своје прве крилате кораке, што су га одвели и високо и далеко. Тај наук ваља чути у раздобљу што привилегује узмак од извора сопствене културе, зарад анонимног уливања у океанске токове света. Толике данас ни са чим не обавезује чињеница да пишу песме на српском језику, те се углавном крећу по летимичној површини, а наслеђе им је терет којег се спремно отресају. Попа је пак задирао у најдубље тло нашег језика, ту изналазио универзалне кључеве, помоћу којих је укорачио у светску песничку баштину века поентираниог „новим одсуством дубине“ и „новом културом имица и претварања“ (Фредерик Џејмсон). Ипак, не треба искључити могућност да ће стихови као што су: „Путује без пута / И пут се за њим рађа“, или „Поље као ниједно / Над њим небо / Под њим небо“ – ове кристалне, новосковане лирске загонетке – једном можда бити сматрани делом безимене усмене својине. И није необично што се управо стожерни знаци колективне наше самосвести у њима тако чисто прозиру.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Антонијевић, Дамњан. *Мит и стварносћ. Поезија Васка Поје*. Београд: Просвета, 1998.
Вуковић, Ђорђије. „Ars combinatoria“. *Савременик* 21, 42/10 (1975).
Гадамер, Ханс-Георг. *Истина и метод*. Божидар Зец (прев.). Београд: Федон, 2011.
Јеротић, Владета. *Дарови наших рођака*. Књига друга. Београд: Просвета, 1993.
Јунг, Карл Густав. *Психолошке расправе*. Нови Сад: Матица српска, 1984.
Клеут, Марија. Српски мит: опасан и двосмислен. *Лейтмотив Мајице српске* 169/452/4 (октобар 1993).

⁶ Одговор је стигао, и научним аргументима, на идеолошки сужено читање српске културе у напису слависте Лауера: „Све је у њему подређено тези да је српски национални мит опасан и опасно двосмислен“ (Клеут 1993: 397–417); „Лауер је оптужио за ратне злочине српски пагански мит о хромом вуку, светога Саву, Васка Попу, Рајка Нога, Гојка Ђога, хајдуке и народне песме о њима, Краљевића Марка, косовски мит, као и неке видове српског терора над легалним турским и аустријским властима у српским земљама“ (Кољевић 1994).

- КОЉЕВИЋ, Светозар. Суђење паганском миту. *Културни додајак*. Београд: Политика, 91/28940, 14.5.1994.
- КРЉЕВИЋ, Хатица. Од злата јабука Васка Попе. *Књижевне новине* 44/812, 15.1.1991.
- ЛАЛИЋ, Иван В. Усправна земља у вучјем сазвежђу. *Књижевности* 27/55/9 (1972).
- ЛАЛИЋ, Иван В. О поезији Васка Попе. *О ѿезији*. Дела. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1997.
- ЛАЛИЋ, Иван В. Проширена белешка о једном трагању за поетиком Васка Попе. *Поезија Васка Поје*. Зборник радова. Новица Петковић (ур.). Београд – Вршац: Институт за књижевност и уметност – Друштво *Вршац леја варош*, 1997.
- ЛИОТАР, Жан-Франсоа. *Посћмодерно сћање*. Фрида Филиповић (прев.). Нови Сад: Братство–јединство, 1988.
- ЛОТМАН, Јуриј М., Борис А. УСПЕНСКИ. Мит – име – култура. Новица Петковић (прев.). *Трећи програма* 42 (лето 1979).
- МИЊЦ, Зинаида Г. Појам текста и симболистичка естетика. *Трећи програма* 42 (лето 1979).
- МИШИЋ, Зоран. *Реч и време I. Искушења ѿезије*. Београд: Нолит, 1963.
- МИШИЋ, Зоран. *Реч и време II. Песничко искуство*. Београд: Нолит, 1963.
- НОВАКОВИЋ, Јелена. Елементи надреализма у поетици Васка Попе. *Поезија Васка Поје*. Зборник радова. Новица Петковић (ур.). Београд – Вршац: Институт за књижевност и уметност – Друштво *Вршац леја варош*, 1997.
- ПАВЛОВИЋ, Миодраг. Од камена до света. *Рокови ѿезије*. Београд: СКЗ, 1958.
- ПЕТРОВ, Александар. Коначна *Кора* Васка Попе. *Пре ѿрошлости* [I]. Београд: Службени гласник, 2011.
- ПЕТКОВИЋ, Новица. Увод у тумачење Попине поетике. *Поезија Васка Поје*. Зборник радова. Новица Петковић (ур.). Београд – Вршац: Институт за књижевност и уметност – Друштво *Вршац леја варош*, 1997.
- Поезија Васка Поје*. Зборник радова. Новица Петковић (ур.). Београд – Вршац: Институт за књижевност и уметност – Друштво *Вршац леја варош*, 1997.
- ПОПА, Васко. Поверење речима. *Књижевне новине* 1/39, 7.10.1954.
- ПОПА, Васко. *Сабране ѿесме*. Борислав Радовић (прир.). Вршац: Друштво *Вршац леја варош*, 1997.
- РАДОВИЋ, Борислав. Поново уз поезију Васка Попе. *О ѿесницима и о ѿезији*. Бања Лука: Глас српски, 1998.
- РАДУЛОВИЋ, Немања. Алхемија у поезији Васка Попе. *Српска књижевности и европска књижевности*. Научни састанак слависта у Вукове дане 40/2 (2011).
- Словенска митологија*. Енциклопедијски речник. Љубинко Раденковић и Светлана Толстој (ред.). Београд: Zepher Book World, 2001.
- УРОШЕВИЋ, Влада. Атанор Васка Попе. *Књижевне новине* 33/618, 10.1.1981.

*

HUGHES, Ted. *Introduction. Vasko Popa. Collected Poems 1943–1976*. Translated by Anne Pennington. Manchester: Carnacet, 1978.

LAUER, Reinhard. Aus Mördern werden Helden. Über die heroische Dichtung der Serben.
Frankfurter Allgemeine Zeitung, 6.3.1993.

Dragan L. Hamović

NEGLECTED POETIC PROGRAMME OF VASKO POPA
 AND HIS ACCOMPLISHMENT

Summary

The paper starts the analysis with an article by Vasko Popa from 1954 which deserves the status of a programme text and connects it with programme elements of an preface accompanying collections of poems which Popa focused on in the following years as well as with statements of Zoran Mišić, a critic of Popa's author project. The paper follows the main line of Popa's poetry through the optics expressed in the mentioned early programme statement neglected by critics: the creation of "universal poetry" staying "devoted to the language of the homeland", i.e. symbolic and mythological resources which that language bears. As a revolutionary and a bearer of faith in poetry as a redeeming and higher reality, trust in ancient words with which he communicated with ancestors, Popa was the first one to fully accomplish and spread across the globe a succinct thought on modern expression of a "folk genius" that originated in the avant-garde generation on Serbian as universal symbols. If the poetic battle won with the collection *Kora* (1953) was largely extorted by regressive cultural circumstances, then the mature break made with the books *Uspravna zemlja* (1972) and *Vučja so* (1975), even with the book *Živo meso* (1975) as an epilogue, represented a mythical and poetic move that modern Serbian poetry was preparing a long time.

Институт за књижевност и уметност у Београду
 Краља Милана 2, 11000 Београд, Србија
d.l.hamovic@gmail.com

Мср Миломир М. Гавриловић

МОТИВ ВУКА У ВУЧЈОЈ СОЛИ ВАСКА ПОПЕ

Циљ овог рада јесте одређење митолошког подтекста Попине збирке песама *Вучја со*, у оквиру које је остварена комуникација са неколиким традицијским каналима, пре свега са митом и фолклором, и то не само у виду преузимања или преобликовања специфичног мотива или теме, већ у виду поетског супстракта, основе на којој је могуће остварење поетског простора који подразумева митолошку и космогонијску позорницу. У раду је тумачен однос Чајкановићевог митског система и Попине песничке интервенције; представљене су и најзначајније фигуре (хроми вук, вучји пастир, огњена вучица, вучје копице) и релације (однос вука и пса, стварање и деструкција, очување културног континуитета) *Вучје соли*.

Кључне речи: *Вучја со*, вук, вучји пастир, мит, традиција, стварање, културни идентитет и континуитет.

1. Уводне поставке. Песничко остварење одређене псеудоисторијске тематике подразумева ревитализацију читавог контекста из којег се преузима тема или мотив. Дубина историјског знања и/или сећања подразумева имагинативни колективни простор уз помоћ којег је могуће поетски рекреирати одређене (псеудо)историјске и митолошке теме. Песников напор да кроз поезију поново искаже одређени спољашњи контекст, тј. одређени митолошки, историјски, фолклорни материјал, никада није сводљив на изворне димензије или смисао обрађиване теме. Песник који пева о (псеудо) историјском тренутку или процесу, који припада колективу, нуди читаоцима сопствену интерпретацију преузете теме, у коју су интегрисани и елементи преобликоване псеудоисторијске грађе и елементи индивидуалне песничке креације. Попа, полазећи од почетних митских и космогонијских поставки, ствара интегрални поетски псеудосвет, нови песничку верзију опеваног догађаја, искривљено огледало, који функционише као коментар постојећег. Према томе, познато/претпостављено значење псеудоисторијског материјала се пропушта кроз индивидуалну песничку пројекцију, у чијим оквирима је

остварен самосталан и квалитативно нов свет, у којем се ипак могу препознати елементи старог, почетног стања.

Псеудоисторијску и митолошку тематику Попиних песама са *вучјом* тематиком можемо тумачити у складу са исказаним претпоставкама. У позадини поетског света тумачене збирке назире се један ригидни митолошки свет, ојачан кроз генерације преносника и чувара традиције. Вредности поезије испеване на фону јасно фиксираних традицијских канала превасходно се црпе из песничке интервенције: не само кроз рекреирање једног митолошког система који претпоставља научни апарат, а фолклор наговештава, већ кроз иновативност коју Попа, песник изразито модерног сензибилитета, уноси у митолошки и, посредно, национални контекст.¹ Почетно полазиште збирке је свакако тесним корелативним односом повезано са митом и митском представом света, али никако и исходишта која представљају амалгам почетног митског контекста и индивидуалне, песничке интерпретације колективног памћења.

Митолошки подтекст тумачених збирки остварује се активирањем митологије која припада старом српском, али и општесловенском наслеђу. Разнолики извори српске фолклорне баштине, као и научне претпоставке које покушавају да одреде митске корене српске духовности, свакако представљају потку на основу које је поетски свет *Вучје соли*, али и *Усїравне земље* и *Живоџ меса*, у којима значајну улогу управо има фигура вука, формиран. Међутим, дивергентна област фолклористике, која сабира како усмене изворе, тако и научне радове који се њима баве, никако се не може, у својој свеобухватности, узети *de facto* као полазиште за поетску креацију. Разуђена и дивергентна сазнања из области српске митологије, различите претпоставке и теорије, навеле су проучаваоце да потраже могуће документе или научне радове, који могу бити идејно полазиште мотивског регистра којег привлачи амблематска фигуре Попине поезије – фигуре вука. Значајни проучаваоци Попиног дела сматрају да основна сазнања из којих је песник црпео инспирацију за писање *Вучје соли*, циклуса *Усїравне земље: Савиноџ извора* и *Живоџ меса*, потичу из студија Веселина Чајкановића о религији и миту код Срба, превасходно из студије *О врховном боџу у сїарој срїској релиџији*. У овом раду консултована су тумачења Новице Петковића, Ивана В. Лалића, Александра Петрова, Дамњана Антонијевића и Весне Цидилко, мада се списак имена свакако може продужити. Циљ овога рада није да

¹ Одређена тумачења *Вучје соли* су се задржала на политичким и националистичким тумачењима, чиме се у страну стављају све остале димензије поезије, а истиче тенденциозна, која је заправо присутна само у оквиру тих искривљених и једносмерних тумачења, којима се у оквиру овога рада нећемо бавити. *Вучја со* је спев о митским почецима колектива који се тек митском симболиком може одредити као српски. Сва тумачења која у збирци проналазе глорификацију и националистичко величање српског народа или обресе неког пресудног политичког догађаја из новије српске историје, у потпуности заобилазе исходишта те поезије.

оспори изнету претпоставку, већ да одреди одлике и домете поступка транспозиције којим је претпостављени митолошки подтекст имплементиран у песничку творевину.

2. *Вучја со* – митолошки подтекст. „Заиста би тешко било замислити *Вучју со* без Чајкановићеве реконструкције“ (Петковић 1997: 37). Мишљење да постоје знатне и незаобилазне корелације између сложеног митолошког подтекста *Вучје соли* и Чајкановићеве реконструкције паганског митолошког система, преовладава у многим тумачењима *Вучје соли*. Међутим, ако је и лако уочљива паралела између Чајкановићевог митског модела и оног представљеног у *Вучјој соли*, у истој мери су уочљиве и измене почетне митске основице; митски подтекст је поетски преиначен у виду квалитативно нове, интегралне митолошке парадигме. Управо због тога је упутно указати на оквиру Чајкановићевих проучавања, који се, понекад и сасвим јасно, могу препознати кроз мотиве Попине поезије.

Основни мотив збирке *Вучја со* је вук, животиња којој српска предања приписују натприродне моћи и способности. У циклусу се појављује неколико гласова и актера са вучјим обличјем: хроми вук, вучји пастир, хор вукова, копиле и вучица. Њиховим кретањем и деловањем представљен је митолошки контекст у оквиру којег су постављени одређени митолошки процеси: од чина космичке креације до драме угрожене егзистенције колектива или индивидуе, одређених митолошком парадигмом којој припадају. Вук је, према Чајкановићу (1973: 319–323), најзначајнија животињска фигура српског паганског религијског система. Вук је сакрално биће доњег света, демонска животиња хтонских карактеристика. За вукове се сматрало да представљају инкарнацију душе предака, тј. да су душе умрлих настањене у вучјем телу. Такође, вук је, као симбол, тј. амблематска митска животиња, представљао припадника српског племена у прасловенској заједници. Две значајне функције: сакрална и имаголошка, тј. национална стапају се у митској представи вука и управо те функције указују на то да је у дубини митске свести српске религије постојало божанство вучјег териоморфног обличја. Вучје божанство је старо српско божанство доњег света, које Чајкановић назива *Хромим вуком*, што преузима и Попа. Хроми вук је заузимао место најзначајнијег божанства у старом српском пантеону, задуженог како за заштиту живих, тако и за бригу о мртвима. Кроз културолошку свест древних Срба, представа врховног бога се неколико пута мењала, да би се, доласком хришћанства, у потпуности изменила, али не и сасвим нестала. Према Чајкановићевом тумачењу (1973: 309–333, 395–398, 440–463), стварање мита о вучјем божанству садржи неколико ступњева. Прастаро српско веровање да је вук далеки човек предак прераста у отворено слављење фигуре вука и као божанства и као демона, који се сматра митским заштитником Срба. Управо врховни бог српског паганског политеистичког пантеона постаје божанство вучјег обличја, познатије као хроми вук, териоморфно божанство наглашених хтонских карактеристика, уједно и бог доњег света. У следећем

ступњу, териоморфно божанство се антропоморфизује, постаје људска фигура позната као вучји пастир, који влада вуковима, призива их и одређује им плен. Трећи ступањ развитка није остварен у потпуности, будући да подразумева квалитативну промену хтонских божанских атрибута у небеске, соларне. Тај ступањ развитка је контаминиран новопридошлим хришћанским утицајима. У тренуцима христјанизације српскога рода одиграва се завршни моменат трансформације вучјег божанства. Одређене особине вучјег пастира преносе се на свеце, од којих је најзначајнији Свети Сава, који преузима карактеристике врховног и, уједно, подземног српског божанства. Завршни чин митског развоја није извршен у *Вучјој соли* – у њој се не појављује Свети Сава, тако да је митолошки процес заустављен пре тога тренутка. Лик Светог Саве, носиоца инсигнија старог српског божанства, остварен је на другим местима у Попиној поезији, првенствено у циклусу *Савин извор*, у збирци *Усјавна земља*, док се трагови митолошког контекста *Вучје соли* могу пронаћи и у *Живом месу*. Изнета митолошка парадигма представља полазиште од којег је Попа започео стварање једне интегралне, поетске верзије митолошке историје „вучјег“ колектива.

3. Песнички поступак. Попа умногоме одступа од представљеног митолошког система и Чајкановићевог тумачења, али је ипак управо тај подтекст присутан кроз целу збирку у функцији потке која одређује митски, универзални поетски простор у којем је позиционирано кретање и деловање актера збирке, и који омогућава да се поетска конструкција одржи. Детерминанте Чајкановићевог митолошког система каткад су верно пренете и лако уочљиве, а каткад ефектно измењене и преобликоване, чак и травестиране. Осим тога, појављује се круг мотива, који представља песнички допринос и надоградњу почетног митолошке парадигме, који у потпуности не кореспондира са митом, већ је у *Вучјој соли* преобликована митолошка основа преузета из предања. Попин поступак, приступ митолошком подтексту и преобликовање у самосталан поетски текст, може се уочити и разумети тумачењем најзначајнијих мотива *Вучје соли* који кореспондирају или се удаљују од митског предлошка: „[...] у сликама *Вучје соли* митску подлогу не налазимо непосредно, већ као могућност назиремо“ (Петковић 1997: 45). Исходишта *Вучје соли* нису фиксирана искључиво тумачењем ослоњеним на уважавању препознатог митског контекста, већ су умерена ка универзалним вредностима која се могу препознати и без познавања митске парадигме.

4. Хроми вук. Божанство названо хроми вук је *summus deus*, врховно биће старог српског пантеона: „[...] хроми вук је, [...], териоморфна хипостаза Дабогова“ (Чајкановић 1973: 425), бога доњег света и мртвих. Вуци су његови пратиоци и епски атрибути. Према Чајкановићевој реконструкцији, то је уједно и најстарији (реконструисани) облик најзначајнијег српског сакралног бића. У збирци *Вучја со*, хроми вук се појављује кроз неколике циклусе у функцији свемоћног божанског бића, међутим, већ поменуто

представа није у целости преузета из мита, већ је измењена песничком интервенцијом. Новица Петковић закључује да је Попа преузео митску основицу, али да се он приликом стварања хромог вука и осталих митских личности није држао датог обрасца, већ је стваралачки изменио и надоградио почетну митску основу (1997: 37–38).

Поред хтонских особина и функција преузетих из мита, Попиног хромог вука одликују атрибути који га квалификују не само као подземно божанство, већ и као небеско, соларно. Атрибут хромог вука су коприве, које га доводе у везу са громовником, Перуном (Петковић 1997: 41), тј. небеским простором и функцијом уранског божанства. Венац перуника, дар који ходочасник приноси, доводи се у везу са хромим вуком: „Исплетен по мери твоје главе / Да не заборавиш ко си“ (Попа 1988: 157). Овај стих индикативно указује на вредносну промену: хроми вук Попине поезије је соларно божанство, које се не одриче и хтонских карактеристика. Полазећи од Чајкановићеве реконструкције, Попа је надоградио митолошку текстуру врховног божанства. У предању, српски врховни бог није се развио до уранског стадијума, унутрашња еволуција је била прекинута, те хроми вук није добио статус какав има, нпр. Зевс у грчкој митологији. Доласком хришћанства, развој божанске фигуре је заустављен у медијалном положају, што је покренуло нове еволутивне рукавце – трагови полухтонског – полууранског божанства, очувани у традицији и потврђени у Чајкановићевим анализама, нашли су пут до Попине поезије: Попа, пратећи унутрашњу логику мита, представља вучје божанство у складу са развојним потенцијалом неоствареним у нашој култури.

Хроми вук се појављује у три циклуса Вучје соли: у *Поклоњењу хромоме вуку*, *Вучјој земљи* и *Траговима хромога вука*. У сваком од ова три циклуса лик хромог вука је другачије приказан. У првом циклусу се, осим хромог вука, појављује и фигура ходочасника, која ће се у потоњим циклусима развити у фигуру вучјег пастира. У првом сусрету са фигуром хромог вука, божанство мирује, савладано и побеђено. Осрамоћено је, тако га и ходочасник ословљава. Његова моћ, а самим тим и дејство које има на одржање културног идентитета сопствених поклоника, умањена је и на заласку. Хроми вук траје у пределу који је означен ознакама пропадања једене културне парадигме: „између твојих кипова / Унакажених и запаљених / И предевених у бласто“ (Попа 1988: 156). Иако божанство, хроми вук је прогоњен и на умору, глас ходочасников га позива да се сакрије од *своојшће хајке*. Циклус, испеван гласом ходочасника, капсулира тренутак промене у митској парадигми и прожимање два митолошка обрасца (Петров 1988: 113). Смену прати поклоњење и инициран пренос атрибута са божанства на поклоника. У циклусу је приказан један тренутак развоја старог српског божанства: из териоморфне форме у антропоморфни облик. Преносом атрибута, измењен је и хроми вук, који се, не више осрамоћен, јер је успостављен културни континуитет колектива који представља, повлачи у простор сећања и снова. Његову позицију преузео је наследник; угроженом културном иден-

титету је пронађен чувар. У седмој, последњој песми *Поклоњења*, у митској фигури хромог вука назире се обриси индоевропског мита о уснулом јунаку. У одређеном тренутку културног развоја, национални херој одлази на вечни починак, који може бити прекинут само најжитнијом потребом његових потомака/сународника. Познат је пример из нашег предања: случај митске смрти Краљевић Марка.² Обриси тог митолошког слоја се наслућују у следећим стиховима, у којима је приказана апотеоза вучјег божанства, дивинизираниог у тренутку успешног преноса културног идентитета: „Спавај док ти се јазбина не затресе / И на тебе сруши // Спавај док те твоје племе / С оне стране неба завијањем/ не пробуди“ (Попа 1988: 160).

У циклусу *Вучја земља*, присуство хромог вука није означено његовим именовањем, већ скупом атрибута и особина. За разлику од првог и шестог циклуса, у оквиру којих је неактиван, побеђен и осрамоћен, у средишњем циклусу збирке хроми вук је приказан у свој својој моћи и снази. Нигде није директно назван хромим вуком, али је несумњиво да се ради о териоморфном вучјем божанству са истакнутим соларним атрибутима. Радња се дешава у неконкретизованом космичком простору, а дешавања су пренета преко два гласа, оца и сина, који и представљају две могуће интерпретације, животворну или деструктивну. Два гласа коментаришу космичку позорницу, али су, осим универзалног космогонијског декора, свеопшти оквири простора и времена неконкретизовани, док су коментари посматрача упарени дисјунктивним односом. Кроз дијалог два гласа се „ритуално одиграва један мит“ – заправо мит о постанку света (Антонијевић 1996: 250), на чијим основама је и остварен циклус *Вучја земља*. Вук је постављен насупротив земљи, коју два гласа идентификују као „земљу нашу сунчану“ (Попа 1988: 171). Није јасно какве су његове намере, да ли ће вучји загрљај бити љубавни или смртоносан. У вуку су сабране различите могућности: и стварање и уништење, и опасност и заштита, моћ да се подари и да се одузме живот. Ни амбивалентну природу, ни намере претећег/заштитничког бића ниједан од два различита гласа не може да појми или одреди. Приказана је једино статична космолошка позорница у којој доминира вучје божанство у којем се укрштају и креативни и деструктивни пол. Однос између вука и земље је неодредив и недоречен: „Од вучје то зависи глади // Ни од чега другог сине“ (Попа 1988: 175), завршни су стихови циклуса. Коментар космогонијског чина конституише два могућа интерпретативна рукаваца, будући да није приказан, само

² У предању се казује следеће: Марко је пренет Божјом вољом у пећину (одредница неприступачног простора) у којој спава; Наговештена је могућност његовог повратка, и то само када његови потомци буду у одсудној опасности. Заправо, ова легенда представља рационално објашњење апотеозе епског јунака, који би, као отелотворење соларног божанства, био пренет са почастима на небо (Сувалцић 1997: 205–288). И Марко Краљевић и хроми вук се повлаче када се измене околности у којима је њихова митска фигура формирана: Краљевић када започне нејуначко доба, када свако са пушком може убити јунака, хроми вук када је предмет потере, повлачи се док се не смири *свеишћта хајка*.

сугерисан двојаки исход сусрета два начела: вука и земље, мушког и женског принципа; који претпоставља или уништење или спајање. Позорница је постављена за остварење мита о постанку света, који се ипак не одиграва у самој песми – претпостављен је, као што се може претпоставити и начело које квалитативно одређује исходиште *Вучје земље*, Ерос или Танатос. „[...] ми не знамо да ли сведочимо визију једне коначно одигране и познате трагедије или смо радосни и тајни сведоци рођења једне нове космичке свечаности“ (Лалић 1988: 39). Ипак, тема целокупне збирке *Вучја со* јесте трајање, жеља за одржањем културног, али и индивидуалног идентитета, чему сведоче напори хромог вука, вучјег пастира и осталих актера *Вучје соли*, али и Светога Саве из *Савиног извора*. Стога, сматрамо да животворно начело преовладава, тј. да *Вучја земља* представља припрему за централни и најважнији догађај сваке митологије – моменат креације, спајање два животворна принципа.³

У *Траговима хромог вука* поново се појављује фигура хромог вука. Међутим, не попут неактивног, уснулог божанства првог циклуса или свемоћног демијурга четвртог, већ попут савладаног бића. Хроми вук шестога циклуса је угрожено биће чија је егзистенција доведена у питање. Почетна песма циклуса приказује поворку која носи заточеног и савладаног хромог вука. Његове моћи и инсигније су привидно одузете: „Сви верују да је мртав“ (Попа 1988: 180). Песничка слика приказује деградацију фигуре хромог вука представљене четвртим циклусом. Међутим, из почетног стања привидне умртвљености, хроми вук се ревитализује и издиже у простор без опасности, димензију у којој је омогућена фантазмагорична метаморфоза бића хромог вука, којом се, као и у четвртог циклусу, изнова тематизује мотив креације. Поделивши своје биће на два дела, „на две живе половине“ (Попа 1988: 181), енергија бића одлази ка двома већ утврђеним митским димензијама вучјег божанства: под земљу и на небо, чиме се потврђује поларитет хромог вука: припада и небеском и подземном простору. Суштина његовог бића, „огромно усијано срце“ (Попа 1988: 181), остаје између две димензије и представља новостворени свет: „Светли нова црвена звезда / И чека своје житеље“ (Попа 1988: 181). Самим тим што је моћ креације хромог вука актуелизована, стваралачким чином је конституисана и обновљена угрожена потреба

³ Иако је Попа стварајући *Вучју со* посегао за дубинама митске историје Срба, моменат креације је основни мотив готово сваке светске митологије. У европском књижевном простору, најзначајнија деривација мита о постанку света потиче из мистичке традиције елеусинских мистерија, која је трансформисана у платонизму и хришћанству. Моменат креације је назван *hieros gamos*, света свадба – спајање прамушког и праженског принципа. Најзначајније дело настало на тим постулатима је свакако библијска *Песма над њесмама*, а у нашој књижевности Његошева *Ноћ скуљба вијека*. Иако Попа тумачи мит чији су корени далеко од мистичке митске основице, ипак се могу повући најопштије паралеле између два тумачења мита. Попут свете свадбе, и однос вука и земље у *Вучјој соли* представља везу мушког и женског принципа, спајање неба и земље, с тим да је процес спајања само могућност која се најављује, али се и не остварује. Деструкција, алтернативни исход циклуса, Попин је допринос обради мита о настанку света.

једнике, али и колектива којег представља за постојањем и трајањем. Попина интервенција у преобликовању митолошке текстуре достиже врхунац у *Траговицама*, јер се хтонске особине божанства повлаче пред соларним. Хроми вук је приказан како се креће кроз небеса и прихвата атрибуте уранских простора (запаљене летеће гусле, црна орлушина). Пети циклус представља апотеозу божанства, сличну обнављању огњене вучице из другог циклуса. Након деградације митске матрице коју представља, хроми вук се ревитализује, иницира чин креације и осваја нове митске просторе, преузима квалитативно нове атрибуте. Обновљен и посвећен, креће се светом, свестан опасности, али означен новим соларним атрибутима: шапом, којом се креће по небу – тј. и даље је повезан са уранским простором, са „дванаестостолним сунцем“ (Попа 1988: 184).

Хроми вук Попине поезије није статична фигура, појављује се у неколиким позицијама, трансформацијама и митским улогама. Тема одржања континуитета, централна тематска осовина збирке, одређена је и митским потенцијалом фигуре хромог вука и реципрочно се остварује у складу са развојем тог митског лика.

5. Вучји ПАСТИР – ФИГУРА И ЗНАЧАЈ. Вучји пастир је, поред хромог вука, најзначајнији актер *Вучје соли*, јер је централна тематика збирке, очување идентитета и културног континуитета, конституисана управо његовим делањем. Према Чајкановићевој реконструкцији (1973: 309–322), старо божанство вучјег обличја је квалитативно преобликовано у антропоморфизовану фигуру вучјег пастира. Нови, људски лик божанства је одређен атрибутима који представљају варијације хтонских инсигнија претходника: хром је, може преузети вучји облик, вуци су његови пратиоци и поданици. Пастир се појављује у три циклуса: *Поклоњење хромом вуку*, *Молишва* и *Похвала вучјем њасџиру*, од којих сваки на различит начин тематизује питање опстанка културног идентитета.

У предању, особине вучјег пастира су пренете, у процесу свеопштег културног прекодирања – христијанизације, на хришћанске свеце, превасходно на Светог Саву. Позитивни атрибути вучјег божанства су пренети на неколико светаца: Светог Николу, Јована, Мрату (Чајкановић 1973: 327–334). Међутим, тек са стварањем култа најважнијег српског свеца, Саве, суштински атрибути демијурга вучјег обличја постају конститутивни елементи Савиног епског портрета. Управо у овом процесу треба тражити (делимично) порекло изузетног поштовања које српски народ показује према најзначајнијем свецу српске православне традиције. Свети Сава из Попине поезије је заиста близак Чајкановићевој реконструкцији. Сава је вучји пастир, њихов владар и старешина, а као такав се појављује у бројним народним предањима (Кулишић и др. 1970: 263). У Попиној поезији, посебно у циклусу *Савин извор*, улоге које преузима лик Светог Саве су суштинске према очувању културног идентитета српског колектива. Као наследник старог српског божанства, Сава је наследио српски митолошки трон. У његовом лику се сусрећу улоге

заштитника културе и народа, духовног вође, пратиоца како живих, тако и мртвих. Лик Светога Саве се у Попиној поезији појављује у пресудним моментима српске историје, нпр: „Наш прелепи вучји пастир“ (1988: 136) предводи борце у бојна Косову пољу, а потом и при успону на небо. Преузевши инсигније најзначајније дивинске фигуре старог пантеона, Сава заузима место националног божанства, заштитника и предводника народа.

Међутим, да ли је вучји пастир из *Вучје соли њрелейи вучји њасѡир*, тј. Свети Сава из *Усѡравне земље*? Ни на једном месту у *Вучјој соли* пастир није именованем изједначен са Светим Савом. Целокупни простор *Вучје соли*, иако се семантика вука као амблематске животиње која означава припадника српског племена лако активира, није обележен национално-историјским, а поготову не хришћанским митологемама и симболима. Иако је у мноштву значења који проиходе из збирке могуће пронаћи оне који могу подупрети тумачење да је у *Вучјој соли* заправо интерпретиран српски национални мит (обесвећено огњено поље, земља разапета између четири оцила), било какво тумачење које се ослања на историјску, али не и на митску прошлост своди поезију *Вучје соли* на једну, само спољашњим знацима одређену димензију. Тумачења којима се питање српског националног мита интерпретира у *Вучјој соли* заобилазе суштинска исходишта збирке, будући да у *Вучјој соли* српска историја није актуелизована, већ само одређена митолошка парадигма која се може довести преко одређених симбола са одредницама које културно и традицијски одређују српски колектив. „*Вучја со* је спев о митском пореклу и митским прецима српског народа“ (Петров 1988: 114), не о историјским догађајима и ликовима. *Вучја со* се бави митским темама, које се протежу од тренутака које је немогуће контекстуализовати ни у времену, ни у простору, до тренутака који, иако могу сугерисати одређени контекст (нпр. време и простор у којем се појављује вучје копице – савремени тренутак) ипак припадају универзалном митском искуству. Ако се *Вучја со* посматра као интерпретација српског националног мита, морају се уважити две ствари. Превасходно, тај мит се остварује у неконтекстуализованом митском времену, прадавнини, простору који не припада емпијском сазнању или забележеном искуству, већ само осећању и несигурном сећању, у оквиру којег конкретна историјска и национална обележја немају фиксиран традицијски квалитет. Потом, *Вучја со* је песничка реконструкција, која било којем мотиву чије је значење одређено историјским искуством може додати или одузети мноштво значења који прате само неодгонетну поетску логику. У *Вучјој соли* нема мотива обојених изразито националним или историјским значењима као у *Усѡравној земљи*, нпр. попут мотива у циклусу *Косово њоље*: млад месец, укрштени сунееви зраци, кос, божури, венцоносац, оклопљени змајеви, небески коњаник, убијени змај итд. Због свега наведеног, вучји пастир *Вучје соли* не може да представља Светога Саву, већ само да претпоставља Савину фигуру у некој будућој, накнадно замишљеној хипостази, односно да представља старо антропоморфно божанство које ће своје квалитете, и у миту и у оквиру Попине поезије, у склопу

Усїравне земље, заиста пренети на Савину фигуру. Ипак, у *Вучјој соли* се не активирају историјски или хришћански слој; стога се у фигури вучјег пастира једино може назрети будуће остварење и надоградња фигуре Светога Саве у Попиној поезији – „А у вучјем пастиру скрива се српски светитељ и просветитељ – свети Сава“ (Петров 1988: 113). Вучји пастир је аутономна фигура, у потпуности остварена у оквиру митског хронотопа *Вучје соли*, док се тек у контексту тумачења *Усїравне земље* може говорити о преносу одређених инсигнија фигуре вучјег пастира *Вучје соли* на Светог Саву из *Савиног извора*.

У циклусу *Поклоњење хромом вуку* конституише се фигура вучјег пастира. Ходочасник, који се обраћа божанству, није експлицитно назван пастиром, али је из његових обраћања хромом вуку јасно да моли за моћи које ће га одредити вучјим пастиром. Читав циклус представља инкантиацију, мит се одвија кроз обраћање у првом лицу. У *Поклоњењу* је капсулиран значајан митски моменат: „Смена на митском трону“ која је „у знаку преузимања свих атрибута, астралних и хтоничних [...], а приказана је као обред посвећивања“ (Петров 1988: 113). Ходочасник, будући вучји пастир, походи хромог вука управо да би божанство одобрило и остварило пренос инсигнија и митских улога. Прелаз особина са старијег, териоморфног на млађе, антропоморфно божанство не претпоставља само континуитет божанског присуства, већ и система дивинских улога које божанство означава и симболизује. Пренос атрибута омогућава трансформацију ходочасника у новог начелника племена и чувара његових припадника, како живих људи, тако и умрлих душа. Најважнија улога врховног божанства би постала основно поље деловања вучјег пастира – брига о културном идентитету и наслеђу. На почетку циклуса, културни континуитет који хроми вук својим постојањем отелотворује, попут саме егзистенције хромог вука, угрожен је. Појављивање наследника и пренос виталних божанских функција је неопходан догађај који омогућује опстанак културног идентитета и његову ревитализацију. Веза између два божанства успоставља се физичким рањавањем („И надахни ме огњем из чељусти“, „Испиши ми канцом по телу“, „Угризи ме за леву руку“ Попа 1988: 157–158), узајамним контактом (додир, пољубац, чупање длака) и преносом божанских знања и моћи којима ходочасник треба да овлада. Ходочасник постаје *шумач ћушања* хромог вука, говорник *йрама-йтерњеџ лијовоџ језика*, вучји пастир; омогућен је наставак културног идентитета који је био угрожен срамоћењем хромог вука. Стих: „Походићу те и дворити у сну/ Хроми вуче“ (Попа 1988: 160) садржи, осим елемената мита о уснулом богу/јунаку, и доказ да је пренос божанских функција успешно изведен. Кроз смену божанских облича прожимају се два митска система, чиме се обезбеђује континуитет онога што је представљено њиховом појавом – континуитет културног и митског наслеђа колектива.

Молишва и *Похвала вучјем йасйиру* су кореспондирајући циклуси у којима се хор вукова обраћа вучјем пастиру. Интонација је различита; у *Молишви* се појављује вишегласје изгубљеног колектива чији су идентитет и

интегритет угрожени, док се у *Похвали* хор вукова оглашава задовољним тоном колектива чије су молитве испуњене. Циклуси представљају обраћање вучјем пастиру у маниру насловљених средњовековних песничких врста: похвале и молитве. Фигура пастира се не указује директно, већ се његов портрет назире кроз обраћање потчињених. *Молийва* представља вапај вукова који потражују заштиту. Вуци су изгубили суштинску одредницу сопственог идентитета („црвени камен / Одбегао из наших груди“ Попа 1988: 166) и из ништавила позивају вучјег пастира да их ревитализује и поврати смисао њиховом постојању. Судбина вукова је неизвесна, попут судбине хромог вука у првом циклусу. Вучји пастир се поново конституише као фигура која је у позицији да осигура ревитализацију културног идентитета, овога пута бригом о сопственим поклоницима. Вуци су приказани као ловина, моле за повратак својих физичких (кожа, шапе, вилице, глава) и духовних атрибута (*црвени камен*⁴). Егзистенција у којој су затечени нема смисла: „јашемо [...] / На себи самима“, „ждеремо сирову земљу / И лочемо сопствену крв“, „спавамо далеко од себе“ (Попа 1988: 166). Вучја молитва призива повратак у простор одређен суштински квалитетима који одређују биће вукова, у безвремени простор утеричног и првобитног постојања: „Узнеси нас у сазвежђе / великога вука // [...] Узнеси нас у мајчину/ Биљурну утробу“ (1988: 169). Тема трећег циклуса је повратак изворном; вуци зазивају ритуал паганског причешћа: „Походи нас и у сну / [...] / Да те прождеремо“, „Напуни нам утробу / речитим својим месом“ „Раствори у нашој крви/ Мирисну своју премудрост“ (Попа 1988: 169–170). Причешће животворном материјом вучјег божанства осигурава поновно достизање примарног, изгубљеног духовног јединства колектива.

Похвала се директно надовезује на проблематику представљену у *Молийви*. Испеван тоном благе патетике, пети циклус *Вучје соли* представља насловом наговештено слављење фигуре и признање статуса вучјег пастира. Молитве упућене божанству су услишене, егзистенција, и физичка и духовна, вукова, који сада певају песме захвалнице, обезбеђена је. Суштински квалитет којим је одређено постојање вукова је поново пронађен: „Нашли смо [...] // Одбегли црвени камен“ (Попа 1988: 177). Вуци су трансформисани деловањем вучјег пастира. Њихов физички облик је измењен, ослободили су се телесног: „Истргли смо се из својих шапа / Исчупали се из својих зуба / Изишли из своје коже“ (Попа 1988: 177). Спољашњи преображај прати и суштински, унутрашњи, али и измена простора у којем обитавају: „Око нас се мирно јагње / Белоруни женски облаци/ И громови воде љубав/ С лепим

⁴ У поетском простору *Вучје соли* камен представља изворно, суштинско и примарно у постојању. Пренос моћи и знања са хромог вука на вучјег пастира се остварује преко камена: „Подигни камен са свога срца/ и на моје га положи / хроми вуче“ (Попа 1988: 158–159). Вукови у утроби огњене вучице су скамењени у тренутку њене апотеозе. Хор вукова се моли вучјем пастиру јер је „новорођени црвени камен / одбегао из наших груди“ (1988: 166) и упућује му похвалу захвалан јер је пронашао „Одбегли црвени камен“ (1988: 177).

нашим успоменама“ (Попа 1988: 177–178). Попут хромог вука, потом и вучјег пастира, и вуци, пратиоци вучјег божанства, пренети су на небо. Химничким слављењем божанства, вуци заправо славе дивинизацију вучјег пастира и сопствено успење у небески простор: „Летимо ти у сусрет / Да ти погледамо у очи / И своју искажемо радост“ (Попа 1988: 179). Остварено је, тј. обновљено златно доба постојања – својеврсна aurea aetas егзистенције вукова. Химничким тоном појачане патетике и седмоструким понављањем „Радуј се (вучји пастиру)“ (Попа 1988: 179) заокружен је циклус. У петом циклусу је у потпуности конституисана фигура вучјег пастира – заштитника колектива који осигурава континуитет угроженог културног идентитета, потом и егзистенцијални и духовни опстанак, као и благостање једног колектива. *Похвала вучјем њастџиру* указује да је процес преноса инсигнија са хромог вука на вучјег пастира успешно окончан. Нова божанска фигура успешно обавља функције родоначелника и заштитника вучјег рода, ефектно испуњава норме преузете митске матрице, одржавајући виталним континуитет постојања и културни идентитет заштићеним. Континуитет митске парадигме је осигуран.

6. ОГЊЕНА ВУЧИЦА – MAGNA MATER. Огњена вучица се не помиње код Чајкановића. Она је песничка творевина Васка Попе за чије је стварање инспирација могуће проистекла из разних тумачења српске митологије. Антонијевић износи претпоставку да је Попа могао преузети грађу за мотив огњене вучице из доста произвољне, али инспиративне *Релиџије Срба и Хрватџа* Натка Нодила (1996: 235). Попине песме са вучјом тематиком се могу интерпретирати у митолошком контексту, али самим тим што је митска димензија слободно преобликована песничком уобразиљом, читаоцу није неопходно познавање Чајкановићевог или било чијег другог тумачења митске историје Срба за разумевање и проналажење дивергентних исходишта збирке *Вучја со*. Управо због чињенице да вучица није присутна у првобитној (такође, ни у једној другој) верзији мита, Попа је имао знатну песничку слободу при стварању циклуса *Огњена вучица*. Захваљујући томе, митолошки подтекст употребљен за нацрт овог циклуса је обогаћен песниковом надоградњом мита, уношењем нових елемената и мотива који проширују тематску разноврсност збирке *Вучја со*. Колико је митолошки подтекст конституентни носилац циклуса *Огњена вучица*, толико је, и још више, значајан песнички допринос почетној митолошкој парадигми.

Могућност дивергентног тумачења циклуса *Огњена вучица*, који поред своје митске основе као темеља интерпретације, допушта и да се, у дубини митског времена које наткриљује песнички простор, повуче паралела са савременим простором и временом (Петковић 1997: 43). Таква могућност је остварена симболима прожетим песничким језиком који, осим што евоцира митски подтекст, може и да претпостави универзални квалитет који се концентрише ка савременом тренутку. Захваљујући песниковом поступку који омогућава читаоцу да симболе и мотиве циклуса претпостави у оквиру

митског контекста или у оквиру ширег контекста, који може упућивати и на савремени тренутак.

У тумачењу које се ослања на митски подтекст песама, вучица је magna mater вукова, древна митска териоморфна богиња земља (Петковић 1997: 45), која представља начело рађања. Она је животворно божанство вукова и женски парњак хромом вуку, врховном божанству. Разапета је у митском простору, у којем је непријатељи скрнавe и касапе. Ипак, вучица се остварује као божанство које се обнавља и глорификује у сликама апотеозе. Ако се посматра као део већ представљене митске парадигме, циклус *Огњена вучица* представља прелаз хтонског у соларно божанство, тј. дивинизацију женског начела вучјег божанства. Символичне вредности које сублимира лик вучице су: рађање и плодност, живот и стварање, тј. мотивски контекст којим песник фигуру вучице приближава животворној богињи земљи. Чак и њени атрибути алудирају на сличност са земаљским рељефом: „Тело од живе жеравице / обрасло јој травом“ или „Планине у њеним грудима / претећи се дижу / и праштајуће спуштају“ или „Кроз њене жиле урлају реке / у очима јој језера севају“ (Попа 1988: 161). Претходне три слике садрже двоструко исходиште. У тумачењу ослоњеном на мит, приказани су епски атрибути вучице. Међутим, тело вучице се пореди са травнатом површином, ритам издисаја са планинским рељефом, а очи са језерима. Приказане песничке слике могу да представљају епске атрибуте или само део портрета митског лика, али могу да буду и песничке слике којима је приказана земља, и то у модерној временској инстанци, при чему је симболички квалитет вучице сумиран у оквиру фигуре планете земље (Петковић 1997: 46). Самим тим, конфликт у који је она увучена, сукоб животворних и рушилачких сила, сасвим се другачије актуелизује. Пси и псоглавци, који су супростављени животворном начелу који вучица представља, могу се посматрати не само као митолошке силе мрака, већ као модерно човеково друштво које уништава и обешчашћује земљу. Контекст митолошког оскрнављења животворне богиње преноси се на актуелни план: на модерног човека који уништава и скрнави земљу. Овакав пренос значења сугеришу и стихови: „Гоне је да се пари / са усијаним жарачима / и зарђалим сврдлима“ (Попа 1988: 162). Митски пас постаје човек модерног доба, који копа и буши по земљиној површини, обешчашћавајући је: „Секу је на комаде / и остављају / клештима лешинаркама“ (Попа 1988: 163). Тумачени према митолошком кључу, ови и претходно наведени стихови представљају скрнављење животворне богиње, тј. скрнављење светог процеса оплодње земље од стране архетипског непријатеља. Исти мотив се може наслутити и из стихова друге песме циклуса *Вучје койиле*: „Доји ме сенка старе вучице/ који сте каменим мудима дотукли/ заједно са њеним вучићима“ (Попа 1988: 186). Међутим, наведени стихови из циклуса *Огњена вучица* могу да сугеришу уништавање земље од стране човека у савременом тренутку (Петковић 1997: 47), које се, као у давном митском времену пред силама зла, сада повлачи пред разорним потенцијалом модерне техничке цивилизације. Чудесна песничка слика којом

Попа закључује овај циклус: „Диге се мртва од жеђи/ према бистрој тачки на врху неба/ према појилу репатих звезда“ (1988: 165) може претпоставити оба поменута исходишта. У митолошком контексту, овим стиховима је приказана апотеоза вучице, победа животворне силе над силама мрака и узношење хтоничног божанства у соларно. Ипак, у овим стиховима се може огледати слика земље⁵ – слика света као живе целине, која се, иако опустошена техничким и механичким резвојем цивилизације, враћа свом извору, метафорично приказаном простору зацељења.

7. Сукоб вука и пса.⁶ Кроз целокупну збирку, вучја егзистенција и идентитет су угрожени. Хроми вук је осрамоћен у првом циклусу, травестијски приказан као ловина у петом. Огњена вучица је обешчашћена, хор вукова моли за излазак из егзистенцијалне кризе, док је вучје копице заузело одбрамбени став. Вуковима прете пси, сила представљена директном вредносном травестијом огледалског типа. Пас је негативно окарактерисан не само у *Вучјој соли*, већ у многим Попиним песмама.⁷ „[...] опонирање пса и вука [...] је у *Вучјој соли* (1975) развијено и положено у саму основицу књиге” (Петковић 1997: 26). Пас је демонско биће старе српске митологије, архинепријатељ вука и његово искривљено наличје. Пошто је вредносно опредељење збирке усмерено ка афирмацији деловања вучјег колектива, негација суштински одређује њихове митске непријатеље. Кроз целокупну збирку вучји идентитет је угрожен деловањем паса. Пас је „поган створ и мрачан” (Петковић 1997: 42), супростављен свему афирмативном што симболизују тежње вучјих парагона: очување идентитета, континуитет духовног и културног деловања, потреба за стварањем и потврђивањем, животносна и стваралачка моћ. Насупрот томе, пси силују и бешчасте, доносе

⁵ У критици је примећена веза између мотива огњене вучице и *земље наше сунчане* из циклуса *Вучја земља*. Петров сматра да је јунакиња оба циклуса Земља; огњена вучица другог циклуса – персонификација земље која се обнавља после мучења и скрнављења и земља четвртог циклуса, над коју се надноси вучје божанство (Петров 1988: 115).

⁶ Опозицију вук – пас, тј. добро и зло, налазимо код Скендера Куленовића у поеми *Својанка мајка Кнежжойљка*. Стојанка, између осталог, пореди синове са вуковима („јој, три вука моја“) док као карактеристику по којој ће препознати леш најмлађег сина наводи вучје зубе („тебе би мајка понајлакше познала: / четири очњака / остале зубе прерасла, / ко у курјака!“). Такође, непријатељи се пореде са псима (*мривејсине*) и вукодлацима, тј. изврнутим, гротескним вучјим обличјем (Куленовић 1969: 41–49).

⁷ Пас се, као ентитет који представља зло и претњу, појављује у циклусу *Очи Суијеске – Псино неизрецива ѿсино* (1988: 238), а већ је у *Ојседнушој ведрини*, у песми *Одјекивање*, Попа искористио слику себе која режи. Такође, пас и вук су постављени као супротна начела, зло и добро, у песмама *Црни Ђорђе* и *Смрћ Црноџа Ђорђа* („На спавању му одсекли главу / Однели је у град цара паса/ и бацили је пашчади“, „У сусрет ће му изићи / курјаци његови на црним коњима / Са црним заставама“ 1988: 144) из циклуса *Ђеле-кула Усјравне земље*. Такође, у последњој песми *Усјравне земље*, Београд истрајава „Високо над лавезом векова“ (1988: 151); док је у *Нејрекинушој насјави* из *Живоџ меса* субјект позициониран: „Усред Вршца опкољеног псима“ (1988: 202).

смрт и пустош. Усмерени су ка тоталној негацији вучјег постојања: за хромим вуком се подиже „свеопшта хајка“ (Попа 1988: 155) „псоглаваца“ и „вукождера“ (Попа 1988: 155), вучицу обешчашћују „пси трагачи и бушиветри“ (1988: 163); вучица „псећи пепео са тела спира“ (Попа 1988: 163). У шестом циклусу, хроми вук је прво осрамоћена ловина паса и хајкача, да би се потом светом кретао опрезно „Из једног обруча псоглаваца / У други“ (Попа 1988: 183). Коначно, вучје копице је у непрестаном вербалном и физичком обрачуну са псима. Пси представљају средство свеопште негације, док вукове одликује тежња за самопотврђивањем и креацијом. Пси су лишени могућности стварања, способни су само да скрнавe и травестијски измене срамотним делима већ постојеће представе. Међутим, присуство и погубно деловање паса је импулс који иницира кретање и потврђивање јунака збирке: хромог вука, вучјег пастира, огњене вучице и вучјег копилета, самим тим и потврђивање културног идентитета и егзистенцијалног интегритета њихових пратиоца – вукова.

8. Вучје копице. У овом циклусу, Попа се у највећој мери удаљује од митолошког подтекста, остајући у исти мах у његовим оквирима. Ни главни јунак циклуса, ни простор у којем се циклус одвија не одговарају неодредивој митској давнини у којој се одигравају претходни циклуси. Време и простор циклуса не одговарају митском неодређеном хронотопу, већ савременом цивилизацијском тренутку. Простор је обележен ознакама савремене цивилизације: „главни трг престонице“, „вишеспратне штенаре“ (Попа 1988: 188), гвоздене немани, торњеви. Главни актер, вучје копице, не представља деривацију старог вучјег божанства, попут хромог вука или вучјег пастира, али представља њиховог духовног наследника. Попут огњене вучице, лик вучјег копилета представља песнички допринос и надоградњу почетне митске основе. Лик вучјег копилета привлачи централне теме целокупне збирке, које су сведене са митске, космогонијске инстанце на индивидуалну: тражење и очување идентитета, мотив стварања, сукоб са силама деструкције.

Идентитет вучјег копилета је подривен кроз целокупан циклус: његова дела и мисли су угрожени свеопштим лавезом, агресијом непријатеља. Пси, присуством и деловањем, покушавају да пониште постојање копилета. Не само што копице покушава да заштити сопствени интегритет, оно делује у константном дефанзивном грчу изазваном угрожавајућим присуством паса. Вучје копице је следбеник и наследник целокупног духовног и културног идентитета који је створен и одржаван деловањем хромог вука и вучјег пастира, али и усамљена индивидуа, искривљена деривација вучјих парагона из претходних циклуса. Циклус прати индивидуално самопотврђивање копилета у оквирима идентитета који је одређен деловањем вучјих заштитника, а самим тим се, *vice versa*, потврђује и актуелизује континуитет целокупног деловања митских вучјих парагона. Вучје копице се потврђује стварањем, самим тим очвршћујући сопствену припадност вучјем колективу, различитим од паса и псоглаваца управо способношћу и потребом за

креацијом. Континуитет духовне парадигме потврђен је и повезаношћу копилета са другим значајним актерима *Вучје соли*: са хромим вуком – мотивом потраге за „правим својим оцем“ који је окарактерисан као „крадљивац сунца“ (Попа 1988: 187); са огњеном вучицом – „Доји ме сенка старе вучице“ (Попа 1988: 186); и са вучјим пастиром – копиле се одмара „У најдубљој мисли вучјег пастира“ (Попа 1988: 189).

Фигура вучјег копилета – ствараоца, представља фигуру песника (Петров 1988: 115). Његова потреба за стварањем је заправо потреба за песмом коју константно гуши лавез паса. Лајање означава не само звук, већ и псовање, вређање, свеопште негирање. Насупрот томе, вучје копиле се самопоtvrђује чином креације: „Певам без престанка“ (Попа 1988: 186) и одбијањем пасивне улоге над којом је извршена репресија и цензура: „Да песницом себи запушим уста / прегризем језик / И заденем га за појас“ (Попа 1988: 186). Самопоtvrђивање је праћено развојем копилета у наследника вучјих божанстава старине. Копиле тумачи мисли вучјег пастира и трага за знамењима хромог вука. На агресију паса не одговара бежањем или скривањем, већ нападом којим предводи вукове у свргавању рушилачких и вештачких означитеља. Копиле израста у духовног предводника вучјег колектива, управо одговарајући стварањем на негацију паса. Вођство се потврђује атрибутом своји: „своји вукови“, „своји репати синови“ (Попа 1988: 188–189). Вукови прихватају копиле за вођу – вучје копиле постаје херој колектива који је суштински одређен деловањима митских парагона (хроми вук, огњена вучица, вучји пастир), којима се, у модерном временском тренутку, придружује и вучје копиле, последња хипостаза древне митске парадигме. Тиме није конституисан само коначни статус копилета, већ и духовни идентитет колектива, који се доласком новог вође, још једном ревитализује, овога пута не кроз дивинску ревитализацију (хроми вук, огњена вучица), већ кроз активну, донекле и агресивну реакцију. Остварена је суштинска потреба колектива да одржи континуитет духовног наслеђа – моменат креације поново, у оквиру финалног циклуса збирке, надвладава силе деструкције. Централна тематска осовина збирке, стварање и потреба за њим, поново се, у дијахроничком систему *Вучје соли*, конституише деловањем вучјег копилета. Какофонија лавежа није успела да заустави „крвожедни урлик / Који ја називам песмом“ (Попа 1988: 191). Начело креације остаје недодирљиво, упркос свим тежњама паса и псоглаваца. Стих који затвара и циклус и збирку управо представља коначни израз пркоса једне незауостављиве силе, силе стварања: „Лајте ви само“ (Попа 1988: 191). Стварање је омогућено, преко њега је конституисан и сам лик вучјег копилета. У ширим оквирима, обезбеђен је опстанак духовног идентитета свега што копиле, као наследник хромог вука и вучјег пастира представља: једног колектива, његовог културног идентитета и тежње за континуитетом и креацијом. Кроз остварење вучјег копилета, концентришу се основне теме збирке; омогућен је тријумф две капиталне мисли које се укрштају кроз тежње вучјег колектива и њихових заштитника: могућност стварања и потреба за очувањем примарног и унутрашњег

– духовног, културног идентитета. Још једном се, попут деловања хромог вука, огњене вучице и вучјег пастира, вера у стварање и потреба за њим конституише као основа идентитета колектива. Такође, ликом вучјег копилета, остварена је мотивска вертикала која полази из митске дубине, од фигуре хромог вука, и зарива се, преко деловања копилета, у модерни, савремени тренутак.

9. ГЕНЕЗА МИТА. Читајући упоредо *Вучју со* и Чајкановићеве радове, наилазимо на велики број сличности и корелација. Попи су очигледно били познати Чајкановићеве радови о српском врховном богу. Међутим, *Вучја со* представља аутономну песничку творевину, која кореспондира са митском основицом, али надилази почетни контекст и остварује од мита независну симболику и значења. Преобликујући претхришћански мит о српском врховном богу и користећи елементе старе српске митологије и религије, Попа је почетне митске поставке и односе искористио као потку за остваривање универзалних и дивергентних значења. У збирци су блиско повезане две централне теме: стварање, креација као конститутивни принцип настајања културног идентитета, и очување идентитета, подједнако колективног и индивидуалног. Исходишта збирке превазилазе могућност тумачења заснованог на миту, јер се у оквирима митолошког света *Вучје соли* остварује тематика ширег, универзалног значаја. Митолошки подтекст представља оквире у којима трансформације и кретања митских бића преузимају суштинска значења, остварљива ван митског контекста. Свим актерима *Вучје соли*, осим оних који представљају пасји колектив, заједничка је тежња ка афирмацији и заштити духовног идентитета. Стварање и заштита саме могућности самоиспољавања, самосталног и колективног, од космолошких до индивидуалних размера, основна је потреба (само)потврђивања јунака збирке – од хромог вука до копилета. Потрага за одредницама постојања, за изворним, суштинским у бићу се остварује кроз стварање и одржавање културног и духовног континуитета. У *Вучјој соли* врхуни супремација животворног начела насупрот деструкцији, кроз тријумф угроженог колективног и индивидуалног идентитета. Фигуре вучјих заштитника надрастају митске улоге у космогонијској представи и репрезентују симболичне оквире наведених далекосежних вредности: *Вучја со* полази од мита, али га и надраста, представљајући суштински коментар есенцијалних песничких тема: стварања и одржања културног (и егзистенцијалног) континуитета и идентитета.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Антонијевић, Дамјан. *Мити и сиварносѝ*. Београд: Просвета, 1996.
 Куленовић, Скендер. *Поезија Есеји*. Београд – Нови Сад: СКЗ – Матица српска, 1969.
 Кулишић, Шпиро, Петар Ж. Петровић, Никола Пантелић. *Српски митолошки речник*. Београд: Нолит, 1970.

- Лалић, В. Иван. Поезија Васка Попе. *Градац* 128–129–130 (1998): 30–40.
- ПЕТКОВИЋ, Новица. Увод у тумачење Попине поезије. Новица Петковић (ур.). *Поезија Васка Попе*. Зборник радова. Београд – Ниш: Институт за књижевност и уметност – Друштво *Вршац леја варош*, 1997.
- ПЕТРОВ, Александар. Урлик и лавеж. *Градац* 128–129–130 (1998): 112–116.
- ПОПА, Васко. *Песме*. Београд: Нолит, 1988.
- СУВАЉИЋ, Бошко. Митска и функционална смрт Марка Краљевића. *Расковник* 87–90 (1997): 205–228.
- ЦИДИЛКО, Весна. *Спљудије о њоейици Васка Попе*. Београд: Службени гласник, 2008.
- ЧАЈКАНОВИЋ, Веселин. *Мити и религија у Срба*. Београд: СКЗ, 1973.

Milomir M. Gavrilović

THE WOLF MOTIVE IN POPA'S WOLF'S SALT

Summary

Wolf's salt represents autonomous poetic formation that corresponds to mythical foundations, but also transcends initial context and derives an independent symbolism and significance from the myth. Popa used initial mythical postulates and relations as a pathway for substantiation of universal and divergent meaning, reshaping the pre-Christian myth of Serbian supreme god and using elements from the old Serbian mythology and religion. Two central themes are closely related in this collection: origination, creation as a constitutional principle of the formation of the cultural identity, and preservation of identity both individual and collective. From the cosmological to the individual proportion, creation as well as the protection of individual and collective self-expression is a main character's basic need for self-affirmation – from a lame wolf to a wolf's bastard. Through the triumph of endangered individual, as well as the collective identity, the *Wolf's salt* thematizes the supremacy of life-giving principle over destruction. Characters of wolf's protectors surpass mythical roles in the cosmogonist performance and also represents symbolic framework of these far-reaching values: *Wolf's salt* is based on the myth, but it surpasses representing substantial commentary on essential poetic themes: creation and preservation of cultural (and existential) continuity and identity.

Универзитет у Београду
 Докторанд на Филолошком факултету
 Модул: Српска књижевност
gasha88gm@gmail.com

Др Соња В. Ненезић

О ЈЕДНОЈ СИНТАКСИЧКОЈ ФИГУРИ У РОМАНУ *НИШЧИ* ВИДОСАВА СТЕВАНОВИЋА

Роман *Нишчи* Видосава Стевановића обилује разноврсним координираним конструкцијама на којима почива једна од синтаксичких фигура настала у језичким операцијама додавања и замјењивања – дистрибуција. У раду се утврђује и описује њихова разуђеност на структурно-семантичком плану.

Кључне ријечи: дистрибуција, координирана конструкција, обједињујући елемент, копулативни низ, роман *Нишчи*.

1. Познато је да се стилске фигуре јављају као резултат ефектних одступања од уобичајене, неутралне употребе језика, те да се групишу, између осталог, и у зависности од тога на ком језичком нивоу настају¹. У једној таквој класификацији, заснованој на критеријуму језичког нивоа, неизоставну групу чине синтаксичке фигуре². Оне, као и фигуре осталих језичких нивоа, могу настати, како је то још античка теорија утврдила, у процесу четири језичке операције, а то су: *adiectio* или додавање, *detractio* или одузимање, *immutatio* или замјењивање и *transmutatio* или премјештање (RKT 1986: 768).

Синтаксичке фигуре додавања, које се углавном заснивају на независном синтаксичком односу³, представљају изразиту особеност романа *Нишчи*

¹ Говорећи о стилистичким категоријама, Бранко Тошовић, између осталих, издваја и стратусне стилистичке категорије, које „представљају стилистичко јединство у оквиру појединих језичких спратова“. „Будући да стилистика нема посебни језички ниво, стратусне стилистичке категорије нису хомогене, не долазе као монокатегорије (нису искључиво стилистичке), већ су хетерогене, чине бикатегорије, дуплексне категорије – језичко-стилистичке [...]“ (2003: 53).

² И Лука Зима, чија класификација фигура почива на истовременој примјени више разнородних критеријума, такође издваја синтаксичке фигуре у један од седам разреда (ZIMA 1880: 209–263).

³ Једино се епитет узима као синтаксичка фигура настала додавањем субординацијом (КАТНИЋ ВАКАРЋИЋ 1999: 112).

Видосава Стевановића⁴. Наиме, овај књижевник веома често посеже за координираним, претежно копулативним конструкцијама, обилато искористићавајући отвореност њихове структуре у грађењу синатроизма, дистрибуције и кумулације⁵.

Иако су ове фигуре дефинисане још у класичној реторици, и дан-данас долази до њиховог мијешања⁶, поготово кад је ријеч о синатроизму и кумулацији. Наиме, док синатроизам „значи гомилање више ствари (разних)“, кумулација представља „умнажање једне те исте ствари (те је по томе без таутологије)“ (SIMEON 1969: 372). У новије вријеме, разлику између синатроизма и кумулације, с једне стране, и кумулације и таутологије, с друге стране, посебно је истакао и подробније објаснио Милош Ковачевић (2000).

1.1. Очекивало би се да дистрибуција остане изван ових мијешања јер се издваја формом, односно има особену и препознатљиву језичку структуру у односу на синатроизам и кумулацију. Па ипак, РКТ, који не садржи одредницу посвећену дистрибуцији, њеним примјерима илуструје кумулацију: „јер све је добро и честито било / *смех, сузе, жеље, наде, уздисаји*.“; „И природа цела зашумеће страсно, / *и њоља, и горе, и башће, и врћи* –“ (1986: 11). Истакнути елементи се не одликују истовјетношћу референта већ напротив – представљају посебне иако сродне појмове, па и да претходни стихови не садрже уопштене елементе (а то су *све* и *природа*), који се разлажу на своје саставне дјелове, не би била ријеч о кумулацији већ о синатроизму.

Дистрибуција није изостала ни из питања међусобног односа наведених фигура додавања. Наиме, има аутора који ове фигуре доводе у субординиран однос. Тако Марина Катнић Бакаршић у *Лингвостилистички* износи да су дистрибуција и синатроизам⁷ подврсте кумулације, не дајући примјере ни за једну од ових фигура, а дефинишући само кумулацију, и то као „гомилање елемената који се одликују истом синтаксичком позицијом“ (1999: 112). Међутим, ова дефиниција је непотпуна и примјенљива и на друге двије фигуре. Касније, у *Стилистички*, Катнић Бакаршић понавља мишљење да су дистрибуција и синатроизам подврсте кумулације, али овога пута дефи-

⁴ Видосав Стевановић (рођен 1942. у Цветојевцу код Крагујевца) спада у најзначајније и најплодније писце савремене српске књижевности. Овај приповједач, романсијер, пјесник, сценариста и драмски писац, аутор је преко тридесет књижевних дјела. За његов први роман – *Нишчи* (1971) Љубиша Јеремић је између осталог рекао да је то „најчуднија књига у новијој српској књижевности – књига која је у највећој мери израсла сва из овога језика и сва занесена његовом сладошћу, милозвучношћу, небеском узноситошћу“.

⁵ Поред фреквентнијег термина *кумулација* у литератури се среће и новији термин *акумулација*.

⁶ И Рикард Симеон истиче да се синатроизам као нагомилавање (у значењу латинске ријечи *conductio*) често употребљава као синоним за *congeries* односно кумулацију (1969: 372). Милош Ковачевић наводи примјер М. Торца, који не прави разлику између ових фигура (2000: 145).

⁷ Марина Катнић Бакаршић користи термин *синатпрезам* (1999: 112; 2007²: 307).

нише и егземплификује сваку од наведених фигура. За примјер кумулације каже да представља кумулацију у ужем смислу, „гдје се у хомофункционалној позицији јављају ријечи блискога значења, тј. непотпуни синоними“ (2007²: 307). За разлику од ње, Ковачевић образлаже да синатроизам и дистрибуцију, као подврсту синатроистичког гомилања, посматра одвојено од кумулације, упркос њиховим заједничким карактеристикама – координаности и хомофункционалности, зато што се елементи синатроистичних конструкција односе на посебне референте, а чланови кумулације на исти референт (2000: 150).

2. Пошто смо се већ у једном ранијем истраживању исцрпили бавили синатроизмом у наведеном прозном дјелу, његовом фигуративношћу и усложњавањем комбиновањем с другим фигурама⁸, овдје смо нашу истраживачку пажњу усмјерили на нешто стилематичнију дистрибуцију. Њу је још класична реторика издвојила као „особит начин говора“, али га није увијек сматрала стилском фигуром (ZIMA 1988: 97; SIMEON 1969: 251). У новије вријеме пак убраја се у фигуру будући да има „властити, самосвојни тип језичког отклона (одступања)“, који је неопходан „да би једна фигура била фигура“ (Ковачевић 2001: 147). Илустроваћемо то једним уводним примјером из наше обимне језичке грађе: али се њиме завршава: *младосић, љубав, лејоша, храбросић, ујорносић, ѓордосић, слава* (317).

Очигледно је да ова фигура почива на координираној конструкцији која се састоји из два супротстављена, премда хомофункционална дијела: из обједињујућег уопштеног елемента (*све*) и копулативног низа (*младосић, љубав, лејоша, храбросић, ујорносић, ѓордосић, слава*), који открива, објашњава његов садржај. Први дио је, дакле, заједнички именитељ и супституент чланова копулативног низа, те није равноправан с појединачним, него са свим његовим нагомиланим елементима. Такође, комуникативно је испуштена јединица за разлику од својих саставних дјелова, који представљају комуникативно неопходне чиниоце. Синтаксичко-семантички статус обједињујућег елемента разликује ову фигуру од синатроизма. Она би се испуштањем супституентског члана свела на други дио, на уланчане елементе који се односе на сродне али посебне референте, односно на синатроизам (уп. али се њиме завршава: *младосић, љубав, лејоша, храбросић, ујорносић, ѓордосић, слава*). Захваљујући овом члану, дистрибуција се сматра стилематичнијом фигуром од синатроизма.

2.1. Према позицији обједињујућег елемента у односу на његове саставне елементе, све примјере дистрибуције можемо разврстати у три скупине.

⁸ Синатроистичним конструкцијама различите стилематичности, разумењем и према структури и према семантици, којима обилује овај Стевановићев роман, бавили смо се у раду: Синатроистичне координиране конструкције у роману *Нишчи* Видосава Стевановића. *Научни сасијанак славистија у Вукове дане* (Београд, 12–14. IX 2012) 42/1 (Београд, 2013): 453–461.

2.1.1. Супституентски члан је најчешће антепонирани осталим елементима, што значи да у тим случајевима има катафорску функцију:

што мењају све из корена: и кикоћ слушкиња, и медањак бенасће Аџа-ије, и курвинске очи ђосиођице Беле Хаџићерић, и подсмех фићфирића, и млохави Јелисавејин ирбух, и шешке Дрдине иесничејине, и иусио сањарење у изнајмљеном Иконијином кревету (156); која скупљаше сву воду из околине, речну, иошочну и небеску, кишницу и сњежницу (277); облачио би иразнично руво, сивоцрн каиуи на два реда дуџмади, шарену свилену мащну са дебелим чвором, исџуцале лаковане цийеле, кломиави ианама шешир (298); али више нищиа нисам чуо: ни крещиање звучника дуж улице Краља Пејира, ни жамор са Дрвене Пијаце, ни кикоћ Буџара са убалављеним Ардама у каиџрањивим зубима (352); И нема ме ниџде, ни овде, ни иод јабуком (365) итд.

2.1.2. Иако у литератури налазимо да супституентски члан дистрибуције мора бити нужно или по правилу антепонирани (КОВАЧЕВИЋ 2000: 149; КАТНИЋ ВАКАРЌИЋ 2007²: 337), у нашем корпусу није мали број примјера у којима је постпонирани, те има анафорску улогу:

Сиграјући се жмурке, јелечкиња-барјачкиња, шуџа, иандара-и-ло-иова, свеџа щиио би им иало најамеи (308); у срцу сам видео кржљаве, кожасије кесиенове, смеће иоред илочника, шурску калдрму, релейне на излозима, саксије на ирозорима, коњску балеџу иред „Талијаром“, иод-луиљене зидове Фофонкиноџ биоскоја, чииав џрад, који остаје да умире после мене (353); која се беше нахвatalа на ииамноцрљеним крововима, белим сииубовима вешала Код Крсиа, иошавнелим лицима, зџуреним раменима, скрбним душама, свуда, свуда (367); није се појављивао ни у радњи, ни на улици, ни у „Слози“, ниши иџде (205) итд.

2.1.3. Копулативни низ може бити, што је најрјеђи случај у нашем језичком корпусу, и уоквирен обједињујућим ријечима, углавном поновљеним. Оне га, истовремено, и изолују од окружења и повезују с њим. Дистрибуцијом која има овакву језичку структуру постиже се јачи стилски ефекат:

Од такве смрти не помаже нищиа, ни бели лукац, ни љуиа ракија, ни одољен итрава, нищиа, сем помирености и вере (384); И све се руши џрадови и села, људи и жене, верности и храбрости, све (397); као да више нищиа не виде: ни младости ни сииарости, ни љубав ни мржњу, ни щииа иод каиом небеском (345) итд.

2.2. Према значењу, обједињујући елемент може бити синсемантичан и аутосемантичан.

2.2.1. У улози антепонираниог обједињујућег члана најчешће се налазе готово синсемантичне ријечи, као што су опште, одричне и неодређене замјенице, замјенички прилози и сл.:

све прође и све се зби, и добро и зло, и велико и мало, и заиамћено и заборављено (381); као да више нищиа не виде: ни младости ни сииарости, ни

љубав ни мржњу, ни ишћиа̄ под ка̄ом небеском (345); Смазавши нешћӣо на брзину, леб и сирац, йо̄йару без масћи, качамак, зељаницу, цицвару (165); Фарисеји су свуда, зоре и доле, и у средини (295); И нема ме низде, ни овде, ни под јабуком (365) итд.

Постпонирани обједињујући елемент скоро је увијек синсемантичан (в. примјере из т. 2.1.2. и 2.1.3.).

2.2.1.1. Неријетко уопштена обједињујућа ријеч добија конкретније значење захваљујући зависној клаузи, најчешће релативној:

прождирала је све шћӣо су сѣављали њед њу, ѡасуљину, куѡус, ѡйо̄ару, цицвару, о̄ризине, јанију (55); Знали су да гледају у длан, у ѡасуљ, у зашено уљевље, у звезде, у све шћӣо се знаменом ѡказује (139); Несмајник, [...], станује свуда зде људски род доѡпре, али нарочито у дубинама земље, на дебеломе мору, у риѡовима и чкаљама, ѡод воденицама, на високоме дрвешу, у бунару, у бурешу с ракијом, у ѡрњаку, ѡод женском сукњом, у среброљубивоге срцу, у курвинском оку, у чистом ѡрсѡу зликовца (148) итд.

2.2.2. Нијесу ријетки ни примјери у којима је обједињујући члан аутосемантичан:

Тада у Крагујевац нагрнуше Циѡани одасвуд, черѡари, ѡорбари, свирачи, коѡлокрѡе, ѡевачи, додоле, ѡросјаци, барбуѡащи, Мађуѡи, Фирани, Шунѡе, Лабинари, Аламани, Голомѡари, Геѡавци, Хрмаљи, Срѡљи, Габелѡи, Шманѡе, Борѡовци, Мешери, Царанци, Тамари, Арлије и Влахурије (150); Недељом је примала занайљије, углавном уредне платише, чаруѡције, шнајдере, кломфере, калајѡије, ѡишлере, качаре, ужаре, бојаѡије, сѡаклоресце (299); А од свих других особина на првом месту им стоји часѡ: сачуваѡи ѡродицу, не изневерѡи ѡреѡке, не роѡѡѡи на судбу, не издаѡи сабраћу (376–377) итд.

2.3. Ексерциране примјере могуће је класификовати и према врсти синтаксичке јединице у функцији обједињујућег дијела, али и његових саставних елемената.

2.3.1. Функцију обједињујућег елемента најчешће врше:
а) синтагме, и то субординиране:

Невидим је, али може бивати све од јесѡасѡва: и човек, и звер, и биљка, и оно друѡо (148); и прешла плавим испраним очима преко свеѡ биља, различака, сѡоменака, милодува, зеленкада, јаѡорчевина, висѡбаба, маслачака, ѡуѡића, босока, звончића, мајкиних дуѡѡа, ѡркоса, белѡ рада, булки, одољена (291); и обуку га у ѡразлично руво: кошуљу од беленоѡа срѡскоѡа ѡлајна, сукнене чакѡице, вежене чарѡе, ѡѡанке на ѡреѡлеш, дво и ѡросѡруке ѡканице, срмали јелек (377) итд.

б) и синтаксеме:

Све ми дође зелено пред мојим очима и сандуче и љуцка лица и ӣако даље (358–359); *И нема ме нӣгде, ни овде, ни под јабуком* (365); *Не сећам се ни са̄ӣа, ни дана, ни че̄џа* (343) итд.

Иако се сматра да супституентски члан не може бити представљен координираном синтагмом (Ковачевић 2000: 311–312), ми смо у нашем корпусу наишли на такве, додуше ријетке примјере:

Стога је, узнемирен свим и свачим, ӣмурним и ведрим временом, скоком цена на ӣијаџи, новим ӣесмама у „Слози“, доласцима народних ӣосланика у Кра̄џујевац, био једнако пијан (199); за великом златном трпезом видим све ро̄џаке и ӣре̄ӣке: ӣраоца и оца Младена, С̄шамену са ӯже̄ӣом око вра̄ӣа, Тра̄јка са ӣсом Микаилом, ма̄јку ӣобе̄џӯљу са лицем с̄јајним и дивним, добру Баба Неру, и ӣодмла̄ђену Иконӣју Сакацику, све њих, све (362); Уистину, овуда су пролазиле војске свако̄јаке и свачӣје, црне и беле, зле и нао̄ӣаке, ӣљачка̄шке и разбо̄јничке (385).

Уз то, забиљежили смо још рјеђе примјере у којима се уопштени елемент јавља у форми клаузе, што само свједочи о разноврсности Стевановићевог језичког израза:

Да би на земљи завладао мир, потребно је да се нӣӣӣа не до̄џа̄ђа: да с̄ӣану возови, уко̄ӣве се бродови, умукну ма̄шине, новац ӣсӣруне у ӣе̄ӣовима, сле̄ӣе авиони, рас̄ӣадну се џрадови, раско̄ӣају друмови, ӣре-сахну извори, реке окрену узводно, и разӣђу се облаци (302); Птицолика [...] уӣе се да ӣома̄же мӯшкима, [...] ӣо јесӣ да ме̄ца малӣер у ӣекне̄ӣу, ӣреноси осӯшене зем̄љане цӣгле, и кува јело на ча̄џавом ӣӣоретӣу са ӣре̄џорелим ложӣӣем (181).

2.3.2. Експланативни копулативни низ у екскерпираним примјерима броји најмање два а највише неколике десетине елемената, који се односе на хетерогене или хомогене али увијек одјелите референте. Ти елементи могу бити у форми:

а) синтаксеме:

имаће све лепо: очи, нос, ус̄ӣа, ӣело и дӯу (113); Све је за њих ништета: и дух, и дӯа, и ӣело, и живоӣ, и смрӣ, и вечнос̄ӣ (141); и пречесто су прскале о̄ӣшчане, рӯџаве, ӣлаве, црнома̄њас̄ӣе, ӣлаве, ӣоцка̄ш̄ӣе и свако̄јаке главе (67) итд.

б) синтагме, и координиране и субординиране:

Која се сваче̄џа нагледала у веку, ра̄ӣова и убис̄ӣава, ӣро̄ӣада̄ња и уздиза̄ња, сиромаше̄ња и бо̄џа̄ђе̄ња, с̄јаја и ӣа̄ме (200); *Горе и доле, уздуж и ӣо̄ӣреко, свуда је исто* (378); *Прича се да кроз п̄о сахата, или нешто јаче, нӣгде, ни на округлас̄ӣој, бубре̄џу сличној чис̄ӣини Код Кр̄сӣа, ни у ӣравна̄ӣм ӣо̄љима цветӣо̄јевачким и јовановачким, ни на бр̄дима Кайовӣцу и Бучини, нӣӣи ӣђеде у ӣо̄ӣрӯшеној земљи Србији, није било ни*

тела ни духа, ни прилике ни сенке Игњатија Онуфријевића Богородицког (257); Иначе, задруге су спроводиле *новатиорсџива: врџалице умесџо коња, косачице умесџо срџа и косе, вешџачка ђубрива умесџо сџојче балеџе, харџију и џлајваз умесџо рабоџа* (284) итд.

в) јединица различитог нивоа односно синтаксема и синтагми:

и гађајући је чим *сџиџне, џроноџком, бардаком, џрејаном циџлом* (55); искупи се *чиџав суморни џрад, џрџовци, фабриканџи, џрактџиканџи, кломџифери, џевабиџе, јорџанџије, крџе, маџинбравари, ужари, ђубрейџари, докоњаџи, џеџароџи, цинкароџи, чадољуџици, бабускере џодводачиџе, курве из оба Ерџикина бурдеља* (282); Знали су да гледају у *длан, у џасуљ, у џаџено уџљевље, у звезде, у све џџо се знаменом џоказује* (139) итд.

г) и врло ријетко клаузе:

није знао да се добростива Баба Нера [...] *никада у веку, ни када је неџовала чаруџиџске џаџуље, ни када је исџомаџала у џрихваџиној лудници у џољу, ни када су јој се леђа искривила као циџанско џудало*, није одрекла вајкадашње жеље (290); Птицолика [...] *уџе се да џомаџе муџкима, [...] џо јесџ да меџа малџер у џекнеџу, џреноси осуџене земљане циџле, и кува јело на чађавом џџорешу са џреџорелим ложиџџем* (181).

2.4. Антепонирани супституентски члан спорадично се може наћи у непосредном контакту с елементима који се у њему садрже:

Потом се од просуте људске крви запали *све, и џрад и црква* (242); Фарисеји су *свуда, џоре и доле, и у средини* (295) итд.

Међутим, чешће је од њих одвојен неком својом одредбом, која се обично реализује у форми субординиране синтагме или клаузе:

да се [...] беху појавила нека чудесџивена знамења, злослуџна као никад *досле, крвави барџаци са неразумливим џисменима, цркве без крџиова и олџара, деца с воденим џлавама и крљуџиџима, сџоџлаве аждахаке у џанџир-оклоџима, леџећи јакреџи са ђубама и џерџем, вијори у облиџјима зверским и изумрлим, џуџџерице џџо џлођу Сунце и Сунчевиђе, и онај сџаркеља са дреновом баџином* (72); Ту, под мирисним маслинама, леже *наџи људи, који се не џокориџе и не одусџаџе, веђи од себе: земљоделџи, ђаци, доџљаџи, чиче* (387) итд.

У претходно наведеним примјерима дистрибуџије обједињујући елемент се може узети као први члан координираног низа захваљујући контактної позиџији с осталим члановима, међутим, у слџеђим је то теже због његовог дистактног положаја – од њих га одвајају реченични чланови или клаузе који нијесу у непосредној вези с њим:

Све је за њих ниџтета: и дух, и дуџа, и џело, и живоџ, и смрџи, и вечносџи (141); али се њиме *све завршава: младосџи, љубав, леџоџа, хробросџи,*

уїорносї̄, ѓордосї̄, слава (317); Навукао сам своје вацарске и ѿзорицне ѿрње, куїљене код сїаринара Тимоїцїа у Палилулама, да се раја запањује: излизани, вином и недоїрженим јаїма ѿкаїани фрак са боцом у реверу, ѿробуђени, знојем наїѿїљени ѿлацилиндар, целулоидна ѿрса од кошуље, искрзану лейїтїр-машину, шїроке кариране ѿанїалоне, шїми цїїеле са високим шїїиклама, број чеїрдесетї и чеїрдесетї ѿетї (350–351) итд.

За разлику од антепонираниог, постпонирани обједињујући елемент у нашој језичкој грађи увијек је у контактної позицији са осталим хомофункционалним елементима (в. т. 2.1.2.). Такву позицију, без изузетка, заузима и кад је у комбинацији с антепонираним обједињујућим елементом, који и у том случају може бити и у контактном и у дистактном положају с осталим елементима дистрибуције (в. т. 2.1.3.).

2.5. Може се говорити и о начину изражавања везе између обједињујућег елемента и његових саставних елемената, с једне стране, и између самих саставних елемената, с друге стране.

2.5.1. Однос антепонираниог обједињујућег елемента и његовог експланативног копулативног низа најчешће је асиндетски, мада смо забиљежили и рјеђе примјере синдетске везе.

У првом случају претежно су раздвојени зарезом, нешто рјеђе двотачком, што је очигледно из досад презентоване језичке грађе, а у ријетким примјерима, ексцерпираним из говора ликова, нема никаквог ортографског знака међу њима – *И све се руши ѓрадови и села, људи и жене, верносї̄ и храбросї̄, све* (397).

У другом случају експланативност копулативног ланца у дистрибутивним конструкцијама формално је истакнута експланаторним конјункторима, какви су *ѿо јесї̄, значи, и ѿо* и сл.:

који се [...] представио као сопственик, илити газда, *свеѓа ѿѿѿа, ѿо јесї̄ мокре, ѿлизаве земље, ѿуноглаваца и шуїе* (157); рођени да понове радње поновљене небројено пута, *ѿо јесї̄ расїїење, ѿлођење, ѿїадање и не-сїїајање* (215); да би касније, [...] у салауковитим ноћима правила друштво Марији Рибанчевој и Кристини Гркињи приликом *вещїїичїїих ѿослова*, то јест приликом *дављења ѓрудоболних, ѓушења зайїїивених, уницїїавања женске ѿлодностїи, исїїјања дечје крви, ломљења враїїова ѿїїаних, бешења сумасицїавцих, дављења заљубљених, самоклања ѿрокажених и очаїаних* (314); у којој је иначе држао *кафански инвенїар, ѿо јесї̄ дубоке ѿањїре са неодређеним црїїежима ѿо ивицама, ѿїране чаршаве од ѓрубоѓ ѿлаїна, бокасїе бочице са сољу, бибером и зеїїином, мале чокање, неколко ѓрїїа, искривљени чађави рошїїїљ са ѿроваљеним жарїїиштем, неколко сифон-боца са ѿломљеним ѿїїикама, ѿїри осмуђена ражња са рачвама, велики ѿредњи ѿочак од велосїїеда са ѿокиданим жицама, ѓрамофон на навијање са увијеном шкољком ѿрубe* (284); Радош Пекар и Полко Шнајдер, нераздружими јарани, донесоше *ѿолован есцаїѓ за шесїї ѿерсона, значи ножсеве, кащїке и виљуцке у карїїонској куїїци* (171); држи проповеди о *смрїїним ѓресима, и ѿо: / Горде.љивосїїи, / Среброљубљу,*

/ Блудничењу, / Ненависџи, / Неумереносџи У Јелу И Пићу, / Гњеву И Злојамћењу, / Лењосџи И Немарносџи Према Својем Вечном Сјасенију⁹ (201) итд.

Постпонирани обједињујући елемент увијек је одвојен зарезом од осталих чланова координираног низа (в. т. 2.1.2. и 2.1.3.).

2.5.2. Посљедњи елемент експланативног копулативног низа може с осталима бити уланчан асиндетски (нпр. прождирала је *све щџо су сџавља-ли љред њу, љасуљину, куљус, љојару, цџвару, оџризине, јанију* (55)) и синдетски (нпр. имаће *све* лепо: *очи, нос, усџа, џело и душу*. (113)). Укидање везника резултира бржим ритмом и јачом експресивношћу. Забиљежили смо и примјере полисиндетске везе међу елементима објаснидбеног копулативног низа (нпр. *Све* је за њих ништета: *и дух, и душа, и џело, и живојџи, и смрџи, и вечносџи* (141); Не сећам се *ни саџа, ни дана, ни ичеџа* (343) итд.). Они су захваљујући полисиндету, који интензификује сваки додати елемент, фигуративнији.

2.6. Посебно су занимљиви примјери дистрибуције који су маркирани на графичком плану. Наиме, Стевановић *неријетко* чланове копулативног низа, били они хомогени или хетерогени, издваја визуелно, у посебне редове односно одјељке, а све у оквиру исте реченице. Пошто су већег обима, на-вешћемо само један примјер ради илустрације:

Јер је [...] куповао *намещџај*, као прави правцати кућаник:

четврџасџи љлехани щџорейџи, црн као оцачарска кошуља, са прогорелим ватриштем, опученим подзидом и кривим ринглама, од старије жене Трипуна Мучибабића, двоженца,

зелењикави, љо ивицама оџуљени орман са цијукавим шаркама, умолченим даскама и разбијеним стаклима спреда, од презадуженог капетана Кордића, весељака,

два брачна кревейџа, са вешто молованим плочама више узглавља, по којима су летели модрикасти анђелчићи, плетући венце, од непознатог продавца, накривљено трокрилно огледало, које је свакоме показивало најмање шест наказних и расплинутих прилика, као у намрешканој води, од госпоје Софије Лештарић, чесне удове,

здејасџи љрокрилни щџифоњер, у који би могла да стане цела опанчарска радњица са тезгом, ћиришем, чекићима, и још рожацима приде, од доктора Мође Елија, Евреја,

некакве сџаромодне зидне слике, пожутеле од година, у мрким дрвеним оквирима, на којима су се дала видети плавичаста језерца, витковрати лабудови и голишаве женске,

и још којещџа, од чега списак не постоји, или се нигде не може наћи (197–198).

2.7. Дистрибуција се у роману *Нищчи* јавља и као текстуална фигура, али врло ријетко. У примјеру који наводимо обједињујући члан је у почетној

⁹ Сви наведени смртни греси и у роману су истакнути курзивом.

реченици представљен партитивном синтагмом с бројем *седам*, што усло-
вљава седам наредних реченица у улози њеног дешифровања:

Град Крагујевац, негда Карађофча, створен у нечијем предсмртном буну, као предворје пакла, има равно *седам сѝрадања*. *Прво* је Мржња, змија многоглава, која отров црпе од овдашњих крштених и некрштених душа, без разликовања спола, година и богатства. *Друго*: Жалост, подземна и надземна мемла и чамотиња, која испија лица и кости грђе него сушица, и оставља спрљену равницу за собом, у којој не дувају топлик ветрови. *Треће*: Немир, син страха и стрепње, псоглави, који разара до-
мове и заједнице, као поплава мравињаке. *Четврто*: Свирепост, ћерка похлепе и среброљубља, црволика, из које ничу злочини и ужаси, и страшни сад људских разговора. *Пето*: Развратност, вашљива, разједе-
нога носа, с длакама по лицу, која се пари у мраку, као свиња у блату, с мрким чудовиштима без имена. *Шесто*: Крволоштво, крокодилске њу-
шке, које је друго име за глад телесну и понижења овога средњега света, проклетога, који виси у празнини, као трула крушка. *Седмо*: Безверје, с телесином курве успаљене и зле, које настаје због глупости, скудоум-
ности, великих жеља, туђиновања, блуда и срамоте (139).

3. У следећој групи примјера координирани низ такође почива на од-
носу супституције, али за разлику од претходних примјера у којима један,
евентуално два члана могу узети функцију обједињивача свих осталих чла-
нова, у наредним примјерима само један члан не може имати ту улогу. Овдје
је обично сваки наредни члан конструкције иманентни дио претходног члана,
па се међу њима препознаје посесивни однос цјелине и дијела (Ковачевић
2000: 149). Сви чланови представљени су пунозначним лексемама и кому-
никативно су неопходни ради преношења потпуне информације. Наши при-
мјери, као и примјери М. Ковачевића, говоре да је ријеч о координираним
конструкцијама с адвербијалном вриједношћу, просторном или временском,
чији се чланови налазе у асиндетском односу.

Елементи оваквих конструкција у нашем корпусу обично се јављају у
правилном низу:

Живљаше човек у сумрачној *Јевроји*, у земљи *Србији*, у *граду Кра-
гујевцу*, у *Филија Вишњића улици* (275); распламсан у дубини земље, *иза
седамдесет и седам челичнијех враћа*, у *безмерноме Косијур Граду* (37);
Више врбака и шойољака, *одмах ѿред Анѿонијеве воденице*, *надомак
сиройине Доње Мале*, *на селској исѿаши*, скрдише се једног прољећа, го-
дине незнано које, за владе краља Милана Обреновића, илити Грофа од
Такова, радници одасвуд (65); *Иза самих ѿойлана*, *на ѿлацу са водовод-
ним цевима*, *зарђалом жицом*, *ѿоломљеним гредима*, *ѿоред којекаквих
оѿѿадака*, писац ових горких редова, [...] нашао је либелу (177); Високо
изнад главе подигао сам букет боца, набраних *јуче* у јовановачком пољу,
ѿред вече, *ѿре црквених звона* (352) итд.

Питање је да ли су наведени правилни низови климактични или анти-
климактични. „При одређивању неког низа као климактичног или као анти-

климактичног“, према мишљењу Срдана Богосављевића, „мора се водити рачуна не само о његовој семантичкој инваријанти и вредностима (евалуативним значењима) актуализованим у њему већ и о релевантним семантичким компонентама околног текста“ (2002: 132). Сходно томе, наведени поредбени низови, ако се посматрају изоловано, несумњиво су антиклимактични: сваки наредни члан низа ужи је од претходног. Међутим, са становишта прецизирања информације о мјесту или времену, они имају климактичан карактер: сваки наредни члан значајнији је од претходног.

Забилежили смо и неријетке примјере у којима је тај низ испреметан, а изневјеравање правилног распореда такође може да им обезбиједи стилематичну вриједност:

становао је у зеленој кућици с баштицом, лејама цвећа и вињагом до капије, у двема ушуканим собицама ошозади, међу везовима, јасичућима и иконама, одмах испод шек подигнутог хидродрома, на Сивановљанском Пољу, као пуноправни станар код поуселе синовице посластичара Видовића (251); Сваке године од тада, истога дана и саиа, у месецу Априлију, лицем на Благовести, хромац је виђао тог војника (85); да је Баба Нера једног осунчаног пролећнег дана, прошараног појањем тица небеских, у месецу Априлију, непосредно после Благовјешченија, празника пречисте Марије, можда баш на Биљани Пећак, [...], увила болна крста у рекле и шалове (290) итд.

4. На основу спроведене анализе дистрибутивних конструкција у роману *Нишчи* Видосава Стевановића, можемо закључити да њихову бројност прати и структурно-семантичка разуђеност. Посриједи су координиране конструкције састављене из два опонентна дијела: уопштеног обједињујућег супституента и експанативног копулативног низа чији се елементи одnose на посебне референте. Први дио у односу на други најчешће заузима антепонирани, знатно рјеђе постпонирани, а најрјеђе и један и други положај истовремено. Антепонирани супституент се са копулативним низом може наћи и у контактної и у дистактної, а поспонирани само у контактної позицији. Функцију супституента претежно врше скоро синсемантичне, али не заостају за њима много ни аутосемантичне ријечи. Његово уланчавање с експанативним копулативним низом углавном је асиндетско, рјеђе синдетско. И посљедњи члан копулативног низа налази се са осталима у асиндетском или синдетском односу. Нијесу необични ни примјери с полисиндетским везивањем. Сви чланови дистрибутивне координиране конструкције јављају се углавном у форми синтаксема и синтагми а тек спорадично у форми клаузе.

Посебно су стилематични примјери дистрибуције маркирани и на графичком плану. Дистрибуција се у роману *Нишчи* остварује и као текстуална фигура, премда ријетко. Стевановићевом изразу својствене су и конструкције веома сличне дистрибутивним, само што за разлику од њих оне више почивају на односу супституције него адјункције.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- БОГОСАВЉЕВИЋ, Срџан. Антиклимакс. *Стил* 1 (2002): 129–152.
- КОВАЧЕВИЋ, Милош. *Стилска и драматска стилска фигура*. Крагујевац: Кан-такузин, 2000.
- КОВАЧЕВИЋ, Милош. Таутологија и плеоназам. *Српски језик* VI/1–2 (2001): 145–166.
- ТОШОВИЋ, Бранко. Стилистичке категорије. *Стил* 2 (2003): 43–63.

*

- КАТНИЋ-БАКАРШИЋ, Marina. *Lingvostilistika*. Budapest: Open Society Institute, Center for Publishing Development, Electronic Publishing Program, 1999.
- КАТНИЋ-БАКАРШИЋ, Marina. *Stilistika*. Sarajevo: Naučna i univerzitetska knjiga, 2007.
- RKT: *Rečnik književnih termina* (ур. Dragiša Živković). Beograd: Nolit, 1986.
- SIMEON, Rikard. *Enciklopedijski rječnik lingvističkih naziva I u II*. Zagreb: Matica hrvatska, 1969.
- STEVANOVIĆ, Vidosav. *Nišči*. Beograd: Beogradski grafičko-izdavački zavod, 1990.
- ZIMA, Luka. *Figure u našem narodnom pjesništvu s njihovom teorijom*. Zagreb: 1880. Zagreb: Globus, 1988.

Sonja V. Nenezic

ON A SYNTAX FIGURE OF SPEECH IN THE NOVEL NIŠČI BY
VIDOSAV STEVANOVIĆ

Summary

Based on numerous heterogeneous examples from Stevanović's novel *Nišči*, the paper establishes and describes structural-semantic characteristics of coordinate constructions that are the foundation for one of syntactic figures of speech of addition – distribution. This figure of speech consists of two opposed parts: the unifying general substituent and its explanative copulative group.

In relation to the first part, the second part usually takes the prepositioned, less frequently the postpositioned, and very rarely both positions simultaneously. The prepositioned substituent takes both the contact and distact position in relation to the copulative group, while the postpositioned takes only the contact position. Synsemantic words usually perform the substituent function, but the automenatic words do not lag much behind, too. They link with the explanatory copulative group more frequently in an asyndatic than in a syndatic way, while the elements of the copulative group can be in a polysyndetic relationship. All elements of the distributive coordinate construction appear mainly in form of syntaxemes and syntagms, only sporadically in the form of clause.

The particularly figurative examples of distribution have been marked on the graphical plane, too. Our linguistic corpus shows that distribution can be manifested also as a textual figure. We have also excerpted the constructions very similar to distributive ones, but unlike them they are based more on the relation of substitution than adjunction.

Универзитет Црне Горе

Филозофски факултет у Никшићу

Студијски програм: Српски језик и јужнословенске књижевности

sonjan@t-com.me

Мср Милица М. Лазовић

ИСТИНА (ИСТОРИЈА) И ПОЕТИКА У РОМАНУ *ГЕЦ И МАЈЕР*
ДАВИДА АЛБАХАРИЈА¹

*„Исти́на не окуи́ља људе.
Они јој се не иреи́уци́јају.
Она је неовисна од нас
и не иодврџава се комадању наших реченица. [...] Но, она нам ии́ак није си́рана
и нисмо ирои́терани из њене земље.
Искусиво исти́нии́оси́и иривлачи нас
к њеном одсуи́ном среди́ицију,
и́ера на да кружимо око њеног жари́иција.“
(Рансијер 2010: 74)*

Предмет рада је однос фикције и стварности у књижевнотеоријској и филозофској мисли од античких поетика до данас, као и у роману *Гец и Мајер* Давида Албахарија. У раду се анализира на који су начин историјски подаци преобликовани у фикционални дискурс у поменутом књижевном делу, као и којим се средствима оспорава њихова аутентичност. Напетост се у тексту гради успостављањем нарације и њеним надилажењем средствима метафикције и (ауто)ироније, али и проблематизовањем улоге јунака приче, посредством одговарајуће приповедне инстанце. На идејном плану, стваралачки поступци који обликују наративну структуру Албахаријевог романа проблематизују могућност достизања целовите истине о свету и субјекту и величају потрагу за сазнањем као темељним принципом човекове (само)свести.

Кључне речи: Давид Албахари, Гец и Мајер, истина, историја, фикција.

1. Проблем односа поетике и истине заокупљао је пажњу античких филозофа исто колико и савремених књижевнотеоријских мислилаца, при

¹ Рад је настао у оквиру испита *Књижевности, фикција и истина* на докторским студијама Филолошког факултета у Београду.

чему се генеза проучавања овог питања одликује методолошким плурализмом и нејединством у дефинисању односа и међусобних утицаја спорних категорија. Док антички филозофи и каснији проучаваоци песничко дело посматрају као средиште у којем се стичу поетски и вантекстовни елементи, постмодернисти и деконструкционисти тежиште померају на границе књижевног текста, као и на његов однос према, у традиционалном смислу схваћеним, нефикционалним жанровима. Филозофска мисао XX века, која се развила под утицајем Ничеа, Фројда и Маркса релативизује истину текста, истичући да је смисао изван њега, у вољи за моћи, несвесним нагонима или класним разликама и сукобима. Неутрализација истине у књижевности и ван ње представља општу тенденцију мислилаца и теоријских система XX века, али њени корени сежу дубље, до самих почетака књижевнотеоријске мисли. Корнелије Квас у својој студији *Истина и њојтика* (2011) истиче да: „Савремена релативизација песничке истине има два главна узрока: Платонов онтолошки приступ песништву, који је удаљио песму од истине, и нововековно схватање књижевности као фикције, које омогућава крајњи релативизам у учењима постструктуралиста и деконструкциониста“ (Квас 2011: 6). Систематизацијом и компаративном анализом ставова античких мислилаца, Квас закључује да, за разлику од Платона и Хорација, који поричу могућност повезивања песничког исказа и узорне истине, и тиме релативизују истину у књижевности, Аристотел парадигму сагледава у оквирима мимезе, допуштајући изједначавање спорних категорија, а самим тим и постојање истине у песништву.

Нововековна европска филозофска рефлексација велича стваралачке способности уметника, који свет обликује по сопственом нахођењу, што доводи до губитка интересовања за разумевање књижевности у категорији универзалне истине. Фикција се одређује као моделовање имагинарног света, створеног паралелно са стварношћу, а у систему у којем правила успоставља стваралац, за сваки појединачни текст критеријум истинитости је различит. Одбацивање референцијалне функција језика, тј. схватање да речи имају значење и када упућују на друге речи, а не само када упућују на ствари, због чега се текст посматра као један од елемената у мрежи других текстова, додатно релативизује истину, док у свом радикалном облику ова теза доводи до порицања могућности спознаје света и до порицања стварности као такве. Будући посредована језиком, стварност је, према Бартовом мишљењу, условљена текстуалним, она је „међутекст, немогућност да се живи изван бескрајног текста – био тај текст Пруст или дневни листови или телевизијски екран“ (Барт 1975: 48). Пошто је књижевност део система сачињеног од других текстова, Мишел Рифатер истиче да се смисао дела открива посредством интертекста, тј. једног или више текстова које читалац мора познавати да би разумео оно што тумачи. Представа стварности увек је вербална конструкција, па однос књижевног описа према властитом предмету није однос језика према свом невербалном контексту, већ однос метајезика према језику. „Облик који текст намеће значењу уједно је и кључ за дешифровање

значања“ (Рифатер 1995: 116). Пол де Ман књижевност разуме као непрекидно означавање које укида везу између текста и стварности. За Дериду стварност је редукована на језички условљену игру означитеља, тако да ни текст не може поседовати значење по себи, већ му нове означитељске структуре, интерпретације, приписују значење: „Као што језик и писмо књижевног дела не репрезентују, него формирају стварност, тако и језик и писмо критике не представљају књижевно дело, него га изнова стварају“ (Квас 2011: 198).

Супротно онима који поричу постојање истине у књижевности у XX веку делују теоретичари са ставом да се песничко дело не може посматрати независно од истине и стварности. Семантика могућих светова, настала 60-их година, превасходно у раду Сола А. Крипкеа, подразумева да је фикционални текст „медиј стварања фикционалних светова, како у пишчевој конструкцији, тако и у читаочевој реконструкцији“, док стварни свет претходи текстуалној делатности и постоји независно од ње (Долежел 2008: 154). Х. Портер Абот истиче да текст упућује на стварност, односно да фикција поседује истину, али ту је по среди истина значења, пре него истина чињеница: „Аутор, с обзиром на то да му је пружен огроман арсенал могућих извора у фикцији, може да обликује ликове у репрезентативне типове и да их комбинује на такав начин да живописно може да представи моралне и практичне последице њихових дела“ (Абот 2009: 244). Пол Рикер књижевност разуме као дубоко референцијалну, јер „прича припада животу пре него што се из живота протера у писање“ (Рикер 2004: 170). Говорећи о двострукој референцијалности у књижевности, он наглашава да денотација првог реда омогућава исказивање истине стварности, док денотација другог реда садржи фиктивну референцијалност, која ослобађа дискурс у циљу поновног сазнавања стварности. У студији *Истина и метод: основи филозофске херменеутике* (1978) Гадамер се супротставља релативизовању и порицању истине у књижевности и објашњава да разумемо дело које припада некој традицији јер и сами припадамо тој традицији: „Књижевно дело састоји се од друштвене, културне и историјске традиције, као и од елемената свеукупне књижевне прошлости“ (Квас 2011: 207). Истина коју нам књижевност предочава омогућава нам да спознајемо свет, друштво, културу, историјску традицију и сами себе, а сам доживљај уметности обезбеђује пуноћу и целину живота: „Естетски доживљај увек садржи искуство неке бесконачне целине“ (Гадамер 1978: 99). Иако уметност не може досегнути потпуну истину, она обезбеђује прираст знања у односу на оно које претходи уметничком доживљају.

2. Са проблемом односа фикције и истине у XX веку тесно је повезано питање односа фикције и историје, а за исти проблем у Албахаријевом роману *Геџ и Мајер* (1998) важна је чињеница да се у ауторовом стваралаштву издвајају две фазе. Док се у првој фази, коју чине дела писана до одласка у иностранство и за коју је репрезентативан роман *Цинк* (1988), писац нега-

тивно одређује према историјским темама, пишући о породичном и приватном, по пресељењу у Канаду тај став се мења, а историјске прилике, које је до тада у најмању руку порицао, уводи у своја дела градећи фиктивни свет на антиномичним релацијама своје – туђе, прошлост – садашњост, док су укореењеност у неки локалитет и раскореењеност као супротан процес кључни за разумевање његове прозе писане у егзилу. Уплив историјске тематике у делима *Крајка књиџа* (1993) и *Снежни човек* (1995) помера се ка мотивима везаним за Други светски рат и холокауст, најпре у роману *Мамац* (1996), док је роман *Геџ и Мајер* у потпуности на њима обликован. Како аутор у есејима наводи, личне трагедије родитеља у Другом светском рату нудиле су му се као прича и увлачиле га у себе као део приче, па су се и писма која мајчин први муж пише из логора природно улила у *Мамац*, док роман *Геџ и Мајер* бележи „искуство тражења смисла нарушене симетрије“ настале услед масовних страдања, која обележавају јеврејски идентитет у целини (АЛБАХАРИ 2004: 71).

Објективна стварност, тврди Кете Хамбургер, у књижевности претвара се у стварност субјективног доживљаја: „Мимезис стварности није сама стварност, већ је стварност само грађа песничког рада који до нестајања стварности, која се још уопште да спознати, може попримити све степене – уопштено речено симболичког – превладавања и преображавања“ (ХАМБУРГЕР 1976: 204). Приповедни субјект обелодањује стварност као личну егзистенцијалну датост, која се не може упоређивати ни са каквим објективним референтима од којих полази: „Историјски романи који се исто тако тачно држе историјске истине као и историјски документ, претварају историјско лице у једну неисторијску фиктивну фигуру, премештају је из једног могућег система стварности у један фикционални систем“ (ХАМБУРГЕР 1976: 124). Слично томе, аутор у белешци на крају романа *Геџ и Мајер* каже: „Историјске чињенице на којима се заснива ова прича потичу из бројних извора – архивске грађе, енциклопедијских одредница, новинских фелтона, књига и студија – а понајвише из монографије Милана Кољанина *Немачки лоџор на Београдском сајмицију 1941–1944* и студије Кристофера Браунинга *Коначно рещење у Србији – Јуденлаџер на Сајмицију*. Прича, међутим, није никада историја, и поштује чињенице само у оној мери у којој то њој одговара“ (АЛБАХАРИ 2008: 183). Упућујући на документарну подлогу наратива, аутор романа истиче да је суштински реч о преображавају историјских података у фикционални дискурс. Јунаци, који као прототипове имају стварне историјске личности, у толикој су мери измењени и домаштани, да се на више места, рефренски, истиче њихов имагинарни карактер: „Геџ и Мајер. Никада их нисам видео, могу само да их замишљам“ (АЛБАХАРИ 2008: 5).

У XX веку импулс потекао од испитивања евентуалних различитости категорија историјског и фикционалног резултираће, у крајњој линији, њиховим изједначавањем, као и порицањем могућности објективног сазнања и стварности као такве. Објективни дискурс увек је имагинарно излагање, јер се означавањем тежи допунити смисао историје. Помоћу језика, који

посредује између појединца и његовог доживљаја света, открива се, не стварност, већ њена вербална конструкција: „Између дискурса (писања, репрезентације, знака) и стварности постоји нужан и непремостив јаз и ниједан знак, ниједна репрезентација не може да нам омогући приступ стварности, не може да се *закачи за стварност*“ (Долежел 2003: 67). Језик који би нам омогућио непосредан приступ свету произвео би или би поново створио управо тај делић света. Људски језик одликује се слабом перформативном моћи, тј. он не може да створи неки свет који постоји независно од дискурса или од било које друге репрезентације. Сусрет евентуалне стварности и њеног израза у било ком типу текста, па и у историјском, не обезбеђује објективно сазнање, већ нас од њега удаљава, јер производи нова значења, умножава их и самим тим релативизује: „Елиминисање означеног ван *објективно* дискурса, остављајући да се очигледно супротставе *стварно* и његов израз, неизбежно ствара ново значење“ (Барт 1967: 43). Значај језика приликом конструисања нових значења и паралелних светова тематизовани су на више места у Албахаријевом роману, па и у тренутку када измаштани јеврејски дечак Адам, нараторова пројекција у прошлости, у тренутку егзистенцијалне кризе одједном схвати значај језика:

„Наиме, истог часа је (јеврејски дечак Адам – прим. аут.) почео да разуме језик којим су говорили командант Андорфер и друга војна лица, одједном је увидео да постоје паралелни светови, и да се светови стварају језиком, и да је довољно изменити значење неколико речи да би се променио постојећи или створио нови свет“ (Албахари 1998: 159).

У жанровском смислу Албахаријев роман *Геџ и Мајер* представља граничну вредност, будући да као полазиште узима историјску грађу, коју потом транспонује у сложен фикционални дискурс. Уколико се узме да фикција користи грађу из стварности, док је човеково поимање реалног одређено фикционалним конструктима, испреплетаност ових система је нужна, па је и граница између њих танка, а предмет писања и тумачења гранични случајеви. У Албахаријевом роману реч је о надградњи историјских чињеница, али истовремено и о разградњи, како објективног дискурса од којег се у приповедању полази, тако и створеног фикционалног дискурса, средствима метафикције и ироније. Посредством приповедног ткива настоји се разрешити противречност настала у темељној поставци наратива, према којој се на основу историјских докумената гради фикционални дискурс, који има за циљ да расветли оно што се у прошлости *стварно* догодило и тиме обезбеди објективно сазнање. У ту сврху, приповедач најпре прикупља и испитује обиље историјских докумената, а затим чињенице прилагођава сопственом животном искуству, и тако пречишћене уграђује у темељ на којем гради наратив о страдању Јевреја у Другом светском рату. Међутим, колико год да је роман *Геџ и Мајер* наратив о друштвеним приликама током Другог светског рата, исто толико и још више говори о субјекту који посредством

текста оживљава и (ре)интерпретира историју коју проучава. Стварање се у Албахаријевој поетици открива као дубоко интиман чин, проистекао из личних побуда и потребе појединца да кроз дискурс одреди себе и свет око себе: „Не постоји свеобухватни поглед, прописан увид, готов наук који човеку може да саопшти какав је свет, већ свако мора за себе да открије и увид и наук“ (Албахари 2008: 30). На то да је потрага за истином мотивисана личним разлозима указује одлука приповедача да истражује страдање Јевреја, а самим тим и своје породице у Другом светском рату у преломном животном тренутку, у моменту када освести извесност онога што долази:

„Превалио сам педесету, знао сам куда ме живот води, остало је још само да утврдим одакле сам кренуо. Обилазио сам архиве, посећивао музеје, доносио књиге из библиотека. Тако су Геџ и Мајер ушли у мој живот. Наиме, готово све жене из породица мога оца и моје мајке страдале су, како се то обично каже, у логору на Сајмишту, а заправо су умрле на београдским улицама и путевима, у камиону који су Геџ и Мајер возили до стратишта у Јајинцима“ (Албахари 2008: 19).

„Готово сви мушкарци из породица мога оца и моје мајке страдали су током јесени 1941. године, претходно сакупљени у разним прихватним логорима и затворима, одвођени су на стрељање у мањим и већим групама, најчешће у знак одмазде за убијене немачке војнике. Покопани на разним стратиштима у околини Београда, они творе замршену мрежу смрти коју никада нисам успео у потпуности да размрсим“ (Албахари 2008: 23).

Поред чињеница, које служе као основа за грађење наратива, или упркос њима, почетна приповедачева позиција је позиција незнања, а циљ успостављање реда у самом себи по успостављању реда на породичном стаблу. Проблематизовање могућности сазнања у роману *Геџ и Мајер* појачано је професионалним статусом наратора, који, као неко ко стоји на страни знања и овлашћен је да га преноси, истовремено признаје своју немоћ да овлада *објективним* чињеницама и организује их у логичан низ. Прича делимично расветљава историјска збивања, али њена основна улога је да обезбеди интимно олакшање ономе ко је обликује. Приповедна стварност гради се на противречности у самој наративној инстанци, која с једне стране тежи објективном извештавању о догађајима, док метапоетички и иронијски дискурс делују на нивоу коментара и упућују на субјективност приповедачевог доживљаја прошлости. Напетост између јавног и приватног чини темељну поставку поетике постмодернизма, која шире упућује на тежњу појединца да се дистанцира од историјских токова, али и на његову немогућност да остане имун и издржи притисак друштвене стварности: „Страшно је живети у историји, а још је страшније живети изван ње“ (Албахари 2008: 68). Будући да не постоји независно од појединца, само егзистенцијални статус чињенице не потврђује онтолошки статус истине, па онај који трага за одговорима мора у себи објединити научни и стваралачки метод. Двострука улога наратора, сагласна улози историчара и научника, који прикупља и организује

грађу коју му је прошлост оставила, али и ствараоца, који чињенице надограђује личним запажањима, упућује на тежњу ка повезивању фикционалног и света објективног сазнања, као и на сложеност положаја субјекта у савременим друштвеним токовима. Истина се обликује у свести појединца, а стварност постоји тек интимно проживљена од стране оног ко је интерпретира:

„Свуда по соби лежале су разбацане књиге, фасцикле са фотокопираним документима, кутије са фотографијама, илустроване историје, сведочанства преживелих, хронике ратних збивања, сећања генерала, дневници и писма. Нисам се усуђивао да се покретнем. Стајао сам и осећао како ме све више увлаче у себе, како тонем [...]. Нема другог пута, рекао је рабин на сахрани мог сенилног рођака, осим оног који води у срце, и потом, пречишћен, из срца извире“ (АЛБАХАРИ 2008: 110).

Детективска потрага за нитима које повезују прошле догађаје и њихове учеснике са приповедачевом садашњошћу треба да доведе до приповедног низа, који ће имати почетак и крај, ликове и заплет. Паралелно са испитивањем обимне историјске грађа тече процес измишљања и попуњавања нејасних места, којима прошлост обилује толико да је једна од јунакиња пореди са укрштеницом: „На сваки попуњен квадратих, рекла је, долазе три празна, па чак и ако успеш да их попуниш, одмах се отварају нови, још празнији. Никада знање неће достићи моћ незнања“ (АЛБАХАРИ 2008: 68). Будући сачињена од ваздушастих успомена, непоузданих сећања и трошних архивских докумената, за оживљавање прошлости потребно је више од имагинације. Наратор се мора поистоветити са учесницима и евентуалним очевицима историјских догађаја и уронити у њихове животе, при чему идентификација са Другим понекад прети да поништи индивидуалност самог субјекта:

„Да бих доиста схватио стварне људе, какви су били моји рођаци, прво сам морао да схватим нестварне људе, какви су били Геџ и Мајер. Не да их схватим: да их створим. Стога сам понекад једноставно морао да будем Геџ или Мајер да бих дознао шта Геџ, или Мајер, заправо: ја, мисли о ономе што га је Мајер, или Геџ, такође: ја, пожелео да упита“ (АЛБАХАРИ 2008: 73).

Поступци срачунати да докажу аутентичност света представљеног у књижевном делу, па и у роману *Геџ и Мајер*, парадоксално, упућују на његов фикционални статус и тиме само означавају стварно. Дезинтеграција знака у постмодерни, заснована на претпоставци да знак не садржи означено води оспоравању естетике мимезе у књижевности, док се стварност одликује потребом за сопственим потврђивањем. Ролан Барт користи израз *ефекат сиварноџ* да означи улогу детаља у дискурсу, који треба да нас убеди да је наратив истинит као и сам живот. Према његовом мишљењу, стварно се, уклоњено из исказа као денотативно означено, у њега враћа као конотативно означено, јер баш када се чини да детаљи означавају стварност, они

у ствари говоре да су они стварност и на тај начин само означавају стварно. Исто је и са историјским дискурсом, који, будући да не може досегнути стварно, приповедање поставља на место привилегованог означитеља стварног: „Историјски дискурс не прати стварно, он га само означава, непрестано понављајући *догодило се*, а да та асертација никада неће моћи да буде било шта друго до означено наличје целокупног историјског приповедања“ (Барт 1967: 43). У Албахаријевом роману средства употребљена са циљем да докажу онтолошки и епистемолошки статус стварности упућују на њено суштинско непостојање, јер представа стварности никада не може бити једнака стварности, као што ни интерпретација текста не води откривању истине, већ њеном умножавању:

„Говорим о списковима, а заправо је реч о обимној документацији, о безброј фасцикли са натписима и разним знацима које су усмеравале на друге фасцикле са повезаном грађом, што ми је омогућавало да брзо пронађем све документе битне за неку особу или догађај. Свако од мојих рођака, тачније: свака породица имала је своју фасциклу, исто тако командант Андорфер, Јеврејска болница, Гестапо, Одсек за социјално старање и социјалне установе, Јајинци. И Геџ и Мајер су имали своју фасциклу“ (Албахари 2008: 133).

Улога појединца у историјским и фикционалним токовима у роману је проблематизована кроз потрагу за субјектом друштвених збивања. Постоји ли субјект у вртлогу историјских дешавања? Може ли се појединцу приписати активна улога и вољно деловање, или је, слично јунаку фикционалне приповести, суштински реч о објекту у рукама више силе која управља његовим поступцима и додељује им значење? Проблем епистеме, који се за роман *Геџ и Мајер* открива као темељни, односи се на историјске процесе, и још више на појединца који у њима учествује, а у крајњој линији води питању спознаје Другог и себе кроз Другог. Историја не постоји на нивоу субјекта: „Свака историја своди (се – прим. аут.) на трагање за најмањим и највећим заједничким садржитељима, као да је сваки човек исти а све људске судбине једнаке“ (Албахари 2008: 40). Наука оперише бројкама, сувопарним подацима, а изван њене евиденције остаје оно што се тиче субјекта, као и значење чињенице да су у свим дописима из Другог светског рата „речи Јеврејин и Циганин писане са малим почетним словом“ (Албахари 2008: 41). Будући да је сваки појединац свет за себе, чим се запитамо о осећањима оних који су погођени прошлим догађајима, историјски дискурс губи легитимитет и распада се.

Супротно очекиваном, референцијалност у роману *Геџ и Мајер* не обезбеђује (само)спознају, јер чињенице замагљују истину и одвлаче од суштине. Према мишљењу Мишела Рифатера, ниједна референца није одређенија од имена, будући да скреће пажњу са литерарности, као и историјски подаци: „Додавањем филолошких података не обогаћује се текст, нити се показује ширина асоцијација, већ се само замагљује оно што јесте књижевно у тексту:

чињеница да је дело самодовољно. Са историјским алузијама исти је случај као и са топонимима – све што је потребно да би се разумеле јесте текст“ (РиФАТЕР 1995: 117). Подаци фиксирају приповедање у времену својом метонимијском функцијом, тј. способношћу да означи комплекс представа, будући да именовани појам делује као пример. У Албахаријевом роману именовање служи конкретизовању, али и оспоравању аутентичности јунака означених у наслову. Реч је о две јединке, које су суштински исти човек, типски представници своје врсте:

„У таквим паровима, један је обично висок а други низак, један је пуначак а други витак, али између Геца и Мајера готово да нема разлике: истог су раста, обичан им је стас, носе чизме истог броја. Добро, један има мало шира стопала, што значи да га чизме мало више жуљају, али та разлика, како се обично каже, само истиче сличности, њихов ход, на пример, или начин на који подижу руку у поздрав. Гец би, заправо, могао да буде Мајер, а Мајер, уистину, Гец. Можда и јесте тако, ко зна?“ (АЛБАХАРИ 2008: 125).

Роман, који насловом указује на важну улогу јунака, почива на одсуству аутентичности тих фигура, као и на занемаривању њихових индивидуалности. Прва реченица удваја наслов *Гец и Мајер*, али већ следећи исказ, који се у даљем тексту рефренски понавља, негира претходно истакнут статус јунака у наративу и у историјским процесима, и оспорава њихову аутентичност: „Никада их нисам видео, могу само да их замишљам“ (АЛБАХАРИ 2008: 5). Роман *Гец и Мајер* не велича досезање потпуне и универзалне истине, која ће догађаје и њихове актере повезати у систем и дати им коначан смисао, већ потрагу за тим вредностима. Трагање обезбеђује спознају, којом се на општем плану не може објаснити стварност или субјект, већ искључиво лично постигнуће појединца и његов интимни доживљај околине и себе. Трагати значи откривати нове празнине и путеве којима се субјект може кретати и даље проналазити нове истине, тј. нове празнине.

„Онај ко признаје да не зна увек је у предности над оним који нагађа да зна. Тако сам се тешио и док сам прикупљао податке за моје породично стабло. Тек када сам га довршио утврдио сам да се налазим на почетку, да нема тог знања које је коначно, већ да свако представља предворје које води у нове области незнања. Хтео сам да откријем ко сам и шта сам, и одакле долазим, а што сам се више томе приближавао, све више сам од тога био удаљен“ (АЛБАХАРИ 2008: 49).

Када се појединац једном зарази, прошлост се толико увуче под кожу да истовремено жели и не може живети изван текста посредством којег сазнаје о ономе што је било. Реконструисани свет осамостаљује се и постоји изван приче која га обликује, прича постаје стварност у оквиру друге приче, па се поставља питање да ли прича може постојати као стварност у оквиру стварности. Прошлост и њени учесници превазилазе оквире историјског,

али и фикционалног дискурса створеног у свести наратора, отелотворују се и још једном постају део стварности, овога пута приповедне, која им даје легитимитет у оквиру наднаратива романа *Геџ и Мајер*:

„Геџ и Мајер седе у последњој клупи, дошаптавају се, цепају листове из свеске и праве авионе. После, за време великог одмора, једу виршле са сенфом у оближњем парку. Кроз прозор зборнице, погурен иза завесе, гледам како парчићи хлеба нестају у празнинама њихових лица“ (АЛБАХАРИ 2008: 126).

Преплитање фикције и стварности у оквиру фикционалног дискурса који припада другом фикционалном дискурсу делује на нивоу метанарације и открива концепт приповедног низа, који се простире у дубину и успоставља релације на различитим нивоима наративне структуре. Потврђујући сложеност односа фикције и стварности, али и фикције и историје, наратор се пита:

„Да ли је то оно што желим да учиним: да поново доведем Геџа и Мајера међу сенке које настајују простор некадашњег логора на Сајмишту, да им подарим живот како бих им, што пре, што пре, доделио смрт? Међутим, [...] нико не сме да изиграва Бога, ни рабин, ни писац, ни приповедач, а речи, ма колико моћне, никада не могу да замене тишину Божјег стварања“ (АЛБАХАРИ 2008: 80).

Роман *Геџ и Мајер* делује као метатекст, наратив о сопственом настанку, садржају и смислу, а улога таквог поступка је удаљавање субјекта од оног дела стварности који обликује причу, али и од самог чина стварања. У процесу реинтерпретације постављање себе наспрам објекта приповедања истиче се, не само као потребан, већ и неопходан чин: „Историја је била збир чињеница, осећања нису имала никакве везе с њом, и свако је морао да постави себе наспрам њих: наспрам историје, наспрам чињеница и наспрам осећања“ (АЛБАХАРИ 2008: 30). Иронијски слој, који се простире дуж читавог текста и који, као и метатекст делује као коментар, такође служи дистанцирању наратора од приповеданог садржаја, али упућује и на његову интимну везу са предметом који је у иронијском кључу дат.

„Генијална замисао која је омогућила остваривање Химлерове идеје, и која је, уосталом, била неопходна за даљи развој технологије масовног убијања, састоји се у томе да се, уместо угљенмооксида из челичних боца, користи издвучени гас мотора, што није само, по свему судећи, чинило целу процедуру јефтенијом, него је и доприносило томе да унутрашњост камиона делује сасвим безазлено, дакле: као *права* унутрашњост *правог* камиона, што ће без сумње благотворно деловати на жртве. Тешко је одолети таквој брижности, признајем“ (АЛБАХАРИ 2008: 12).

„Историјски гледано, полазак Заурера са Геџом и Мајером из Берлина означио је завршетак вишемесечне расправе о судбини Јевреја у Београду и Србији. Извесне нацистичке главешине заговарале су њи-

хово пребацивање на исток, у неки од новоформираних гета или логора; други су, очигледно традиционалније расположени, сматрали да треба наставити са стрељањима; у самом врху, међутим, превладавао је дух модерности, и постојала је спремност да се настави са пружањем подршке даљем развоју хуманијег и безболнијег убијања“ (Албахари 2008: 91).

*

Нарушавање норми и конвенција у књижевности ХХ века, али и у другим областима интелектуалне делатности не доживљава се као рушилачки већ као креативан процес, будући да открива нове начине стварања значења. Исто тако, за крајњи циљ свесних активности појединца не поставља се досезање целовите и универзалне истине која би учврстила значења и одредила субјекта у односу на друштвене или космичке процесе, већ потрага за значењима и новим изазовима који ће усмерити даљу потрагу. Свет се одређује као симулакрум, који ствара бројне представе, равноправно распоређене на скали истине, при чему се ни једна од њих не може одредити као истинитија од друге. Функција уметности и сваког другог сазнања је да проблематизује свет и провоцира нашу запитаност, док се смисао стварања садржи у следећем нараторовом метапоетичком коментару:

„Тешко нама, рекао сам ђацима, ако икада престанемо да причамо приче, јер ако то учинимо, ништа нам неће помоћи да издржимо притисак стварности, да олакшамо терет живота на раменима [...]. Али, упитали су, зар живот није прича? Не, одговорио сам и ухватио се за леву ресицу, живот је одсуство приче“ (Албахари 2008: 93) .

Не постоји објективно сазнање које би заузело централну позицију и наметнуло се ауторитетом, нити субјект којем би припало повлашћено место у односу на друге. Проблематизована улога свезнајућег приповедача у Албахаријевом делу, који, упркос бројним средствима која му служе као потврда аутентичности дискурса о прошлости који конструише, стоји на почетку, у хаотичном свету који подсећа на поремећени возни ред, илуструје положај субјекта у савременим друштвеним поставкама. Помоћу ироније и метафикције подрива се аутентизација исприповеданих догађаја, а нарративни чин бива огољен приповедачевим коментарима, при чему стварање фикционалне илузије истовремено доприноси њеном разарању, као и умножавању значења текста. Паралелно са обликовањем слике света за време Другог светског рата, у роману тече процес разградње званичне фактографије, кроз окретање малим причама, појединцу и његовој судбини. Порицање могућности вољног деловања субјекта у историјским приликама преплиће се са потврђивањем његовог значаја у процесу сазнавања света, па и прошлости као његовог чиниоца.

Поетика романа *Геџ* и *Мајер*, заснована на претпоставци да истина не постоји изван свести која је доживљава, потврђује идејну поставку Албаха-

ријевог приповедног опуса у целини – тежњу ка хуманизацији дехуманизованих процеса. Да би спознао истину, појединац мора дубоко уронити у стварност, поистоветити се са светом који га окружује и интимно га доживети. Будући да таква врста спознаје истовремено захтева рационалну и ирационалну делатност, није довољно утврдити чињенице, именовати их и организовати у узрочно-последични низ. Напротив, приступ који стварност своди на њен материјални израз замагљује истину и скреће пажњу са онога што је суштински важно, а то је живот сам. Исти поступак примењује се и приликом обликовања фикције: како би кроз имагинацију обликовао истину, стваралац мора уронити дубоко у стварност, разумети је и из ње издвојити оне делове које ће, потом, преобликовати у књижевно дело. Смисао измиче ако се усредреди на издвојене чиниоце, па их је неопходно на дубљем плану анализирати, освестити њихове везе, међусобне утицаје, и тако уопштене издићи до универзалних вредности. Због бројних неодређености које и стварност и фикција садрже, научни приступ треба удружити са креативном способношћу, јер тако створена истина постоји, не као збир чињеница, већ као систем у којем функционалност делова обезбеђује његову сврсисходност.

Референцијалност у роману *Геџ и Мајер* има вишеструку улогу, а читалац који припада истој традицији лако ће разумети наратив приписујући му значења на основу познатих вредности. Објективна стварност служи као подлога у обликовању/сазнавању наратива, али истина коју прича изнедри тиче се, у мањој или већој мери, чињеница, међутим, чешће је у фокусу истинна значења, помоћу које појединац приписује смисао себи и свету око себе. Албахаријев роман не одговара толико, у рикеровском смислу схваћеној референцијалности првог реда, која исказује истину чињеница, мада она није из њега изузета, већ је пре заснован на секундарној аутентификацији, према којој књижевно дело само фиктивно упућује на стварност, ослобађајући дискурс у циљу поновног сазнавања реалног, овог пута посредством парадигматске истине. Пренете у фикционални дискурс, чињенице га растерећују од терета референцијалности, стичући истовремено статус истине у оквиру света који творе, при чему занемаривање аутентичности и тачности података води уопштавању значења и спознаји универзалне истине о свету и појединцу.

Објективна подлога претвара се у Албахаријевом роману у стварност субјективног доживљаја, при чему фикционални дискурс, који само симулира објективни, јунаке и догађаје обликује као типске представнике своје врсте, стварајући парадигматску истину о субјекту и његовом доживљају света. Будући да се не може појмити изван свести која је доживљава, истина света открива се као истина субјекта, док, истовремено, без тежње за универзалним категоријама, ма какве оне биле, субјекат не би могао опстати у свету који у својој историји бележи догађаје какав је холокауст. У таквој поставци Албахаријевог романа истина постоји у облику интимне спознаје појединца који за њом трага, и то као сазнање о себи и Другом кроз сазнање

о себи, обезбеђујући прираст знања у односу на оно које претходи истраживачком и стваралачком подухвату. Крај приче, који остаје на трагу поетике постмодернизма, оставља читаоца запитаног над могућношћу да (само)спознаја не доприноси нужно афирмацији јединке, већ потенцијално и њеној деструкцији.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- АЛБАХАРИ, Давид. *Геџ и Мајер*. Београд: Стубови културе, 2008.
- АЛБАХАРИ, Давид. *Терей*. Београд: Форум писаца, 2004.
- АБОТ, Х. Портер. *Увод у теорију прозе*. Београд: Службени гласник, 2009.
- БАРТ, Ролан. *Дискурс историје*. ТХТ 9/10 (2005).
- БАРТ, Ролан. Ефекат стварног. *Трећи програм* 22 (1990): 190–196.
- ГАДАМЕР, Ханс Георг. *Истина и метода. Основи филозофске херменеутике*. Сарајево: Веселин Маслеша, 1978.
- ДОЛЕЖЕЛ, Лубомир. *Фикционална и историјска приповест – у сусрећу постмодернистичком изазову*. ТХТ 3–4 (2003).
- ДОЛЕЖЕЛ, Лубомир. *Хејерокосмика: фикција и моћући свејови*. Београд: Службени гласник, 2008.
- КВАС, Корнелије. *Истина и њејтика*. Нови Сад: Академска књига, 2011.
- РАНСИЈЕР, Жак. *Учијел незналица*. Загреб: Мултимедијални институт, 2010.
- РИФАТЕР, Мишел. Интерпретација и дескриптивна поезија. *Реч* 11–12 (јул–август 1995): 116–125.
- РИФАТЕР, Мишел. Референцијална илузија. *Трећи програм* 22 (1990): 196–202.
- ХАМБУРГЕР, Кете. *Лојика књижевности*. Београд: Нолит, 1976.

Milica M. Lazović

TRUTH (HISTORY) AND POETICS IN THE NOVEL *GÖTZ AND MEYER* BY DAVID ALBAHARI

Summary

The paper analyses the relationship between fiction and reality in literary and philosophical thoughts from ancient poetics to date, as well as in the novel *Götz and Meyer* by David Albahari. Theoretical systems from ancient times to the twentieth century, examining the characteristics of historical and fictional discourse, lead to denial of differences between these categories in the works of poststructuralist and deconstructivist, which result in the neutralization of truth in literary work, and ultimately the denial of the possibility of objective knowledge of reality. The paper analyzes the ways in which historical data is transposed into fictional discourse of the novel *Götz and Meyer* by

David Albahari, as well as which means oppose their authenticity. Tension in the text is built up by establishing the narrative and its transcendence using metafiction and (auto) irony, but also by questioning the role of the character of the story, with the help of appropriate narrative instance. On the ideological plane, the creative processes which shaped the narrative structure of the Albahari's novel question the possibility of reaching the whole truth about the world and a subject and exalt the quest for knowledge as a fundamental principle of human (self)consciousness.

Универзитет у Београду
Докторанткиња на Филолошком факултету
Студентски трг 3, 11000 Београд, Србија
milica.m.lazovic@gmail.com

Mr Ида Д. Јовић

ПОСТМОДЕРНИЗАМ У ТУРСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ

Рад разматра појаву и одлике постмодернизма у турској књижевности, уз осврт на друштвено политичке околности 70-их и 80-их година прошлог века у Турској. Почев од Огуза Атаја, чији се роман из 1971. године сматра првим постмодернистичким делом у Турској, до светски познатих писаца попут Орхана Памука, Недима Гурсела и Елиф Шафак, турски постмодернисти често су наилазили, као што је то још увек случај, на отпор конзервативаца који се јавио услед страха од рушења дубоко укоревених исламских и патријархалних вредности и који је одувек био оправдаван жељом за очувањем турског идентитета.

Кључне речи: турска књижевност, постмодернизам, турски идентитет.

Чињеницу да су се прва постмодернистичка дела у Турској појавила са дводеценијским закашњењем треба сагледати у контексту друштвено-политичких прилика у Републици Турској у другој половини 20. века. Након што се пре тога турско друштво у свим сферама покушавало да отргне од традиционалних исламских стега које су им вековима пре тога биле дубоко усађене, сада је требало да прође време да се и у свести сваког појединца, а посебно културне елите, догоди препород који ће бити одржив. Након што је 1923. године проглашена Република, писцима је дата могућност да, тек отргнути од традиционалног, напослетку у себи пронађу свој глас и донесу га у форми приповетке и романа. Те две, у турској књижевности младе форме, постају моћно средство политичке и друштвене ангажованости, што ће и остати све до 70-их и 80-их година прошлог века, па и данас. Премда је то било време када је на Западу дошло до појаве нових романа који су побијали све традиционалне норме и који су изазивали све што је до тада било прописано, у Турској је и даље постојала потреба да се кроз реалистичке романи и приповетке осликава положај сељака, интелектуалаца и указује на бројне тешкоће људи у годинама након прва два војна удара, на велики јаз између буржоазије и средњег сталежа, осликавајући унутрашњи

свет и духовно богатство људи на рубу егзистенције. Ипак, педесетих година 20. века у турској књижевности долази до наговештаја постмодернизма појавом песничког покрета Други нови (İkinciYeni) чији су аутори почели да се баве унутрашњим говором индивидуе и његовом подсвешћу под утицајем егзистенцијализма и других европских књижевних покрета (Маринковић 2013: 67). Временом, постмодернистички елементи почели да бивају одлике главног тока турске књижевности, али то је довело и до појаве извесног броја критичара који без устезања указују на штетност такве литературе на политичку вољу народа, као и по све „турско“, будући да су западњачки културни империјализам препознали као претњу по нацију и традиционалне вредности прокламоване у доба Републике.

Имајући у виду да постмодернистичка дела по својој природи теже да деконструишу, а тако и разоре све традиционално које покушавају да сагледају из нове перспективе, те да се окрећу потрази за једном имагинарном географијом (PARLA 2006: 416), нису сви били наклоњени идеји да таква врста књижевности заживи у Турској. Специфичност турске историје и развоја друштва, са акцентом на поларитет Истока и Запада, вере и секуларизма, традиционалног и модерног, још увек дубоко прожима свест људи, а тако и свих њихових делатности, што даље води до поларитета читавог друштва које приврженост једном полу аргументу посматра као супротстављеност другом. Чини се да је веома тешко бити у средини, а свим писцима који се усуде да „западњачким“ техникама наруше традиционално приказивање ликова и тема које величају турско друштво и његове вредности утемељене на исламу, породици и богобојаљљивом животу „обичних“ људи, дела често бивају бачена у немилост критичара. Турски роман последње две деценије обележен је наведеним поларитетима, са једне стране су романи који изражавају нетрпељив став према свему што долази са запада, док са друге стране постоје романи који преузимају или чак, величају све тамошње. Имајући на уму да је књижевност део друштвене делатности човека, такво стање у турској књижевности само је одраз друштвеног стања, те не чуди што је у дубоко традиционалном и патријархалном друштву као што је турско, скретање од уврежених идеала, окретање индивидуализму и периоду Османског царства и бављење тиме на ироничан начин било повод бурних реакција.

Многи турски теоретичари сматрају Огуза Атаја (Oğuz Atay, 1934–1977) првим турским постмодернистом. Почетком седамдесетих година прошлог века Атај је, по угледу на Кафкине и Фокнерове романи, али и Џојсов *Уликс*, увео нове концепте у турску књижевност вишеслојном структуром и техником која се у потпуности разликовала од дотадашњих традиционалних наративних поступака. Атајева жеља да стави до знања да је роман дело фикције, али и да укаже да фикција може имати функцију преиспитивања сопствене фиктивности, променила је до тада устаљени метод ангажованог осликавања реалних догађаја из свакодневног живота и померила границе наративних техника у Турској. Пионирску одлику Атајевих дела, осим употребе техника

унутрашњег монолога, тока свести и интертекстуалности, чини и поступак грађења ликова, саркастичних антихероја, кроз чије визуре наилазимо на прикривену критику тадашње турске буржоазије и положаја интелектуалаца. Атај се, користећи митске елементе, на ироничан начин осврнуо на конфликт Истока и Запада, сатирично критикујући војну бирократију, образовни систем, елитистички наступ интелектуалаца указујући на проблем идентитета појединца у Турској. Може се рећи да је Огуз Атај својим делима најавио догађаје који ће уследити након 1980. године (MORAN 2003: 53).

Након војног удара 1980. године, писци одбацују до тада доминантан правац друштвеног реализма и окрећу се тражењу нове сврхе уметности коју више нису препознавали у ангажованости. Турски књижевни критичар и теоретичар, Берна Моран, сматра да тај период може да се обележи и посебном категоријом, „романом прелазач“, јер су поједина дела још увек носила карактеристике и друштвеног реализма, мада су се поигравала новим наративним техникама, односно „ствараоци нису више своја дела видели само као средства, већ и као сврху“ (MORAN 2003: 33). Многи критичари се слажу у томе да је један од најбољих примера тог преласка роман Адалет Агаоглу (Adalet Ağaoğlu, 1929–), *Једна свадбена ноћ* (*Bir Düğün Gecesi*). Премда је иновације у погледу тематике, технике и стила користила и у својим претходним романима који су изазвали доста полемика, у том роману је на најупечатљивији начин искористила друштвене околности као средство за постизање уметничког ефекта. С једне стране, то је био панорамски роман који је осликавао један историјски период кроз типске ликове, а са друге драматични роман који се бави унутрашњим световима појединаца и то приказане техником тока свести и, по први пут употребљеном, техником независног унутрашњег монолога (MORAN 2003: 34). Једна од најистакнутијих и најнаграђиванијих писаца у турској књижевности, Агаоглуова се употребом технике тока свести и унутрашњих монолога уврстила међу пионире новог таласа у турској прози. То је, дакле, био период појаве све већег броја писаца који су у својим делима почели да неутралишу функцију свевидећег приповедача и користе технику тока свести и унутрашњег монолога како би осликали унутрашњи свет ликова.

Као што смо већ навели, након војног удара 1980. године којим је у Турској започет један период репресије, створена је једна нова атмосфера у свим сегментима друштва. Можемо у томе покушати да нађемо разлог зашто су писци тог периода у све већој мери одустајали од бављења актуелним темама из политичког и друштвеног живота. Писци попут Алев Алатли (Alev Alatlı), Орхана Памука (Orhan Pamuk), Назли Ерај (Nazlı Eray), Латифе Текин (Latife Tekin), Билге Карасу (Bilge Karasu), Недима Гурсела (Nedim Gürsel), Пинар Кур (Pinar Kür) и других, доносе дела у којима се види својеврсни бег од стварности, а под утицајем западњачке књижевности. Алев Алатли (1944–) симболичким се изразом бавила друштвеним и политичким околностима у Турској. Користећи се чињеницама из многих научних дисциплина, Алатлијева заправо жели да укаже на одговорност интелектуалаца.

Међутим, свет који је списатељица у својим романима створила за себе, заправо је свет научника који настоји да буде продуктивнији и ефикаснији за своје друштво повезујући научне чињенице са стварношћу (YALÇIN 2003: 550).

Зачетницом магичног реализма у Турској сматра се Назли Ерај (1945–) која у својим романима истражује проблеме идентитета ликова водећи их, заједно са читаоцем, кроз светове у којима се преплићу јава и снови, што је можда највидљивије у њеном најуспешнијем роману *Човек који је оденуо љубав* (*Aşkı Giyinen Adam*). У том роману ауторка уз употребу тарот карата доноси пред читаоце различите одразе фантастичне стварности и води своје ликове кроз догађаје препуне симболике. Њена су дела препознатљива и по употреби елемената из бајки, док је у свом аутобиографском роману *Лейлици из магле* (*Sis Kelebekleri*) учинила да се споје садашњост и прошлост, сан и јава, користећи се техникама монтаже и тока свести. Још једна значајна представница књижевности магичног реализма у Турској је и Латифе Текин (1957–), која се прославила својим првим романом, *Драга бесрамна смрт* (*Sevgili Arsız Ölüm*), написаном у стилу Маркесовог дела *Сто година самоће*, у коме је на бајковит начин користећи спој модерне технике и традиционалне тематике, описала живот у једном анаadolском селу. Због свог јединственог стила спада у веома популарне писце у Турској, али треба напоменути да су њени романи преведени и на француски, немачки, италијански и холандски језик.

Преплитање јаве и сна може се уочити и у делима Билге Карасу (1930–1995). Он, поигравајући се језиком користећи га на симболички начин, уноси елементе фантастике које користи за спекулисање о филозофским питањима. Карасу је употребљавао јединствене синтагме како би разматрао теме као што су љубав, пријатељство, страх, смрт, вера, репресија и револт. Овај вишеструко награђивани аутор бавио се унутрашњим светом појединца и једини је турски писац који је примио Пегаз награду у САД-у за свој роман *Ноћ* (*Gece*), након чега је неколико његових дела преведено на енглески језик. Реч је о роману који од стране појединих критичара назван постмодернистичким, док је од неких оцењен као „закључани роман“ (KORKMAZ 2005: 409), због велике употребе симбола и преплитања сна и јаве, што га чини тешким за дешифровање. Још једна нова техника коју је Карасу искористио у овом роману јесте и употреба различитих приповедача, али и та што су ликови дефрагментирани и појављују се пред читаоцем „попут ликова на надреалистичкој слици“ (KORKMAZ 2005: 409).

За разлику од Запада, Турска је пролазила кроз „кризу реализма“ (MORAN 2003: 57), те не чуди чињеница што су поједини писци још увек разматрали актуелне догађаје, али за разлику од претходних периода у турској књижевности, сада су ти догађаји били разматрани кроз употребу нових техника, под утицајем постмодернизма који је већ увелико доминирао западњачком књижевношћу. Једна од првих жена писаца која се окренула новим техникама нарације била је Пинар Кур (1943–). Она се у својим романима бавила сукобом појединца са друштвом, посебно у првим делима као што

су *Суїра суїра* (*Yarın Yarın*) и *Жена за вешање* (*Asılacak Kadın*), стављајући акценат на критику друштва и политичких околности, положај жена, али и бавећи се унутрашњим светом ликова. У својим романима описала је неспокојство, безизлазност, осећање неуклапања у друштво, а кроз ликове који у првом лицу говоре о тренутку и месту у којем живе. Крајем 80-их година Пинар Кур се окреће писању детективских романа, чиме је у турску књижевност увела жанр у потпуности запостављен до тада, и у којима се, по угледу на западњачку књижевност, користила унутрашњим романом као средством за стварање загонетног случаја који изазива атмосферу неизвесности и напетости код читаоца. Можемо закључити да се Пинар Кур у својим детективским романима на изванредан начин показала као иноватор, користећи се типично постмодернистичким поступцима попут вишеструког или неизвесног краја и ликовима који су приказани као аутори романа који читамо.

Почетком осамдесетих година 20. века појављују се и први романи најпревођенијег турског писца, добитника Нобелове награде за књижевност, Орхана Памука. Његови романи, сложених фабула и ликова, често се баве дуализмом који се у турској осећа у свим сферама, као што је однос Истока и Запада, традиције и секуларизма, уз употребу интертекстуалности и других поступака карактеристичних за постмодернистичке романе. Будући да је велики део живота провео ван Турске, можемо рећи да је дуализам којим се бави заправо условљен личним осећањем растрзаности између двеју крајности. Слично можемо констатовати и за многа друга велика имена турске књижевности, а у чијим делима можемо наслутити један другачији, више светски поглед на свет. Када је реч о Орхану Памуку, њему је успело да докаже да турска књижевност „није егзотична источњачка књижевност која се на Западу прима као наивна и недорасла наративна творевина“ (Маринковић 2013: 70). Премда нису сва његова дела постмодернистичка, у појединим се окренуо фикцији таквих одлика. Многи Памукови романи засновани су на историјским чињеницама, али оно што у њима представља најупечатљивију постмодернистичку карактеристику јесте сагледавање тих чињеница кроз вишеструке перспективе различитих ликова (ALEXЕ 2011). Сложени заплети, вишеструке тачке гледишта, историјска евокација, нелинеарна нарација, проблем идентитета, интертекстуалност, сукоб традиције и модернизма, као и Истока и Запада, посебно су видљиви у његовим романима *Цевдеј бег* и *Његови синови*, *Бела тврђава*, *Црна књиџа*, *Нови живои* и *Зовем се Црвено*.

Не може се говорити о турском постмодернизму а да се не помене име Недима Гурсела (1951–) чија су дела препознатљива по опробавању у различитим наративним техникама и поетском стилу, али и по темама које обрађује. У својим романима Гурсел је покушао да докаже да историја увек може да се интерпретира на нов начин чиме добија ново значење у односу на стварност. У свом роману *Алахове кћери*, првом роману преведеном на српски језик, кроз нарацију паганских богиња из преисламског периода, а

затим и описујући Мухамедов живот и борбу, исламску традицију и предања, Гурсел покушава да проникне у суштину религиозности. Због својих дела суочавао се са забранама и судом, посебно након објављивања поменутог романа, када је оптужен за увреду религиозних осећања нације. Колико се у Турској писана реч сматра „опасном“ потврђује и чињеница да су бројни писци често на оптуженичкој клупи због својих дела, било због њихове тематике било због ставова које у њима изражавају. У тим оптужницама свакако се може препознати и опште стање у друштву, односно дубока подељеност на оне који још увек славе традицију и оне који желе да турско друштво у потпуности преузме западњачке моделе понашања и вредности. Чини се да су најугроженији они писци који су због својих животних путева били усмерени на Запад, попут Недима Гурсела, Орхана Памука, Пинар Кур и Елиф Шафак, и који су, свесно или не, преузели многе назоре тамошњег света, али и стекли велико и свеобухватно образовање које им је омогућило равноправно укључивање у тамошње савремене токове. Синтеза која у њиховим делима, али и делима других турских постмодерниста, постоји између нове осећајности и трагања за новом естетиком може се назвати и постнационалистичком, колико и постмодернистичком (PARLA 2006: 419). Турска књижевност је последњих деценија тематски, стилски и жанровски веома разнолика. Поред поменутих писаца који још увек завређују много пажње читалачке публике, али и критике, подједнако је значајно и стваралаштво писаца попут Марија Левија, Ајфер Тунч, Ајше Кулин, Ениса Батура, Инци Арал, Октаја Анара и других, у чијим делима можемо препознати многе постмодернистичке елементе. Оно што свакако можемо закључити јесте да је у великој мери ухватила корак са светским трендовима и да је успела да изнедри дела која постају све популарнија ван граница Турске.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

ЂОРЂЕВИЋ, Б. *Недим Гурсел: Нема шйеише од књиџа*.

<<http://www.novosti.rs/vesti/kultura.71.html:432749-Nedim-Gursel-Nema-stete-od-knjiga>>

МАРИНКОВИЋ, Мирјана. Глобализација и турска књижевност. *Култура* 138 (2013): 61–74.

*

ALEXE, Maria. *The Balkan Post-modern Writers – Between Story tellers tradition and Western Patterns*. Научни трудове на Русенския Университет – 2011. Том 50.

Серия 6.3. <<http://conf.uni-ruse.bg/bg/docs/cp11/6.3/6.3-21.pdf>>

АТАУ, Оғуз. *Tutunamayanlar*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2012.

GURSEL, Nedim. *Alahove kçeri*. Beograd: Geopoetika, 2012.

KORKMAZ, Ramazan. *Yeni Türk Edebiyatı, El Kitabı (1839–2000)*. Ankara: Grafiker Yayınları, 2005.

- KÜR, Pınar. *Yarın Yarın*. İstanbul: Everest Yayınları, 2004.
- KÜR, Pınar. *Asılacak kadın*. İstanbul: Everest Yayınları, 2003.
- MORAN, Berna. *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3*. İstanbul: İletişimYayınevi, 2003.
- PAMUK, Orhan. *Crna knjiga*. Beograd: Geopoetika, 2008.
- PAMUK, Orhan. *Bela tvrđava*. Beograd: Geopoetika, 2002.
- PAMUK, Orhan. *Zovem se Crveno*. Beograd: Geopoetika, 2006.
- PARLA, Jale. Modernizm den postmodernizme Türkromanı. *Türk Edebiyatı Tarihi*. Talat Sait Halman (ed.). İstanbul: TC Kültürve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2006.
- YALÇIN, Alemdar. *Siyasal ve Sosyal Değişmeler Açısından Çağdaş Türk Romanı 1946–2000*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2003.

Ida D. Jović

POSTMODERNISM IN TURKEY

Summary

The paper considers emersion and distinctions of postmodernism in Turkish literature with a review of social and political circumstances during 70's and 80's in Turkey. Starting from Oguz Atay, whose novel published in 1971 is considered to be the first postmodern work in Turkey, to the worldly famous writers such are Orhan Pamuk, Nedim Gursel and Elif Shafak, Turkish postmodernists often encountered, as still do, resistance of the conservatives as a result of their deeply rooted Islamic and patriarchal merits justified with a desire to preserve Turkish identity.

Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Катедра за турски језик и књижевност
idajovic@gmail.com

Др Маргерита Арнаутовић

ЈОВАН СКЕРЛИЋ КАО КРИТИЧАР ПРЕВОДИЛАШТВА И НЕКИ ПОГЛЕДИ НА ТЕОРИЈУ ПРЕВОЂЕЊА

Рекло се да нисмо имали и да немамо критику преводаштва. Имали смо је и имамо, само она није увек беспристрасна, каткад затаји, а каткад опет пређе у напад преко доличних граница.

Да бацимо прво летимичан поглед на даљу и ближу прошлост.

Почнимо од XIX века.

Критику превода често налазимо и у приватној преписци. Године 1818, на пример, Димитрије Фрушић пише Вуку да Павле Берић преводи Виландовог *Агајона*. „Сравњивао сам превод Виланда“, пише овај критичар с почетка XIX века, и додаје: „Какав превод! Нов је то оригинал!“, чиста похвала.

Похвалну критику, овог пута јавну, налазимо и код Ђуре Даничића. Њега одушевљава Вуков превод *Новоџ Заветја*: преводилац се бринуо „не само шта ће казати, то јест о смислу, него и о томе како ће казати“. За Даничића, тај превод је „круна Вуковој књижевној радњи“.

Други критичар, куваџдински архимандрит Никанор, напротив, написао је читаву књигу (138 страна) и на Вуков превод учинио триста *јримейви*.

Стерија уме и да похвали и да покуди. У својој *Рејторици* (1844), он критички баца поглед на опште стање преводаштва: „Од преводника најбољи је Доситеј, који је знао шта је радио. После њега долазе Магарашевић (уредник *Летописа*), Стејић, преводитељ *Телемака* Стефан Живковић и јошт гдекоји. Рђаве преводиоце није нужно наводити јер таквих је тушта“.

Стерија улази и у критику лексичких појединости: „Како је жалосно кад читамо у преводу Абдерита: „Она је црна била као ебендрво“, „Панически стра Телемака“! Овакви/х/ награда наћи ћемо у истом делу тисућама“.

Човек се изненади кад код Стерије наиђе на критику преводаца која као да је писана наших дана. Он се руга онима који се прихватају посла не знајући добро страни језик и не поштујући свој рођени: „Тек да нас је више на тргу!“ Са извесном горком иронијом говори о моторизованом превођењу: „Један се преводитељ изразио, да он књигу издаје само свога упражненија ради будући србскога језика не разуме. [...] Кад погледамо на књиге које су

у ово последње време у Београду изашле, мора човеку срце да плаче. Никакве приправности за књиžовање, никаквог предварителног (претходног) упражненија, него речник у руку, па за три дана готова је књига. Овим путем не одосмо у Коринт“.

Нестручно преводилаштво критикује и Ђура Поповић, књижевни критичар *Данице*. Он додацује Спиру Димитријевићу Которанину, који је преводио Пушкина, да није дорастао задатку, да „не зна довољно руски језик [...] а није вичан ни лепом народном језику“.

Ђорђе Малетић, писац *Грађе за историју Српског народног јозоришћа* у Београду, такође је један од ранијих наших строгих критичара. Острвио се на превод Молијерове комедије *Силом лекар* и нарочито на изразе који не доликују француском комаду: „Старе су то гусле“ уместо „Стара је то песма“, „Изврнућу opakлију“ уместо „Окренућу лист“ итд.

Малетић неће поштедети ни Милована Глишића и осудиће га што се служи страним речима: „[...] Само се чудимо како је могао он који уме тако лепо српски да пише, допустити да у комаду (*Le Maitre de forges*) остану речи као што су *файшално*, *амбициозно* и друге, при свем том што у српском језику има згодних речи за те изразе, а и онако, их већа половина публице не разуме“.

Срећа је за Малетића што не живи у нашем времену: имао би пуне руке овакве критике превода.

Строг критичар преводилаштва умео је да буде и Стојан Новаковић. Поменућемо само како је замерио Миловану Д. Рашићу што је превео Диминог *Грофа од Монтије Кристиа*: „Усрећио је, вели, српску књижевност“.

И Лаза Костић се критички односио према преводима, нарочито кад се радило о неком Шекспировом делу.

Кад је 1879. деветнаестогодишњи Константин Станишић превео *Хамлеџа* у праскавим стиховима, Лаза Костић је написао критику и тврдио да тај превод „ваља превести са закуханог на паметно, уметнути му четврту даску“.

Када је Лаза Костићу тај захуктани језик сметао.

Почетком XX века критика превођења бележи један значајан догађај: *Српски књижевни гласник* објављује у пет наставака студију Богдана Поповића „Лаза Костић и Шекспир“, прави образац за тадашње критичаре превођења. Професор Владета Поповић иде стазам учитеља и пише оглед „Лаза Костић као преводилац Шекспира“. А Богдана Поповића наставља и Исидора Секулић својим радом „Лаза Костић преводилац са енглеског и на енглески.“

А ко зна да ли би без ових студија, без ове критике превођења, др Светислав Стефановић, Живојин Симић, Сима Пандуровић, Велимир Живојиновић предузели да поново преводе Шекспирове трагедије које је био превео Лаза Костић.

Један је већ признат књижевник 1932. узнемирио и на први поглед збунио наш преводилачки свет: у листу *Време*, тада јако раширеном, Милош Црњански диже глас против сваког превођења. Превођење, то је по њему дејство странаца да од нас, направе своју колонију!

Шта ли би се тек данас рекло пред најездом превода са свих светских језика!

Разуме се да је Црњанском одговорено. Нарочито је Милан Богдановић, преводилац Ромена Ролана, био жесток. Преводиоци су наставили свој посао а са њима и критичари преводилаштва.

Критика је временом постала строжа, стручнија. Рекло би се да су је у своје руке узели професори.

Др Јелена Данић, у посебној студији, до крајњих граница исцрпно, вреднује преводе Лазе Зубана, нарочито његов превод Лесајовог *Жила Блаза*. Свакако није знала, јер то не помиње, да је Стојан Новаковић, тај умни делатник, био написао да „избор и превод чине част Зубану, нарочито спрам ондашњих прилика наше књижевности“. У сваком случају, када она прилази оцењивању тога превода према културним и друштвеним приликама времена његове појаве, она то чини самосвојно и оштроумно.

Критику превода наћи ћемо и тамо где се обично не тражи. Професор Пера Половина, у својој документованој заиста незаобилазној дисертацији *Уџбеници француског језика код Срба до 1914. године*, стрпљиво, зналачки, проналази оригинал који је употребљен, савњаје са њим преводе, сагледа свестрано њихове мане и врлине не превидевши ни њихову друштвену условљеност.

При помену критике преводилаштва из руку професора универзитета, чини ми се да обилни рад на историји француске књижевности од средњег века до данас, на истраживању француско-српских културних и књижевних веза, на спремању нових романиста, на писању универзитетских уџбеника, све некако заклања разгранату делатност професора Михаила Б. Павловића на критици превођења.

Остављам овом приликом по страни критичку погледу превода дела Гијома Аполинера коју је недавно извршио у Српској академији наука, и уметности, као и многе друге критике професора Павловића, да бих посебно скренула пажњу на његове студије *О једном њреводу с француског* и *Нека оџажања о њреводима у наџој дневној и недељној џиџамџи*, објављене у часопису *Наш језик* пре двадесетак година (1958, књ. IX, св. 1–2; 1962, књ. XII, св. 3–6). Оне представљају прави осмишљени програм критике превођења. Ниједан романист преводилац не би смео не познавати их.

Критичар превођења је и професор Иван Димић.

Поменућемо, примера ради, интересантан случај када је, предавајући својим студентима о *литоти* код француских класичних писаца, о литоти као о „једном осећању света“, ушао и у критику превођења. Он наводи пример из Корнеја: „(...) Шимена којој част налаже да се освети Родригу за смрт свога оца, хоће да увери свог обожаватеља да га она ипак воли, она то казује познатом дивном литотом: *Va, je ne te hais point!*“. Сем тог примера, професор Димић наводи и приказ кад Шимена признаје и краљу да воли Родрига; она то признање исказује уздржано, ублажено, стидљиво, обилазно, и опет прибегава литоти:

(Lève-toi, Rodrigue!) Il faut l'avouer, Sire, Je vous en ai trop dit pour m'en pouvoir dedire, *Rodrigue a des vertus que je ne puis hair.*

(Подвукао Иван Димић у свом цитату.)

И сада се професору књижевности који говори о вези литоте и основне структуре класичних дела намах придружује професор Димић, критичар преводилаштва који, посредством указивања на омашку у Кишовом преводу горе наведених стихова, посебно *лийоите* у њима, пружа опипљив пример разлике између класичног и романтичног правца у француској књижевности, разлике коју преводилац не сме да пренебрегне. Наводимо део тог излагања професора Димића:

„Водећи рачуна само о метру, ти стихови би могли да се преведу отприлике овако:

(Устани, Родриго!) Признајем вам, Сире,
И сувише рекорда бих сад порекла,
Врлине Родрига мрзети не могу.

Управо на том месту, повучен потребом да што успешније разреши проблем метра и слика, изванредни преводилац овог Корнејевог дела, Данило Киш, пренебрегао је ову литоту:

Устани, Родриго! Сире, сад је касно
да поричем ишта!: *да, волим ђа сѝрасно...*

(Подвукао Иван Димић). [...]

Иако наше модерно ухо без нарочите тешкоће прима и овакву романтичку изјаву, очигледно се тиме ремети нешто што је неодвојиво од основне структуре дела: уздржаност је једна страна класицистичког осећања света.

Могла бих сад набројати још многе друге професоре критичаре преводилаштва.

И професор Милосав Бабовић је критичар преводилаштва. Он, на пример, у својој студији: *О ѝревођењу Слова о ѝолке Иџорове код Јуџословена*, процењује избор оригинала, верност превода, слободу преводилаштва, погодност стиха или прозе, и хвали или осуђује.

И професор Васа Милинчевић је критичар преводилаштва. Он, на пример, истиче да нам је Змај преводилац оставио *живо наслеђе* и његова критика свети Змаја од догматичара који нису видели шири културни и политички мисао Змајевог преводилаштва.

Професор Владета Кошутић, и сам вишејезични преводилац, објавио је књигу *О једном уџбенику неѝреводилащѝва*, где је подвргао жестокој критици нарочито преводе Бодлеровог *Цвећа зла*. Иза ироније, која је добрим делом оружје те критике, налазе се драгоцени резултати прецизног, темељитог и видовитог свеопштег вредновања превода.

Онда се појавио професор Миодраг Сибиновић са својим свеобухватно сажетим делом *Ориџинал и ѝревод*, у коме је заступљена и критика превода Гогољевог *Шињела* и његовог *Ревизора*, Љермонтовљевог *Демона*, песама

Ане Ахматове, Блока и других. Изразито упоредну критику је професор Сибиновић извршио на неколико српских превода Жупанчићеве песме *Вещи, њој дол*.

Критике професора Сибиновића су без жестине али изузетно делотворне, са поступним и складним уплитањем лексикографије, стилистике и теорије превођења.

Овде је место и рано преминулом и искрено непрежаљеном професору Божидару Настеву, који је био жива веза између македонских и других југословенских универзитета.

Он је, између осталог, узео у претрес превод збирке приповедака Маргерите Јурсенар *Les nouvelles orientales*. Ретко се појављује код нас тако подробно појединачно испитивање мана и врлина једног превода. Да охрабри преводиоца Ђорђа Димитријевића, професор Настев вели да је „превод успео“. Онда набраја недостатак за недостатком. Тако се често ради на Сорбони са докторандима – даје им се титула доктора пошто се добро ишибају. Признање уз непоштедну критику.

Ако би ко још тврдио да код нас нема критике превођења, нека прелиста *Билџен Филолошког факултета* за 1978. Читаве паљбе су ту осуте на поједине преводе и преводиоце, који опет пишу критику на ове критике превода.

Маратонске су то битке каткада и, уместо да жали што наводно нема критике преводаштва, човек би понекад зажалио што она постоји.

Кад је реч о професорима критичарима преводаштва, поменућемо овде и једног вануниверзитетског професора, Божидара Ковачевића, који је иначе и песник, књижевни историчар и преводац. Он је, да дамо само један пример, критички упоредио српске преводе Толстојеве *Ане Караџине*. Одао је сваком преводиоцу признање које му припада, Л. Анастасијевићу, Михаилу Сретеновићу, Зорки Велимировић и Исидори Секулић. Ловоров венац је доделио Даници Јакшић која се латила да чувени роман преведе наново, и то са последњег, совјетског издања.

Ко би побројао критичаре преводаштва који су се јавили последњих година. Има подухвата заиста интересантних.

Душан Михаиловић, супротно Лази Костићу, одаје признање младом Константину Станишићу који је пре сто година први код нас превео *Хамлеја* у узрујаним јамбовима.

Јован Јанићијевић, један од најзаслуженијих неуморних организатора нашег преводаштва не само у Србији него и у другим крајевима Југославије, историчар преводаштва, појављује се и као критичар. Он је просто загрмио против превода којима се даје првенство из комерцијалних разлога.

Критика преводаштва долази поступно у руке ако не младих а оно млађих, и она је још строжа и често још стручнија.

Један хроничар *Полијике* замера Велимиру Живојиновићу што је познати Хамлетов монолог „Бити или не бити“ превео преокренуто: „Не бити или бити“. Други хроничар пише да је превод огледа Игњација Амброзија

Идеологија и књижевност „рогобатан“. Дејан Михајловић тврди да је превод *Спољаве* од Булгакова „нетачан, несрећан и несавестан“.

И сами преводиоци су постали критичари. На једном њиховом састанку у *Књижевним новинама*, Бранимир Живојиновић је изрично рекао да су преводи у недавно објављеној *Анџологији руске лирике* „прави скандал“ и да три четвртине књиге су „за макулатуру, јер не личе ни на шта“. Други један преводилац, Александар Спасић, упуштајући се у критику преводилаштва, даје драстичан пример индустријализације превођења: „Постоје и неке мрачне појаве. Неке наше колеге [...] прихватају да књигу од 40 табака преведу за две недеље. Издавач је добијао текст превода куцан на десет различитих машина, са различито транскрибованим именима, у различитим језичким кључевима, мало ијекавски хрватског типа, мало српске екавице, мало црногорске верзије ијекавице [...]. Тако су преведени неки значајни романи западних писаца“.

Срећом има у нашим данима и врло лепих тренутака критике преводилаштва. Кад су се недавно појавила два српска превода Гетеовог *Фауста*, професор Миљан Мојашевић, у коме поред германиста живи увек и речити славист, оценио је критички праве подвиге професора Огњана Радовића и Бранимира Живојиновића да пренесу код нас у новом руху Гетеово више него славно дело. Професор Мојашевић даје пример како критика преводилаштва може са потребне олимпијске (гетеовске) висине и да хвали славопевом и да замера осмишљеним примедбама. Узор је та критика која је у исти мах и научна и са топлим сазвучјем.

Теорија преводилаштва је од неког времена опсенила Европу и друге континенте. У нашој културној историји она је стара познаница, мада није увек имала то свечано име.

Архимандрит Никодије у поговору свога превода *Јерусалимског ѿишѣика* истакао је како треба преводити. Беше то у XIV веку. У XVIII веку Орфелин теоретише. Његово прво начело је „познавати добро свој рођени језик“. Вук Караџић сажима своју теорију о превођењу у познатој исповести: „Ја сам се трудио да овај превод (*Новоџ завјетиа*) буде веран [...], али што је могуће више да буде и нашијем чистијем народнијем језиком“. Доиста горостас, Јован Стерија Поповић, писац националних драма, комедиограф, творац београдског позоришта, преводилац широке образованости и одличног књижевног укуса, оставио нам је и своју теорију превођења.

Још 1844. у својој *Реџорици*, истакао је начело познавања језика са кога се преводи: „Морамо језик са којег преводимо добро знати, у танкости његове посвећени бити, и између једнаки/х/ по виду значења разлику правити умети“. Друго главно начело је познавати добро рођени језик: „Превод мора бити српски, то јест све мисли подлиника (оригинала) морају се тако изразити као што својство српског језика захтева“. Теоретичар скреће пажњу да „што је у једном језику кратко, лепо, пријатно, може у другом језику сасвим обратно бити“.

Као да пише посебан уџбеник за теорију превођења, Стерија се задржава дуже на верности превођења и слободи преводиоца: „Превод може бити веран или слободан. У првом случају, изражавају се мисли списатеља онако као што их је написао; у другом, пак, кад преводник или што излишно изоставља, или пак кратке ствари јасније и опширније представља. Ако се пак у саму ствар умешао и, ред не набљудујући (не поштујући), час мисли изоставља, час иј (их) с другим замењује и недостатке исправља, онда није превод него прерад, и онда слободно казати можемо да смо такво дело прерадили или да смо по том списатељу сочинили (...)“.

Стерија још објашњава да произвољности у превођењу долазе отуда што „преводиоца хоће да сакрије оно што није знао превести или зато што жели да покаже да је у стању изворно писати“.

Теорија преводилаштва је попримила други стил, динула се у научну терминологију која одговара њеним садашњим достигнућима, али Стеријина теоријска мисао исказана ондашњим речником није ни данас лишена своје вредности.

Прескочимо многа имена, многе теоретске поставке.

Подсетимо да је Лаза Костић уобличио целу једну теорију превођења, и да су њу с правом и подробно истакли професор Даринка Невених-Грабовац у својој студији „Хеленска и римска књижевност у српским преводима“ и професор Миодраг Сибиновић у своме *Оригиналу и његовом преводу*.

Богдан Поповић је дао одсечну теоријску одредбу о добром преводу: „Добар превод треба да да три ствари: прво, исти смисао текста; друго, осећајни тон текста; треће, исту мелодију дикције [...]“.

Други наш велики књижевни историчар критичар, Љубомир Недић, у својој студији *Српска његова књижевност*, заборачио је не само у историју преводилаштва него, још више, у теоријске проблеме превођења.

Из тог времена, с почетка XX века, датира и врховно правило о превођењу које је за себе и за друге формулисао др Милан Ђурчин: „... /Не сме се/ у преводу казивати друкче него у оригиналу оно што је аутор, на свом језику, могао исто тако, и са истим ефектом, друкче рећи *да је хитео*“. Правило је стилизовано тако да нешто дуже задржи пажњу пре него што се у целини схвати његова суштина.

Низ теоретичара превођења се не прекида овде. Миливоје Башић, наш неуморни обавештени преводилац старе српске књижевности на савремени српскохрватски језик, изнео је теорију о најбољем начину да се „житија“, похвале извесним свецима и владарима, сатирични списи и друга дела наше средњовековне књижевности преведу, на наш данашњи језик. Бранко Лазаревић проширује простор теорије превођења доводећи је у вези са древним и источњачким књижевностима. Иво Андрић, са своје стране, приступа теорији превођења сликовито: „Најтеже је преводиоцу да у свом раду сачува ону поетичну ауру која у доброј прози облива речи или реченице и коју читалац оригинала осећа на сваком кораку, а која се при превођењу тако лако изгуби, као што ишчезава онај фини машак са воћа које је узабрано и

пуштено у продају“. О преносу те ауре речи, говориће и Десанка Максимовић, по нама са више поезије него Андрић, јер сажетије и управо са мање слика: „Ја сам заљубљена у реч. У реч и непознату, ону из речника. А човек никад дубље не улази у то благо него преводећи“. Што се тиче Исидоре Секулић, она своје основно схватање о превођењу сажима у облику захукталих питања: „Је ли [...] превођење саблазан; је ли превод част за писца оригинала или је просто паразит на лепоти његова дела? [...] Је ли и преводу сврха лепота, или је превод само средство за зближавање народа, средство за изучавање књижевности и културе?“ Она ће развити нарочито теорију о потреби да преводилац пренесе мелодију оригинала: „Сматрам да поред лингвистичког постоји и музички идиом. И то како је тај музички идиом преведен, најчешће је одлучно пресудно за превод поетског рада па и прозе“.

Један учесник на сусрету књижевних преводилаца (Митар Поповић) рекао је да што се тиче нормативе теорије превођења „једино правило је да нема никаквих правила“. Нико није дословце схватио његове речи и наших дана као да је организована утакмица ко ће се више и научније бавити теоријом превођења.

Професор Стојан Суботић у неколико наврата истиче теоретичарска начела нужна за превођење. Професор Никша Стипчевић пише оглед *О превођењу*. Ранко Бугарски, поред другог, објављује студију *О теорији превођења*. Поменимо још професора Веселина Костића, Зорана Божовића и Радмила Маројевића. Сви они изузетно доприносе развоју теорије превођења.

Многи други су такође вредни пажње, али ћемо овде моћи да истакнемо још само оне који су теорији превођења приступили свеобухватно, посветивши јој добар део свога радног века.

У њихово зачеље бисмо ставили професора Сибиновића који је најпре објавио документовану и изузетно прегледну студију *Теоријска мисао у књижевном преводу код Срба од средине XVIII века до почетка XIX века*, а затим непоновљиво дело *Оригинал и превод* у коме се испољио не само као осматрач теорија разних наших и страних аутора него и као један од снажних твораца данашње преводилачке теоретске мисли.

И неодвојива је од дела професора Сибиновића књига професора Мирославе Стојнић *О превођењу књижевног текста*, где се из основа и на примерима осветљавају задаци преводилаца, њихово ропство и њихова слобода, проблем превођења поезије, сложен посао превођења различитих писаца из различитих народа итд. Професор Стојнић при том заступа интердисциплинарни методолошки поступак.

У овој области систематизованих теоријских сазнања о превођењу треба забележити нарочито и приручник (који је много више но то) професора Владимира Ивира, *Теорија и техника превођења*, у издању „Центра Карловачке гимназије“ у Сремским Карловцима.

Овде треба дати посебно место и професору Мојашевићу, кога смо већ срили међу критичарима преводилаштва и у чијим списима стално провејавају теоретске мисли. Превођење је по њему мисија. Он не допушта прево-

диоцу да се размеће „ни лексиком ни стилским бравурама“; дозвољава слободу преводиоцу само ако за то има „ослонца сматрајући притом да употреба речи којих, нема у изворнику прелази допуштене границе; ако се стихови преводе стиховима, не би ваљало да их има у преводу знатно више него у оригиналу, а слик не сме померати слику; ако се стихови преводе прозом, неопходно је да она покаже шта је „неуништиво“ у оригиналу. Најглавнији је захтев професора Мојашевића да преводилац добро познаје не само дело које преводи него и писца, да би оно суштинско у његовом стваралаштву било сачувано.

Уз професора Мојашевића бих ставила већ поменутог скопског професора Божидача Настева. Иза његове критике стоје увек његове теорије о превођењу. Он нарочито упорно захтева да се поштује наслов изворника и да се ништа не мења произвољно, по ћуди преводиоца.

Теорија превођења захватила је најшире кругове.

У Дому омладине организована су предавања најпознатијих преводилаца као што су др Радивоје Константиновић, свестрани романист, истрајни теоретичар преводилаштва и организатор преводилачких сусрета, Милован Данојлић, који страсно и делотворно носи боје нашег народног говора. Иван Лалић, који је наводећи свој пример показивао колико треба да буде преображење преводиоца у додиру са изворником. А листа би се одужила кад би се поменули и други многобројни предавачи.

Са своје стране, Удружење књижевних преводилаца, у добро организовану секцију за теорију превођења, врши знатну, незаменљиву улогу.

О теорији превођења у часопису *Мосџови* требало би писати књигу.

Књижевне новине су дале гостопримство скупу књижевних преводилаца који су отворили своја срца и засули нас не само еснафским проблемима него и теоријским мислима.

У наше време телевизије огласили су се и теоретичари превођења филмова и емисија са страних језика. Данка Христић, која годинама ради на ТВБ и која је превела на стотине позоришних комада, дала је упутства како се преводи, за филм и радио, читаво је то ново пространство теорије превођења.

Међутим, велику победу, можда највећу, извојевала је теорија превођења кад је на одсецима Филолошког факултета уведена као обавезан предмет.

Нека ми овде буде допуштена једна личнија реч: непосредни сам сведок како су професор Радивоје Константиновић и професор Миодраг Сибиновић својим предавањима, својим семинарским вежбама, својом упорном бригом за проблеме преводилаштва, „заразили“ не само студенте већ и наставнике.

ВЕЛИКА СИНТЕЗА ДУБРОВАЧКЕ КЊИЖЕВНОСТИ

(Злата Бојовић. *Историја дубровачке књижевности*. СКЗ, коло CVI, књига 711, Београд, 2014, 525+2)

1. Српска књижевна задруга објавила је у свом редовном колу, сто шестом по реду, као књигу 711, *Историју дубровачке књижевности* др Злате Бојовић, дугогодишњег професора Београдског универзитета. Најсложенији научни жанр, историја књижевности настаје након дугих истраживања књижевног стваралаштва, „у целисти или у његовом регионалном и временском сегменту“, и представља синтезу тог стваралаштва и свих радова о њему. Како и наслов ове историје сугерише, реч је о синтези свеукупне књижевности старог Дубровника – од уводних основа у средњем веку, богатог стваралаштва у епохама хуманизма, ренесансе и барока, до свршетка у епоси просвећености – која у свом развојном луку прати историју Дубровачке републике од њеног политичког и економског успона половином 15. века па све до њеног пада 1808. године. Таква свеобухватна синтеза била је могућа тек кад је заокружено истраживање целокупног књижевног стваралаштва у старом Дубровнику и на тај начин створена потпуна представа о правцима и облицима његовог развоја у временском и просторном кругу симболично „оцртаним“ насловом последњег поглавља *Затварање круга Дубровачке књижевности*. Као синтеза, историја књижевности посматра свако појединачно дело, како то у *Речнику књижевних термина* стоји, „као израз одређене друштвене средине и епохе и као посебну форму духа“ јер „не сме да изневери друштвену провенијенцију дела“. Зато је писцу историје књижевности, познаваоцу изворне књижевне грађе, иманентан и историчар, познавалац историјских прилика у којим је настала и трајала књижевност коју изучава. Због тога је, опет, писац историје књижевности нужно и ерудита, познавалац многих књижевних и историјских чињеница из којих изводи своју научну синтезу. Злата Бојовић је ерудита, наш најбољи зналац писане речи у старом Дубровнику и литературе о њој, од којих је сачинила прву целовиту историју дубровачке књижевности у српској књижевној науци, али и особену – по свеобухватности, структури, периодизацији, класификацији и тумачењу књижевне грађе – међу свим другим историјама (уп. *Повијесит хрвајске књижевности* Бранка Водника, 1913; Миховила Комбола, 1944, 1961; Марина Франичевића, Фрање Швелца и Рафе Богишића, 1974; Слободана П. Новака, 2004).

2. Историја дубровачке књижевности др Злате Бојовић затвара стогодишњи круг српске рагузеологије (дубровачких студија), некада најзначајније гране српске науке о књижевности, коју је засновао Павле Поповић а развијали његови следбеници, професори Београдског универзитета, Петар Колендић, Драгољуб

Павловић, Мирослав Пантић и сам аутор, последњи у том низу. По свему, то је српска историја дубровачке књижевности јер је сва на темељима српске науке о старом Дубровнику: прво – српских историчара, истраживача архивске грађе, Михаила Динића, Јорја Тадића, Радована Самарџића, али и њихових савременика и следбеника, чији су радови у овој синтези више имплицитног подлога (јер „историчара књижевности превасходно интересују књижевне чињенице“) за разумевање стварности у којој се зачала и развијала вишевековна дубровачка књижевност; друго – српских књижевних историчара, понајвише поменутих професора дубровачке књижевности, истраживача архивских извора и библиотечке грађе о биографијама дубровачких писаца и њиховим делима, о њиховим књижевним везама са претходницима и савременицима у инострану, пре свега италијанској, и нашој старијој књижевности, писаној средњовековној и усменој народној. Злата Бојовић је њихов следбеник и у науци и у универзитетској настави, ексклузивни стручњак за дубровачку књижевност изграђен на изворним изучавањима архивске и библиотечке грађе у Дубровнику, Задру и Котору, и италијанским архивима и библиотекама у великим центрима са којима је Дубровачка република вековима имала јаке културне везе. У архивским изворима, посебно дубровачким матицама рођених, крштених, умрлих и венчаних, у трговачким и брачним уговорима, у документима о школовању и службама, преступима и казнама, у писмима и упутствима дубровачке владе својим представницима у разним мисијама, па све до опорукa писаним пред смрт „при здравој памети“, и јесте права, и службена и приватна историја Дубровника: службена као слика културног живота уопште, приватна као слика живота и рада појединаца, судбине њихових дела од рецепције код савременика и подражавалаца све до потоњих тумача. Резултат тих њених вишедеценијских истраживања јесу бројни радови, мањи научни медаљони (уп. *Ренесанса и барок*, 2003) и велике монографије о појединим писцима и делима, од дисертације *Барокни њесник Пејшар Канавеловић* (САНУ, 1980), студија о Мавру Ветрановићу, Динку Рањини, Џону Палмотићу и Игњату Ђурђевићу (уп. *Дубровачки њисци*, 2001), до монографије о Џиву Гундулићу у едицији „Десет векова српске књижевности“ (2014). Увиди у културне прилике били су подлога за тумачење конкретних књижевних текстова, како изабраних за рад са студентима, у форми аналитичких „портрета књижевних дела“ (уп. *Дундо Мароје Марина Држића*, 1982; *Џ. Гундулић краљ илирске њоезије*, 1990; *Осман Џива Гундулића*, 1986, 1995), тако и целовитих опуса ренесансних и барокних писаца критички приређиваних за едицију *Културна бацићина старог Дубровника* (уп. М. Ветрановић, *Поезија и драме*, 1994; Динко Рањина, *Песме*, 1996; Игњат Ђурђевић, *Избор из дела*, 1997; Џоно Палмотић, *Избор из дела*, 1999). Њима треба додати и велики зборник ренесансних и барокних текстова (уп. *Дубровачка књижевност: ренесанса и барок*, 1998, 2007), илустративних примера поетских жанрова, тема и форми за рад са студентима, на основу које је настао, прво синтетички преглед дубровачке лирике *Књижевност ренесансе и барока*, као сегмент књиге *Крајак ѡреглед српске књижевности* (2000) – уз сличне синтезе писане и усмене лирике коаутора Р. Маринковић, Н. Милошевић Ђурђевић, Д. Иванића и Н. Петковића – а потом и велика антологија, *Поезија Дубровника и Боке Кошорске* у едицији *Десет векова српске књижевности* (Матица српска, Нови Сад, 2010).

Све су то биле темељне предрадње за настанак свеобухватне историје дубровачке књижевности коју је Злата Бојовић тумачила у развојном луку, симултано, као књижевни историчар, књижевни теоретичар и компаратиста.

Скрупулозни књижевни историчар, Злата Бојовић поштује податак, основни захтев објективне историје књижевности: она га не „домишља“ и не „конструираше“ него наводи према изворима, архивским и литерарним, да сам сведочи о времену

из кога потиче: на пример, да су прве књиге у Дубровнику биле „словенске“, на словенском језику (*in lingua slovinā; in lingua sclava*), јер у почетку ни свештеници нису знали латински (*nescit littera latinum*); да су писане ћириличним писмом (*scritto in Serviano*), те да су средњовековни белетристички текстови, нпр. романи, како цитира ауторитета Јагића, писани „дубровачком брзописном ћирилицом, чистим народним језиком штокавско–ијекавског дијалекта.“ Тај језик и то писмо стоје на почетку дубровачке књижевности, пре првих ренесансних латиничких канцонијера, као сведочанство о претходној традицији – матрици на коју се наслањају потоњи дубровачки песници у тумачењу своје народности, нпр. хуманистичког панславизма, ренесансног „нашијенства“ (по „нашој крви и језику“) и барокног „словинства“ – увек у облицима (стиховани и прозни), језицима (народни, латински, италијански), жанровима (лирски, епски и драмски) и стиловима (класични, ренесансни, маниристички, барокни, класицистички итд.) примереним свакој прилици, намени и владајућем укусу. Као теоретичар Злата Бојовић посматра дубровачко књижевно стваралаштво у токовима владајућих поетика: хуманистичко према античким узорима и расправама о естетици и мисији књижевној у различитим текстовима, научним и литерарним; ренесансно према узорима најзначајнијих представника, поетским школама и стилским комплексима; барокно у односу према претходној ренесансној и усменој народној традицији, и тако редом све до учених расправа у епохи просвећености.

И компаратистички увиди били су неминовни у сагледавању дубровачких књижевних текстова, нпр. ренесансних и барокних, према њиховим матрицама у италијанској књижевности, у разним односима (преводи, препеви, прераде) све до оригиналних садржаја у туђој форми (нпр. дубровачка стварност у „одећи“ ерудитне комедије у делима М. Држића, или дубровачки патриотизам и осећање словинства Џ. Гундулића у „одећи“ историјско-романтичног епа по теорији Торквата Таса), али и у суочавању самих дубровачких писаца, следбеника са претходницима, било да је реч о њиховим сличностима или разликама.

3. Дугогодишње наставничко искуство, настојање да књижевност појединих епоха и њене токове, сложене и преплетене, представи студентима што прегледније, на најзначајнијим писцима и делима, помогло је да аутор велику књижевну грађу, ствараоце и текстове – бројна имена и наслове, у *Историји дубровачке књижевности* систематизује у јасне оквире по књижевним периодима и класификује по стилским формацијама хуманизма, ренесансе, барока и просвећености, а унутар њих и по књижевним родовима и врстама у свим односима према владајућим поетикама, од почетног наглашеног ослањања на узоре (начело *imitatio*) и такмичења с њима (начело *emulatio*), до ауторских тражења сопственог пута и израза у задатим поетичким оквирима. Сваку књижевну епоху З. Бојовић је представљала у менама стилских формација и њених представника: нпр. за период хуманизма – *Прва генерација хуманисџа; Усјон хуманизма; Друџа генерација хуманисџа*; за период ренесансе – *Први њериод; Рани њетраркизам; Друџи њериод. Ренесансна драма; Трећи њериод*; или за барокну епоху – *Рани барок; Усјон барокне књижевности; Друџи њериод; сџагњирање*, односно за епоху просвећености – *Тражење новоџиуџа; Први њериод; Друџи њериод; Заврџни њериод и Заџварање круџа Дубровачке књижевности*. На тај начин успостављала је развојне лукове од почетних формирања књижевних периода“, такође на прикладним књижевним примерима, до њихове деформације иновацијама које су у појединим формама најављивале завршетак постојећег и зачетак новог књижевног периода. И кад није било наглашених развојних промена у појединим жанровима, као у пародијама на почетку 17. века (Стијепо Ђурђевић)

и на почетку 18. века (Игњат Ђурђевић), указивала је З. Бојовић на суптилније иновације унутар жанра: лакоћу поезије која слави љубав; уживање и фриволност у аркадијском пејзажу и рококо сликама; наносе рационалистичке ироније и сл).

На тај начин је свакој епоси дат чврст оквир са јасном сликом како се мењају идеје и поетике а са њима и књижевни облици и стилови, како се и у којим рукавцима, с каквим прилагођавањима и отпорима уливала хуманистичка мисао и поетика у ренесансно стваралаштво, ренесансно у барокно, а барокно у класицизам и предромантизам епохе просвећености. Све те промене пратили су увиди у *развој* идеја и поетика, од начелних ставова о мисији књижевности у свакој епоси, на пример, хедонистичких, да је задатак књижевних облика да забаве (уп: меличка поезија, покладна игра, еклога и фарса), преко утилитарних, по којим позоришна сцена има поучну мисију (нпр. Држићеве опомене „ставте памет на комедију“ или „узмите наук вечерас“), до настојања да се обједине класичном поетиком „угодног и корисног“, као *Ђорка испина* и *раскошни сћил*, поучно отрежење и барокни израз религиозног пева (уп: *Сузе сина размејнога* Џива Гундулића).

Увод у сваку епоху почиње општим разматрањима о књижевним појавама, жанровима, поетикама и стилу, а онда све то аутор показује конкретно на књижевним примерима, у хронолошком следу из кога се виде мене стилова и зрело доба, најчешће на најзначајнијој генерацији писаца, па декаденија на генерацији следбеника, пригодних песника и преводилаца. С разлогом је највише простора посвећивано најзначајнијим представницима епоха и жанрова, читаве мале монографије о њиховом приватном и јавном деловању у живописној слици културног живота у Дубровнику, нпр. рада литерарних и позоришних дружина, вођења хуманистичких поетичких и естетичких расправа итд. У портрету сваког писца огледа се његова биографија, племићка, грађанска, трговачка, свештеничка, увек у вези са поетичким схватањима и поетским облицима у којим је исказивао свој доживљај света, свој поглед на савременост и амбиције да је мења. За великим ствараоцима који су обележавали сваку епоху, следили су „књижевни пратиоци“. Под тим насловом је велико поглавље о *маниризму* између епоха *ренесансе* и *барока*, о књижевном животу и културној атмосфери, о укусу публике и традицији по којој још трајао претходни период, ренесансни, и иновацијама које су најављивале будући, барокни.

И као што је свака епоха сагледана у развојном луку, тако је и целокупна Дубровачка књижевност представљена у свим променама од раних хуманиста, преко ренесансних и барокних стваралаца, до епохе *просвећености*, када се уз ретке аутентичне песнике, какав је Игњат Ђурђевић, појављује све већи број ерудита који у разним друштвима „учених“, академијама, раде на писању и штампању речника, лексикона, биографија и библиографија старих дубровачких писаца, селећи их тако у књижевну и културну историју.

4. *Историја дубровачке књижевности* Злате Бојовић велика је синтеза магистралних токова њеног развоја. Ово изузетно научно дело, настало из дугогодишњег наставничког искуства, истовремено је и драгоцен уџбеник, до сада дефицитаран на српским универзитетима, писан лепим стилем у традицији чувене београдске школе. По ритму казивања, кондензованог рефлексии и емоцији у свакој реченици, класично јасној, оно се приближава уметничкој литератури, прикладној и за ширу читалачку публику, пре свега као живописно штиво о дубровачкој прошлости а онда и као аутентично сведочење старих Дубровчана о себи и свом времену, о свету коме су припадали, о језику којим су говорили, певали и писали. У светлу изворних података, биографских, библиографских и културноисторијских, сви дубровачки писци, скупа са значајним представницима јавног живота, чине живописну галерију „портрета“ (уп. Јорјо Тадић, *Дубровачки портрети*, 1948) четири

велика „павиљона“, поглавља ове научне синтезе (*Хуманизам, Ренесанса, Барок, Просвећеносћ*), у аутентичним социјалним и професионалним костимима, са књижевним делима као индивидуалним обележјима. Многи од њих били су предмет и литерарних преокупација српских писаца, од Дубровчана Матије Бана и Вида Вулетића Вукасовића, преко Милоша Црњанског, Јована Дучића, Иве Андрића, Милорада Павића до Саше Хаџи Танчића и Радослава Братића (уп. З. Бојовић, *Стиари Дубровник у српској књижевности*, 2010).

Зато је *Историја дубровачке књижевности* др Злате Бојовић *дајум* у српској науци о књижевности и велики издавачки подухват Српске књижевне задруге.

Др Бранко С. Леџић
Универзитет у Источном Сарајеву
Филозофски факултет
Пале
dejzi@paleol.net

UDC 821(031)

КЊИЖЕВНИ ЈУНАЦИ И ЊИХОВА КУЛТУРНА СИМБОЛИКА

(*Енциклопедија књижевних јунака*. Састављач и главни уредник доктор историје уметности С.В. Стахорски. Андриј Лаврик (прев.). Београд: Плави круг – Невен, 2013, стр. 785)

Енциклопедија књижевних јунака представља резултат рада групе руских научника и научница. У оригиналу, дело је први пут објављено у Москви 1997. године, а до 1998. доживело је још два руска издања. Књигу је препоручило Министарство општег и професионалног образовања Руске Федерације, а за коришћење у наставном процесу виших школа хуманитарног профила публикацију је препоручило и Министарство културе Руске Федерације.

Сада се ова енциклопедија први пут појављује код нас захваљујући пре свега визији и напору београдских издавача Плави круг и Невен. То није мала ствар јер до овог издања у Србији нису постојали приручници сличне врсте. Неку врсту помоћи пружали су речници античких митова, речници религија и симбола.

Овај пројекат удружио је 75 аутора/ки, укључујући уредника пројекта Сергеја В. Стахорског [С.В. Стахорский] и преводиоца. Они су обрадили и алфаветским редоследом представили скуп информација о 900 главних ликова из светске књижевности од антике до данас. Укупно је обрађено 288 писаца. Осим напомене издавача и преводиоца, предговора уредника пројекта, чланака о јунацима и јунакињама, *Енциклопедија књижевних јунака* садржи и списак ликова који нису унети у регистре (*Јунаци још неких књижевних дела*, саставио А.Л.Ови), *Регистар ликова њо њисцу и делу* и *Регистар ликова*.

У предговору *Књижевни јунак и његова историјска судбина*, уредник Сергеј В. Стахорски полази од испреплетености живота и уметности. Витална снага књижевних јунака потиче из живота, надвисујући га. Но, сами књижевни јунаци имају различите судбине. Оне почињу у уметничком делу, а настављају се у метатексту или ван пишевог текста – у простору читалаца, критике, теорије, или друге уметности, или у другом облику друштвене свести. Тако је, на пример, 1845. године створена

Кармен, јунакиња новеле Меримеа, која је 1874. постала хероина Бизеове опере, да би 1914. прешла у поезију Блока, затим 1917. у стихове Цветајеве, даље се трансформишући у филму, позоришту, балету, остављајући трага у поп-арту и моди. Како је истакла Л.Ј.Баженова (ауторка чланка о помеутој јунакињи), необично је то што је Кармен кроз сценске поставке покушавала да се врати свом књижевном извору.

Стахорски наглашава да су многи јунаци постали вековни сапутници људи због свог преображаја у другим уметностима. То није само јачало моћ уметничког изражавања, већ је преосмишљавало и дограђивало нова значења јунака унутар међукултурног простора. Управо тај процес који је Бахтин назвао преакцентуација књижевног дела и јунака имао је велики значај за историју културе. Промене јунака су многостране и разноврсне, оне улазе у свакодневицу, заузимају симболички простор културе, постају споменици или део наше стварности. У овом проширењу концепта јунака огледа се драгоценост предност *Енциклопедије књижевних јунака* над изразито екстензивним приступом других речника (упоредити *Cyclopedia of Literary Characters* 1963, 1990, 1998; *Dictionary of Literary Characters* 2010), у којима је, у више томова, обрађено неколико десетина хиљада књижевних ликова.

Две кључне речи ове енциклопедије су *јунак* и његова *судбина*. Према идеји Стахорског, јунаци су, кад год је то било могуће, посматрани из протекста, прототекста, текста и метатекста. Протекст подразумева могуће прототипове, праликове из митологије, фолклора, књижевности или живота. Ниво прототекста (првотекста) упућује читаоце на испробавање јунака, њихове варијације у концептима и првим редакцијама дела. У оквиру текста јунаци се описују помоћу карактерологије, сижетике, поетике, стилистике, естетике и филозофије. Ракурс метатекста садржи ауторске коментаре или одзиве првих рецензената, критике, тумачења, науке, а потом и трансформације јунака у другим уметностима.

Критеријум избора јунака био је условљен преваходно класичним вредностима дела и традиционалним теоријским разумевањем јунака као централне личности у систему збивања неког дела. Хамлет је, дакле, јунак, али не и Офелија или Лаерт. (*Cyclopedia of Literary Characters*, на пример, описивала је и тзв. споредне јунаке и јунакиње.) Стахорски додаје да су у енциклопедију укључени и они јунаци који су настали у делима скромних уметничких вредности, али су временом постали „обележја времена“ или стил епохе. Такав случај представља, на пример, Жорж Жермани.

Ни у уредничком предговорном тексту, нити у преводиочевој напомени, међутим, нема информација о томе зашто су из *Енциклопедије* изостављени писци попут Еразма Ротердамског, Френка Баума, Џејн Остин, Вирџиније Вулф, Маргерит Јурсенар... Концентрација истраживача ранијих енциклопедија и речника књижевних ликова сада је осетно померена са енглеске и америчке културе на руску. На врху хијерархијске пажње налазе се Шекспир (23 дела), Пушкин, Достојевски (17 дела), Молијер, Островски (14 дела), Чехов (13 дела), Гете, Толстој (11 дела).

Веома је важно што се у овој књизи озбиљна пажња усредредила на различите категорије ликова, да поменем само неке: збирне ликове (шет генерација Маркесових Буендија ликова, Чеховљеве три сестре Прозорове), ликове деце (Вања Жуков, Палчић, Палчица, Пепељуга, Том Сојер и Хаклбер Фин, Хајди, Црвенкапа), оживотворених играчака (Вини Пу), дрвених човечуљака (Буратино, Пинокио), животиња (Ата Трол, Бим, Верни Руслан, Гинц, Платномер), зооморфних ликова (Кафкин Грегор Самса), других фантастичних бића (див Гаргантуа), или јунака фантастичних држава (Орвелов Винстон Смит, Замјатинов Д-503) ...

У односу на неке раније подухвате сличне врсте, на пример *Larousse Dictionary of Literary Characters* (Rosemary Goring, Larousse 1996), задржана је пажња

на значај јунака, дела у којима се појављују, на варијантама тумачења у критици и естетици. Ипак, *Енциклопедија књижевних јунака* осим књижевности енглеског језика описује јунаке и јунакиње класика других светских дела. Број страна *Ларусовог речника* и руске *Енциклопедије* не разликује се у знатној мери. Ларусов речник је успео да у себе сабије преко 6.500 ликова, док руска енциклопедија садржи готово седам пута мање одредница, или 900 чланака, што не проблематизује научни напор већ осветљава сукобљене концепте лика и јунака. То може бити повод за нов научни подухват, посебно ако имамо увиду парадоксалне теоријске заповестављености категорије књижевног карактера, на шта је упућивао Калер [Culler, *The Literary in Theory* 2007].

Додатно, *Енциклопедија књижевних јунака* сада је од значајне користи театролозима, филмолозима и проучаваоцима културе јер доноси низ података о првим постављањима књижевних дела на сцену, као и о значајним позоришним и филмским интерпретаторима улога, али и режијским еволуцијама. Тако ће се наћи информације, на пример, о најпознатијим филмским тумачењима лика Ане Карењине, или о изразитој екранизованој популарности свих књижевних дела о Шерлоку Холмсу. Веома су драгоцени подаци који се тичу смене доминације мотива, или о томе како се дошло до спознаје оригиналног карактера неког лика. У једном таквом процесу учествовао је и сам писац. После првих неуспелих тумачења Хљестакова, Гогољ се 5. новембра 1851. године одлучио да сценаристи и глумцима *Ревизора* покаже како треба да се изводи улога овог чиновника и како посебно треба одглумити сцену лагања. Наћи ће се доста информација о одступањима разних режијских концепција од Гогољеве интерпретације. Тиме се отвара ново подстицајно поље за креативна читања, разумевања и тумачења књижевних текстова у другим уметностима.

Свестан разних аспеката ограничења у процесу истраживања, Стахорски напомиње да *Енциклопедија књижевних јунака* није досије јунака, већ разумевање њиховог уметничког смисла. Па ипак, тврдња да је „сваки енциклопедијски чланак изграђен по оном сценарију, који је био диктиран од самог јунака и свега онога што је за њега најрепрезентативније“ у очима озбиљног научника може да звучи више као бескорисно оправдање нечијег недовољног труда. Чланак о Ахилеју, на пример, описује само протекст, искључује друге уметности, а занемарује библиографију. Референце о Ахилу могле су бити проширене јер ипак постоји солидан скуп података о трансформацији овог јунака у сликарству, вајарству и поезији. Један такав избор одавно је понудио Војтјех Замаровски (*Јунаци античких митова*, 1969). Уочиће се да је најобимније представљен Дон Жуан (171–187), иза којег следе Хамлет (684–693) и Раскољников (529–535). Оваква опсесија Дон Жуаном може да се тумачи као рефлексија о патолошком обрасцу мушке чулности.

Нека друга запажања тичу се одсуства кључних тумачења и информација који су знатно могли помоћи разумевање појединих јунака и јунакиња. У чланку о Еми Бовари није ништа напоменуто о самоубиству јунакиња као типичном разрешењу мушкараца-писаца (Флобера, Толстоја...) којима су кажњавали јунакиње јер су се дрзнуле да пређу границе патријархалног света. Елизабета Ермарт је расветлела ову проблематику у свом раду из 1983. У истом дељку нема напомена о појму „боваризам“ или тенденцији ескапистичког маштарења о себи као јунаку или јунакињи романсе који је 1977. године у свој речник књижевних термина и теорије књижевности [*Dictionary of Literary Terms & Literary Theory*] увео Дон А. Кадон [John A. Cuddon], следећи Елиотове идеје. Солидна грађа је могла бити искоришћена у објашњењу неких занемарених значења митских женских фигура која су представљена у *The Woman's Encyclopedia of Myths and Secrets* (Barbara G. Walker, 1983). Са овим у вези може бити следећи проблем. У већини описаних јунака

и јунакиња фокус сарадника *Енциклопедије* превасходно је остајао у оквирима руске теоријско-критичке литературе док се мали број укључених референци иностраних истраживача у највећој мери односи на период до 60-их година прошлог века.

Српски превод *Енциклопедије* у наредним издањима могао би да укључи и неке допуне и дораде. На пример, у чланку о Вертеру наведена је информација из сфере српског доприноса преобликовања овог јунака из новог доба. Има, дакле, речи о недавном извођењу истоимене опере на репертоару београдског Народног позоришта, али нема помена да је једну важну књижевну варијацију лика, уз крајње оштре критичке тонове, у 19. веку представио класик српског реализма, Лаза К. Лазаревић, у причи *Вертер*.

Пошто је у напомени преводиоца изостављена информација о руковођењу издањем енциклопедије из 1998. читаоци не сазнају у којој мери и структури је нова штампана верзија проширена или другачија од првобитне публикације. (Прво руско издање имало је 496 страна.) У наредним српским издањима било би корисно имати и друге идеје у виду. Једна се тиче додатне лектуре која би понегде језички избрусила текст и избегла понављања или неусклађене комбинације речи унутар реченица. Друга сугестија се односи на именовање и визуелно представљање насловне стране књиге која са својих девет слика мушкараца не сугерише заинтересованим читаоцима и проучаваоцима да енциклопедија описује и *незанемарљив број јунакиња*. Насловна страна би зато могла прецизније да упуту читаоце на свој садржај и да ову разликовност уведе на језичком и визуелном плану.

У завршном разматрању, *Енциклопедија књижевних јунака* представља користан извор информација. Њена највећа вредност је у праћењу мењања значења јунака и јунакиња кроз време, форме, идеје и политике уметничког израза. На тај начин матичним културама омогућава оријентацију унутар значењске варијације и преиспитивање доминантне културне симболике. *Енциклопедија књижевних јунака* доприноси светској културној баштини, а представља и подстицај даљем истраживању култура. Књига је намењена широј читалачкој публици и требало би да буде на приоритетној листи библиотека и високошколских установа. Бацама и студентима ће свакако бити од користи, наставницима, професорима и научницима (књижевности, театра, филма и музике) од помоћи, уваженим и потенцијалним писцима и уметницима може донети инспирацију, а обичним читаоцима доста занимљивих размисљања о људима.

Др Светлана Е. Томић
Алфа универзитет
Факултет за стране језике
tomic.svetlana@gmail.com

УМЕЋЕ ТУМАЧЕЊА

(Иво Тартаља. *Песма о њесми*. Београд: Српска књижевна задруга, 2013)

Већ својим насловом књига теоретичара и тумача књижевности Иве Тартаље *Песма о њесми* указује на самоактуелизацију свог предмета. Само референцијално поље у у којем ће се она интерпретативно простирати у поднаслову је веома обухватно одређено. У њему је записано да ће се за тако особеним текстовима какви су *њесме* у *њесми* трагати „Широм књижевности“. Да би се тако замашна метатекстова и упоредна потрага успешно извела, било је потребно да се ангажује велика филолошка спрема и разноврсна утемељена хуманистичка знања, којима овај скрупулозни и педантни тумач пристало располаже.

Да се ради о аутору који веома пажљиво и обзирно приступа опису предмета истраживања, његовом испитивању и тумачењу, видно је већ при погледу на сами склоп књиге. Она је сачињена од цикличног низа од двадесет текстова. Низа који, разуме се, није произвољно дат, већ је у целину спрегнут и тиме што је на његовој половини постављен један дужи текст који, на тој чврсто утемељеној интерпретативној зиданици, има улогу свода.

Одабраши да се интерпретативно креће широм свеколике књижевности, Тартаља је начинио такву композициону расподелу текстова у књизи која указује на у њој изведену благу садржинску превагу текстова из домаће књижевности. Тако је из корпуса светске књижевности изабрао да се позабави делима: Хомера, Аристофана, Пирандела, Чехова, Пруста и Борхеса – ауторима чија су дела њени највиши врхунци и домети, а из делокруга српске (и хрватске) књижевности њеном херојском епиком: делима Вукових певача, а потом и текстовима: Јована Јовановића, Змаја, Јована Дучића, Добрише Џесарића и Бранка Миљковића, потом: Иве Андрића, Владимира Поповића, Десанке Максимовић, Моме Капора, Ранка Божића, Драгомира Брајковића, Драгише Калезића и Драгослава Дедовића, он је приступио њиховом веома пажљивом, скоро обзирно-пипавом, читању и упоредној и самосталној, иманентној, анализи и вредновању. Препознао је у њима значењски профилисане просторе међутекстовног додира, „унутарњег огледања“, као и чиниоце њихове аутотематизације, односно, певања и исказивања поетике. Усмерио је тако своју аналитичку оптику са поља тематске и међутекстовне анализе њихове, на поље у којем су интензивније разматране особености њихових стваралачких поступака. То је за жуђену последицу имало препознавање, и издвајање у аутономни прибир, њихових особених књижевно-уметничких вредности.

У широком замаху читања и интерпретације у којег су ушли текстови из различитих и сасвим удаљених епоха и стилских образаца, из различитих књижевности, Тартаља је са једнаким усредсређењем на најмању важну појединост приступио постепеној филолошкој анализи појединачних аспеката њиховог значења и вредности. Од Одисејевих кратких прича, преко прожимања жанрова у Аристофановој комедији, Андрићеве приче у причи, па до бескрајне књиге Х. Л. Борхеса и индивидуалног избегличког сведочанства о нововременој југославенској ратној драми у поезији Драгослава Дедовића. У тумачењу сваког текста понаособ, Тартаља је полазио од неке мудро одабране, сасвим конкретне, репрезентативне појединости да би, ширећи концентричне кругове, у опису успео да дође до општијих увида у стваралачки систем: поетички и вредносни лик неког дела, па и целе стилске формације, епохе.

Такав поступак који је заснован на широкој хуманистичкој и теоријској утемељености и филолошкој поступности и прецизности, нарочито је до изражаја дошао у централном тексту ове књиге. То је текст под називом *Андрићева њрича о њричању*. Обимом најдужи, овај је текст постављен у средишње место књиге, тако што је преузет из његове врсне студије *Пријоведачева естетика* (1979). При томе му је измењен наслов. Разлог за такво ауторово поступање лако се да препознати, ако се у бесмртном делу нашег нобеловца *Проклећа авлија* поглед усмери на присуство и значај поетичких тема (приче о причању) за његову изградњу. А када се томе додају и различити међутекстовни додири и претапања, као и неки нараторски аспекти Андрићеве књиге, које је овај тумач узимао за предмет свог описа, тада постаје јасно да специфичност, па и изузетност, непретенциозно ученог и стилски веома једноставног, утаначеног а изражајног и садржајног, Тартаљиног интерпретативног говора почивају на изразитој обавештености, ванредној ерудицији која се природно и неусиљено преводи у јасан и прегледан, акрибичан и сазнајно веома богат исказ. Тако да речима којима је он окарактерисао Одисејево уметно поведање, може да се пристало окарактерише и његово умеће тумачења: „Човеку познатом по дару беседе реч је и сада конкретна, сликовита, богата појединости-ма.“ Сасвим је очигледно да је и овај аутор заточник освештаног филолошког начела да о књижевности ваља писати разложно и јасно: подробно, стилски изражајно, учено, утаначено, лепо. Таман онако како се данас све мање о уметничкој књижевности казује и пише.

Настојање да се препознају и метатекстовно опишу места у текстовима у којима је присутан говор поетике, код Тартаље је најчешће финализованом одмереним и поузданим закључком. Пишући о српској херојској епизи он закључује да „пре свих поетика и свих теоретичара уметности народ је у песмама неговао своју прапоетику“. Стална упућеност на пажљиво, што пажљивије читање („Недовољно је *Хамлеја* прочитати једанпут“), Тартаљи је омогућила и да препозна непознато у познатом; да у анализи таквих текстова покаже да се вредна књижев-но-уметничка дела богата и неисцрпно нуде аналитичким читањима. Пример за то је песма Јована Јовановића Змаја која је свој наслов подарила наслову књиге.

Казујући с почетка како је дужа Змајева *Песма о њесми* „широко позната“, Тартаља додаје и то да је сваки њен нови тумач „унапред осуђен на утврђивање нечега што је одавно знано“. А потом истиче и скоро парадоксалну ситуацију да је о тој познатој песми „писано мало, углавном узгредно“. Налазећи у тој околности добар мотив за раскривање њеног значења, он је најпре настојао да одреди песничку врсту којој припада. Уочивши да је *Песма о њесми* „лирско-дидактичка поема из области мисаоне лирике“, он је знатну пажњу посветио описивању једне њене наоко формалне, а за њен укупни смисао битне одлике. Будући да је реч о песми која је младима намењена, он указује како она припада оној поетској врсти која се параметријом зове. Том увиду додаје запажање да ће и доказани зналци залуд у књижевним лексиконима трагати за објашњењем природе ове старе поетске врсте, за коју може да се каже како је слична басни „чији су јунаци божанске силе и јунаци старе митологије.“, дописујући још и то да такви текстови, по дефиницији, садрже и моралистичку ноту.

Подробним описом уводећи читаоца у један затајени поетски свет и казујући му како је у српској књижевности такве текстове писао Ђорђе Натошевић, који у томе није био усамљен већ се и он ослањао на претходнике, Тартаља је указао како је за потпуније разумевање појединачног књижевног текста потребно осветлити и његову културно-историјску подлогу, његов контекст. Једнако тако је потребно активирати широка хуманистичка знања, јер је и књижевност само аутономни део ширег културног система. Из тог разлога је обиље података које Тартаља у текстовима нуди у њих унето да би се лакше уочило колико је књижевна уметност

саобразна другим активностима човековог духа. На тако успостављаној основи постају јаснији и његови специјалистички увиди у развој и стабилизовање Дучићеве „поетике усавршавања“, као и у настанак кратке Цесарићеве песме *Слај*, која своју подлогу налази у стиховима Гетеовог *Фауст*а, а своја значењска исходишта у просторима метафизичких суштина.

Илустративан пример Тартаљиног традиционалистички овереног и стилски углачаног умећа тумачења представља и опис песме *Гојковица* Десанке Максимовић. Увиђајући да се у овој песми, која се јавља у облику „чудне исповести“ у којој се згуснуло „лично искуство у лирску медитацију о моћи и немоћи песничког стварања“, идући стопама архетипа стиже до високих стваралачких резултата, Тартаља из свог искуства са овим сложеним и смисаоно дубоким поетским текстом изазива индикативан поредбени увид да је ова песма „у лирском песништву у извесном смислу оно што је у приповедној прози *Проклејта авлија*“. Тако говорећи, он је своје наоко широко захваћено тематско поље овде свео на највише изразе уметности матерњег језика. При том је он онако старински течно и лепо исказао и општије увиде у природу поезије, као и оптимистично поверење у њену смисаону вредност. Казујући како: „Дивна чуда поезија ствара, али њен мегдан са силама немерљивим као да почиње увек из почетка“ и, у завршници текста, како: „Чудесно млеко пуке поезије остаје животворна храна која пробија тврде зидине времена и не пресушује.“, он је поручио да је исказивање поверења у вредност књижевности оно највише што човек може да, у вечитом рвању са временом, смислено и постојано за себе учини.

Показујући колика је за само тумачење подстицајна важност овешталог „задовољства у тексту“, а најчешће полазећи од сасвим конкретних појединости у тумачењу књижевних текстова, Иво Тартаља је показао како је у стању да поуздано реконструише и специфичне стваралачке стратегије одабраних писаца. Видно је то у примеру тумачења књижевности Моме Капора који је од своје богате ризнице „читалачких успомена“ успео да васпостави нарочити сентиментални дневник читања, изванредно важан за разумевање његовог интелектуалног и стваралачког профила и његове књижевности. Да би на примеру Борхесове специфичне стваралачке визије, у којој је до изражаја нарочито долазила жуђена „Могућност огледања једног књижевног дела у њему самом“, Тартаља уверљиво одгонетао тајну Борхесове бескрајне библиотеке“, као једног од великих стваралачких оставина нашег времена у којем је постало јасно да се књижевност, више но икад, темељи и храни у самој себи. И да то скрупулозни тумач мора да непрестано има на уму, ако жели да о њој сачини поуздан опис.

Тако се показало да је Иво Тартаља од оних, данас ретких и све ређих, изучавалаца књижевности који располажу способношћу да широко захвате материјал тзв. светске и домаће књижевности, као и да филолошко-аналитичком методом, пажљиво, промишљено и поуздано, продру у видљиве и закривене вредности и суштине које је оверио „плебисцит векова“. Исказујући, при том, ретку моћ саображавања са природом текста којег тумачи. Јер, читање и проучавање великих и важних дела књижевности и културе, односно самог „песништва“ (што може бити синоним, ако се присетимо Лотманове поделе функција књижевности и његовог издвајања „поетске“ функције као примарне), омогућује нам да се „пренесемо у свест других људи“, као што нам, при том, оно битно помаже и „да изградимо свој идентитет“. На тај начин поново сазнајемо да су причање прича и певања/писање песама важне „животне потребе човекове“. Томе нас примарно учи књижевност, а на то нас даномице подсећају ставови и целински увиди њених учених и поузданих тумача какав је без сумње Иво Тартаља.

У уводном тексту, у којем је мимогред напомињао неке (аутоатоматске) аспекте песама о песништву из антологијске књиге Војислава Ђурића *Лирика у свејској*

књижевности (1982), он је, корећећи своју истраживачку тему дубоко у времену и у врхунској уметности језика која се у њему јављала и развијала, свом професору предано и ненаметљиво упутио речи признања и хвале. Тако чинећи он је примерно подстакао свог негдањег студента да му, добрим поводом и ма и овлашно, сродним гестом захвално упути речи давно заслуженог поштовања за штедро нуђена сваковрсна знања и ванредно умеће разумевања и тумачења књижевности.

Мр Милеџа Аћимовић Ивков
ivkovivkov@gmail.com

UDC 821.163.41.09 Obradović D.

САВРЕМЕНО ТУМАЧЕЊЕ КЊИЖЕВНОГ ДЕЛА ДОСИТЕЈА ОБРАДОВИЋА

(*Досијеј у српској историји и култури*. Зборник радова.
Задужбина „Доситеј Обрадовић“, Београд, 2013)

Зборник научних радова *Досијеј у српској историји и култури*, (ур. Душан Иванић), настао на материјалу изложеном на научном скупу у организацији Задужбине „Доситеј Обрадовић“, Матице српске и Српске академије наука и уметности одржаном крајем 2011. године, јесте не само тематски зборник, јер је реч о једном изабраном писцу и његовом делу, већ је истовремено, с обзиром на различите књижевне и културне области којима се Доситеј Обрадовић бавио, и богата мултидисциплинарна научна публикација, посвећена животу, књижевном раду, просветитељском деловању, одјецима и рецепцији Доситејевих књига, ставова, идеја и важних животних одлука по његово књижевно и општекултурно деловање у српској историји и култури у његовом и доцнијем времену.

Различити аспекти књижевног рада Доситеја Обрадовића, „најрадикалнијег заступника просветитељских идеја међу Јужним Словенима“, како се каже у једном прилогу у зборнику, писца од којег реално започиње нова српска књижевност, сагледани су и критички валоризовани из већег броја истраживачких перспектива, што је и очекивано у оваквим научним публикацијама. Тиме је постигнута не само методолошка разноврсност приступа његовом делу, него и тематска, садржинска и интерпретативна пуноћа зборника сагледаног као целина. Доситејев рад је у највећем броју студија и огледа, тачније у његове две трећине, тумачен и оцењиван, пошто је својом разноврсношћу то омогућавао, чак и захтевао, из савремене књижевноистраживачке и критичке перспективе, а у њеним оквирима из књижевноисторијске, компаративне, лингвистичке, поетолошке и рецепцијске, при чему је подразумеван не само еволутивни него и вредносни аспект његових књига и ставова. Међу њима су компаративни, поетички и рецепцијски аспект заузели највише простора у тумачењу, у чему су доприноси страних аутора били више него значајни. Сигурношћу истраживања и разноврсношћу приступа одликују се и радови посвећени Доситејевом просветном и педагошком деловању, као и његовим ставовима о теолошким, верским и практичним животним проблемима. Заједно с претходна два зборника, које је такође припремила и објавила Задужбина „Доситеј Обрадовић“, у којима је савременим критичким методом тумачено књижевно, односно просветно-педагошко дело овог писца, овај зборник сигурно

ће допринети даљем продубљивању знања о Доситејевим књижевним и другим ставовима и о његовом значају и утицају у српској историји и култури током два века која нас деле од његове смрти.

У свим радовима у зборнику, како у онима који се односе на књижевност и језик, тако и у онима посвећеним осталим правцима Доситејевог деловања, најчешће употребљаване речи су: просветитељство, просвећеност, рационализам, знање, разум, истина, оптимизам, љубав, пријатељство, породица, верска и друга толеранција, јозефинизам, српски народ, народни језик, књига, школа, штампана књига, борба против сујеверја, моралне врлине и морално усавршавање човека, положај жена, модернизација, модеран европски дух, нови културни образац. Кључне речи у радовима најчешће су били кључни појмови и у Доситејевим текстовима, што на свој начин сугерише утисак да је већина аутора тежила да своја тумачења заснује на самом Доситејевом тексту и да из њега извлачи критичке ставове о његовој природи, вредности и актуелном значењу, а не да унапред пројектује закључке који ће наћи евентуалну потпору само у ограниченом броју случајева у Доситејевим књигама.

У зборнику се, дакле, налазе текстови о свим важнијим областима деловања и продуктивним одјецима рада Доситеја Обрадовића – књижевном, просветитељском, просветно-педагошком, преводилачком, политичком, верском, националном, практичном. Истражени су извори и генеза његових погледа на најважнија питања развоја културе српског народа 18. и почетка 19. века и указано је на значај који су прекретничке идеје овог аутора имале за даљи пут и развој српске књижевности и културе. Посебна места у зборнику добили су они правци и особине Доситејевог рада, међу њима и непосредност и динамичност његовог стила, који су најбитније одређивали његову јавну личност и његово књижевно и културно деловање, и који су трајно и продуктивно ширени на српске писце његовог и доцнијег времена. О томе један од тумача (Д. Иванић), који примећује да од Доситеја започиње култ писца, култ аутора у српском народу, каже следеће: „Доситеј приповиједа, проповједа, полемише, критикује, коментарише, улази у присне разговоре са својим читаоцима и у слободне козерије. Такав комуникативни интензитет је једна од основних претпоставки брзог одјека његових идеја у српској јавности“ (стр. 134).

Међу студијама и огледима који за предмет имају књижевност највиши степен истраживачке и херменеутичке мотивације остварен је у текстовима који се односе на препознавање важних поетичких особености његовог књижевног дела (радови Владимира Фишера, Роберта Ходела, Д. Иванића, Бојана Јовановића, Марије Рите Лето, Саве Дамјанова, Слободана Владушића, Ненада Николића, Слободанке Пртије, Радована Биговића, Владимира Вукашиновића). Дobar број радова односи се на изворе и генезу његових просветитељских, књижевних, језичких и политичких ставова и на њихову контекстуализацију у оквире ондашњих и доцнијих идејних, филозофских, књижевних и политичких кретања (то су радови Пасхалиса Китромилидиса, Хилмара Валтера, Димитрија Калезића, В. Фишера, Д. Иванића, Б. Јовановића, Весне Матовић, Розане Морабито, Драгане Грбић, Ненада Ристовића, Владимира Бошковића, Персиде Лазаревић ди Ђакомо, Монике Фин, Марије Ђорић, Драгана Симеуновића, Иване Дамњановић, Мирка Магарашевића, Миодрага Стојановића, В. Вукашиновића), такође и на веома важан Доситејев допринос у изграђивању српског културног обрасца (В. Фишер, Д. Иванић, Б. Јовановић, В. Матовић, Н. Николић, С. Дамјанов, Алојз Ујес, Љубивоје Стојановић и други аутори). На компаративне основе истраживања и рецепцију (просветитељску, предромантичарску, романтичарску, грађанску, националну, идеолошку) и на специфичне одјеке његовог дела и идеја у његовом и доцнијем времену односе се текстови В. Фишера, Габријеле Шуберт, Мирослава Тимотијевића, Р. Ходела, В. Матовић, Љиљане Стошић, Драгане Вукићевић, Ђорђа Перића, Александре Но-

ваков, Стевана Бугарског, Ненада Крстића, Олене Дзјубе Погребњак и Олене Чмир, Бранислава Јордановића, Љ. Стојановића, Ђорђа Ј. Јанића. Један део прилога посвећен је специфичним темама у оквиру Доситејевог дела (радови Немање Радловића о Доситејевом слободном зидарству, Зорана Т. Јовановића о ставовима хрватског редитеља Бранка Гавеле о Доситеју, М. Тимотијевића о значају „Христоитије“ за Доситејев однос према појединим грађанским нормама понашања, Љ. Стошић о Доситеју и амблематици, Д. Симеуновића о Доситејевим политичким ставовима, И. Дамњановић о политичком аспекту Доситејевих басни, Зорана Мирковића о односу Доситеја и Ивана Југовића, М. Магарашевића о Доситеју као првом министру просвете у Србији). Тешко је, међутим, многе радове, па и оне у којима се аутори баве само одређеним видом Доситејевог стваралаштва, систематизовати према једном типолошком обрасцу, пошто се у најбољим од њих његово дело посматра као целина, са истакнутом већином његових кључних унутрашњих особина и одјека у српској култури и историји. С разлогом узимајући у обзир различите значењске аспекте и последице Доситејевог дела, аутори тих радова настојали су да га као целину посматрају и тумаче из данашње научне перспективе и да на тај начин у двоструком смислу актуелизују његов значај у српској култури и књижевности. То се пре свега односи на радове В. Фишера, Д. Иванића, В. Матовић, М. Р. Лето, Д. Вукићевић, С. Дамјанова, Д. Грбић, Н. Николића, В. Бошковића, Д. Симеуновића, Р. Биговића, В. Вукашиновића, М. Стојановића и других. У њима је подједнака истраживачка и интерпретативна пажња посвећена неким од најбитнијих савремених доживљавања књижевног дела насталог крајем 18. и почетком 19. века, посебно питањима његове поетике, стила, непосредне читалачке и књижевне рецепције, актуелизације његовог књижевног, интелектуалног и политичког значења у појединим временима.

У студијама и огледима који се односе на изворе Доситејевих ставова о просвећености, књижевности и култури, на компаративни вид његовог дела и на његову рецепцију у време настанка и у 19. и 20. веку аутори су тежили да то дело сагледају у природном и реалном културном контексту и да своје закључке готово максимално документују изворним чињеницама и релевантним текстуалним илустрацијама. Контекстуализација Доситејевог дела и појединих његових ставова кретала се од тежње да се оно постави у конкретан европски културни амбијент просвећености 18. века, али и да се јасно назначе кључне везе тог дела с појединим националним просветитељским и другим традицијама и актуелним идејама тог времена које су најпресудније утицале на формирање његових ставова о просвећености – конкретно на немачку, грчку, руску, француску и енглеску културну традицију и ондашњу савременост – и да се на основу тога дају критички судови о основним поставкама и значењу тог дела у српском националном простору и културном амбијенту. У том смислу су чак померена досадашња знања о непосредним изворима Доситејевих ставова о језику и просвећености, његовој продуктивној вези с немачким филозофима просвећености (Еберхардом, Кантом, Целнером, Менделсоном) и са новим ставовима у том времену о језику (посебно о Аделунговом ставу) и дати су нови подаци о првом одјеку у немачкој и уопште у ондашњој европској култури на појаву Доситејевог аутобиографског дела *Живот и његова књижевност* (у раду Драгане Грбић). Сличним методом остварени су и текстови који се односе на даљу рецепцију Доситејевог дела у различитим културним срединама – грчкој, немачкој, румунској, руској (која је досад мање истраживана), и они се често не само по поступку већ и по чињеницама преплићу с радовима компаративног усмерења.

У оном делу зборника који се односи на Доситејев просветно-педагошки рад и просветно уздизање народа и на његове ставове о црквеном животу, борби против сујеверја и односу према религиозној традицији (између осталих, радови Ненада

Урића, Предрага Мутавцића, Љубодрага Поповића, Предрага Пузовића, Драгомира Санда, Игњатија Марковића) такође су приметни слични истраживачки импулси који су дали одговоре на неколико могућних недоумица о реалном значењу појединих његових ставова и њихових одјека у доцнијем времену.

У студијама и огледима посвећеним Доситејевом односу према цркви и њеном учењу добијено је неколико веома значајних истраживачких резултата, који сами по себи доприносе да се његово дело у целини и његова улога у српској култури и историји сагледају из нове критичке перспективе. Посебан допринос у том погледу дали су аутори који су, као Р. Биговић, В. Вукашиновић, Д. Калезић и нарочито Ђорђе Ј. Јанић, настојали да истакну Доситејеву изворност у питањима вере и да демантују његову прећутну или јавну изопштеност из крила православног теолошког учења. Највећу потпору у томе давали су им текстови оних аутора зборника који су такве ставове илустровали непосредним Доситејевим прегалачким радом на пољу просвете и културе и на уздизању друштвене и националне свести српског народа.

Зато зборник овакве садржине и научне и истраживачке релевантности остаје важан споменик српске науке и културе данашњег времена и веома успешног деловања задужбине која носи име највећег српског просветитеља новог времена.

Марко Недић

Секретар Одељења за књижевност и језик

Матица српска

Матице српске 1, 21000 Нови Сад, Србија

markone46@gmail.com

UDC 821.163.41.09 Lazarević L.
821.163.41.09 Matavulj S.

ЛАЗАРЕВИЋ И МАТАВУЉ У ОГЛЕДА(ВА)ЊУ

(Драгана Вукићевић, Снежана Милосављевић Милић. *Огледавања – Лаза Лазаревић и Симо Матавуљ*. Ниш: Филозофски факултет у Нишу, 2014)

Књига Драгане Вукићевић и Снежане Милосављевић Милић је настала на идеји „примама контраста“ (у средишту поетике Лазе Костића), као скуп студија о Лази Лазаревићу и Сими Матавуљу. Идеја „примама контраста“ остаје само толико да дозвољава пожељну нејасност или вишезначност: контраст у приступима, контраст у опусима ове двојице класика српске прозе, контраст као аксиолошка норма или шта друго (контраст поступака и истраживачких тема). Обе ауторке су потврђене као угледне професорке двају универзитета, Филолошког факултета у Београду и Филозофског факултета у Нишу. Једна од њих, Драгана Вукићевић, свој научни профил је стицала студијама о српској књижевној критици епохе реализма, о прози српског реализма и о односу писане и фолклорне традиције у тој епоси. Снежана Милосављевић Милић је пак књижевноисторијску грађу постављала у морфолошке, жанровске, нараторске оквире, изучавајући оквирне облике у српском роману епохе реализма, коментар у српском роману 19. вијека, фигуре читања и поетику приповиједања писаца реализма и модерне (Лазаревић, Матавуљ, Б. Станковић и др.).

Научне опусе двију ауторки обједињују сродна методолошка опредељења: везују се за текст као главни предмет тумачења, отворене су према теоријским и

методолошким новинама у проучавању књижевности, умију да проникну у танане и запретане стране смисла и у стратегије његове градње. У њиховим радовима истраживачка поља су спој савремених теоријских импулса и нове осјетљивости на потицаје из текста. Плетући мреже разумијевања класичних српских прозних дјела, њих двије пажљиво и постојано помјерају границе старих знања и у том погледу су примјер (све рјеђих иначе) континуитета у студијама српске књижевности.

Бавећи се класичним текстовима Ј. Лазаревића (*Први њуј с оцем на јуџирење, Вейар, Швабица*), С. Милосављевић Милић се суочила с питањима која су се јављала од првих одзива на његово дјело, поткрај 19. вијека: то су питања статуса приповједача, статуса слушаоца, тип комуникације, улога коментара, али и улоге дјела у друштву. Одговарајући на таква питања с нових интерпретативних полазишта, она активира статус читаоца, односно комплекс реакција на текст (когнитивна наратологија), или анализира реторичка средства којим се јунак (боље говорећи: приповједач) служи ради неког циља („реторика одгоде“). У другим радовима С. Милосављевић Милић улази у антиципаторски потенцијал Лазаревићевих приповиједака, указујући на научну и књижевну климу у којој се њихов писац као лекар и књижевник формирао и на знакове модерности у мотивима/темама његове прозе. Укључивши у свој видокруг Фројда и његове претходнике (од којих су неки Лазаревићу били професори у Берлину), ауторка у једној врсти компаративне анализе чита Лазаревића преко Фројда (појам *Unheimliche*) и Хофмана. Методолошки је веома инструктиван став о смислу и о ризицима тумачења текста, те се не ради само о „зауздавању текста“ већ и о зауздавању тумачења, повезано с теоријским начелима које је изнијела у претходним текстовима, да текст мијења смисао уколико се унесе у нову мрежу. Такође, издвајање мотива болести као споне/маске ероса и танатоса (а могло би се рећи и етоса – нпр. у Лазаревићевој приповијетци *Он зна све* болест је посљедица пада с коња, али је њен неизвјестан исход имао велик утицај на потпун преображај другог јунака приповијетке у примјерног члана заједнице).

Швабица је у интерпретативној мрежи ауторке студије добила цијели круг „нових“ значења, или барем нових терминолошко-методолошких поставки: поетика удвајања и одгањања, виртуелни наратив, претприповијест, стратегија елипсе, језик као „идентитетски означитељ“, мјеста неодређености, побратим (адресат) као метонимија колектива или другог типа дискурса (више бих био за тип дискурса, и то одређеног дискурса, карактеристичног за програмски реализам и наглашени рационализам генерације којој је припадао и Лазаревић; рекао бих да је то у дијеловима текста маскирана аутопародија, односно аутоиронија). Можда је у овој студији најочигледније како се прича о љубави претвара у „напор именована сопствене интиме“. Међутим, и друге Лазаревићеве приповијетке ће се, послје студија С. Милосављевић Милић, моћи читати другачије: статус аутобиографског типа приповиједања и концепција лика који приповиједа (потврда идентитета), функција оквирних облика, премјештање смисла на читаоца и др.

Слика Лазаревићевог мјеста у српској књижевности, као контрапункт радовима С. Милосављевић Милић, иде на књижевноисторијске и типолошке релације. „Рецепцијска одисеја“, како Д. Вукићевић именује своја виђења пријема Лазаревићеве прозе у текстовима Ј. Костића, А. Г. Матоша и М. Кашанина, огледа се као нека врста „антиципираног плагијата“, гдје спорови трају око истих мјеста или питања, само са супротним предзнаком. У другом раду Д. Вукићевић (*Смех у белом*) развијају се двије линије – у једној се анализира природа Лазаревићевог смијеха (идеја о реторском смијеху, могли бисмо рећи можда и о типу вербалне комике), – у другој се успоставља паралела Лазаревић – Чехов (љекари, дијелом савременици, отворени према хумору, мада различитог типа и интензитета).

Круг радова о Сими Матавуљу састоји се од прегледних (синтетичких) и аналитичких студија. Драгана Вукићевић, поред прегледне студије, обухватајући Матавуљево дјело у цјелини, односно врхунске вриједности тога дјела, анализира роман *Бакоња фра Брне*, београдске приче, медитеранске и хришћанске теме. Све ове студије прожима снажна веза са историјом проучавања Матавуљевог дјела и редовно отварање према новим читањима старих мјеста, утврђивање ауторових естетских стратегија, склоност естетици ружног у сликама Београда, конфронтацији старог и новог, отварање ка симболизацији; смијех и иронија (медитеранске теме са специфичним хронотопима); динамика односа према вјерским темама; веза одређеног текста и медија у којему се објављује.

Истражујући у више студија статус вјерских мотива и тема у Матавуљевом опусу, Драгана Вукићевић даје темељан прилог тумачењу овог тематског комплекса, обухвативши заправо цјелокупно Матавуљево дјело (приповијетке, роман *Бакоња фра Брне*, *Биљешке*). Што је од посебне вриједности, суочава се више могућности читања (тумачења) најпознатијих текстова овога приповједача, као што су *Пилијенда*, *Поварейџа* или *Ускрс Пилија Врлејше*: отвореност за алегоричан смисао, за силепсу, за мотиве „сна од бога“, те за трансжанровске и интертекстуалне аспекте (религиозни списи, фолклорна традиција, десакрализовано доба), посебно се осврћући на однос општих оквира поетике реализма и религиозног комплекса смисла. У раду о Матавуљевим календарским причама ауторка је испитала однос између медија (календара) и природе дјела (утицај медија на избор теме, однос према публици, тенденција), односно календар као „надтекст“ и интерпретативну позицију самог тумача текста.

С. Милосављевић Милић има двије студије о Матавуљу: *Грех и грешни људи у њиховим приповијеткама Симе Матавуља* и *Реторички потенцијал њиховог говора у роману Бакоња фра-Брне*. У првој студији уочава да се Матавуљ стално интересовао за гријех и грешне људе. Што је новина, то су класификације мотива гријеха и препознавање истовјетне структуре ових приповиједача, односно њихових доминанти (ликови грешника, ликови-антиподи, индивидуализација, исход радње) и њиховог богатог интерпретативног потенцијала (с обзиром на различите мотивацијске системе, различите жанровске предлошке, реторичке маске и сл.): тај потенцијал је отворен и поетици реализма, и симболизацији, и другим знаковима модерне. У другом раду ауторка, на подлози већ класичне нараторолошке литературе (Ф. Штанцл, М. Бал) и сопствених истраживања српског романа 19. вијека, даје понајприје типологију приповједачевог говора као типологију коментара у Матавуљевом роману, рачунајући и на опште оквири српског романа и на посебне функције и модификације у роману *Бакоња фра Брне*.

У закључку бих додао да је књига двију професорки наших факултета изврстан прилог српској књижевној историографији и методологији тумачења не само двојице писаца (Лазаревића и Матавуља), већ и српске прозе њихове епохе (а могло би се рећи и каснијих времена). Методолошка досљедност, модерна теоријска утемељеност, поуздано читање конкретних текстова и откривање нових поља њиховог смисла чини ово научно штиво изузетно потицајним, и у развијању нашег научног дискурса, и у откривању модерних услова (посљедица тих услова) рецепције класичних текстова српског реализма.

Др Душан М. Иванић
 Универзитет у Београду
 Филолошки факултет
 Катедра за српску књижевност са јужнословенским књижевностима
 dusan.div@gmail.com

ПРЕПЛЕТ СТАРИХ НИТИ У ПЛЕМЕНИТОМ КРИТИЧКОМ ОГЛЕДАЛУ

(Др Маја Ћук. *МАРГАРЕТ ЕТВУД И МИТ – Нови свећ у боји древних њредања*.
Београд: Факултет за стране језике Универзитета АЛФА, 2014)

Почетком лета 2014. савремена проучавања англофоне књижевности и културе у Србији обогашена су једном новом потпором, а библиотека *Нови видици* једним убедљивим оправдањем сâмом свом називу и надаре потврдом исправности опредељења Издавача који ју је покренуо. Реч је о обимној студији под насловом *МАРГАРЕТ ЕТВУД И МИТ – Нови свећ у боји древних њредања* ауторке др Маје Ћук, доцента на Факултету за стране језике Универзитета АЛФА. Књига је настала на основу докторске дисертације *Митолошки митиви у делима Маргарет Ејвуд*, коју је ауторка с најпозитивнијим оценама одбранила 2012. године на Филолошком факултету у Београду. Дубина залажења у теорију мита, ширина проучавања савремених токова у студијама књижевности, богат увид у квалитете и значај прозног, поетског и критичког стваралаштва Маргарет Етвуд, дочаравање начина на које славна списатељица критикује друштвена збивања и проблеме у целом савременом свету, студиозан попис и анализа примера префигурације митова у њеним делима – неки су од важних елемената који ову књигу означавају као уџбеник за студенте савременог стваралаштва на енглеском језику, посебно канадске књижевности, али је убедљиво препоручују и много широј и формалним образовањем припремљенијој и разумењенијој публици.

Да је књига *МАРГАРЕТ ЕТВУД И МИТ – Нови свећ у боји древних њредања* плод озбиљног и зрелог научног приступа, као и методолошки доследне експлорације, која је често минуциозна али никад наметљива и претерана, види се већ по начину на који је материја структурирана и пласирана. На преко 270 страница класичног уџбеничког формата (Б5) укупан садржај је изложен тако да се између ауторкиног предговора и њеног концизног закључка нижу најважније целине: *Увод*; *Маргарет Ејвуд у огледалу савремених ѡроучавања књижевности*; *Мит и књижевност*; *Митолошки митиви у делима Маргарет Ејвуд*. На крају су и богат и прегледан додатак, и библиографија, попис коришћене литературе.

У стручном *Уводу* ауторка представља доминантне теме у стваралаштву Маргарет Етвуд и дочарава друштвене околности у којима такве теме добијају полазни материјал и подстицаје у канадској књижевности; ближе одређује место канадске књижевности у односу на друге англофоне књижевности, као и место које Маргарет Етвуд заузима у оквирима канадске и светске књижевности. При томе др Маја Ћук нуди опсежан преглед светски познатих теоретичара и природних тумачења стваралаштва славне списатељице, како у Канади тако и у Европи. Већ у овом уводном делу видљиво је ауторкино ослањање на запажања и ставове истакнутих оцењивача дела Маргарет Етвуд и развојне линије у њеном стваралаштву, с благовременом назнаком да је теоријска перспектива из које се анализира улога митологије у стваралаштву Етвудове у ствари виђење Мари Вотије, значајног канадског проучаваоца савремених тумачења књижевности. За схватање појма *мит Новоѡ свећа*, који Вотијеова објашњава и разрађује у делу под насловом *Мит Новоѡ свећа: ѡстїмодернизам и ѡстїколонијализам у канадској књижевности*, др Маја Ћук се одлучује као за инструмент којим се спроводи анализа библијских, грчких и индијанских митова у одабраним романима Маргарет Етвуд.

Следе три средишна поглавља књиге, од којих је прво *Маргарет Ејвуд у огледалу савремених тумачења књижевности*. Ту др Маја Ђук износи мисаоно продубљен и значајном литературом поткрепљен преглед савремених књижевних теорија. Пододелци у којима се пружа увид у настанак и поставке тих различитих схватања и тумачења су: *Посјтмодернизам, Нови исјоризам и културни мајеријализам, Посјколонизацијализам, Феминизам*. Ауторкина основна потреба да ова актуелна тумачења најави и истакне као значајна приликом тумачења дела Маргарет Етвуд надограђена је и превазиђена укупним квалитетом целог овог одељка, који убедљиво почиње да оправдава утисак да је ово дело, између осталог, изванредно уџбеничко штиво, евидентно од користи и у широј примени у академским тумачењима.

Утисак о укупном уџбеничком, научном, критичком квалитету студије коју је створила др Маја Ђук продубљен је и појачан поглављем *Мити и књижевности*. Реч је о методолошки поступном и систематичном прегледу теорија о митологији од древних времена до наших дана, изложеном у два дела. Прво од та два потпоглавља на језгровит начин излаже вековима произвођен материјал о тумачењу мита, почев од схватања мита и митског у античким цивилизацијама, преко преовлађујућих ставова у средњем веку и у периодима културног и књижевног развоја човечанства који су уследили, све до друге половине двадесетог века. Друго потпоглавље се изоштреније усредсређује на теорију Мари Вотије, за овај рад толико значајне савремене теоретичарке мита.

После квалитетне припреме у виду претежно теоретског прилажења суштини, књига др Маје Ђук издашно нуди своје сржно поглавље, под насловом *Митолошки мотиви у делима Маргарет Ејвуд*. Ова целина се састоји од три убедљива, систематично конструисана, наводима из литературе објективно и обилато поткрепљена, потпоглавља. Свака од тих ужих целина спецификовано се односи на разрешавање и образлагање функција библијских, грчких, односно индијанских митова. Ауторка овде студира и преиспитује сличности и разлике у односу на стваралаштво књижевних узора Маргарет Етвуд – протагониста *митијојоејске* песничке школе, али анализира и споне и одступања у вези са савременим књижевним ствараоцима које дочарава и образлаже Мари Вотије. Прва два потпоглавља ове целине која је од суштинског значаја за књигу јесу *Библијски мотиви у делима Маргарет Ејвуд* и *Антички мотиви у делима Маргарет Ејвуд*. У сваком од њих су темељно и у широком захвату анализирана по четири различита романа, да би један засебан део на крају био посвећен ефектном прегледу префигурација тема и ликова у осталих седам романа канадске списатељице. Наслов треће уже целине овог поглавља је *Митови северноамеричких домородаца у делима Маргарет Ејвуд*; предмет разуђеније и исцрпније анализе су два романа, али и овде у наставку постоји посебан део који сагледава одговарајуће мотиве – индијанске – у осталим њеним романима.

Заједничка одлика сва три потпоглавља суштинске целине *Митолошки мотиви у делима Маргарет Ејвуд* види се у поновљеном анализирању и преиспитивању оних традиционално тумачених и архетипски укореваних представа о одређеним личностима и њиховим доживљајима и догађајима у митологији, уз видно померање перспектива и замену улога у префилтрирању догађаја из прошлости. У романима Маргарет Етвуд библијске приче препричавају симболични књижевни холограми библијске слушкиње Вале (Фредовица у *Слушкињиној иричи*), Еве (Грејс Маркс у *Алијас Грејс*), карикираног месије и пророка (Снежни у роману *Антилоја и Косац*), и женских јеванђелиста (Тоби и Рен у роману *Година јојојоја*). Префигурисани облици митова и легенди старе Грчке и Рима стижу од феминистички расположене Пенелопе (*Пенелопијада*), од Ирис Чејс као богиње Ирис (*Слеји*

убица), а ту су и постмодерни и постколонијални сликар савремене „Три грације“ (Елена Ризли у роману *Мачје око*) и пародични фрагменти Беле Богине. По ставовима Маргарет Етвуд, принципи и суштинске вредности индијанске митологије и схватања света су неправедно окарактерисани као *примитивни*, док њих уздиже до нивоа који им истински припадају, списатељица поредбено оштро осуђује *цивилизовану* митологију и идеологију европских досељеника на просторе Северне Америке.

Закључак који даје ауторка ове књиге детаљније заокружује изложена разматрања и ставове, уз поновљено обраћање тврдњи да је друштвене околности, спутавајуће на индивидуалном плану али и на пољу културе и целе своје земље, Маргарет Етвуд искористила да би у својој поезији и прози начинила специфичне митолошке обрасце, који су померили границу тумачења мита и у канадској и у светској књижевности. Управо у том смислу је значајан додатак, који у форми врло богате (на чак 12 страница) али изузетно јасно и прегледно формиране табеле излаже корелацију између древних митологија и *митова Новог светца*, концизно нудећи увид у то кога је све, како и због чега Етвудова префигурисала у свом стваралаштву.

Импонује и списак литературе коју је др Маја Ђук користила у стварању ове књиге; библиографија представља попис више од стотину јединица, с уочљивом истином да су стручне књиге и наслови од научног значаја у највећем броју из последњих петнаестак година двадесетог века и из прве деценије двадесет првог. Овакав податак још једна је гаранција тврдњи да истраживање и изведени закључци доприносе изучавању најсавременијих тумачења књижевности, као и проширењу књижевних и научних погледа у једном домену англофоне књижевности који раније није био присутан у корпусу проучавања у Србији.

* * *

Почетком лета 2014. савременим проучавањима англофоне књижевности и културе у Србији др Маја Ђук је понудила једно моћно средство којим приближава основе канадске књижевности и омогућава богатији и прецизнији увид у стваралаштво водеће књижевнице у литерарном канону те велике земље. Међутим, ако је истина да је Етвудова опленила циљеве своје књижевне посвећености тиме што држи огледало испред свог друштва и свог времена истовремено играјући улогу у њиховом преобликовању, и за ово значајно научно дело мора да се каже да представља умно огледало које и различито профилисаним академским круговима и широј читалачкој публици пружа слику постојећег и већ познатог која позива на сагледавање и прихватање новог. Ту је, наравно, и слика саме ауторке, младог научног радника а већ искусног ствараоца и педагога. Књигом *МАРГАРЕТ ЕТВУД И МИТ – Нови светци у боји древних предања* она је себи поставила висок стандард и задатак да из овог свог племенитог огледала и убудуће зрачи новим оригиналним сликама какве преобликују и обogaћују све који се у њих загледају.

Др Слободан Д. Јовановић
Факултет за правне и пословне студије
„Др Лазар Вркатић“, Нови Сад,
Универзитет УНИОН, Београд

СРПСКИ ДНЕВНИК НЕМАЧКОГ НАУЧНИКА

(Герхард Геземан. *Бежанија. Из једног српског дневника 1915. и 1916. године.*
 Предео с немачког Томислав Бекић. Београд: Equilibrium, 2014, 188 стр.)

Герхард Геземан познат је у српској научној средини, пре свега, по своме издању *Ерлангенског рукописа*, најстаријег прецизно датираниог зборника наших десетерачких народних песама, па затим по својим радовима из области народне књижевности, фолклористике и етнографије. Заправо, и сви ти изузетно значајни радови, посебно они на немачком језику, били су на маргинама научних истраживања, цењени декларативно, а недовољно коришћени. За оживелу рецепцију Геземанових научних радова у новије време заслужан је Томислав Бекић, преводилац књиге о којој је овде реч, али и преводилац најважнијих дела немачког научника: *Студија о јужнословенској народној епизици* (Београд – Нови Сад, 2002), књиге *Црногорски човјек – Прилог историји и карактерологији њајријархалности* (Подгорица, 2003) и збирке новела *Приче из заседе* (Вршац, 2004). Сасвим је изузетна историја *Ерлангенског рукописа*, који је Геземан публиковао сада већ давне 1925. године, у критичком издању, које је у многим погледу и данас узорно, али није употребљиво за шири читалачки круг. Задуго једино позније издање (прир. Р. Меденица и Д. Аранитовић) редиговано је до мере која доводи у питање његову аутентичност. Најновији подухват, on line издање *Ерлангенског рукописа* (www.erl.monumentaserbica.com), које су приредиле Мирјана Детелић, Снежана Самарија и Лидија Делић, са упоредно датим Геземановим и транскрибованим текстом, са коментарима и списком извора и литературе, даје нови замах проучавању старог зборника и сведочи о великим заслугама Герхарда Геземана за проучавање народне књижевности.

Међутим, овај изучавалац и љубитељ балканског јужнословенског песништва и обичаја занимљиве је (и поучне) судбине човека у процепу између две културе, којима је својим научним делом градио мостове, а доживео да се народ којем је припадао по пореклу и језику (немачки) и народ који је изабрао да у њему борави и проучава га, и чији је језик изврсно научио (српски) – да се та два народа у два велика светска рата нађу на противничким, крваво зараћеним странама. Књига *Die Flucht: Aus einem serbischen Tagebuch 1915 und 1916* (у преводу *Бежанија*) објављена најпре на немачком језику 1935. а представља један одломак из те необичне судбине.

Књига о којој је овде реч, коју је такође превео, изврсно као и све остале, Томислав Бекић, и тиме употпунио Геземанов опус на српском језику,¹ припада жанру дневника, а ексклузивна је у својој врсти по свом приступу теми, повлачењу српске војске и цивила у Првом светском рату. Изузетност *Бежаније* најпре је у личности аутора: Немац се креће у колони српских цивила, коју повремено сусрећу

¹ Белешка уз *Бежанију* обавештава да је „Томислав Бекић израдио свој превод Геземановог ратног дневника са жељом да га објави као прилог уз своје преводе културно-антрополошких студија Г. Геземана под насловом Култура јужних Словена. Културно-антрополошке студије и есеји. Поменута књига требало је да буде објављена у издању београдске издавачке куће Equilibrium, али, нажалост, иако одавно припремљена, још увек није штампана.“ Годишњица Великог рата била је повод да се *Бежанија* публикује посебно и тиме укључи међу многа писана сведочанства о овом рату.

припадници српске и (ретко) руске војске, бежи пред војном силом својих сународника. И води прави дневник; записе о својим доживљајима стенографише, из дана у дан, онако како се шта дешавало и како је шта изазивало ауторова осећања и мисли, без накнадних дотеривања.

Први запис датиран је 1. новембра 1915. године, у Ибарској клисури, а почиње сасвим једноставно:

На једној узвисини од које друм води у Новопазарски санџак започињем да водим овај дневник. Иза и испод нас простире се, широко и благо, долина Западне Мораве. Цео предео трепери зеленилом на јесењем подневном сунцу... С оне друге стране започиње дивљина. Кроз њу води наш пут уз реку, која се тамо доле, вијугајући, пробија кроз кланац. Кроз хуку воде ветар доноси јеку топова из далеке равнице. Немци се налазе пред Чачком... За неколико дана заузеће и Краљево, које смо ми данас морали да напустимо.

Ни речи нема о томе како се писац и зашто нашао у Краљеви и зашто тамо није остао. У *Бежанији* је уопште мало интимних аутобиографских података. Нешто светла бацају на мотиве овог тегобног путовања биографски подаци о Геземановом претходном животу. У Београд је дошао почетком 1914. године, ту се оженио Магом Магазиновић, женом са много талената, и запослио као професор немачког језика у гимназији. Након избијања рата повлачио се ка југу са женом и малим сином, који су се вратили у Београд, а Геземан је наставио.² Године 1914. био је у Крагујевцу, а о томе је писао као славист претежно заинтересован за живот епске песме, а себе спомињујући само онолико колико је потребно за осветљавање контекста:

Наиме, у лето 1914. године у војној болници у Крагујевцу слушао сам једног гуслара, који није певао само традиционалне песме, него је уз то био и спретан импровизатор на задате му теме, па је тако одмах чим је приспела вест о погибији сина хирурга који је радио у тој болници испевао песму. Тему су му задали његови другови, који су на тај начин желели да изразе саучешће свом лекару.³

Сећања на београдски део живота враћају се Геземану у току повлачења. У Врању је био болничар, оболео од пегавог тифуса – прича у ретроспективи. У Рашкој, у дневнику анегдотски пише о својим ученицима, а са носталгијом се сећа Калемегдана, уткивајући у опис реминисценције о народним песмама:

Свему овоме хоћу да подигнем споменик у својој души: од куле Небојше до жаба у њеним влажним темељима. Зато сада у себи певушим песму о пропасти седморице хахија: Боже мили, чуда великога / кад се шћаше по земљи Србији...

Пажљив посматрач, са смислом за детаљ, Герхард Геземан описује у свом дневнику све око себе: маршруту кретања, промену крајолика и климе, ратна дејства, људе које само сусреће у пролазу и оне са којима разговара, од Ибарске клисуре,

² По некој иронији судбине Герхарда Геземана затекло је избијање Другог светског рата такође у Београду, на месту управника Немачког института, који је сам основао, са намером да послужи као окриље за „стварање што потпуније научне базе за проучавање наше народне песме, нарочито епике... После мартовских догађаја у Београду Институт је затворен, а Геземан се, пре него што је иједан немачки војник ступио ногом на тло Југославије, скрхан, са породицом вратио у Праг“ (Т. Бекић, *Бежанија*, 186).

³ Г. Геземан, *Сјудује о јужнословенској народној ејици*. Избор, превод и поговор Томислав Бекић. Београд – Нови Сад 2002, 122.

путем који води преко Митровице, Приштине, Призрена, Ђаковице, Пећи, Андрејевице, Подгорице, Скадра, Љеша и Драча до Рима, где се дневник завршава 31. јануара 1916. Прецизно описан смер путовања оповргава наводе у литератури да се повлачио „преко Албаније“ – изабрао је пут преко Србије и Црне Горе, који је само мањим делом водио преко Албаније. На том путу невољници су трпели студен, глад, болести, немање крова над главом и повремено непријатељство локалног становништва – таквих се описа може наћи и у другим изворима, а драгоцени су јер се ради о аутентичним обавештењима из прве руке. Ради се и о описима које пише човек са несумњивим литерарним талентом. Упечатљиви су особито описи људи, њиховог изгледа, ликова, одеће, говора, понашања.

У овим записима зачуђује једно: све док не стигне до Рима и покуша да пређе у Швајцарску Геземан, судећи по његовом дневнику, нема никаквих посебних проблема само зато што је Немац. Могуће да његови сапутници нису то ни знали (говорио је добро српски). У сваком случају, на крају бежаније, у Риму, у уреду за избеглице добија своју плату београдског професора, а помоћ око добијања пасоша и визе за прелазак у Швајцарску у српском посланству, у коме су тачно знали ко је он. За проучавање прилика у позадини Великог рата вреди прочитати део *Бежаније* у коме је препричан разговор са службеником на граници Швајцарске и у коме се Геземан лажно представља.

Изузетност Геземановог дневника огледа се и у томе што њега, уза све недаће којима је изложен, не напуштају сећање на народне песме, занимање за народни живот и обичаје, за етнопсихологију, на коју га је упутио Јован Цвијић (коме је књига посвећена). Наводим само неколико детаља из Геземановог дневника, који илуструју позицију научника у избегличкој колони. Пише: „Ибар, набујао од октобарских киша, бучно јури преко стења и поломљених стабала смрче: ‘Ваља дрвље и камење’ каже народна песма.“ Пролази ноћу, сакривен у инжењерском камиону, кроз Косово поље, мало тога види, а сећа се свих детаља које зна из песама. Као да је на научној екскурзији, а не у животној опасности, записује предања о местима (о граду Магличу у коме је столовао краљ Драгутин), а и сувремена фолклорна приповедања. Причали су му сапутници о краљу Петру, о веровању да је дошао по предсказању: „онда ће доћи један стари човек са белом брадом, ослоњен о штаку, и он ће поћи код војника у ровове“. О Пашићу се говорило да је човек који „заиста доноси срећу. Постоје такви људи. Стари хајдуци су у својим редовима имали по једног таквог срећковића.“ Код сељанки на Ушћу, које на друму продају избеглицама шљивовицу и димљену сланину, примећује њихову ношњу („делују веома привлачно у својим белим ланеним кошуљама од домаћег платна са жутим пругама“) и пише о очуваним и неочуваним патријархалним нормама у ратној позадини, али не и о цени намирница.

У последњем дневничком запису, датираном 31. јануара 1915. године, тамо где описује детаљан преглед којем је подвргнут на италијанској граници и свој страх кад су му одузели ствари, Герхард Геземан каже: „Није ми толико жао пасоша и Хорација. Могу, ако хоће, и да их задрже. Али стало ми је до дневника! Ког сам ђавола и морао да га водим! Од њега никада није било неког добра.“ Није био у праву у овом последњем: и када се јаве одоцнело, онда када описани догађаји постану историја, добро је знати како је било.

Др Марија Клеуџ
Професор емеритус
Универзитет у Новом Саду
Др Зорана Ђинђића 2, 21000 Нови Сад, Србија
mkleut@neobee.net

ВЕЛИКИ РАТ – DER GROSSE KRIEG ГОРДАНЕ ИЛИЋ МАРКОВИЋ¹

(Велику рај – Der Grosse Krieg: Der erste Weltkrieg im Spiegel der serbischen Literatur und Presse. Promedia Druck-und Velagsges.m.b.H., Wien, 2014)²

Књига Гордане Илић Марковић, *Велику рај – Der Grosse Krieg: Der erste Weltkrieg im Spiegel der serbischen Literatur und Presse* објављена је у издању бечке Промедија-штампе, уз подршку институција културе у Бечу и министарства Републике Србије. (Како је та подршка нашег министарства прешла с ријечи на дјела, нећемо сада коментарисати!) Срећна је околност што је ауторка, живећи у Бечу као универзитетски наставник (методичар и лектор за српски језик, слависткиња и класични филолог), муњевито и адекватно реаговала на изазов обиљежавања 100 година од избијања Првог свјетског рата (Великог рата, како се тада говорило: морао је доћи нови свјетски рат да би Велики рат добио свој редни број). Врло је важно што је књига објављена на њемачком, најважнијем језику и за тумачење и за избијање рата, језику сила – главних противника српске војске! И не мање – што је изишла у вријеме кад су снаге ревидирања историје узеле маха, настојећи да стара збивања удјену у нове политичке односе, заборављајући (намјерно) да Европа 1914. није Европа 2014 (иако по контрастима виђења и сврставања подсјећа на те године).

Извори сјећања и заорава (Мнемозина и Лета) налазе се у грчкој митологији у истом мјесту (Лебадеја). Ако постоји култура сјећања (или памћења), постоји и некултура заорава: она културу сјећања потискује њеним сопственим средствима: прекрива стара сјећања устолочењима нових сјећања као нових идола! Владан Десница је, у једном разговору на Радио Београду, 1961, на питање које је најснажније искуство његовог живота, или шта му се намеће као проблем из живота, одговорио: „Одакле и зашто то да су оне провалије нељудског, они грдни квантуми нечовјештва, оне непрегледне хекатомбе које смо доживјели прије самих пар деценија, оставиле, у ствари, тако плитког и површног трага у нама свима. Одакле то да се нешто што смо с пуним увјерењем могли сматрати моментом за читава стољећа, показало као не баш моћан мементо и за самих пар деценија? И одакле уопће људско искуство, па и најкрвавије, тако кратко траје и тао мало важи.“

Идући за Десничиним ријечима, могли бисмо рећи да се често та крвава и најкрвавија људска искуства, настоје избрисати и подврћи новим политичким интересима. Европа савремена морала се суочити са Европом која је ушла у заједничку кланицу. Умјесто да се у избијању свјетског рата види природа политике силе и јачега („Тирјанство је цар зла свакојега“), и да се призна право на отпор, као на најсветију људску дужност – стати за врат тирјанству (Његош)! Напротив, већ у ратној прокламацији 1914. цар Фрањо Јосип је говорио о одбрамбеном рату против Србије! Каква перверзија стварног стања ствари!

И у савременој Европи (или у Америци), појавиле су се безумне идеје да је Србија узрочник рата, да је она једина која је низводно мутила воду великим си-

¹ Наведени текст говорен је у Центру за културу „Вук Караџић“, Лозница, 9. јуна 2014.

² У међувремену је публикација добила и српску верзију – *Дневник великог раја*, у издању Самиздата Б92.

лама на извору. Не треба заборавити да су у том вртлогу срушена неколика царства, и аустријско, и њемачко, и руско, да је поражена Турска и Бугарска. Ни то, да је Србија стекла огроман углед, не само међу савезницима.

Међутим, књига Гордане Илић Марковић, ријечима учесника и савременика, не предочава тријумф Србије, или пораз њених противника, већ патњу, страхоте рата. Врло је промишљено давала обе перспективе, перспективу нападача и перспективу бранилаца. Тако да ова књига није само књига о Првом свјетском рату у српској литератури и штампи, већ дијелом и у аустријској литератури и штампи и у званичним документима Хабсбуршке царевине. Утолико је то добро погођен одзив годишњици, потреби културе памћења да не заборави знамените догађаје из прошлости, да симболички (у виду писане ријечи) подигне, или обнови, или по-сјети споменике тога доба. У непрекидној борби између историје и савремености, овакве књиге помажу да се успостави, барем из пијетета према страдалима, привремена равнотежа.

Избором радова успоставља се снажна критичка дистанца и према апологијама којима су склони тзв. побједници: у дневничким биљешкама Димитрија Туцовића (12. новембра 1914), чита се само патња, смрт, депресија, плачка (као да се наши војници налазе у туђој земљи): избјеглице, мртва дјеца остављена по путевима, а друга у потрази за загубљеним мајкама. Те реченице призивају у сјећање записе српских монаха о Великој сеоби (кад се у једном од њих каже да су живи завидјели мртвима, а путеви посути лешевима), или описе бјеганије по пропасти Првог српског устанка, из пера свједока тог ужаса, Проте Матије и Симе Милутиновића Сарајлије. А за властодршце је Димитрије Туцовић, првак и оснивач Српске социјалдемократске партије, написао да им је крв народа најјефтинија муниција (у недостатку праве муниције током аустроугарског напада). Тај велики противник ратне политике у писму оцу каже: „*Нећу ни сада, као ципо нисам никада, ни јомишљавици да себе склањам од судбине која йраици цео народ“.* (А ови несретници из тзв. демократске власти су укидали називе локалитета с његовим именом само зато што је био социјалиста!)

Ауторка дакле није бирала свједочанства славе, већ свједочанства страдања: и то је пут којим је ишла наша антиратна литература од проте Матије (Први српски устанак) и Пера Тодоровића (српско-турски ратови). Није случајно што је свој предговор избору текстова насловила првом реченицом („Избјегавах сетити се“), из прозе *Виђење 1915*. Момчила Настасијевића („Ich mied es, mich zu erinnern“). Толико су неиздрживи призори страдања да свака накнадна, каснија стилизација мора да их преобликује. Зато ми се чини да су дневничке биљешке најближе стварном стању ствари: оне још немају додира са оним што је „будућност“, лична и колективна, која „прошлост“ гради према својим интересима. Свешчицу с дневничким биљешкама Д. Туцовића пробиће метак и ући у његово срце, а ни мјесец дана касније – аустријско трупе ће у Колубарској бици по други пут бити избачене из Србије! Говоримо о слави српског оружја, а заборављамо цијену по којој се до ње дошло.

Књига је добро смишљена (и изведена) конфронтација, контрапунктирање, учесника с обе стране и из различитих аспеката рата: фронт, позадина, окупирани град, команданти њемачких снага, новинари, писци. Утолико садржи више него што наслов обећава, не само из српске штампе, већ и одломке из текстова учесника рата у освајачким армијама (аустријска, њемачка), и из штампе и докумената окупатора (Рода Рода, Макензен, Карл Краус, Ервин Егон Киш и др.), прокламације, декларације, карикатуре, плакати. Рат није само фронт и позадина, већ и окупација, штампа и српско књижевство у окупацији (нпр. затварају се све српске књижаре, под обавезом да послуже отварања подносе листу књига које продају). Забрањено је

практично све што је српско: биле су допуштене само њемачке, мађарске и хрватске књиге!

Издаваја се простачки (да ли да кажем: србждерски) окупаторски плакат о смрти Београда, сина Петра Малог и његових синова Ђорђа и Александра и ујака Николе (алузија на краља Петра и Николу Пашића, и окупирани Београд, који се „преждерао“ аустријских граната): степен понижавања био је превише низак за једну власт која се хтјела дичити законитошћу и правдом! Не и за ту исту власт и за њену војску, која је по упаду у Србију убијала, вјешала и стријељала цивиле гдје је год стигла! (Шабац, Лешница, Грусић, Прњавор...). Било је случајева да су страдалници морали најприје ископати велики гроб, над којим су потом стријељани и, неки још живи, затрпани.

Врлина ове књиге је што је спојила изворе различитог типа и што је везана за различите области: књижевност, штампу, плакате, вијести или коментаре, поезију и прозу, мемоарске списе и дневничке биљешке. Све то из различитих извора – дневника политичких првака на фронту (Д. Туцовић), љекара у болницама (Славка Михајловић), репортера-новинара у аустријским трупима (Ервин Егон Киш, Џон Рид, Карл Краус, Рода Рода), карикатура домаћих и окупаторских листова, фотографија, одломака из рукописног фонда НБ Србије. Г. Илић Марковић је обавила вишеструка истраживања и успјела да Велики рат освијетли са различитих становишта (како на српској тако и на освајачкој страни). Међу вијестима је, нпр., и сљедећа: много бечких универзитетских професора потписује петицију и предаје ректору са захтјевом да се српским студентима забрани похађање предавања. У тој истој средини, у Бечу, међутим, излази *Fakel* (Бакља), лист Карла Крауса, који помно, иронично и сатирично биљежи све лудости свог времена, а нарочито аустријске званичне ратне политике. Или подаци о чудесно отпорној српској штампи: рукописни листови (али и штампани, као *Крфски забавник*) излазе на свим мјестима, чак у рововима на стотинак метара од противника (лист *Рововац*).

Попис догађаја (*Zeittafel*) свему што је написано даје неку језу општости, лишена свих личних опсервација: мноштво живота одједном улази у нешто што се зове ултиматум, прекид дипломатских односа, мобилизација, објава рата, прве битке, форсирање Дрине, битка на Церу, злочини над цивилима, борбе на Дрини, Колубарска битка, заузимање Београда, ослобођење Србије послје Колубарске битке; епидемија тифуса, аустријско-њемачко-бугарски пакт, окупација Србије, повлачење војске преко Косова, Солунски фронт, капитулације Бугарске и Турске, ослобађање Србије, капитулација Аустроугарске и Њемачке, Октобарска револуција. Све те апстрактне, некако туђе, опште појмове, ова књига предочава прије свега у персонализованој слици појединца, патњи, страдања, неправди, умирања.

А друго: ствари се предочавају не само из више перспектива, већ у различитим врстама исказа: званични акти влада, огласи, банкарске услуге за савезничке и неутралне земље уз повољне камате, смртвонице, новинске вијести о два мужа једне жене (два заробљеника, један је оглашен за мртвог, па му се жена удала за другог, којег ће такође заробити; у истој су бараци обојица, овај други добија писмо и слике, а први их гледа), карикатуре. Без обзира на околности, човјек остаје животиња која се смије и која плаче, али често лишена ичега што се зове људскост и морал.

Књига *Велику паӯ – Der Grosse Krieg: Der erste Weltkrieg im Spiegel der serbischen Literatur und Presse* има упадљиву графичко-правописну појединост: на корицама и на насловној страници паралелно стоје српски ћирилички и њемачки наслов. У околностима кад у Београду данас излази више листова латиницом него ћирилицом, то је такође знак: али је још више знак Првог свјетског рата, кад су аустријске окупационе власти забраниле употребу ћирилице. Ваљда су рачунале да ће помоћу латинице ослободити Србе жеље за слободом, избацили њихово писмо,

промијенити им језички стандард (латиница је била повезана са хрватском варијантом) или само тиме показати ко влада и чија се политика проводи.

Књига Г. Илић Марковић је на посебан начин у блиском додиру са есејем Р. Константиновића „О једном ћутању“, уводом у књигу *Рајни другови*: то није ћутање које се у први мах мисли, забрана да се говори, заборав, слабост сјећања, већ немоћ да се изрази лично пред колективним муком или колективном забраном и колективним илузијама и вјеровањима. Избором који је ауторка направила оспорава се то ћутање на два плана: низ текстова и докумената крајње персонализованих (фикционални и документарни), у противности колективном заборава и официјелном памћењу државе, идеологије, странке, које игноришу све осим свог привременог интереса.

А заборав је био и остао велик: ради Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца потиснута је патња и несрећа Србије; ратни трговци су изишли богатији него што су били; слика народа се не види само у званичним прокламацијама и јубиларним светковинама већ у записима Исидоре Секулић и Боре Станковића из времена окупације: два су лица Србије, једно на фронту, друго у позадини. Нема у српској историји таквог споја побједа и пораза, пораза и побједа, какви су се десили у Првом свјетском рату. Ни таквих страдања у толикој маси народа: била је Велика сеоба, изјеглиштво по пропасти Првог српског устанка, усташки злочини на простору од Дрине, преко Саве и Уне до Купе, Горског Котара и Загребачке, али количина страдања се не може мјерити са српским страдањем од 1914. до 1918, које је било потпуно. Неко је написао (Д. Туцовић) да је најтеже пало на жене, старце и дјецу, на оне који се, празних руку, нису могли одбранити.

Велика је заслуга Г. Илић Марковић што је за читаоца језичког подручја које је најодговорније за рат, за читаоца њемачког језика, дала слику рата не само у књижевности, штампи, умјетности, подупирући је радовима Миле Бјелајца и Антона Холцера, у којима је поглед историчара на рат и на злочине аустроугарске војске. Потом садржи званичне документе, објаву рата, одјеке првих ратних операција у документарним изворима (Рода Рода, Егон Ервин Киш, Џон Рид), дневнике српских војника, с призорима који потврђују налазе Арчибалда Рајса о злочинима; окупација и живот у окупираном Београду; српска Голгота – тромјесечни марш преко албанских планина, егзил на Крфу и у европским пријатељским земљама; међу заробљеницима и интернираним (писма, пјесме), Солунски фронт (изводи из романа С. Кракова *Крила*, али и сјећање на стријељање Драгутина Димитријевића Аписа), до епилога, дневничких записа и прозних текстова Драгише Васића и Вељка Петровића.

Оваква истраживања нас подсјећају да би прави прилог пијетету према жртвама и подвизима генерација Великог рата био у прикупљању, систематизацији докумената: попису жртава окупаторског терора и попису документарних текстова (писама, фотографија, дневника, записа, мемоара). Никада није касно да се опредјељујемо према вриједностима и да, ако нема услова да се буде витез и светац, има услова за понос и достојанство, како би рекла Исидора Секулић.

Др Душан М. Иванић
Универзитет у Београду
Филолошки факултет

Катедра за српску књижевност са јужнословенским књижевностима
dusan.div@gmail.com

КЛАСИК НАД ВРЕМЕНОМ: НОВИ СУСРЕТИ СА ПОЕЗИЈОМ ЦРЊАНСКОГ

(Милош Црњански: *поезија и коменџари*. Зборник радова.
Београд – Нови Сад: Институт за књижевност и уметност –
Филолошки факултет Универзитета у Београду – Матица српска, 2014)¹

1. Поводом 120-годишњице од рођења Милоша Црњанског и након одржаног међународног скупа у Београду и Новом Саду од 4. до 6. децембра 2013, Институт за књижевност и уметност, у сарадњи са Матицом српском и Филолошким факултетом Универзитета у Београду издаје зборник радова *Милош Црњански: поезија и коменџари*. Зборник је настао у оквиру рада на пројекту *Смена поетичких парадигми у српској књижевности двадесетог века: национални и европски контексти*; представља четврту публикацију из серије *Поетика српске књижевности*, коју је основао Новица Петковић, и, након зборника *Књижевно дело Милоша Црњанског* (ур. Предраг Палавестра, 1972), и *Милош Црњански: теоријско-есетички припадници књижевног дела* (ур. Милослав Шутић, 1996), треће колективно дело Института за књижевност и уметност посвећено поезији класика српске књижевности, којим је настављен и унутрашњи континуитет у напору ове институције да осветли, са различитих научних становишта, поетско дело Милоша Црњанског. Руководилац овог пројекта је проф. др Јован Делић, а уредник др Драган Хамовић. Руководилац пројекта, проф. др Делић је и самом формулацијом наслова усмерио исходишта зборника ка проучавању односа имплицитне и експлицитне поетике из које проистиче поезија Милоша Црњанског. Зборник сабира радове 40 аутора који су са различитих методолошких, теоријских и проблемских становишта одговорили на проблематику коју наслов претпоставља, међу којима су научни радници различитих генерација, од млађих аутора до познатих проучавалаца поезије Милоша Црњанског, превасходно сарадника домаћих академских установа, али и са знатним учешћем проучаваоца са иностраних училишта. Радове употпуњује комплетан научни апарат, док зборник комплетира кратак предговор др Драгана Хамовића и веома користан индекс имена.

Зборник је подељен на седам целина у које су распоређени радови који одговарају на сличну проблематику или су концепцијски блиски. Прву целину чине радови у којима је анализиран однос поетике и аутопоетичких коментара Црњанског, сабраних у књизи *Ишјака и коменџари*. Други сегмент зборника представљају текстови који одређену проблематику тумаче у односу на целину поезије Црњанског. Трећи сегмент рада садржи анализе *Лирике Ишјаке*, а четврти интерпретације поема Црњанског. Пета целина зборника сабира текстове који се баве аутопоетичким контекстом поезије и есеја Милоша Црњанског. Шести сегмент зборника испуњавају радови који одговарају на уже профилисане проблеме, попут питања језика, ритма, рецепције поезије, итд. Последња, седма целина рада садржи текстолошке и компаративне радове. Сви радови су, у наставку приказа, представљени кратким коментаром.

¹ Одржавање научног скупа и објављивање зборника омогућили су Министарство просвете, науке и технолошког развоја и предузеће „Радинг“ Љубинка Јелића.

2. Прва целина зборника директно одговара на темат претпостављен насловом: три рада у оквиру ове целине су посвећена односу поезије Милоша Црњанског и ауторских коментара, обједињених у оквиру *Ишјаке и коменџара*. Јован Делић се у тексту *Природа и (ауџо)џоеџичка функција Црњанскових Коменџара* управо бави аутопоетичким контекстом *Коменџара*, постављајући у први план однос остварен између ранијих песама Црњанског, понајвише оних из *Лирике Ишјаке*, и аутопоетичког експлицитног контекста *Коменџара*. Анализирани су неколики односи: преплетеност живота и литературе, прожимање аутопоетичких и аутобиографских релација, метакритички контекст *Коменџара*. Делић пажљиво ишчитава *Ишјаку и коменџаре*, уочавајући и сабирајући фрагменте једне кроз текст разасуте поетике. Систематично мапирајући пасаже аутопоетичког карактера, Делић се дотиче читавог низа значајних питања: представља могућа жанровска исходишта и саму хибридно природу *Коменџара*, проналази песничке слике и прозне пасаже који сакривају заметке суматраистичке поетике, указује на значај Бранка Радичевића на раног Црњанског, рекреира историјски тренутак у којем је објављен *Дневник о Чарнојевићу*, анализира лик комичара Буце, вишеструко значајног за разумевање митопоетске фигуре случаја-комедијанта. Делић се осврће и на политички, али и шири друштвено-историјски контекст *Коменџара*, додуше, само у функцији откривања ширег аутопоетичког контекста. Приказан је и метакритички оквир *Коменџара* којим је илустрована авангардна позиција Црњанског и однос према неколиким значајним фигурама српске модерне. Делићев прилог ефектно мапира оквире како аутопоетичког, тако и метакритичког контекста *Коменџара*, који омогућава једно потпуније сагледавање *Лирике Ишјаке*.

Александар Јовановић, у тексту *Песникови коменџари и биће џесме: од Лирике Ишјаке до Ишјаке и коменџара*, самерава однос између коментара и у њима апострофираних песама, посматрајући коментаре не само као поетичке/идеолошке лозинке којима је осветљен одређени контекст у којем је настала песма, већ попут саставних елемената самих стихова, без којих се *Лирика Ишјаке* не може самостално тумачити. Истражујући односе између комплементарних коментара и песама, Јовановић се усресређује над неколиким феноменима поезије Црњанског који илуструју контекст авангардног преокретања вредности, попут бунтовног осећања патриотизма Црњанског, заснованог на субверзивном разумевању Видовданског култа и суштински одређеног чином Гаврила Принципа. Јовановић се фокусира и на феномен еротског и неухватљиву фигуру жене у *Лирици Ишјаке*, као и на доживљај света и човекове позиције у њему, који су одређени недокучивом логиком случаја-комедијанта, наслућеног под маском комичара Буце.

Бојан Јовић у прилогу *Лирика и коменџари: о Црњансковим џексџовима уз (соџсџвену) џоеџију* класификује текстове Црњанског који се појављују као коментари и уз сопствену и уз приређену поезију. Јовић дефинише три различита модалитета: поетичко-манифестни, одређен упливом интимно-исповедног тона у (ауто)поетички дискурс, карактеристичан за текстове *Објашњење Сумџре* и *Моја аниџолоџија кинеске лирике*; потом, објективно-дескриптивни, карактеристичан за текст *Песме сџтароџ Јаџана*; и аутофикцијски модалитет, који врхуни у *Ишјаци и коменџарима*. Највише простора је посвећено потоњем модалитету, којег Јовић превасходно сагледава као жанровски феномен српске литературе (Петровић, Де Були, Давичо, Дединац, Црњански), да би у компаративни контекст са *Ишјаком и коменџарима* довео Дединчеву књигу *Од немила до недраџа*. Резултат компаративног приступа представљен је читавим низом сличности/разлика којима је приближен поетички и жанровски модел поменутих дела, као и приказом најзначајнијих одлика ауто-

фикцијског дискурса, препознатим кроз амалгам поетског/прозног, (ауто)поетичког и аутобиографског дискурса.

3. Следећи круг текстова одговара на проблеме који се односе на целину поезије Црњанског. Овај сегмент зборника отвара Светозар Кољевић текстом *Гласови завичаја и туђинā у њесницӣвцу Милоша Црњанског*, којим је представљен парадоксални саоднос проистекао из сусрета две условљено дистинктивне категорије: туђине и завичаја. Кољевић истиче да поезија Милоша Црњанског сабира широк дијапазон противречних осећајних регистара, од привржености до крајње одбојности, који се може везати за било који ентитет представљеног дихотомног пара. И живот и поезија Милоша Црњанског (од *Судбе*, преко *Лирике Ишјаке*, *Сиражилова*, *Сумајре*, *Сербие*, па све до *Ламенића над Београдом*) обележени су противречјима која надилазе устаљене вредности култа завичаја или мита о одласку у туђину: две поменуте релације нису статичне, већ се сустичу у збиру духовних завичаја и туђинā, при чему се појављују различити осећајни регистри, а сам завичајни контекст је имплементиран у туђину и vice versa. Кољевић претпоставља једну дијахронијску тенденцију српске књижевности, наслућену у поезији Црњанског, у оквиру које се концепција односа завичај/туђина не релативизује, већ наговештава поетику модерне духовне припадности која подразумева сједињавање две дихотомне одреднице и најављује поетичку позицију неколиких аутора, попут Киша, Пекића, Албахарија и Данојлића.

Радован Вучковић у тексту *Исџок у њоеџици и њоезији Милоша Црњанског* сагледава однос лирских модела далеког истока који учествују у обликовању поезије и поетике Црњанског. Вучковић примећује конфигурацијску измену појма исток: уместо тзв. турског лиризма, култура далекоисточних земаља постаје предмет интересовања књижевника попут Винавера, Митриновића и Црњанског. Пронашавши у текстовима Црњанског попут *Објацињења Сумајре* или приказа Андрићевог *Ex punta* истицање далекоисточних поетских вредности као врхунског узора за модерну поезију, Вучковић се концентрише на коментар и вредновање избора који је Црњански сачинио у својим антологијама старе кинеске и јапанске лирике, са посебним освртом на утицај тадашњег схватања поезије Црњанског на концепцију и избор у антологијама. Указавши на мотивски и осећајни регистар који поезија Црњанског црпи из кинеске и јапанске старе поезије на примеру *Лирике Ишјаке*, *Сумајре* и *Сиражилова*, Вучковић закључује како је поезија Црњанског, не укључујући *Видовданске њесме*, настала „у атмосфери импрегнираној поетским духом Далеког истока“.

У тексту *Мити о Србији и двојничка фигура граничара у њоезији Црњанског* Драган Хамовић, уредник зборника, бави се двема двоструким представама лирике Црњанског. Хамовић анализира мит о Србији реализован у *Србији* и *Видовданским њесмама*, тј. у песничким оквирима у којима је употребом различитих тематских и осећајних регистара представа завичајног простора различито приказана. Аутор проналази и метонимијску двојаку фигуру – вечитог граничара чија је једина баштина проливена крв и сељака усклађеног са ритмом природе. Хамовић основе митолошке представе Србије у поменутих делима Црњанског проналази у оквиру колективно несвесног, на фону идеја Јунга и Фројда, актуелних у контексту поезије Црњанског, и у поступку окретања ка архетипском простору (архетипски значај фигуре оба родитеља недвосмислено је спрегнут са појмом домовине), и поезију Црњанског посматра у контексту авангарног продора у просторе примарног, првобитног, чиме је поезија Црњанског ефектно смештена у један шири контекст српске авангарде, међу опусе какви су Растков или Настасијевићев. Словенски неомито-

логизам (термин Новице Петковића) одређен је значајном истанцом при конституисању не само дихотомне митолошке представе Србије из *Видовданских њесма* и *Србије*, већ и двојачке фигуре и граничара-сељака, која сабира у једну стајну тачку традицијски оквир нације, недвосмислено одређен представом родитеља, са дубоким везама са природом.

Однос културно-идеолошког контекста и поетичких аспеката у *Видовданским њесмама* из *Лирике Ийшаке*, али и из кореспондирајућих сегмената *Ийшаке* и *коменџара* је приказан у прилогу Петра Пијановића – *Поеџика и идеологија Видовданских њесама Милоша Црњанског*. Маркирајући обресе културно-идеолошке позиције младог Црњанског, Пијановић указује на својеврсну авангардну, бунтовничку позицију испољену кроз детронизацију и инверзију вредности видовданске етике. Укрштајући политичке и идеолошке ставове младог Црњанског са оним изнетим у *Ийшаци* и *коменџарима*, али и у есеју *Оклеветџани раџи* и расправи са Крлежом која је тим поводом наступила, аутор примећује релативизацију почетних анархичних, бунтовничких и левичарских ставова ка једном умеренијим и толерантнијим, у одређеним тренуцима и парагонским односом према вредностима националне културе и традиције, самим тим приказујући еволуцију идеолошке позиције Црњанског од 1919. до 1959. године.

У есеју *Релиџија без наде: њоезија Милоша Црњанског и заједница*, Владимир Гвозден представља модел односа песника и заједнице заснован на могућој пројекцији која заокружује поетски опус Црњанског у једну тачку и која је представљена цитатом: *Релиџија је њоезија без наде*, којег је Црњански преузео из *Дневника о неџознаџом* Жена Коктоа. Гвозден указује на то да је послератна позиција младог Црњанског одређена комплексом самође песника у оквиру заједнице, али и могућношћу да се са издвојене позиције која антиципира прекид и растанак ефектно препозна смисао саме заједнице. Песников труд се заснива на потраживању *језика немоџућеџ*, који једини антиципира простор слободе, самим тим се писање представља као једини модалитет који претпоставља слободу. Тек се у оквирима наслуђене слободе могу одредити јасни оквири односа песника и заједнице.

Горан Радоњић се у прилогу *Поезија Црњанског и џтрадиција* бави интертекстуалним контекстом поезије Црњанског и процесом превредновања традицијских вредности. Аутор претпоставља поступак пародије као значајну тенденцију поезије Црњанског: у оквиру субверзивног разобличавања, оспоравања, па чак и негације одређених стилских и језичких, тематских, жанровских и идеолошких доминанти, Радоњић препознаје ефектно реализоване пародијске моделе. Аутор је на трагу идеја Линде Хачион: пародију дефинише поступком којим се ауторитет одређеног поетичког модела, представљеног одговарајућим књижевним текстовима, деформише, али не да би урушио сам почетни поетички модел, већ да би представио савремени модел света. Управо поменути пародијску тенденцију усмерену ка приказивању стварности и начинима писања о њој аутор приписује поезији Милоша Црњанског, којег доводи у контекст Елиотове *Пусџе земље* и Џојсовог *Уликса*. Природа интертекстуалног контекста оствареног у поезији Црњанског неодвојива је од, у раду представљеног, пародијског модела.

4. Трећа целина зборника сабира радове о *Лирици Ийшаке*, почев од рада Александра Петрова *Лирика Ийшаке и евројска и срџска њоезија Првоџ свейског раџа*, у којем аутор доноси сажет, али ефектан преглед одлика (по)ратне лирике, како европске, тако и српске. Представивши тенденције ратне европске лирике (наднационална, надржавна, интернационална по карактеру поезија, антиимперијалистичког, антиутопијског карактера и усмерена ка универзалним вредностима)

аутор указује на то да је српска лирика за време и непосредно након Првог светског рата била усмерена управо ка супротним вредностима: империјална и утопијска тенденција и родољубље које подразумева националне и државотворне митологеме, али ретко кад и универзални или интернационални карактер. *Лириком Ишјаке* Милош Црњански се, према Петрову, обзнањује не само као жестоки критичар централног тока српске (по)ратне поезије, већ и као песник европског ранга, чију поезију карактерише антиутопијски, антиратни, антиимперијални, интернационални и, надамце, универзални карактер.

Полазећи од завичајне компоненте у наслову *Лирике Ишјаке* као основне при одређењу интертекстуалног и тематског оквира збирке, Тихомир Брајовић се у тексту *Лирика Ишјаке: наслов, жанр, (по)еџика* бави превасходно односом политике и поезије, тј. одређује политичку-патриотску лиричност „(по)етичком основом Црњансковог песничког ангажмана.“ Брајовић указује на значај социјалног револта и политичких ставова самог Црњанског, попут егалитаристичко-демократског духа, на стварање *Лирику Ишјаке*. Аутор суверено доказује да поетичко-политички дискурс *Лирике Ишјаке* претпоставља „својеврсно стапање poiesis-a i ethos-a, вештине певања и вештине одношења према људима и свету, односно заједници.“ Израз приказане тенденције је свакако двојство модерног уликовског Ја и онога субверзивног Ми које подразумева глас руље, пука, понижених, најнижих слојева са дна социјалне лествице – двогласје дозвољава уплив знатног иронијског квалитета, који контаминира тематски регистар *Лирике Ишјаке*. Брајовић поентира уверен у актуелност *Лирике Ишјаке* у савременом тренутку, али и у потребу нових, потпунијих ишчитавања.

Светлана Шеатовић Димитријевић се у тексту *Циклуси Лирике Ишјаке* фокусира на два проблема: превасходно анализира однос доследно циклизиране *Лирике Ишјаке* и *Ишјаке и коменџара* у којој су циклуси разбијени, предлажући могућу мотивацију радикалних структурних измена. Други део рада посвећен је не само проналажењу циклаторних веза које уоквирују *Видовданске њесме*, *Нове сенке* и *Сџихове улица*, већ и ширег контекста на основу којег се три циклуса сабирају у јединствену целину. Аутор маркира превасходно елементе тематског и осећајног регистра, али и политичког, идеолошког, стилског и семантичког контекста који се намећу као циклаторни стожери. Посебну пажњу Шеатовић Димитријевић посвећује контрапунктним односима три диспаратно испевана циклуса, али и статусу две граничне песме, *Пролога* и *Еџилога*, који представљају својеврсни оквир *Лирике Ишјаке*. Аутор закључује да, иако тумачена збирка сабира циклусе несумњиво одређене контрапунктним односом, *Лирика Ишјаке* јесте „[...] чврста целина саткана од три тематски разнолика циклуса, али уједињена централном идејом о новим песмама.“

Предраг Петровић поставља песничког субјекта *Лирике Ишјаке* на размеђу две архетипске фигуре у тексту *Лирика Ишјаке: између одисејевског и донкихотовског гласа*. Иако је песнички субјект збирке одређен низом фигура које претпостављају широк интертекстуални контекст, Одисеј и Дон Кихот представљају повлашћене одразе фрагментарног песничког субјекта *Лирике Ишјаке*. Присуство Одисеја, парадигматске фигуре новог доба (Адорно и Хорхајмер, Дерида) одређено је контаминирањем поезије политиком и идеологијом. Претпостављена архетипска фигура замишљена је попут револуционара који успоставља нови поетички, идеолошки и политички поредак. Петровић анализира успостављање политике књижевности у *Лирици Ишјаке* омогућену деловањем, или барем потребом одисејске природе песничког субјекта. Донкихотовски пол песничког субјекта испољава се кроз метафизички контекст, питање утехе и односа према апсолуту. Аутор рада апострофира

беззавичајност, лутање, чежњу за даљинама и космолошку тугу као оне карактеристике песничког субјекта одређене упливом донкихотовског, али и указује на нихилистички и пародијски контекст остварен донкихотовским стилизовањем фигуре Бога, чиме је метафизички оквир збирке одређен иронијским преиспитивањем хришћанских митологема.

У инспиративном раду *Фиџура Уликса у поезији и њојници Милоша Црњанског*, Мина Ђурић мапира читав низ обележја који припадају уликовском регистру и који учествују у моделовању песничког субјекта *Лирике Ийаке*, у критици неизоставно доведеног у везу са фигуром Одисеја. Самим тим, овај рад је један од заиста ретких који песništво Милоша Црњанског уводи у контекст уликологije. Аутор назире уликовски лик који се помаља преко Одисејевог портрета кроз читав низ тематско-мотивских исклизнућа, попут уликовског непрекинутог лутања и својеврсне *ирансцеденцијалне бескућности* (термин Слободана Владушића) или уликовског припадања свету, не Итаци, Пенелопи или Телемаху, које антиципира поетику етеризма и суматраизма. Ђурић препознаје фигуру Уликса у одређеним сегментима поезије и поетике Милоша Црњанског, претпостављајући је алтернативном заменом, чак и допуном могућег Одисејевог лика. Управо због тога, аутор се задовољава да наслути уликовску фигуру у *Лирици Ийаке* и могућност једног будућег, другачијег ишчитавања те збирке.

Иако наслов *Симболика Ийаке у књижевности експресионизма: Гојфрид Бен и Милош Црњански* претпоставља двосмерну компаративну поставку, Соња Веселиновић, аутор рада, приказује један шири компаративни простор у оквиру којег тумачи насловљени мотив у делу два поменута писца, али са освртом на читав низ значајних аутора немачке литературе. Анализирајући симболику Одисејевог Итаке у делима, не само поетским, неколиких аутора немачког експресионизма и Милоша Црњанског, као и различитих деривација симболике острва, Веселиновић приказује одређене типолошке сличности, али и разлике, условљене различитим поетичким поставкама, *zeitgeist*-ом и друштвено-политичком ситуацијом. Симболика Итаке, истргнута из античког контекста, преобликована експресионистичким поступцима, призива контекст удаљеног, (не)жељеног, (анти)утопијског простора, различито формираног у делу два тумачена аутора, уз одређене типолошке сродности, својеврсне „шифре“ које осветљавају поетику два значајна ствараоца.

Звонко Ковач у раду *Црњански и Крлежа – њихова рајна лирика, и коменџари* компаративно анализира однос ране ратне (заправо социјалне и антиратне) лирике два класика, употпуњене анализом каснијих пишевих осврта на ратну лирику: *Ийаке* и *коменџара* Црњанског и Крлежине *Моје рајне лирике*. Аутор не поставља тумачене писце у антиподни контекст, већ указује на сличну поетичку, али и социјалну почетну позиционираност два писца, временом раздвојену у антиподски статус упливом диспаратног идеолошког и политичког контекста. Ковач доследно указује на сличности два почетна поетичка оквира (рана „политичка освијештеност“, забринутост за социјалне односе, антиратни карактер, национална свест, поетички радикализам) и указује на дистанцу у поетици, па и у судбини два писца раздвојених идеолошким и политичким струјањем.²

² Ковач пише о европском рангу поезије Црњанског, међутим, сматра да ће вредности поезије и, уопште дела „истинског класика српске књижевности“, и не само њега, већ уопште српске књижевности, бити прихватљивија, самим тим и ближа хрватској културној јавности тек након „војводинизирања“ Србије и усклађивања српских културних вредности са одређеним „средњоевропским“ вредностима. Такође, дискутабилно је и измештање аутора попут Албахарија и Пиштала у „међукултурни постјугословенски“ контекст.

5. Следећи сегмент зборника, посвећен алализи поема Милоша Црњанског, отвара рад Розане Морабито *Завичајне њесме, њоеме о њријадносѡи*. „*Сербиа*“ Милоша Црњанског у којем је у наслову поменута поема анализирана у светлу интертекстуалне повезаности са другим делима Црњанског, превасходно са *Љубави у Тоскани*, *Сѡражиловом* и есејом о Његошу. Аутор рада истиче да *Сербиа*, без обзира на опречна тумачења и вредновања, као и на формални несклад и недостатак структурног именованости, ипак представља „важан моменат на стваралачком путу аутора ка роману *Сеобе*, према окончању прве фазе његовог стваралаштва, те је у том контексту треба интерпретирати.“ Морабито се фокусира на анализу самог наслова и неколико тешко доступних места у самој поеми, истичући бројна тематска и формална подударана између наведених прозних и поетских дела Црњанског.

Слободан Владушић, анализирајући однос између две насловљене поеме у тексту *Црњански: од Сѡражилова до Ламениа над Београдом*, претпоставља *Ламениа над Београдом* новим *Сѡражиловом*, испеваним у једном другом времену и другачијим средствима. Аутор указује на концепт временске и просторне димензије суматраизма остварене у *Сѡражилову*, којим је омогућено одржање људског достојанства у модерном тренутку (постратни период). *Ламениа над Београдом*, пак, контаминиран је искуством Мегалополиса, које рестриктивно укида суматраистичку енергију, самим тим и могућност просторног/временског измештања, а на концу и хуманистичку компоненту суматраизма којом је претпостављена могућност људског достојанства. Владушић истиче да *Ламениа над Београдом* заправо представља песников напор да рестриктивни простор Мегалополиса измени и угради у алтернативну фигуру Престонице у којој је сабрана негдашња суматраистичка енергија, квалитативно другачија и фокусирана у спој вере у будућност и идеје из прошлости. *Ламениа над Београдом*, попут *Сѡражилова*, конституише се песничким пројектом који претпоставља достојанство човека неотуђивим: према Владушићу, *Ламениа* је *Сѡражилово*, друга страна новчића окренута ка изазову модернијег тренутка.

Борис Лазић у раду *Песничко дело Црњанског: од израза еѡзисѡиенцијалне ѡескобе до чежње за узвишеним*, иначе приложеном на француском језику, анализира „[...] формалне и поетичке помаке лирике Црњанског унутар ширег спектра српске књижевности и њених авангарди [...]“ и указује на везе између лирике и остатка опуса Црњанског. Представљену тезу аутор демонстрира и брани на примеру *Сѡражилова* и *Ламениа над Београдом*.

Прилог *Ламениа над Београдом – Песничке координате једне судбине* Слађане Јаћимовић доноси анализу насловљене песме. Аутор прилази заветној песми Милоша Црњанског из два правца: упоредо тумачи лиризоване биографске елементе и митску/онострану пројекцију града. Интерпретација *Ламениа над Београдом* подразумева самеравање широког интертекстуалног контекста који обухвата *Роман о Лондону*, *Код Хѡјерборерејаца* и путописе Црњанског; омогућен је један дубљи увид у генезу два постављена проблема студије. Од посебног значаја је анализа интертекстуалног односа *Ламениа* и три путописна текста о Београду (*Љубавно ѡредрађе Београда*, *Свиѡање Београда*, *Београд у снеѡу*) којом се упућује на то да је „Химна Београду [...] започета [...] три деценије пре *Ламениа*“.

Бранко Вранеш се у раду *Да ли је у рају ѡужно? Или је ѡо само Ламениа – над Београдом* не либи да постави управо она питања која се упркос бројним тумачењима *Ламениа* упорно наново актуелизују: разрешење енигматског наслова, питање жанра, однос химне и ламента, неисцрпна фигура Београда, однос ништавила и идеала и разлози песничког неопредељења за један вредносни пол, (не)могућност

небеског Београда, представа раја као онтичке, не онтолошке представе. Вранеш, чији рад као да представља путовање кроз историју тумачења *Ламентија*, кроз релацију „ламент над могућим / химна над немогућим“ назире могуће одговоре на постављена питања. Аутор покушава да одреди „природу и аксиоматику туге“, указујући на то да се уместо рајске среће у *Ламентију* намеће рајска туга „као мера постојања“, која ипак претпоставља и ведрину и могућност песме. Вранеш у контекст проучавања *Ламентија* уводи „древну византијску дијалектику плача“ и дело Јована Лествичника, представљајући ненадни традицијски канал који комуницира са тумаченом песмом. *Ламениј* се, према Вранешу, остварује као поема о „снази људске слабости и крхим људским идеалима“; аутор претпоставља тугу оним осећањем песме око којег орбитирају питања која ће се, поводом *Ламентија*, неминовно поново постављати.

6. Пета целина зборника сабира текстове у којима се аутори баве аутопоетичким релацијама у поезији Црњанског. Милослав Шутић у прилогу *Лиризам Милоша Црњанског* најпре теоријски дефинише појмове лирског и поетског, потом се фокусира на анализу познатог есеја Црњанског *За слободни сѝих* и интерпретацију поменутих појмова, али и термина лиризам и лирско од стране Црњанског. Аутор указује на то да је поменути есеј од изузетног значаја за „разумевање лирског и поетског као естетичких категорија“ и да тумачени ставови Милоша Црњанског представљају „значајан допринос једног писца естетици, односно естетици књижевности“. Шутић представља и два значајна постулата естетичког промишљања Црњанског: фаворизовање унутрашњег ритма уместо спољашњег и одбојност према сентименталном изразу – Црњански је, према Шутићу, због негативног става према читавом низу феномена смештених у оквир одреднице сентименталност развио високу самосвест везану за термине лирско и лиризам.

Текст *Поезија као исјовесѝ нове вере: о суматраизму Милоша Црњанског* Але Татаренко обогаћује зборник једним новим разумевањем поетике суматраизма. Татаренко анализира функционалност и идејни и поетички контекст суматраизма, сагледавајући га као „песничку исповест нове вере“ не само Црњанског, већ и младог покољења постратних авангардних писаца. Аутор заузима херменеутичку позицију из које суматраизам посматра као „нову веру у којој су спојени естетички и етички идеал писца, његова нада у нови живот и нову књижевност“. Татаренко анализира идеју о новој песничкој вери на импозантном корпусу дела Црњанског, који обухвата лирику (*Лирика Иѝаке, Суматѝра, Сѝење, Ламениј над Београдом, Иѝака и коменѝари*), прозу (*Дневник о Чарнојевићу, Код Хѝијерборејаца*), есеје (*Објашњење Суматѝре, За слободни сѝих*, читав низ есеја о песницима и поезији, првенствено приказ Андрићевог *Ex Ponta*), и драму (*Маска*). Аутор, уверен да суматраистичка поетика сабира координате животне филозофије и истинског система вредности који прожима дело Црњанског мистичним, чудесним и космичким квалитетима, представља читав систем „хоризонталних мрежа између простора“, свемирских вертикала које повезују значајне тачке и мотиве сумараистичког универзума у делу Милоша Црњанског.

Рад Горане Раичевић *Суматѝраизам – у ѝтрагању за земаљском срећом* такође се бави суматраизмом као својеврсном вером – личном религијом Црњанског насталом као одговор на пад хришћанске метафизике и етике западног света након Првог светског рата, али са становишта (мета)физичког развоја и испољавања нове (псеудо)религије. Раичевић приказује два ступња метафизичког развоја: почетну етеристичку/суматраистичку обамрлост, делимично одређену нихилистичким тенденцијама и блиску „будистичком одсуству чулности и осећајности“ и потоњу

ресемантизацију поетике суматраизма у светлу ничеанских идеја. У путопису *Љубав у Тоскани*, наратор проналази „рецепт за радост“ како индивидуалну, тако и колективну: одсуство чулности ранијих суматраистичких текстова замењено је радовањем пред богатством чулних доживљаја и трагањем за срећом – што Раичковић ишчитава као директан Ничеов утицај. Други степен развоја суматраистичке поетике одређен је јединством дионизијског („тежња ка јединству и стапању са природом, народом, духом света“) и аполонијског принципа („тежња ка засебности“), и, према аутору, обележава суматраистичком поетиком контаминирана дела Црњанског. Метафизичко (ничеанско) исходиште суматраизма негира nihilizam као поетички контекст дела попут *Друге књиже Сеоба* и *Ламенића над Београдом*, самим тим се и „Црњанскова визија трагичног“ реконфигурише.

Бојана Стојановић Пантовић у тексту *Тојос еројике и суматраистички принцип одуховљења у Лирици Ийаке* анализира присуство еротског у поменутој збирци у складу са насловљеним експресионистичким поступком превођења емпиријских искустава у спиритуалну сферу, по угледу на Василија Кандинског, али и у спрези са експресионистичким поступком симултанитета/синхронизитета, у складу са Јунговим премисама. Уводећи у тумачење *Лирике Ийаке* контекст филозофије тела и еротике (Епштајн, Грелан) аутор указује да феномен еротског у *Лирици Ийаке* сабира широк тематско-осећајни регистар: осећање свеопште пролазности, које иницира предавање природи или космичким даљинама, затим, меланхолију и тугу, незадовољење, отелотворење у природи, свест о краткоћи живота, принцип одуховљења појмовног света. Анализа поменутих истанци указује на то да је љубавно сједињење у *Лирици Ийаке* онемогућено, и да је суштински одређено кризом песничког субјекта, његовим суштинским одсуством које рестриктивно делује на могући однос. Еротско је, према Стојановић Пантовић, свеприсутно превасходно у циклусима *Нове сенке* и *Стихови улица*, али у оквиру читавог низа рестриктивних оквира.

Рад Јане Алексић, којим се затвара део зборника посвећен аутопоетици Црњанског, *Кришничко-есејистички и мейајоејски ставови и ујорицића Милоша Црњанског*, доноси анализу поетичких, метапоетичких и естетичких ставова, представљених имплицитно/експлицитно у поезији, коментарима, есејима, манифестима, интервјуима и путописима. Алексић, указујући на одлике (ауто/мета)поетичког дискурса Црњанског, приказује исходишта једне „високе модернистичке уметничке (само)свести“ и својеврсне метасвести, мапирајући и анализирајући значајна поетичка испољавања песничке свести. Аутор нуди пројекцију једног поетичког система одређеног читавим низом поетичких исказа, који откривају једну могућу скицу ауто/метапоетичке и аутокритичке мисли Милоша Црњанског.

Роберт Ходел текстом *О кохеренцији ѿекста у Лирици Ийаке (М. Црњански – Лирика Ийаке)*, отвара шесту целину зборника, у којој су сакупљени радови који претпостављају читав низ уже профилисаних проблемских места везаних за интерпретацију поезије Црњанског. Са становишта лингвистике текста, аутор проналази кохезивне (морфолошки-синтаксичке, експлицитне) и кохеренционе (садржајно-семантичке, имплицитне) релације у кратким песмама Милоша Црњанског. Ходел се посебно бави феноменом вештачки „провоцираних пауза карактеристичних за поезију Црњанског“ попут чувених интерпункцијских исклизућа. Ходелову опсежну, аналитичку студију превео је са немачког Сеад Поробић.

Александар Милановић у прилогу *Ошклон од стандарднојезичке норме у поезији Милоша Црњанског* систематично и прецизно маркира и анализира оне језичко-стилске поступке у поезији Црњанског који указују на свестан отклон од

стандарднојезичке норме. Указавши на шири контекст односа авангардног Црњанског према лексичком, синтаксичком и стилистичком канону модерне, Милановић, поредећи почетне верзије и касније интервенције Црњанског, проналази филтер којим је могуће раздвојити намерне грешке од ненамерних огрешења, односно стилеме од астилема. Аутор рада се фокусира на анализу дијалекатизама, елемената колоквијалног говора и појаву и екавских и ијекавских облика у истом тексту, али и на анализу стилских ефеката проистеклих из представљених огређења/отклона. Миловановићево истраживање указује да је отклон од стандарда присутан најпре у *Лирици Ийџаке*, а да се од *Сџражилова* стабилизују нормативни облици, с изузетком појединих огрешења о норму која производе стилски ефекат.

У тексту *Традиционална и слободна линија ритма у лирици Милоша Црњанског* Сања Париповић Крчмар анализира разумевање ритма Црњанског, на основу аутопоетичких текстова *Објашњење Сумајре*, *Ойкровење Расџка Пејровића*, *Ритми мојих сумњи* и, понајвише, текста *За слободни сџих*. Црњански категорично напушта старе ритмичке обрасце и усмерава се ка проналажењу нових принципа организације ритма – аутор указује да се нова ритмичност остварује експресивним ритмичким уређењем стиха; песнички израз је резултат душевних преображаја и померања. Париповић Крчмар подробно анализира проблематику ритма, однос слободног и везаног стиха, употребу различите риме или метра, организацију и композицију песама на примеру неколиких песама Црњанског.

Традицијом српског романтизма као непресушним ослонцем поезије Милоша Црњанског и својеврсном романтичношћу која одређује песничково осећање света бави се Валентина Хамовић у раду *Лирика Ийџаке и Коменџари – (нео)романџичарски имџулс*. Ауторка рада скреће пажњу на концепт *дубоког романтизма* Црњанског, као и на поступак такозваног *васџиџања сензибиџетом* (Марио Прац), којим објашњава знатан утицај романтичарских поетема и топоса на поетику Црњанског. Валентина Хамовић анализира два поетичка исходишта раног Милоша Црњанског: песму значајну за формирање песничког сензибилитета Црњанског, *Судбу*, „у чијој се слици крије архетипска позадина бајроновског јунака“ и однос Црњанског према револуцији, који, проистичући из поетике романтизма, утиче на конституисање његових поетичких и политичких ставова.

Јелена Панић Мараш се у тексту *Еројско у џоезији Милоша Црњанског* бави еволутивним развојем управо насловом претпостављене тематике. Аутор сматра да еротски комплекс представља значајни „конститутивни чинилац“ поетике Црњанског, присутан у већини дела овог аутора. Јелена Панић Мараш приказује еротско као поетички став авангарде, уједно указујући на релације које, преко насловљеног мотива, лирика Црњанског успоставља са поетиком романтизма. Рад садржи не само анализу еротског у поетским делима (*Лирика Ийџаке*, *Сумајра*, *Сџражилово*, *Ламенџ над Беоџрадом*) већ и осврт на присуство еротике у прози Црњанског.

Активистичко деловање Црњанског у *Видовданским џесмама* испољено успостављањем „критичких односа према канонизованим и идеализованим елементима историје, традиције и културе, али и према ондашњем савременом политичком тренутку и песничким поетикама“ тема је рада *Однос џрема исџорији и џеснички акџивизам у „Видовданским џесмама“ Милоша Црњанског*, којег потписује Бојан Чолак. Аутор анализира не само полемичко-критички однос Црњанског према читавом низу канонизованих вредности и поступак ре/десемантизације прошлости и националних симбола, већ и оне песме првог циклус *Лирике Ийџаке* и есејистичке текстове који претпостављају проблемски контекст најављен насловом.

Јелена Х. Јовановић у компаративном раду *По/еџички џревраџ Милоша Црњанског и Јована Сџерије Појовића* самерава поетике два значајна песничка гласа срп-

ске књижевности. Ауторка пореди читав низ проблемских места (историјски и поетички контекст настанка збирке, удаљавање од „доминантне књижевне епохе“, видовданску етику, композициони принцип збирке, разарање и пародирање песничких конвенција, однос према традицији, поетичку (само)свест, нихилизам, однос према стиху) „с циљем да истражи у којој су мери поетички блиска ова два песника“ и са намером да представи *Даворје* као песничку збирку која антиципира *Лирику Ишаке*.

Зорана Опачић у тексту *Јадран, југословенско море у поезији Милоша Црњанског* анализира насловљени и у делу Црњанског повлашћени и вишеслојни мотив. Ауторка одређује Јадран „митским, етеричним простором непревазиђене лепоте“, дематеријализованим простором одређеним удвајањем са представом Паноније и Баната, али се превасходно фокусира на значај имаголошког концепта Јадрана као одреднице југословенског простора у делу Милоша Црњанског. Опачић ишчитава читав низ „имаголошких представа о идентитету и алтеритету, о култури, језику и географији заједничке државе, о различитим видовима завичајног и туђега“ из симболичног присуства Јадрана у поезији Црњанског.

Рад Марка Аврамовића *Две Сумајре: Милош Црњански и Небојша Васовић* доноси преглед „додира између поезија и поетика“ два насловљена песника. Аутор прати рецепцију поезије Црњанског од стране послератних књижевних генерација, закључујући да је интересовање за лирско наслеђе поезије Црњанског кулминирало на самом крају XX века, између осталог, и кроз песништво Небојше Васовића. Исходишни део рада садржи компаративно сучељавање Васовићеве поезије и песничког искуства Милоша Црњанског, заокружено анализом „новог читања“ *Сумајре* Црњанског у Васовићевој истоименој песми.

7. Седми и последњи сегмент зборника садржи радове текстолошког или компаративног карактера. Душан Иванић се у тексту *Поезија Милоша Црњанског у научним издањима* бави „степеном научности“ оствареном у различитим издањима поезије Црњанског која јесу научна или то претендују бити. Аутор критички сагледава и представља текстолошке проблеме карактеристичне за издавање поезије Црњанског: (не)испуњење научних домета при конституисању научног издања, генезу једног дела кроз различита издања, однос издавача према уобличавању научног издања, интервенције и измене самог аутора, контаминацију текста различитим приређивачким изменама, појединачне интервенције различитих приређивача. Иванић закључује рад скицирајући једно могуће научно издање и интегралну верзију сабраних песама Милоша Црњанског.

Весна Цидилко се у прилогу *Лирика Ишаке на немачком: рецепцијски токови и проблеми превођења њојшевог шекеша* управо бави рецепцијом књижевног дела Црњанског од стране немачке културне јавности, поглавито о препеву *Лирике Ишаке* и приказима тог песничког дела који су изашли у немачкој штампи. У фокусу аутора текста је рад Виктора Калинкеа на превођењу и издавању српског класика; Цидилко анализира комплексне проблеме превођења и вреднује Калинкеове препеве, али се осврће и на предговор немачком издању *Лирике Ишаке* и у њему Калинкеову анализу одређених тенденција или проблемских места поезије Црњанског, као што су пацифизам, национализам и идеја југословенства.

Персида Лазаревић ди Ђакомо у раду *Стихови Микеланђела у експресема Црњанског* анализира ставове Милоша Црњанског о Микеланђелу, изнете у познатој *Књизи о Микеланђелу*. Ауторка не само што тумачи низ проблемских питања које Црњански покреће: тема смрти у поезији италијанског песника, однос Микеланђела према Дантеу, Петрарки и однос Торквата Таса према познатом ренесанском

вајару и песнику, однос према објављивању сопственог дела; Лазаревић ди Ђакомо у потексту *Књиже о Микеланђелу* назире једну скривену „књигу о Црњанском“, и један антиципирани аутопоетички лик српског песника. Ауторка употпуњује овај вредан и за даља проучавања подстицајан рад малом антологијом Микеланђелових песама чији се сегменти појављују као екфразе у *Књизи о Микеланђелу*.

Кајоко Јамасаки у тексту *Лао Це и ѿезија Милоца Црњанског* анализира како је Црњански „схватао и разумевао мисао Лао Цеа“, као и присуство Цеове мисли у поетици и поезији нашег песника. Осврнувши се на значајне постулате филозофије таоизма и мисли Лао Цеа, везане за концепт ништавила/празнине, аутор проналази изворе (дела *Дао* и *Де*) прозних сегмената које је Црњански унео у своју *Анѿологију кинеске лирике*; потом и оцењује и коментарише препеве нашег песника. Јамасаки анализира мотиве пута и празнине у поезији Црњанског (*Лирика Иѿаке, Сѿражилово, Србија, Привиђење*, и, посебно, *Ламенѿ над Беогѿрадом*), у којима назире елементе филозофије таоизма Лао Цеа, закључујући да је сусрет Црњанског са поезијом далеког истока тренутак у којем долази до значајних промена у развоју поетичке мисли нашег песника.

Небојша Лазић, на трагу претходног рада, у тексту који затвара овај зборник, *Сусреѿ зајѿада и иѿтока у ѿезији Милоца Црњанског*, проучава однос поетике и поезије Црњанског и филозофије, поезије и културе старе Кине и Јапана. Пратећи развој песничког израза нашег песника, који се удаљава од активистичког ка контемплативном полу, аутор анализира како је Црњански свој песнички средо пронашао/потврдио у духовности далеког истока. Црњански је превасходно осмислио сопствену поетику у *Лирици Иѿаке* којом антиципира духовне вредности далеког истока, да би потом открио блиски и инспиративни духовни простор старе Кине и Јапана, у сусрету равном епифанијском искуству, које је суштински одредило његову потоњу поетику. Лазић маркира и анализира елементе превасходно зен-будизма старог Јапана у лирици нашег песника (*Лирика Иѿаке*, поеме) али не искључује ни могући утицај на прозу Црњанског.

8. Разноликост методолошких, херменеутичких, теоријских и проблемских становишта, поуздана научна мисао поткрепљена импозантним научним апаратом, предмет проучавања обухваћен у целости (од *Судбе* до *Ламенѿа*, од раних (ауто) поетичких текстова до *Иѿаке и коменѿари*, уз актуелизовање две антологије поезије далеког истока, вишеструко значајне за конституисање поетике Црњанског), прегледност и ефектна композицијска расподела текстова, и високе компетенције представљених аутора карактеристике су зборника *Милоц Црњански: ѿезија и коменѿари*. Одлука да се (ауто)поетички контекст поезије Црњанског фокусира као средиште научног интересовања резултује уважавањем (ауто)поетике Црњанског у безмало свим радовима овог зборника у којем се представља и анализира комплексна мрежа аутопоетичких, интертекстуалних и идеолошких релација распрострањених кроз поетски опус Црњанског. Међутим, овај зборник представља и нуди много више од ефектно приказаног (ауто)поетичког контекста: покушај да се поезија Црњанског, са једне стране прикаже као интегрална целина, а са друге, да се анализира читав низ проблемских места са различитих становишта и уз помоћ различитих научних метода. Управо је и разноврсношћу приступа испољених у овом зборнику поуздано маркирана привлачност херменеутике и поезије и поетике Црњанског које се не дају сапети уским интерпретативним оквирима. Поезија нашег класика захтева методолошку разноврсност, што управо овај зборник и пружа. Коначно, можемо једино закључити да зборник *Милоц Црњански: ѿезија и коменѿари* представља резултат једног великог труда који се исплатио, научно

дело највишег академског домета, публикацију свакако примерену датуму којем је посвећена, скуп радова које будући проучаваоци поетског опуса Црњанског не смеју заобићи, али и дело које обавезује научну заједницу да се, као што је ефектно одговорила на 120-годишњицу рођења Милоша Црњанског, припреми и за не тако удаљену 2019. годину, стогодишњицу издавања најзначајније збирке песама српске авангарде. Делу Милоша Црњанског смемо посветити само публикације високог научног домета, ништа мање; зборник *Милош Црњански: њезија и коментари* нас опомиње на то.

Мср Миломир М. Гавриловић
 Универзитет у Београду
 Докторанд на Филолошком факултету
 Модул: Српска књижевност
gasha88gm@gmail.com

UDC 821.163.41.09 Milinčević V.

ИСТРАЖИВАЧКИМ ПУТЕВИМА ВАСЕ МИЛИНЧЕВИЋА*

(*Универзитет и књижевност*. Београд: Филолошки факултет, 2013)

Поводом нове књиге Васе Милинчевиће (1928), истакнутог, дугогодишњег наставника Катедре за српску књижевност с јужнословенским књижевностима Филолошког факултета (српска драма, српска књижевност 18. и 19. вијека, раздобље од барока до реализма), најприје ћемо нешто рећи о његовом цјелокупном опусу, с којим је и најновија књига проф. Милинчевића вишеструко повезана. Послије рада у средњим школама, Заводу за унапређење културе, био је од 1958. на Филозофском (Филолошком) факултету БУ, у свим звањима. Од те године он сарађује у књижевној и књижевнонаучној периодици, у готово свим српским листовима и часописима те врсте. Приређује велик број дјела наших класика за популарне и школске библиотеке (Вука, Доситеја, Стерије, Трифковића, Јовановића, Костића, Јакшића, Илића, Радичевића, Веселиновића ...) и објављује више малих монографија у познатој, и данас цијењеној, малој бијелој библиотеци београдског Рада, 60-их година (Јанко Веселиновић, Бранко, Змај, Костић). Тај период је завршен одбраном докторске тезе *Косија Трифковић – животи и дело* (1965, књига 1968). Послије тога, поред ангажовања у Институту за књижевност и уметност, везан је у јавном дјеловању за установе културе града Београда, Београдског универзитета и форуме Савеза комуниста Београда и Србије.

Проф. Милинчевић никада није био строго везан за ускостручне теме и за период који је предавао на Филолошком факултету: он се осјећао код куће у свим раздобљима новије српске књижевности, од Доситеја и Вука до Иве Андрића, Васка Попе, Миодрaга Булатовића или Данила Киша. Ипак је књижевност 19. вијека остала предмет његове најопштије, највеће пажње, и то из једног посебног угла: истраживања и откривања онога што није објављено, или није атрибуирано, запажено, вредновано. Зато су књиге проф. Милинчевића за нас, још младе научнике или претенденте на ово лијепо занимање и звање, биле узбудљива открића (тако сам насловио један свој приказ).

Проф. Милинчевић је најдоследнији истраживачки пројект остварио монографијом о Кости Трифковићу: у класичном позитивистичком жанру *живој и дјело*, то је подразумевало истраживање биографско-социјалних чињеница и не мање, анализу дјела у свим фазама генезе и у свим расположивим изворима: рукописна одјељења, периодика, архиви, преписка и различите колекције сачуване у низу институција. Оно што га је заразило тих година, остаће трајна опсесија проф. Милинчевића. Књига *Трагом наше баштине* (1977) доноси дотле необјављене и непознате текстове ћириличног преписа Качићевог *Разговора угодног* (цијела расправа, са анализом језика преписа и питањем ауторства пригодних пјесама, те историјом рецепције Качићевог *Разговора* у српским издањима), текстове Ј. С. Поповића, Л. Костића, Ђ. М. Кодера, К. Трифковића, В. Петковића Диса, све из рукописних извора. Већ помињање ових имена је довољна похвала за истраживача српске књижевне баштине!

Сљедећа Милинчевићева књига (*Из старих ризница*, 1978) заснована је на студијама којима је извор периодика. А периодика је по важности и обиму **први, највећи** архив књижевне прошлости: *Шумадинче, Шумадинка, Седмица, Подунавка, Лейојис, Невен (загребачки), Жижга, Мајица, Млада Србадија, Рад*, бугарски часопис *Знаме* и амерички *The centuri magazine* (Тесла у америчком часопису); непознати одјељци чувених дјела (*Мемоари* проте Матије), прва свједочанства и непримјећене критике, преводи (нпр. у *Подунавци* стоји „неки Едгар Пое“, непознати препјев Бајрона, Костићеви есеји о Шекспиру и Бајрону, поезија у периодици Уједињене омладине српске и у периодици покрета Светозара Марковића. Коју годину касније проф. Милинчевић је објавио монографију *На раскршћу епоха: Српски књижевни часописи 1850–1860* (1980), као резултат сарадње на пројекту „Историја српске књижевне периодике“ (Институт за књижевност и уметност: предмет су познати часописи и листови поменутога периода, *Седмица, Лейојис, Војвођанка, Јужна ћела, Шумадинче, Фрушкогорка, Подунавка*.)

У оваквим истраживањима периодике чита се број по број и текст по текст и настоји повезати са часописним и књижевноисторијским контекстом, са опусом писца, дакле у сталном укрштању, умрежавању синхроних и дијахроних гледишта: текст у односу на друге текстове свога времена, у односу на опус аутора, на жанр, на положај у одговарајућем гласилу; „поетика“ уређивања итд. Потребно је препознати оно што је ново, другачије или што је еволутивно потентно или пак дијахроно релевантно, што текст садашњости повезује с текстовима будућности или текстовима прошлости.

Репрезентативна Милинчевићева књига, најобимнија и најразноврснија, *Творци и тумачи* (1984), садржи тридесетак студија и чланака, са исто толико разноликих или повезаних тема: уочавање „преломне деценије“ српске књижевности (1810–1820) (велики догађаји, од Мркаља, Мушицког, *Србских новина*, Јоакима Вујића и Вука до Сарајлије); ту ће се наћи и Талфј (с додијеленим јој признањем српских студената у Берлину!); такође нова генерација романтичара и њихових тумача, Суботић, Даничић, Даничар, Бранко, Змај, Костић, до Марковића, Илића, Скерлића и Миодрaга Поповића. У књизи су спојени чланци – синтезе и архивска грађа, односно грађа из заоставштине (нпр. Скерлићев примјерак књиге *Омладина и њена књижевност*, Змајев рукопис превода Петефијевог *Вишеза Јована* и др.).

У сваком научном опусу постоји нека врста језгра за нова истраживања, момент (само)завођења који се не да избјећи. Појављивање рада о Теслином чланку посвећеном српској народној поезији у америчком часопису (у књизи *Из старих ризница*, 1978), добиће одјек у љупкој књижици *Никола Тесла и књижевност* (2006),

која је освијетлила и Теслин рад на српској књижевности, и његове текстове који имају књижевни потенцијал (*Моји ѝроналасци*), и Теслу као јунака књижевних дјела. (Данас је та грађа постала једва савладива – нови романи, филмови, драме, те се види колико је проф. Милинчевића водило ако не провиђење, свакако предвиђање.)

Неке од књига проф. Милинчевића су по садржини спој обнове и принове: таква је *Вуково сазвежђе* (2001). Поред старијих радова (Вук и Копитар, Јоаким Вујић) она садржи и нове, какав је рад о Тихомиру Остојићу, знаменитом, недовољно цијењеном (познатом) историчару српске књижевности и многостраном посленику у култури (његове студије о српским романтичарима), или о листу *Најредак* (1848–1849), првом с Вуковим правописом.

Сличним путем је настала и књига која је повод овом осврту: она је спој лексиконских чланака/есеја, истраживачких студија и књижевноисторијских огледа. Прије ње, проф. Милинчевић је објавио књигу *Велика школа и велики ѝрофесори* (2006): то је збирка огледа и документа из историје српске књижевности, односно из историје Велике школе и Београдског универзитета. Проф. Милинчевић је оваквим усредсређењем и избором текстова дао неку врсту историје српске универзитетске традиције, повезујући је истовремено са културно-научним и друштвеним напретком Србије од Велике школе до наших дана.

У једном кругу прилога аутор се бави другим темама, али су оне такође посредно везане за српску универзитетску традицију (Народна библиотека Србије, Београдско читалиште, задужбине). Оно што овој збирци радова даје посебну вриједност, тиче се великих професора БУ: колико су оставили траг и у својим струкама и у српској култури. Такви су Ј. Стојановић, Ј. Скерлић, Ј. Цвијић, П. Поповић, П. Колендић, М. Ђурић, Р. Бошковић, А. Белић, В. Латковић, М. Поповић...). Разноликост и новина су такође вриједности које радове проф. Милинчевића чине пријемчивим и занимљивим: једни доносе досад непознате или неприступачне документе (реферати о дисертацијама и о изборима у звања); други су мали огледи о знаменитим или запостављеним личностима и догађајима (нпр. предавања Милоша Ђурића на Радио Београду, обиљежавање Видовдана у Великој Британији, 1916; оглед о књижевном историчару и критичару Љубомиру Петровићу).

Збирка радова у овој књизи има широк жанровски распон, од студија, коментара и чланака до изворне грађе, оне која први пут излази у јавност. У једном дијелу прилога налазе се историјати „случајева“, док се у другом дијелу ради о истраживањима историје темељних хуманистичких дисциплина на Београдском универзитету (нпр. увођење појединих наставних предмета), или пак о сарадњи српских научника и писаца (Љубомир Стојановић, Стојан Новаковић, Исидора Секулић) са познатим европским славистима. Тако књига проф. Милинчевића садржи фрагментарну историју Београдског универзитета, вишеструко занимљиву за читаоце који држе до наше културне традиције и традиције наших великих установа, међу којима су Велика школа, односно Београдски универзитет без премца.

Нова књига проф. Милинчевића има два тежишта, једно је универзитет и његови наставници (од Велике школе до нашег времена), друго књижевност у општем смислу (понекад везана за универзитет). Овдје су Универзитет и књижевност два одвојено – повезана поља, јер је дио књижевног рада био на различите начине везан за Универзитет (нпр. сјећање проф. Милинчевића на долазак Милоша Црњанског на Филолошки факултет). Популарно писани портрети, инсистирају на кључним тачкама живота и дјеловања знаменитих личности, уз освјежења анегдотама или случајевима вриједним приповиједања. Велик дио књиге доноси чланке и студије о великанима књижевне ријечи, од Доситеја, Мркаља, Сарајлије, Стерије,

Љубе Ненадовића, до Сремца, Нушића, Диса, Бојића, Мицића, Андрића, Десанке Максимовић, Попе, Булатовића. Други дио је у, можемо рећи, стандардним истраживачким студијама, које у књижевноисторијској равни описују и тумаче чињенице и дјела. Врлина дијела ових чланака није у новим открићима, већ у новим погледима или сажетим освјетљавањима, попуњеним неочекиваним, занимљивим појединостима, које бацају посебну свјетлост на личности и културноисторијске околности њиховог дјеловања.

Др Душан М. Иванић
 Универзитет у Београду
 Филолошки факултет
 Катедра за српску књижевност са јужнословенским књижевностима
 dusan.div@gmail.com

UDC 378.4(497.11)096:821

ШЕЗДЕСЕТ ГОДИНА КАТЕДРЕ ЗА ОПШТУ КЊИЖЕВНОСТ И ТЕОРИЈУ КЊИЖЕВНОСТИ

(Међународни научни скуп *Компаративна књижевност: теорија, тумачења, перспективе / Encompassing Comparative Literature: Theory, Interpretation, Perspectives*. 24–26. октобар 2014. године, Филолошки факултет Универзитета у Београду)

Ове године навршило се шездесет година од оснивања Катедре за општу књижевност и теорију књижевности, којим је обновљена настава компаративне књижевности на Београдском универзитету. У то време, предавање компаративне књижевности, започето 1873. на Великој школи и привремено обустављено за време Другог светског рата, имало је већ сразмерно дугу традицију, обележену именима као што су Ђура Даничић, Богдан Поповић, Јован Скерлић. Оснивањем најпре Семинара (1951), а затим и Групе за општу књижевност са теоријом књижевности (1954), Војислав Ђурић је том проучавању дао нову концепцију, која је у основи подразумевала историјски приступ књижевности као целини, представљеној кроз кључне текстове (углавном западног) канона. Стога су, најпре у оквиру Семинара, а потом и на Катедри, држана предавања из историје књижевности у веома широком распону, од древне књижевности Месопотамије, Египта, Палестине, Индије и Кине, преко тумачења *Илијаде* и античке драме, до Достојевског и Томаса Мана. Данас је тај распон, ако не географски, онда хронолошки обухватнији: студиј Опште књижевности почиње *Гилгамешом*, а завршава се Ц. М. Куцијем. Разуме се, методи проучавања мењали су се у зависности од доминантне идеологије, а уједно и варирали од предавача до предавача. Ако је Војислав Ђурић књижевном феномену приступао са становишта историјског материјализма, данас су у настави заступљени различити приступи, од духовноисторијског метода, преко феноменологије, наратологије и деконструкције, до студија рода, али је „скелет“ остао исти. Настава опште књижевности је и данас замишљена као историјско проучавање канонских текстова у њиховом хронолошком редоследу, са посебним нагласком на изучавање историје књижевнотеоријских идеја и овладавање савременом теоријском терминологијом.

Прослава шездесетогодишњице је, поред јубиларне, била и радна, па је, у том духу, од 24. до 26. октобра, на Филолошком факултету одржан међународни научни скуп у организацији Катедре за општу књижевност. Основна тема скупа, *Компаративна књижевност: теорија, тумачења, перспективе*, била је формулисана довољно широко да је могла да обухвати готово свако питање савремене компаратистике, што је и потврђено у тематски и методолошки разноврсним рефератима учесника из Русије, Енглеске, Немачке, Белгије, Норвешке, Шведске, Мађарске, Словеније, Хрватске, Македоније, Босне и Херцеговине, Републике Српске и Србије. Иако је повод скупа био јубилеј, он није био замишљен само као прилика за личне и историјске реминисценције већ и за разматрање извесних питања са којима се компаратистика као дисциплина данас суочава. Ова намера организатора видела се и из начина на који су подтеме скупа биле изабране и формулисане – *Компаративна књижевност: између филологије и студија културе; Транскултурни феномени: националне традиције и компаративна књижевност; Компаративна књижевност и нови светови (изазови нове географије, теорије и терминологије); У дијалогу са канонским њвцима/Канонски њвци у дијалогу*. У њима је била очита тежња да се актуелна питања упоредног проучавања књижевности сагледају у контексту његовог историјата и да се савремене тенденције прикажу пре као наставак него као напуштање или помало неочекивана реинкарнација претходних. То се видело и у програму скупа, у оквиру којег су се, поред сесија посвећених традиционалним темама, попут историјата компаратистике у Србији, компаративног проучавања јужнословенских књижевности и упоредног читања канонских писаца, нашли и панели посвећени дигиталној хуманистици, трансмедиталности и различитим контраканонским приступима књижевности. У том смислу су парадигматични први панели која су уследили после пленарног предавања, „*Come Unto These Yellow Sands: Shakespeare’s Other Heading*“, на којем је Ричард Вилсон изнео једно изазовно читање Шекспирове *Буре*. Ови панели су били посвећени историји компаратистике у Србији, компаративном проучавању српске књижевности, појму компаративне и њој блиске, опште и светске књижевности, као и њиховом данашњем статусу. Излагања учесника су се, с једне стране, тицала оних теоретичара и историчара који су имали водећу улогу у заснивању ове дисциплине у оном облику у којем се она данас проучава на Катедри за општу књижевност: Богдана Поповића, о којем је говорио Леон Којен, и Војислава Ђурића, о чијем је схватању опште књижевности говорио Јован Попов. Другим речима, на једној страни су се нашли почеци дисциплине и њена историја – тако је Јован Делић говорио о Иви Тартали као историчару проучавања опште књижевности – а, на другој, њен данашњи изглед – Франко Морети, Паскал Казанова, Дејвид Дамрош и Емили Аптер неки су од теоретичара о чијем је виђењу компаративне и светске књижевности било речи у излагањима Елизабете Шелеве, Владиславе Рибникар и Стевана Брадића. Тиме се поређење између два сасвим различита приступа проучавању књижевности на неки начин само наметнуло. Разлика између „ред–по–ред“ анализе Богдана Поповића, његовог пажљивог читања књижевних текстова, и Моретијевог „читања на даљину“, између Поповићевог, па у извесној мери и Ђурићевог, настојања да се проучавање књижевности ослободи тесне везе са идеологијом, и активизма Емили Аптер или Гајатри Чакраворти Спивак, разлика је између два потпуно супротстављена погледа на свет.

Главни утисак који је суочавање ових приступа изазвало јесте да је реч о позицијама које се више не могу, како се то раније чинило, измирити у оквиру једног, јасно конципираног студија књижевности, ма како широко и либерално он био замишљен. Питање више није, као што је до пре неку деценију било, како у канон уврстити мање или више неправедно искључене писце или тзв. „мале књижевно-

сти“, шта је канон и да ли нам је тако нешто уопште потребно; питање је шта то уопште радимо када читамо књижевност. Концепције попут „читања на даљину“ или упознавања других књижевности искључиво кроз преводе који ће нас, према речима Дејвида Дамроша, довести до „нијансираног, локализованог космополитизма“¹, поред апсурдног призива, могу имати и сасвим стварне, несрећне последице. (На неке од тих последица, нарочито када је реч о „малим књижевностима“, указала је Владислава Рибникар, говорећи о Емили Аптер и њеном читању романа *На Дрини ћуџија*.²)

Иако Дејвид Дамрош и Емили Аптер заузимају супротне позиције када је реч о функцији и вредности преводне књижевности, нема сумње да је недавно обновљено интересовање за појам светске књижевности дало и нов подстицај проучавању превода. Панел под насловом *Изгубљени у преводу* („Lost In Translation“) био је посвећен управо овом феномену. Излагања Роберта Ходела и Иве Гргић Мароевић указала су на конкретне и методолошке тешкоће са којима се сусрећемо при проучавању превода, Тијана Тропин их је испитала на примеру преводне књижевности за децу, а Зорица Бечановић Николић на сасвим особеном песничко–преводиличком експерименту Лазе Костића написаном поводом Шекспирове тристагодишњице.

Недавни извештаји Америчког удружења за компаративну књижевност (ACLA), поред утешних порука о томе да ће ова дисциплина сасвим сигурно и убудуће бити у кризи, јер је криза, у ствари, њен *modus operandi*³, истичу да се компаратистика и њено садашње стање најбоље могу појмити кроз метафору амебе. Као и амеба, компаративна књижевност преживљава захваљујући својој способности да се храни асимиловањем других јединки. Ти други организми укључују друге медије (попут филма и телевизије), дисциплине (попут историје уметности, филозофије, естетике и права) и поља истраживања (попут теорије рода, екокритике и, пре свега, студија културе). Њена будућност је, према томе, непредвидљива; једино што је извесно јесте да ће се компаративна књижевност мењати, односно саображавати својим најближим суседима (о даљим импликацијама тог саображавања које проистичу из метафоре амебе, ауторка овог текста не расправља).⁴

Ако је судити по америчком извештају, прва следећа „жртва“ амебоидне компаратистике, јесу дигиталне технологије.⁵ Ова нада многих одељења за проучавање компаративне књижевности, почевши од Универзитета Колумбија у Њујорку до Калифорнијског универзитета у Лос Анђелесу (UCLA), била је представљена и на београдском скупу. У оквиру панела *Нови џуџеви и неисцражене области: дигитална хуманистичка*, учествовали су Биљана Дојчиновић са излагањем о пројекту *Књиженство*, Ан Биргит Ронинг, која је представила свој пројекат посвећен жанру женских робинзонада, а истраживачки тим Саше Рудана и Јевгеније Келберт своје дигиталне алатке за проучавање књижевних текстова. Корисност дигиталне хуманистике као помоћне дисциплине, сродне, на пример, библиографији, несум-

¹ DAMROSCH, David. *What Is World Literature?* Princeton: Princeton University Press, 2003, 22.

² APTEP, Emily. *Balkan Babel: Translation Zones, Military Zones. The Translation Zone: A New Comparative Literature*. Princeton: Princeton University Press, 2011, 129–139.

³ SAUSSY, Haun. *Comparative Literature: The Next Ten Years. ACLA: State of the Discipline Report 2014/5*, <<http://stateofthediscipline.acla.org/entry/comparative-literature-next-ten-years>>.

⁴ FINNELLY, Gail. *The Reign of the Amoeba: Further Thoughts about the Future of Comparative Literature. ACLA: State of the Discipline Report 2014/5*. <<http://stateofthediscipline.acla.org/entry/reign-amoeba-further-thoughts-about-future-comparative-literature>>.

⁵ Види TENEN, Dennis. *Digital Displacement. ACLA: State of the Discipline Report 2014/5*. <<http://stateofthediscipline.acla.org/entry/digital-displacement>>.

њива је, и она ће имати све већу улогу у обради рукописа, стварању база података и олакшавању приступа тим подацима, као и ширењу на овај начин добијених научних резултата. О извесним наговештајима њених већих амбиција, усмерених ка тумачењу књижевних текстова, још је прерано говорити.

Шта се, десило, можда ће се неко питати, са предметом компаративне књижевности у најраспрострањенијем и најтрадиционалнијем смислу те речи, са упоредним читањем двају или више писаца? Многи панели су се бавили поређењима и дијалозима: антике са савременим добом (две дуге сесије посвећене античкој књижевности водила је Јелена Пилиповић), Русије са Западом (у оквиру панела на којем су говорили Иван Јесаулов, Светлана Мартјанова, Ала Шешкена и Тања Поповић), класика са класицима. Има извесне симболике у томе што је конференција почела позивом Ричарда Вилсона на интертекстуално дружење, које је, између осталог, укључивало Шекспира, Дерида, Валерија и Вергилија, а завршила се сесијом чија је тема била дијалог, а наслов алузија на Бодлеров сонет (*Канонски њисци у дијалогу: Correspondances*). На њему су млади компаратисти Снежана Калинић, Нађа Ђурић и Немања Митровић, тумачећи Бекета, Киша, Маргарет Јурсенар, Мориса Бланшоа и Маргарет Дирас, говорили о оним многим, видљивим и невидљивим везама које се откривају само оку навикнутом да чита изблиза.

Мср Дуња С. Душанић
Универзитет у Београду
Филолошки факултет

Катедра за општу књижевност и теорију књижевности
dunjadusanic@gmail.com

ПРЕДРАГ ПАЛАВЕСТРА
(1930–2014)

Српска наука о књижевности остала је без Предрага Палавестре, једног од највећих српских историчара књижевности и аутора двотомне *Историје српске књижевне критике 1768–2007* (2008). Академик, историчар, теоретичар књижевности, уредник многих књига о књижевности, култури и јавној речи, Предраг Палавестра рођен је у Сарајеву 14. јуна 1930. године а преминуо у Београду 19. августа 2014. године.

1. Палавестра се школовао на Филолошком факултету у Београду, на коме је докторирао 1964. године са темом *Књижевности младе Босне*. Као сарадник и стални критичар, књижевну критику објављивао је у листовима *Омладина* (1953–1956), *Младоси* (1956–1958), *Књижевне новине* (1958–1966) и *Полиџика* (1966–1973). Био је уредник листова *Млада култура* (1953–1956), *Књижевне новине* (1958–1966) и часописа *Савременик* (1966–1973). Радио је као директор Института за књижевност и уметност у Београду (1968–1976) и научни саветник (1976–1995). Био је гостујући професор у Новом Саду 1971. и 1972. године и Копенхагену 1979. године. У чланство Српске академије наука и уметности примљен је 7. маја 1981. године када је изабран за дописног члана, а за редовног члана изабран је 15. децембра 1988. године. Приступну академску беседу *Српска књижевности у јужословенској цивилизацији* одржао је 9. маја 1989. године. Од 1990. године био је и члан Академије наука и уметности Босне и Херцеговине.

На место секретара Одељења језика и књижевности САНУ биран је четири пута у периоду од 1994. године до 2006. године. Као велики национални и културни посленик, Палавестра је истовремено био и секретар и председник Одбора за историју књижевности, Одбора за речник САНУ, Матичног Одбора за језик и терминологију медицине, Одбора за романтизам и његове претходнице у књижевности и уметности, Одбора за прикупљање грађе о геноциду против српског народа и других народа Југославије у XX веку, члан Комисије Председништва САНУ за међународну сарадњу, члан Управног одбора Задужбине Бранка Ћопића, начелник Одсека за књижевност Центра за научна истраживања САНУ у Крагујевцу.

Запажен и од огромног значаја је био и друштвени, научни и културолошки ангажман П. Палавестре изван САНУ и Института за књижевност и уметност. Два пута је биран за председника Међународног ПЕН центра Србије, за који је припремио пројекат *Насиља националних књижевности XIX и XX века на универзитетима у југоисточној Европи*. Био је члан Савеза књижевника Југославије од 1954. године, потпредседник Задужбине Иве Андрића и члан Европског друштва културе у Венецији. Учествовао је на више научних скупова у иностранству и по

позиву држао предавања на универзитетима у Лондону, Копенхагену, Загребу, Ослу, Упсали, Новом Саду, Трсту, Викторији, Кингстону и Отави у Канади и на Западном Вашингтонском Универзитету у САД-у. Био је члан Крунског савета и Управног одбора Фонда Краљевског Дома Карађорђевића.

Овде треба посебно нагласити Палавестрино учешће у бројним друштвеним покретима и акцијама интелектуалаца које су се сводиле на једно – борбу за слободу мишљења и организовања људи. Такви су били: протести српских писаца у Француској 7 против самовоље власти, оснивање Одбора за заштиту уметничких слобода у Удружењу књижевника Србије, оживљавање Српског ПЕН центра, покушај да се установи Слободни универзитет у Београду, који је спречила полиција, рад Одбора за одбрану слободе мисли и изражавања, који брани демократско право неистомисљеника широм Југославије, студентски протести и трибине, крађа и демонизација недовршеног Меморандума Српске академије наука и уметности – то је историјски оквир у којем Палавестра осветљава улогу и функцију критичке јавне речи.

Из обимног научног опуса П. Палавестре, великог српског историчара књижевности, посленика и подвижника који је урадио послове какве обављају националне и научне институције, издвајају се следећа дела у којима је више од пет деценија вредновао и превредновао домет историје и теорије српске књижевне критике: *Књижевне теме* (1958), *Књижевност Младе Босне* (1965), *Токови традиције* (1971), *Послерајна српска књижевност 1945—1970* (1972. и 2012), *Доџма и ујојија Димитрија Мишириновића: почеци српске књижевне авангарде* (1977), *Кријика и авангарда у модерној српској књижевности* (1979), *Скривени песник: Иво Андрић* (1981), *Кријичка књижевност* (1983), *Наслеђе српског модернизма* (1985), *Историја модерне српске књижевности – златно доба 1892–1918.* (1986), *Књижевност као кријика идеологије* (1991), *Књига о Андрићу* (1992), *Књижевност и јавна реч* (1994), *Кријичке расправе* (1995), *Јеврејски писци у српској књижевности* (1998), *Орали смо море – Књижевност и јавна реч II* (2001) *Некроље* (2003 и 2004), *Крлежа у Београду и други огледи* (2005), *Историја српског ПЕН-а* (2006), двотомна *Историја српске књижевне кријике 1768–2007* (2008).

Академик П. Палавестра био је носилац пројекта двадесет пет томова грађе под називом *Српска књижевна кријика* у Института за књижевност и уметност, који је потом штампала Матица српска из Новог Сада. За тај пројекат и издавачки подухват, који је трајао више од две деценије, поуздано се може тврдити да је тестаментарно дело великог научника и мислиоца. Пројекат је окупио најјачи и најскуснији научни састав у односу на тим који је урадио избор критике у дванаест томова, па је у предговорима свих томова написано готово хиљаду страница текста који се може сматрати уводом у историју критике и њене теоријско – методолошке основе. О каквој великој синтези је реч илуструју и чињенице да пројекат обухвата 103 критичара из прве половине XX века, док су у првих шест томова едиције објављени радови 68 критичара и представљена дела 171 критичара, научника и уметника.

Како приличи неуморним ствароцима и људима чији дело настаје у *знаку дугог трајања*, Палавестра је био уредник и других значајних дела, међу којима се истичу: двотомна *Књига српске фантасике XII–XX века*, СКЗ (1989), *Српски симболизам*, САНУ (1983), *Српска фантасика*, САНУ (1987), *Традиција и модерно друштво*, САНУ (1987), *Одговорност науке и интелегенције*, САНУ (1990), *Српска књижевност у емиграцији*, САНУ (1991), *О Јовану Дучићу – поводом њедесетогодишњице смрти*, САНУ (1996).

Имајући увек на уму велику синтезу пројеката на којима је радио, у настојању да их заокружи, Палавестра је у оквиру Одељења језика и књижевности САНУ

организоваo бројне научне скупове: О делу Борислава Пекића (2000), О делу Ивана В. Лалића (2001), О делу Слободана Селенића (2003), научно саветовање о наставку рада на *Речнику српскохрватског књижевног и народног језика* САНУ (2003) и два међународна скупа са Шведском краљевском академијом за књижевност историју и старине (2004. и 2008).

Као природна последица систематског рада на великим националним књижевним пројектима и пројектима културе, за књижевни и научни рад, Палавестра је добио више заслужених друштвених признања и награда међу којима су: Шестоаприлска награда града Сарајева (1966), Награда за новинску критику *Милан Боџановић* (1969), награда за критику и есеј *Ђорђе Јовановић* (1980), Признање Крлежа за животно дело (2007), награда Вукове задужбине за књижевност и уметност (2009).

2. После кратког приказа битних чињеница из биографије и библиографије знаменитог историчара српске књижевности и културе и комплексног научног рада академика Палавестре, како налаже повод, подвлачимо неколико најзначајнија места из његове критике друштва, идеологије, књижевности и културе у петнаест књига под заједничким насловом *Аналистичке теме*. Указујемо на питања и проблеме који имају трајну вредност.

Иако у књизи *Књижевност и јавна реч* преовладавају публицистички текстови, интервјуи и пригодни говори и неизбежно понављање комуникативних идеја и личних ставова, она је значајна јер показује какву друштвену и културну функцију заједно имају књижевност, књижевна критика и јавна реч. Овако разматрано питање посебно је значајно када је јавна реч, као у Палавестрином случају, исказана у тектонским променама и измењеном карактеру владајуће идеје, што је био случај у последње две деценије прошлог века у источној Европи, Југославији и Србији. Варирајући сродне идеје, иако оне нису коначне и непроменљиве, Палавестра их је „загревао“ и увек постављао у шири контекст, све док нису биле упамћене и нашле место у јавном животу као обележје епохе или критички и етички став. Тако је његова јавна реч постајала културна чињеница првог реда.

Књиге *Критичка књижевност* и *Књижевност – критика идеологије* проблем критике и књижевности посматрају, суштински им одређује карактер Палавестра, у *тексту*, док књига *Критика и јавна реч* проблем више посматра у *контексту*, „изван дневне политике“. У зависности од „хировитих захтева“ политике, у време када се руше комунистичка цивилизација и Брзова Југославија, а српски народ доживљава драматичне историјске националне и државне поразе, Палавестрине „теме и поводи се углавном допуњују у оквирима политичких и историјских промена које су утицале на промену културног модела, па самим тим и на измену смисла и усмерења књижевне речи“.

Палавестрина критика је, и што је њено бићно својство, била усмерена на друштвену функцију, а не само на науку о књижевности. Она је имала терапеутичко дејство и сведочи катарзу кроз коју и сам пролазио. Ако суочавања са свим тим не буде, а нема га иако је прошло две деценије, будућност српског народа у демократском друштву постаје несигурна и неизвесна, упозоравао је Палавестра. То значи да се народ мора суочити са унутрашњим узроцима пораза и да мора схвати да га у нови век не могу увести тенкови (који су га разорили) већ само „свест и просветљење ума, појединац као усправна личност, свестан својих могућности и обавеза у здравој породичној заједници“.

Књига огледа *Књижевност – критика идеологије* доноси 17 радова и сви проистичу из књиге *Критичка књижевност* у којој је штампан 31 рад. Иако има понављања и истих радова, она обнавља кључне Палавестрине идеје у нади да могу

наћи упориште у борби за спас и одбрану југословенске државе и идеје. „Писани су“, објашњава аутор у *Напомени*, „у време брзих и често неочекиваних друштвених и политичких промена. У ковитлацу идеја једне тек ослобођене културе, када је на свим странама кључала огромна духовна енергија незадовољства и промене. Већим делом ови радови су настали од 1985. до 1990. године. Тада су у српској књижевности, као уметничкој форми савремене српске културе, дозреле многе тежње и критичка опредељења о којима је раније било речи у књизи *Критичка књижевност*. У том смислу ова књига се надовезује на књижевна начела, метод и мерила, који су били назначени, као што се и та књига наслонила на поставке изнете у прегледу *Послератна српска књижевност* (1972)“.

Двадесет и један текст *Књижевности и јавне речи* (уводна и пригодна излагања, новински интервјуи и чланци) доносе широку лепезу не само књижевних тема и проблема. Иако су најчешће постављени кроз призму критике књижевности као културе и културе као историје идеја, они егзистирају и као основа за шира тумачења и на њих ће се ослонити у стварању велике синтезе у *Историји српске књижевне критике*:

- значења и значаја књижевности и књижевне критике у српском друштву (а) и
- саме творачке и хуманистичке личности П. Палавестре (б).

Наравно, овде полазимо од чињенице да модерна наука о књижевности, све више, помера хоризонт истраживања токова цивилизације са, до сада, доминантног приступа: *епохама, личностима и делима* на суштинску проблем – *историју идеја*. Тако се, на пример, и књижевна критика у капиталном националном и научном пројекту Предрага Палавестре *Историја српске књижевне критике 1768–2007*. у концепту аутора и у рецепцији тумача – *прихвата као историју идеја и своди на ишњање културе и развоја друштва*.

До појаве Палавестре *Историје*, која обухвата портрете и мисао 330 критичара, прошло је готово пола века а да се у српској науци о књижевности и култури није синтетички расправљало о друштвеном значају и значењу критике. Претходну такву озбиљну расправу сабира зборник *Теорија историје књижевности* (1986) и у њему су постављене теоријске основе за разматрање друштвених и културних основа значења историје књижевности. Заснивајући пројекат историје српске књижевне критике, Палавестра је пошао од сазнања да је „критика први и прави језик културе свога времена“ или „облик сталног дијалога прошлости и садашњости, кључни вид сазнања о свету књижевности. Књижевност сваке епохе остварује се у језику те епохе. Преко свога језика, историја књижевне критике је критичка историја савести и свести једне културе“.

Образлажући циљ са којим је Палавестра писао *Историју*, Милан Радуловић, који је у Институту за књижевност и уметност наставио да води пројекат о књижевној критици, каже: „Предраг Палавестра је написао *Историју српске књижевне критике 1768–2007* – са јасним циљем: да у критици открије оно што је књижевно, дакле, надвремено, да афирмише књижевну критику као самосвојну и самобитну духовну делатност, да опише њене развојне етапе и типолошке карактеристике, да утврди њену улогу у духовном и културном животу српског народа, а потом да у најшире схваћеној књижевној свести открије који је облик и који је метод књижевне критике природан српској књижевности и општој духовној култури српског народа“.

Из тог начела, које је с разлогом апострофирао Радуловић, разумеју се целина Палавестриног пројекта као критичког и културолошког и јавног рада, ангажован приступ критици и критичару, који нужно треба да утиче на развој социјалног и политичког бића народа. Књижевност и критика у његовом пројекту тако добијају, осим естетичке, и „друштвену резонанцу“, а њене стандардне форме (моногра-

фије, чланци, есеји, огледи) бивају замењене брзим одговорима (на питања новинара), коментарима, изјавама итд. Палавестра је, дакле, показао да је имао модеран, делотворан и практичан и прагматичан приступ критици – приступ који је условне виталности и друштвеног ангажмана и смисла у времену којем иде у сусрет.

Проблем књижевности као критике идеологије, суштински, питање је односа стваралаштва и уметничких слобода, с једне стране, и друштвеног уређења, с друге стране. Код Палавестре оно је само наставак расправе *о критичкој књижевности* као алтернативи постмодернизма и њеним развојним токовима. Као председник Српског ПЕН центра, Палавестра критику комунистичког друштва образлаже суштинским питањима. У критику тог идеолошког друштва укључио се свом снагом мислиоца „у покрет српске интелигенције“ баштинећи и промовишући све њене врхунске вредности и циљеве:

- „за духовни, грађански и цивилизацијски преображај садашње југословенске заједнице,
- за излазак из духовног и моралног теснаца у људима, друштву и држави,
- за пуну и општу слободу стварања и изражавања,
- за отворен критички дијалог са сваким добронамерним сабеседником,
- за аутономију духа наспрам самовоље власти,
- за равноправност, сусрете и прожимања националних култура,
- за истрајност и достојанство у превладавању свих облика мржње и неразумевања“.

На крају, нужно је апострофирати и чињеницу да је Палавестрина критика имала и има још једно битно својство:

- саопштавана је широм света као хуманистички ангажман интелектуалца да се разумеју вредности не само српске књижевности и културе и
- да се предупреду драма и крвав распад југословенске државе и грађански рат њених народа.

На свим странама света, у многим институцијама, новинама и часописима, он се залагао за *дијалог као излаз из безизлаза*. Карактеристична је, зато, на пример, аналогија поднаслова књиге *Књижевности – критичка идеологије*, *Књижевне теме*, и наслова три разговора *Балканске теме* саопштених у Варни, Светозареву и Копенхагену. Они јасно говоре да Палавестрине књижевне теме нису биле само књижевне, да Палавестрина књижевна критика није била само књижевна критика и да се интелектуална мисао не исцрпљује само у свом језику и култури. У *Књизи о Андрићу*, у огледу *Андрићево обраћање Европи*, Палавестра показује како Европа није разумела Андрићеву поруку о мултикултуралности и додиру различитих верских и цивилизацијских модела и то је Босну и Херцеговину на крају прошлог века претворило у караказан. Палавестрина критика, дакле, као критика највећег српског историчара књижевне критике и њене друштвене функције, увек указује на значај књижевности која, у његовом разумевању, и сама постаје јавна реч.

Због свега тога, Предраг Палавестра је био и остаће заувек – господин српске књижевне критике.

Др Ана Мумовић
Институт за српску културу – Приштина/Лепосавић
djordj_ana@yahoo.com

ЈЕЛКА РЕЂЕП (1936–2014)

Проф. др Јелка Ређеп рођена је Новосађанка и припада првој, већ легендарној генерацији студената Филозофског факултета у Новом Саду, на ком је дипломирала 1959. године. На Одсеку за српску књижевност (некада Институт за југословенске књижевности и општу књижевност) Филозофског факултета провела је цео свој радни век. Најпре је била изабрана у звање асистента на предметима Средњовековна књижевност и Народна књижевност 1963. године, код професора Ђорђа Сп. Радојичића и Владана Недића. У наредних четрдесет година свог наставног рада (1963–2003), прошла је сва научна звања, све до редовног професора. Магистрирала је са темом *Мојшв о рођењу Сибињанин Јанка у нашој сџарој и народној књижевности* а докторат наука стекла је 1972. године, одбравивши тезу *Прича о боју косовском*.

На свом матичном Одсеку за српску књижевност била је директор и дугогодишњи координатор постдипломских студија. Предавала је и на Универзитетима у Нишу, Берлину, Халеу и Регенсбургу и учествовала на многобројним конгресима у земљи и иностранству (Београд, Сарајево, Загреб, Кијев, Јерусалим, Лидс). За свој рад добила је угледне награде и признања: Повељу Удружења универзитетских наставника и других научних радника, Златну значку Културно-просветне заједнице Србије, Новембарску повељу града Новог Сада (1994), Вукову награду (1995), награду Милица Стојадиновић Српкиња (2006), Повељу Удружења књижевника Србије за животно дело (2011) и награду Павле Марковић Адамов за 2013. годину.

Одласком у пензију, наставила је с научним радом, организацијом конгреса *Дани српског духовног преображења* у Манасији и Деспотовцу и учествовањем на научним скуповима. У периоду од 2000. до 2013. године уређивала је *Свеске Мајице српске. Грађа и ѝрилози за културну и друшћивену исћорију*. Управо последњих година објавила је неколико вредних монографија и студија – *Сџаре српске биографје* (Прометеј, Нови Сад, 2008), *Жићије кнеза Лазара* (Прометеј, Нови Сад, 2010), *Кайарина Канџакузина* (Завод за уџбенике, Београд, 2010), *Бранковићев сулћан Сулејман* (Пешић и синови, Београд, 2012). За књигу *Грех и казна божија. Судбине, бићке и ѝредања српског средњег века* (Прометеј, Нови Сад, 2013), добила је награду на међународном сајму књига у Новом Саду 2014. за издавачки подухват године.

Ове године навршило се и тачно пола века научног рада професорке Јелке Ређеп, која је своју прву студију – *Мојшв о рођењу Сибињанин Јанка у нашој сџарој и народној књижевности* објавила у Годишњаку Филозофског факултета у Новом Саду, 1964. Између ове две поменуте године – 1964. и 2014. налази се научни опус састављен од десетина књига, антологија, студија и радова.

Прича о боју косовском и *Хронике* грофа Ђорђа Бранковића јесу две велике теме којима се Јелка Ређеп највише бавила током свог истраживања српске средњовековне књижевности. Стварању и разитку косовске легенде посветила је књиге *Прича о боју косовском* (Улазница, Зрењанин, 1976), *Косовска легенда* (Славија, Нови Сад, 1995; Прометеј, Нови Сад, 2007), *Бој на Косову у буџарцима и ејским њесмама крайкоџ стиха*, у сарадњи са Радетом Михаљчићем (Славија, Нови Сад, 1995), *Бисџиру воду замушле. Свађа кћери кнеза Лазара* (Пешић и синови, Београд, 2006) и *Жиџије кнеза Лазара* (Прометеј, Нови Сад, 2010).

Прича о боју косовском, према њеним закључцима, дело је с краја седамнаестог или почетка осамнаестог века, у којем је косовска легенда сачувана у завршном и целовитом облику, ту су забележени сви њени главни и у науци највише проучавани мотиви – издаја, јунаштво и опредељење за царство небеско, као и неки, не мање занимљиви, попут мотива свађе Лазаревих кћери, ухођења турске војске или кнежеве вечере. Поред неколико рукописа *Приче* који су били познати у дотадашњој литератури, осамнаест рукописа пронашла је Јелка Ређеп у архивима и библиотекама у земљи и иностранству (Матица српска, Народна библиотека Србије, Универзитетска библиотека, Музеј Српске православне цркве, Архив САНУ, манастир Савина, Архив ЈАЗУ, Сечењијева библиотека у Будимпешти, Народна библиотека „Кирил и Методиј“ у Софији). Утврдила је да су се варијанте *Приче* преносиле са југа, где су и настале, из Боке Которске и Црне Горе у крајеве северно од Саве и Дунава. Бавећи се генезом овога дела, показала је да је, за састављање *Приче*, непознати аутор користио *Жиџије кнеза Лазара* Раваничанина I с краја четрнаестог века, *Карловачки родослов*, друге летописе и родослове, *Краљевсџиво Словена* Мавра Орбина (Пезаро, 1601), перашку драму о Косовском боју с краја седамнаестог века, као и бугарштице и усмено предање. Иако преписи најчешће носе наслов *Жиџије*, односно *Жиџије кнеза Лазара* или *Сказаније и њовести*, у науци је прихваћен прикладнији назив *Прича о боју косовском*. Када је реч о жанровској припадности овог дела, Јелка Ређеп објаснила је да, ни по духу ни по начину казивања, ни по садржини, оно није житије. Нема ни уобичајену житијну схему, тако да, осим наслова и чињенице да је написано на српскословенском језику, *Жиџије кнеза Лазара*, заправо, не припада средњовековној књижевности. Данас важећи закључци и готово све што о овом делу знамо резултат су управо истраживања Јелке Ређеп, која је доказала да је *Прича о боју косовском* значајна за изучавање разитка косовске легенде, порекла косовских народних песама краткога стиха, јужног порекла косовских песама, као и да чува једну ранију фазу ових песама, сто година старијих од оних из Вуковог косовског циклуса.

Након више од тридесет година, Јелка Ређеп вратила се овој теми и објавила књигу *Жиџије кнеза Лазара*. Реч је о фототипском издању *Приче*, које је заокружило представљање научној јавности овог важног позносредњовековног дела. Од тридесет и шест варијаната рукописне *Приче о боју косовском*, Јелка Ређеп у књизи *Жиџије кнеза Лазара* објавила је двадесет три, од којих су осамнаест то тада били непознати. Снимцима рукописа додати су и одговарајући елементи њиховог описа: место, сигнатура, број листова, формат, писмо и језик, водени знаци, записи, историјат. Својим радовима и књигама посвећеним *Причи о боју косовском*, Јелка Ређеп заокружено је представила ово дело, најпре теоријски, потом и документарно, истовремено сведочећи о вишедеценијском континуитету у бављењу косовском тематиком.

Међу мотивима косовске легенде посебно је важан мотив издаје, о којем је до сада у историографији писано веома много и различито. Јелка Ређеп пратила је генезу овог мотива кроз различите варијанте *Приче*, од самог почетка, од њего-

вог првог узгредног помена десетак година након битке, све до Мавра Орбина, који је 1601. године први у писаним изворима забележио име издајника, Вука Бранковића. Од битке је, дакле, протекло више од два века док се овај мотив није везао за Вука. Јелка Ређеп показала је да је управо у *Причи* дошло до повезивања мотива издаје и мотива јунаштва, тако што је Милош Обилић, да би доказао своју оданост Лазару, одлучио да убије султана. Његов клеветник, Вук, постао је издајник. Ове две личности легендарна је повезала и родбински, тако да су они представљени као зетови кнеза Лазара. Историјски, Милош није био Лазарев зет, док је Вук био ожењен Маром, која је, како се сматра, била најстарија Лазарева кћер. Мотиву свађе сестара, Лазаревих кћери, Јелка Ређеп посветила је књигу *Бистру воду замућиле. Свађа кћери кнеза Лазара*. Генезу овог мотива пратила је у различитим текстовима – песмама кратког и дугог стиха, литерарним делима и историјским списима. Први пут свађу сестара забележио је Мавро Орбин, по коме су се Мара и Вукосава завадиле око јунаштва и вредности својих мужева, па су се, због њиховог сукоба, касније посвађали и зетови. Према *Причи о боју косовском*, Лазареве кћери су бистру воду код Крушевца крвљу замућиле, чиме су оне директно означене као узрок пропасти српске земље. Јелка Ређеп закључила је да мотив свађе Лазаревих кћери не би требало посматрати издвојено, већ у логичном следу преткосовских догађања, која су довела до заплета и трагичног исхода. Прича о свађи заправо објашњава све Вукове поступке, осветљава његову личност и карактер. Посебно је важно објашњење о начину на који је мотив свађе блиско повезан с мотивом издаје. Тражио се, наиме, разлог Вукове мржње на Милоша и његове клевете да ће Милош издати и тај је разлог пронађен у претходној завади њихових жена. Тако је прича добила логичку повезаност и сви актери доведени су у породичну везу.

Хронике грофа Ђорђа Бранковића, обиман историографски спис од укупно 2681 стране, Јелка Ређеп истраживала је у књигама *Гроф Бранковић и усмено предање* (Прометеј, Нови Сад, 1991) и *Генеза Хроника грофа Ђорђа Бранковића* (Прометеј, Нови Сад, 2004). Сарађивала је и на издању кратке Бранковићеве румунске хронике под насловом *Хроника Словена Илирика, Горње Мезије и Доње Мезије* (Прометеј, Нови Сад, 1994) и саставила *Анџологију* са појединим цитатима из друге, треће четврте и пете књиге *Хроника – Хронике. Анџологија* (Матица српска, Нови Сад, 2004), одабравши одломке из *Хроника* који су „најзначајнији за историју српске културе“. По речима Јелке Ређеп „Бранковић је био комплексна и богата личност, интересантна, али и често противречна; историчар, полиглот, политичар и дипломата, занесењак и путник, писац велике ерудиције, без сумње наша прва барокна личност“, а полазећи од идеје да покаже своје високо порекло, успео је да *Хроникама* оствари нешто много значајније – презентујући српску историју од Немањића до потоњих сремских Бранковића, доказао је легитимитет српског народа, који је имао своју државу, цркву, династију и ботату прошлост.

Хронике су махом истраживали историчари, а Јелку Ређеп је занимало у којој мери је Бранковић своју визију прошлости дуговао народним песмама и усменом предању. Бранковић их је могао познавати и директно и преко писаних извора, а преносио их је понекад дословно, понекад модификовано и прилагођено његовој визији прошлости и концепцији историје. Посебно је важно истаћи трагање за грофовом лектиром, минуциозан посао који је подразумевао реконструкцију библиотеке коју је он могао користити у Букурешту, али и познавање свих дела која су му била на располагању. Трбало је, дакле, ићи трагом овог полиглоте и проучити текстове на свим језицима којима се служио, пре свега на латинском, српскословенском, мађарском и румунском. Поред тога, на широкој грађи, како из византиј-

ских историчара и хроничара, српских житија, родослова и летописа, тако и из Бонфинија, Орбина и Диканжа, Јелка Ређеп представила је Бранковићев поступак при састављању *Хроника* – док је неке текстове дословно преузимао, неке је скраћивао или модификовао, али их је увек саображавао својој специфичној визији српске историје. Уколико се подсетимо рукописа грофа Бранковића, који делује потпуно нечитљиво и неразумљиво, јасно је колики је труд био потребан да се ишчита и дешифрује више стотина страница његовог „волуминозног историографског списка“.

Само је велика вишедеценијска посвећеност *Хроникама* могла довести до закључака Јелке Ређеп о грофовим идејама, концепцији његовог дела и коришћеној легири. Утемељено и документовано одговорила је на питање о начину на који је стварао гроф Бранковић, колика су била његова знања из историје и како се односио према различитим изворима. Његов однос према усменом предању објаснила је у књизи *Гроф Ђорђе Бранковић и усмено предање*, а према писаним изворима у књизи *Генеа хроника грофа Ђорђа Бранковића*, тако да су ове две компламентарне књиге, заправо, трајно расветлиле начин настанка *Хроника*. Поред њих, тридесетак радова о различитим аспектима овог списка најубедљивије сведоче о Јелки Ређеп као о најкомпетентнијем савременом познаваоцу овог дела.

Међу историчарима српске књижевности, као и међу медијевистима, сасвим су ретки проучаваоци чија интересовања, са подједнаком обухватношћу, укључују и усмену књижевност. Према речима Јелке Ређеп, средњовековна и усмена књижевност настајале су готово истовремено, али у различитим срединама, а компаративна изучавања показују да се може говорити о међусобном утицају и прожимању ова два поетска система. Понегде се између писане и усмене књижевности може одмах установити директан и препознатљив утицај, док је у неким примерима реч о типолошкој сродности, када се користе исти, распрострањени мотиви, теме, изрази и сижејни склопови. У књизи *Сибињанин Јанко. Леџенде о рођењу и смрти* (Славија, Нови Сад, 1992) Јелка Ређеп представила је утицај усменог предања и народног певања на један текст средњовековне књижевности (*Савински лејоис*) на примеру овог знаменитог угарског војсковође и истовремено јунака наше епске поезије.

Проучавању средњовековне књижевности Јелка Ређеп приступала је компаративно и интердисциплинарно, увек водећи рачуна о природи ове књижевности, али и о намени самих текстова. Без обзира на конкретну тему, у центру њених истраживања увек се налазило присуство легенде, односно, начин на који се легенда јавља у књижевним делима, мењајући и преобликујући историјске чињенице. Интересовања Јелке Ређеп ишла су континуирано у овом правцу, тако да су и радови о развоју косовске легенде, различитим сегментима *Хроника* грофа Ђорђа Бранковића, као и рад о хрватској легенди о краљу Звонимиру настали као резултат компаративног изучавања.

Управо указивање на везе старе и народне књижевности представља један од важних сегмената научног рада Јелке Ређеп, која је, пре више од три деценије, у свом раду *Размишљања о иређој комјоненцији (ишезе за расјраву о интердисциплинарности)* (Интердисциплинарност знаности, образовања и иновација, I, Загреб, 1982, 48–55), образлагала да је за разумевање и виђење неке појаве или проблема битан и једино могућ интердисциплинарни приступ. Овој проблематици посвећена је, једним својим делом, њена књига *Убисјиво владара. Студије и ољеди* (Прометеј, Нови Сад, 1998). Посебан сегмент у овој књизи представља проблем жртве. Уколико прихватимо став да је жртва свака особа која трпи насиље, у том случају се „и

убиство владара, чак и ако је предмет књижевног дела или усменог предања може третирати као проблем жртве⁶⁴. Ову тему разматрала је на примерима дукљанског кнеза Владимира, краља Стефана Дечанског према Цамблаковом житију и цара Уроша. Опис смрти ових владара има заједничку карактеристику, сви су пали као жртве, односно убијени су због властољубивих тежњи својих супарника. Исто тако, у виктимолошком контексту могућно је посматрати судбину средњовековних држава, српске и хрватске. Јелка Ређеп уочила је и објаснила паралелизам између српске и хрватске легендарне о пропасти народних држава, које пад у туђинско ропство схватају као казну божију за грех учињен према домаћим владарима. Као што је познато, српска легенда говори о Вукашиновом убиству цара Уроша, као и о Вуковом издајству на Косову, за шта је, као казна, уследило турско ропство. Хрватска легенда пад под Угарску објашњава казном због убиства краља Звонимира. Јелка Ређеп закључила је да је, у оба случаја, губитак државне самосталности схваћен као казна за убиство владара. И у српској и у хрватској легенди, дакле, дошло је до мешања хришћанског погледа „о трајности и непромењивости односа у друштву, о казни божијој, са феудалним односом који је хијерархијски и захтева верност. У оба случаја криво је неверство, прекршај феудалног односа, завета између вазала и владара“.

На виктимолошки комплекс тема настављају се и поједине студије из недавно објављене књиге Јелке Ређеп *Грех и казна божија. Судбине, биџке и предања српског средњег века*. Грех и казна божија као теме из књижевне и културне историје повезани су с проблемом жртве и према тумачењу Јелке Ређеп, могу се посматрати као модел функционисања једног дела средњовековне књижевности, као њен идеолошки кључ, који нам омогућује њено боље разумевање. Радови који сачињавају ову књигу обухватају широк временски распон од дванаестог до осамнаестог века, са рефлексима на деветнаести и двадесети век. Остају као вредна научна синтеза, која има свој како књижевноисторијски, тако и поетички аспект, будући да је једним делом посвећена жанровима и њиховој генези.

Као непосредни резултат курса који је одржала на постдипломским студијама на Одсеку за српску књижевност Филозофског факултета у Новом Саду настала је књига Јелке Ређеп *Старе српске биографије (поеишка жанра)*. То је јединствен преглед овог најособенијег и веома распрострањеног средњовековног жанра у нашој науци о књижевности. Реч је о анализи житија и успостављању њихове типологије у старој српској књижевности, од почетка тринаестог до средине седамнаестог века, дакле од Светог Саве, преко Стефана Првовенчаног, Доментијана, Теодосија, архиепископа Данила II, Константина Филозофа, Цамблака до патријарха Пајсија. Поред увида у дотадашња теоријска проучавања житија, књига прати историјат овог жанра од првих записа о страдању хришћанских мученика до његовог коначног књижевног обликовања и закључка да житије, поред културне, има и педагошко функцију и да га треба посматрати не само као излагање живота појединих личности, него и као биографију типа, узора светости. Аналитички и компаративни приступ Јелке Ређеп дошао је до изражаја и у овој књизи, у којој се упоредо сагледавају два житија о Светом Симеону (Светог Саве и Стефана Првовенчаног), два житија о Светом Сави (Доментијаново и Теодосијево) и два житија о Стефану Дечанском (Даниловог Ученика и Григорија Цамблака). Јелка Ређеп је, поред анализе, успоставила и типологију житија – поред светитељских житија такзваног византијског типа, постоје и житија чија је главна одлика историčnost, али и она у којима се уочава утицај витешких романа, највише *Александриде*. Указала је на чињеницу да житија у српској књижевности, без обзира на извесна одступања од устаљене схеме и утицаја витешких романа или усменог предања, као у *Житију цара Уроша* патријарха Пајсија, садрже карактеристике житија као прозног жанра.

Јелка Ређеп била је изузетна не само по научном доприносу, него и по свом раду са студентима. Њена предавања била су посећена и омиљена, а начин излагања стручан, али увек прилагођен аудиторијуму и разумљив. Приступачна и као особа и као сарадник, писала је своје научне књиге као информативно а истовремено занимљиво штиво. Због тога је била подједнако радо и слушана и читана. Име Јелке Ређеп остаје међу највећим именима српске медијевистике, са импресивном библиографијом и научним опусом који одистински представља допринос изучавању средњовековне књижевности.

Свејлана Томин

МИРЈАНА ДЕТЕЛИЋ
(27.12.1950–18.12.2014)

Мирјана Детелић – фолклориста, теоретичарка књижевности, писац – рођена је у Београду, где је стекла основно, средње и високо школско образовање. Дипломирала је 1974. године на Филолошком факултету у Београду – Одсек за општу књижевност са теоријом књижевности. Постдипломске студије завршила је на истом факултету 1984. године одбравивши магистарски рад *Поређење у њословицама Вукове збирке*. Под менторством проф. др Наде Милошевић-Ђорђевић 1992. године одбранила је докторску тезу под насловом *Поетика њросџора у српској десетерачкој ейици*. Од 1976. до 1994. радила је у САНУ као асистент Одбора за проучавање историје књижевности. Од 1994. до смрти била је запослена у Балканолошком институту САНУ. У школској 1999/2000. предавала је Народну књижевност на Филозофском факултету у Нишу. У Центру за научна истраживања САНУ и Универзитета у Крагујевцу, од његовог оснивања 1995. године до гашења 2011, имала је функцију заменика а потом и начелника Одсека за језик и књижевност. У раду Одбора САНУ за проучавање историје књижевности и Одбора САНУ за народну књижевност учествовала је без прекида као стални сарадник, а потом и као члан. Била је уредник редакције за народну књижевност у *Српској енциклопедији*.

Бавила се поетиком усмених књижевних форми са становишта фолклористике и теорије књижевности. Књигом *Мийски њросџор и ейика* (1992) на структуралистичко-семиотичким основама поставила је нове параметре за изучавање епског простора и фундирала нов тип истраживања ове когнитивне и поетичке категорије у фолклору и шире (за поменути монографију добила је награду „Станислав Винавер“, 1993). У тој књизи показано је да – за разлику од математичког и физичког простора, који су хомогени и континуирани – епски простор чини дискретан низ тачака, односно поља, различитог семантичког опсега. У хоризонталној равни Мирјана Детелић издвојила је затворен и отворен простор као носиоце опречних симболичких значења: кућа, двор/кула и град су – као центар (јер се епска перспектива формира према јунаку) – понели позитивне конотације (своје, заштићено, чисто и сл.), док су према гори, води, путу и пољу – као периферним/удаљеним тачкама – гравитирала негативна значења (туђе, опасно, култно нечисто итд.). Вертикалну раслојеност Мирјана Детелић пратила је у оба типа простора – отвореном и затвореном, и ту су се као тачке симболичког и идеолошког маркирања издвојили „средишњи“ (људски) простор (као центар) и полови на вертикалној оси (као периферни). У отвореном простору ауторка је као периферне сфере посматрала небо и земљу, а у затвореном – подрум и чардак, као граничне стратусе људског станишта. Из ове фундаменталне студије и базичне стратификације епског простора генерисана су још два истраживачка рукавца. Из изучавања града – као једног типа затвореног простора – произашли су мултимедијални CD *Градови у хришћан-*

ској и муслиманској десетерачкој епизици (2004) (у коауторству с Александром Ломом и Истоком Павловићем), монографија *Beli grad. Poreklo epske formule i slovenskog toponima* (2006) (у коауторству с Маријом Илић), а потом и енциклопедијски речник *Epski gradovi. Leksikon* (2007), за који је Мирјана Детелић добила повелу „Златна српска књижевност“ и награду Вукове задужбине за науку (обе у 2008. години). Други рукавац чини систем студија фокусиран на атипичну семантику куће у усменој епизици и затвореног простора шире (кула/двор, крчма/механа). Пошавши од запажања да у имагологији традицијске културе кућа, као једна од основних културних категорија и у складу са системским бинарним кодирањем, стоји у равнотежи с не-кућом или анти-кућом, чија се девијација мери степеном одступања од стандарда, у низу студија Мирјана Детелић се (у коауторству с Лидијом Делић) бавила неочекиваном атрибуцијом и ширењем значења ка негативном делу спектра. Системски је праћена антиатрибуција: у усменој епизици куће су вечне (гроб, вешала, тамница, задужбина), божје (задужбине, цркве), њокрејте, мрачне, неојране, зле (тамница), заздане (пећина) и сл., а као дистинктивне категорије које кућу вуку ка негативном полу скале издвојене су њокрејтељивосић, аморфносић (хајдучка кабаница: „Кабаница кућа је му драго“; „Хајдуку је кућа кабаница“), одсуство светлосић (гроб, тамница), одсуство враића и њрозора, ојворен њросићор (језеро, пећина: „Божја помоћ, зелено језеро! / Божја помоћ, моја кућо вјечна“; „Кућа ми је камена пећина“), неадекватна њозиција у њросићору (кућа насред друма) и сл.

Фундаменталан допринос Мирјана Детелић дала је и на пољу проучавања усмене формуле: књигом *Урок и невеста. Поетика епске формуле* (1996), већ поменутом монографијом *Beli grad. Poreklo epske formule i slovenskog toponima* (2006), низом радова фокусираних на конкретне формулативне склопове, тематом *Epic Formula* у часопису *Balkanica* (XLIV/2013) и зборником *Epic Formula: a Balkan Perspective* (у штампи, у коуредништву с Лидијом Делић), произашлим из овог темата. Поменути зборником, који обједињује радове реномираних проучавалаца (Карл Рајхл, Пјер Созо, Александар Лома и др.) и млађе генерације експерата из области лингвистике и фолклора, српска усмена грађа на новим методолошким основама постављена је у најшири контекст изучавања формулативности традиционалних култура, од индоевропских, преко хомеролошких, до још живих усмених традиција Балкана. Тим зборником фокус истраживања померен је са свету практично једино познатог јужнословенског корпуса похрањеног на Харварду (Пери-Лордова колекција муслиманских песама из 30-их и 50-их година XX века) на ширу балканску традицију (пре свега на класична Вукова бележења, али и на албанску и клефтску епiku, као и на турску епску традицију, која је у дугом историјском периоду била у посредном контакту с балканским фолклором). Стадијалне форме усмене формуле (степен фиксираности усменог текста), типове и функцију епских формула Мирјана Детелић проучавала је на конкретним темама ропства („Епски мотив ропства и његове формуле“), времена („Епска ноћ и њене формуле“), магле и бајаличких текстова („Generic Lacuna in the Epic Poems Using the Fog Formula“; „Страх, страв и стравчићи. Један епски мотив и његове формуле“) и посебно – сахрањивања у гори („Употреба епске формуле у изградњи мотива смрти под прстеном“; „Могила в лесу: взаимодействие пространственного и растительного кодов в эпосе“ / „Гроб у гори. Садејство просторног и биљног кодирања у епизици“; „Зелена јабука у епским песмама“) и атрибуције белом бојом (*Beli grad. Poreklo epske formule i slovenskog toponima*; „Бели двор и бели град у епској поетици“; „Dumezil between the east and west: Formulaic use of attributes white and heroic in South Slav oral epic poetry“).

Бавила се и теоријском артикулацијом утицаја усмених поетика на дело Иве Андрића. Поред већ поменутог зборника о усменим формулама, уредила је и следеће

зборнике радова: *Од мита до фолка* (1996), *Култи светићих на Балкану* (2001), *Култи светићих на Балкану II* (2002), *(Зло)ујојуребе историје у српској књижевности 1945–2000* (2007), *Моћ књижевности. In memoriam Ана Радин* (2009), *Saints of the Balkans* (2010), *Жива реч. Зборник радова у част њроф. др Наде Милошевић Ђорђевић* (2011), *Пишце: књижевности, култура* (2011), *Гује и јакреји: књижевности, култура* (2012) и *Aquatica: књижевности, култура* (2013). Тесно је сарађивала са међународним пројектом TASC (Transnational Atlas and Database of Saints' Cults) са седиштем у Лестеру и Оксфорду.

Од капиталног значаја су њени напори за дигитализацију и формирање електронских база усмене фолклорне грађе. У оквиру Одбора САНУ за народну књижевност радила је на дигитализацији докумената из Етнографске збирке Архива САНУ. Овај пројекат од капиталне је важности због чињенице да збиркама од прворазредног националног значаја прети уништење због лоше конзервације и природе рукописа. Оне нису драгоцене само као сведочанства о богатој усменој традицији, већ и као допуна Вуковом корпусу, пошто потичу и с оних простора које Вук није покрио својом сакупљачком делатношћу (Косово и Метохија, источна Србија). Са инж. Браниславом Томићем формирала је базу *Ејске десетерачке њесме* сачињену од 21 репрезентативног тома хришћанске и муслиманске епике (класична бележења, преко 330.000 стихова) доступну на адресама <http://www.mirjanadetelic.com/e-baze.php> и <http://www.monumentaserbica.com/epp/>. У форми електронске базе приредила је и *Ерлангенски рукопис* (1716–1733), најстарији зборник српско-хрватских народних песама, изузетно комплексне ортографије (са Снежаном Самарцијом и Лидијом Делић), доступан на адреси <http://www.ert.monumentaserbica.com/>. Електронски медиј омогућио је да се синхронно прикажу изворни рукопис (ретка књига која се данас чува у Ерлангену), Геземанов пренос (1925), понуђено савремено рашчитавање, коментари и објашњења, што је изузетно важно због чињенице да је спектар интервенција био веома разуђен: од коректорских исправки Геземановог читања, преко исправљања читих записивачевих погрешака (неразликовање звучних и беззвучних сугласника и сл.: садру → Задру; саће → заће; доке → токе; пустоаном → буздованом), до детаља где се на пробу стављало познавање шире усмене поезике. Посебан проблем представљало је читање слова јат, које има три легитимна рефлекса (екавски, икавски и ијекавски). Ангажовањем на дигитализацији рукописа и на формирању електронских база усмене епике Мирјана Детелић није само допринела очувању нематеријалног културног блага од прворазредног значаја, већ је то исто благо учинила доступним и стручној и свој заинтересованој публици широм света (статистика показује да се базе претражују на свим континентима, чак и на Гренланду!). Истовремено, ове електронске базе отварају потпуно нову епоху у изучавању усмене епике, јер на микроплану (лексема, синтагме, топоними и сл.) омогућују владање изузетно обимном грађом с великом прецизношћу, што је Мирјана Детелић (у коауторству с Лидијом Делић) показала на неколико case studies – у вези с бојама (статистика показује да у грађи од око 330.000 стихова аутоматски део спектра апсолутно доминира: бела, црна и сива заступљене су с преко 12.000 погодака, а хроматски део спектра с тек око 4.000, при чему се црвена боја јавља само 230 пута), ојконимима (неочекивано се показало да је најзаступљенији ојконим у датом корпусу Удбина, приближно слично заступљена у хришћанским и муслиманским песмама) и атрибуцијом беле куле и белог двора (1.600 и 900 погодака за конкретне формуле, што су са становишта хомерологије – за коју се изучавање формула иницијално и превасходно везује – екстремне вредности).

Мирјана Детелић је хуманистику и љубитеље приповедања задужила и сјајним романом о доркасима, древним маговима који су открили тајну времена и путујући кроз време таложили и акумулирали људска искуства (*Legende o nestanku*,

Beograd: Tardis 2012). У том роману она је на маштовит и ингениозан начин преобликовала причу о Атлантиди, оставивши истовремено и једно велико сведочанство о себи. У њеној визији, богиња која ствара град Атлантис не ствара и прве људе. Она долеће у виду велике беле птице – попут епске тице лабудице о којој је написала изузетну студију – и унапређује људски живот и људски век не тражећи ништа заузврат. Будући shapeshifter – божанство које мења облике – Аталанта је укинула и могућност да јој се под религиозним изговорима жртвује било ко и било шта:

„Мора бити да је структура њеног бића била флуидна јер се лако и брзо мењала из човека у животињу, па у птицу, па у воду и биљку. То су после могли и други богови, али је Аталанта то изводила јавно, на очиглед свих, и нико у њеном граду није лака срца дизао руку на друга бића јер се никад није сигурно знало да неко од њих случајно у том тренутку није Аталанта.“

Кад га већ нигде није било, Мирјана Детелић је створила божанство по својој мери: оно које даје, а не тражи, и оно које је пронашло једноставан начин да се спречи насиље човека над другим врстама, човека над природом и једних над другима. У рукопису је остао њен дечији роман *Плава љајрај* – маштовита прича о дечаку Таси, девојчици Нати и псу Муњи који уз помоћ вила спасавају копаоничку шуму и два ванземаљца који су се несрећним случајем у тој шуми задржали дуже него што су планирали. Као врсни приповедач и као озбиљан зналац усмене традиције, Мирјана Детелић је и у том роману и у *Legendama o nestanku* фолклорне мотиве с лакоћом уводила у разнолике жанровске матрице, дајући им нов живот у измењеном рецепцијском хоризонту.

И струка, и литература, и хуманистика у ширем смислу изгубили су с Мирјаном Детелић знатну масу на тасу који се стручношћу, радом и одговорношћу према другима и према професији супротставља површности, импровизацији и нехату. Они који су имали срећу да је познају и да јој буду пријатељи – изгубили су и знатно више.

Лидија Делић

РЕГИСТАР

Индекс кључних речи

18. век 741
авангарда 727
Алкмена 135
Алфред Деблин 727
Амфитрион 135
Амфитрион 38 135
аналoшки принцип 25
антички роман 317
Аркадије 555
архаизми 405
Атанасије Стојковић 555
- барок 741
- Вавилон-17 185
Валтер Бењамин 727
варијанта 57
Васко Попа 763
Ватрослав Јагић 477
верзије збирке 539
вук 779
Вук Врчевић 423
Вук Караџић 423
Вучја со 779
вучји пастир 779
- генеза 691
геније 71
геометријска слика 25
Гетинген 555
Гец и Мајер 811
граматичка идентификација 665
граматичка реконструкција 665
гроб 7
гротеска / гротескно 649
- Давид Албахари 811
Двојник 89
двојништво 89
девојка натприродно биће 41
- деривација 527
дистопија 185
дистрибуција 797
Дон Жуан 741
Достојеvски 89
дуел 107
- его 507
Емпиријска наука о књижевности 201
ентузијазам 71
епистоларни роман 167
епифанија 123
епска дистанца 317
епски јунак 413
епски ликови 25
- Жан Жироду 135
жанр 41, 57, 691
житије 639
жртвовање 7
- завођење 741
загонетка 649
застарела лексика 405
зен 507
Злобицки 555
Зоран Мишић 763
- идентитет 437
икона 123
иконичка слика 123
индивидуализам 507
индивидуално 437
иновација 153
инцест 741
исповест 107
истина 811
историја 811
историјски 437
историчар 701

- јапанска књижевност 507
 Једно дописивање 167
 језик 185
 језички 437
 Јена 555
 Јован Стерија Поповић 467
 Јован Суботић 57
 Јулка Хлапец Ђорђевић 167
 Јупитер 135
- Каразин 555
 књижевни комуникати 201
 књижевни текстови 201
 комуникација 185
 комуникација с мртвим 7
 конвертитство 467
 контекст 423
 континуитет 779
 координирана конструкција 797
 копулативни низ 797
 критичар 701
 културни идентитет 779
- лексика 539
 лингвистичке карактеристике 185
 лирско ја 539
- љубавни наратив 167
- Меиђи период 507
 меланхолија 71
 менталитети 467
 Меркур 135
 мислити 437
 мит 135, 779
 моделовање 413
 модерна 507
 моногатари 41
 монтажа 727
 мотив 539
 мотив просаца и тешких задатака 41
- народ 437
 народне приповетке 41
 научна фантастика 185
 национални симболи 763
 национално 437
 национално и европско наслеђе 153
 Нацуме Сосеки 507
 немачки 701
 нечисти мртвац 7
 Нови завет 123
 Нушић 691
- обједињујући елемент 797
 обнављање утврђених облика 153
- опус 691
 оригиналност 71
 осећање 71
 осматрачки дух 71
 Осолињски 555
- Паримејник 363
 пародија 317
 Пепељуга 57
 песници модернизоване традиције 153
 песничка слика 539
 песнички 437
 Петроније 317
 Плаут 135
 поджанр 639
 подтекст 123
 поетика 639, 691
 постмодернизам 825
 Потоцки 555
 празнина 507
 први Вуков зборник 665
 преводацац 701
 превођење 317
 преображење 123
 преступ 741
 пријем/рецепција 437
 приповијетка 89
- радикални конструктивизам 201
 раздвојеност 89
 разум 71
 реторика 107
 рецепција 691
 речник 405
 Родољупци 467
 роман 727
 роман Нишчи 797
 руски 701
- савремени српски књижевни језик 405
 Самјуел Делејни 185
 сатира 691
 свест 437
 Свето писмо 363
 семантика 539
 семантички садржај 527
 сиже 413
 сижејни модел 25
 Сосије 135
 социјални систем 201
 српска и јапанска усмена књижевност 41
 српска књижевност 477
 српска поезија 763
 српска редакција старословенског језика 363

- српска средњовековна књижевност 639
српске народне пјесме 665
српски језик 317, 477
српски митопоетизам 763
српски неосимболисти 153
стварање 779
стилизиација 423
стилска функција 527
стилске фигуре 527
Стојан Новаковић 477
структура 413
структурна формула 25
- таленат 71
творбени начини 527
текстологија 363, 665
текстура 423
тема 539
теоретичар превођења 701
теорије нације 477
типологија 413
- Jean Giradoux 135
sokuten kyoshi 507
- трагикомедија 135
традиција 153, 779
турска књижевност 825
турски идентитет 825
- усмена бајка 57
усмена књижевност 649
утук 7
- феминизам 167
фикција 811
фразеологија 539
француски 701
функционални стилови 405
Харков 555
Хонорије 555
хумор 691
- човек из подземља 107
човечност 437
чудо 639
- *
- Titus Maccus Plautus 135

ИМЕНСКИ КАТАЛОГ

- Абот Х. Портер (H. Porter Abbott) 813, 823
 Абрашевић Коста 714
 Абу Едмон (Edmond About) 713
 Ава Доротеј 247
 Аверина С. А. 528, 536
 Аверинцев Сергеј Сергејевич 641, 647
 Аврамовић Марко 278, 279, 880
 Агаоглу Адалет (Adalet Aĝaoĝlu) 827
 Агапкина Т. А. 770
 Адамовић Саша 753
 Аделунг Јохан Кристоф (Johann Christoph Adelung) 269, 856
 Адисон 597
 Адисон Џозеф (Joseph Addison) 80
 Адлер Алфред (Alfred Adler) 93, 103, 169
 Адорно Теодор (Theodor W. Adorno) 256, 727, 735, 737, 874
 Ајдачић Дејан 648, 760
 Ајхорн (Johann Gottfried Eichhorn) 557
 Акије (Accius Lucius) 136
 Аламбер Жан ле Рон д' (Jean le Rond d'Alembert) 86
 Алатли Алев (Alev Alatli) 827
 Албахари Давид 252, 811, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 820, 821, 822, 823, 872, 875
 Алеви Лидовик (Ludovic Halévy) 717
 Александар I Павлович (Александр I Павлович) 562
 Алексеев А. А. 363, 364, 365, 401
 Алексеенко М. В. 564, 565, 568
 Алексий Јана М. 229, 279, 607, 608, 609, 610, 611, 878
 Алтмајер Клаус (Klaus Altmeyer) 201, 209, 210
 Анај Октај (İhsan Oktay Anar) 830
 Анастасијевић Ј. 837
 Андреев Ю. А. 560, 568
 Андре Ив-Мари (Yves-Marie André) 71, 77, 80
 Андрејевић Јован 711, 716
 Андрић Драгослав 144, 147, 149
 Андрић Иво 85, 87, 232, 233, 242, 250, 251, 259, 261, 266, 319, 474, 600, 617, 839, 840, 847, 851, 852, 872, 877, 882, 885, 893, 901
 Анђелковић Сава 475
 Антић А. 713
 Антић Мирослав – Мика 587, 588
 Антонијевић Дамњан 764, 773, 775, 780, 784, 790, 795
 Антон Карл Готлоб (Karl Gottlob Anton) 269
 Аполинер Гијом (Guillaume Apollinaire) 835
 Аптер Емили (Emily Apter) 886, 887
 Апулеј (Lucius Apuleius Madaurensis) 324, 327
 Арал Инци (İnci Aral) 830
 Аранитовић Добрило 37, 863
 Арањ Јанош (János Arany) 710
 Аристид Милећанин 324
 Аристофан (Αριστοφάνης) 139, 143, 318, 319, 320, 321, 356, 357, 851
 Аристотел (Αριστοτέλης) 85, 144, 145, 318, 322, 323, 448, 812
 Арнаутовић Александар 573
 Арнаутовић Маргерита 701, 833
 Арне Анти (Antti Aarne) 46
 Арсеније I Сремац 643
 Арсенић Милан 149
 Атај Огуз (Oğuz Atay) 825, 826, 827
 Атанасије Велики 246
 Атанасијевић Ксенија 169, 170, 171, 250
 Атенеј 138
 Аћимовић Ивков Милета 854
 Ауербах Ерих (Erich Auerbach) 256, 322, 333, 341
 Ахилеј Таги 328, 332
 Ахматова Ана 252, 837

- Ашимбаева Наталија 96, 103
Ашкерц Антон 714
- Бабић Јосип 437, 438, 439, 440, 441, 442, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 455, 457, 458, 462, 463
- Бабовић Милосав 836
- Багалеј Д. И. 557, 562, 568
- Бадњаревић Александар 119
- Бадрљица Драгољуб Бата 586
- Баженова Ј. Ј. 848
- Бајрон Џорџ Гордон (George Gordon Byron) 712, 713, 715, 716, 718, 722, 883
- Бајчета Владан С. 282
- Балзак Оноре (Honoré de Balzac) 89, 707, 713, 717, 718
- Бал М. 859
- Банкеи (Bankei Yōtaku) 522
- Бан Матија 262, 847
- Бањанин Љиљана 261, 265
- Баранец Н. Г. 561, 568
- Барбаро Хермолај (Ermolao Barbaro) 143
- Барбје Огист (Barbier Auguste) 704
- Барболд Ана Летише (Anna Laetitia Barbauld) 596
- Баријер Теодор (Barrière, Théodore) 720
- Барт Ролан (Roland Barthes) 433, 753, 812, 815, 817, 818, 823
- Бартмињски Јиржи (Jerzy Bartmiński) 425, 427
- Башић Миливоје 839
- Батај Жорж (Georges Bataille) 741, 742, 743, 745, 750, 754
- Бате Шарл (Charles Batteux) 71, 79, 80, 83
- Батур Енис (Ahmet Enis Batur) 830
- Баум Лајман Френк (Lyman Frank Baum) 848
- Бахтин Михаил 89, 94, 95, 98, 108, 111, 112, 116, 117, 119, 329, 330, 727, 731, 736, 848
- Бач Август Јохан Џорџ Карл (August Johann Georg Karl Batsch) 557
- Башлар Гастон (Gaston Bachelard) 161, 280
- Бегић Мидхат 706
- Беговић Никола 20, 21
- Бедов Драгана 604, 605, 606
- Бејл Пјер (Pierre Bayle) 269
- Бек Ани (Annie Becq) 76, 77, 79, 80
- Бекет Самјуел (Samuel Beckett) 515, 888
- Бекић Томислав 660, 863, 864
- Бекман Јоханес (Johannes Beckman) 557, 558
- Белавал Ивон (Yvone Belaval) 82
- Белеслијин Драгана 595, 598
- Белић Александар 528, 536, 884
- Белов С. В. 91, 97, 103
- Беловић Бернациковска Јелица 170
- Белянцева Анастасија 98, 103
- Бенвенист Емил 537
- Бенеш Клаус (Klaus Benesch) 284
- Бенјамин Валтер (Walter Benjamin) 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738
- Берђајев Николај А. 89, 92, 94, 95, 97, 100, 103, 512
- Берић Павле 833
- Берк Едмонд (Edmund Burke) 80, 430, 431
- Бернаби Вилијам (William Burnaby) 317
- Бернс Роберт (Robert Burns) 718
- Бертолино Никола 87
- Берцес Ентони (Anthony Burgess) 186, 190, 194, 195
- Бернштајн Едуар (Eduard Bernstein) 714
- Бет Никола Хилдебранд (Nikolao Beets Hildebrand) 701
- Бећковић Матија 530, 531, 533, 534, 535, 536, 619
- Бечановић Николић Зорица 887
- Биговић Радован 855, 856, 857
- Бизе Жорж (Georges Bizet) 848
- Биргер Карл (Karl Bürger) 324
- Биргер Петер (Peter Birger) 727, 728, 730, 735, 736, 737, 738
- Бишоф Марија 595, 599
- Бјелајац Мила 869
- Бјелаковић Г. Исидора 302, 588, 589, 593
- Бјелановић Сава 261
- Бјелински В. Г. 94, 96, 102
- Благојевић Десимир 164
- Бланшо Морис (Maurice Blanchot) 161, 888
- Блекмур Ричард (Sir Richard Blackmore) 80
- Блок Александар (Александр Александрович Блок) 837, 848
- Блум Харолд (Harold Bloom) 256
- Блуменбах Јохан Фридрих (Johann Friedrich Blumenbah) 558
- Бован Владимир 18, 21, 22
- Бовоар Симон де (Simone de Beauvoir)
- Богатирјов Андреј (Андреј А. Богатырѐв) 578
- Богдановић Димитрије 365, 366, 401, 647
- Богдановић Милан 132, 747, 751, 759, 835
- Богишић Валтазар 37
- Богишић Рафа 843
- Богосављевић Срдан 807, 808
- Боденштат Фридрих (Friedrich Bodenstedt) 714
- Бодлер Шарл (Charles Pierre Baudelaire) 85, 160, 163, 756, 760, 836, 888
- Бодријар Жан (Jean Baudrillard) 745, 751, 752, 754

- Бодхидхарма (Bodhidharma) 509
 Божиновић Неда 170
 Божич Ранко 851
 Божовић Григорије 259
 Божовић Зоран 840
 Бојић Милутин 605, 606, 696, 885
 Бојовић Бошко 250
 Бојовић Драгиша П. 639
 Бојовић Злата 183, 260, 264, 843, 844, 845, 846, 847
 Бомон Кристоф де (Christophe de Beaumont) 708
 Бонфини Антонио (Antonio Bonfini) 896
 Борис I Михаило 364
 Борисова В. В. 92
 Борхес Хорхе Луис (Jorge Luis Borges) 734, 736, 851, 853
 Босић Мила 15, 22
 Боске Ален (Alain Bosquet) 161
 Бота Мара 288
 Бота Павле 287, 288
 Бота Стефановић Милана 287, 288
 Бошковић Владимир 855, 856
 Бошковић Драган 23
 Бошковић Радосав 670
 Бошковић Руђер 596, 884
 Бошковић Стули Маја 10, 424
 Бошњаковић Жарко 585, 587
 Брадић Стеван 886
 Брајковић Драгомир 851
 Брајовић Тихомир 252, 874
 Брак Жорж (Georges Braque) 737
 Брандт, Романъ 364, 401
 Бранковић Вук 895, 896
 Бранковић Ђорђе 894, 896, 897
 Бранковићи 591, 896
 Братић Радослав 237, 238, 239, 252, 847
 Братуловић Ник 262
 Браунинг Кристофер (Christopher R. Brown-
ing) 814
 Брђанин Бранко 281
 Брем Хелмут М. (Helmut M. Braem) 620
 Бренам Роберт Б. (Robert B. Branham) 330
 Бретон Андре (André Breton) 766
 Брехт Бертолт (Bertolt Brecht) 729, 732
 Брзак Драгомир 710
 Бри Ежен (Eugène Brieux) 703, 721
 Брианд Аристид (Aristide Briand) 145
 Бригем Линда (Linda Brigham) 285
 Бризберг Хајнрих Август (Heinrich August
Wrisberg) 558
 Бродел Фернанд (Fernand Braudel) 263, 608, 609
 Броз 16
 Бројх Улрих (Ulrich Broich) 256
 Бронте Шарлота (Charlotte Bronntë) 181
 Броч Херман (Hermann Broch) 727, 728, 731
 Буанороти Микеланђело (Michelangelo di
Lodovico Buonarroti Simoni) 880, 881
 Бугарски Ранко 840
 Бугарски Стеван 855
 Буданова Н. Ф. 104
 Будимир Милан 136, 137, 149, 318, 323, 325, 357
 Бужиньска Ана 170
 Бузескул В. П. 568
 Булатовић Миодраг 235, 236, 252, 619, 882, 885
 Булгаков Сергеј 641, 646, 647, 838
 Булгарин Ф. В. (Фаддѣй Венедиктович
Булгáрин) 566, 568
 Буле (Johann Gottlieb Gerhard Buhle) 557
 Були Мони де 871
 Булугџић Живојин 714
 Буља Даринка 170
 Бурђе Пјер (Pierre Bourdieu) 469
 Бурмајстер Јохан (John Burmeister) 144
 Буха Алекса 612, 616
 Вагнер Рихард (Wilhelm Richard Wagner) 612
 Вазов Иван 714
 Вајлд Оскар (Oscar Wilde) 718
 Валери Пол (Paul Valéry) 160, 161, 165, 266, 888
 Валтер Хилмар (Hilmar Walter) 855
 Ваљаревић Срђан 261
 Ван Генеп Арнолд (Arnold van Genneп) 45, 55
 Ван Дајк К. В. А (C. V. A. Van Dyke) 214
 Варела Франциско (Francisco Varela) 202
 Варон Марко Теренције (Marcus Terentius
Varro) 136
 Васиљев Љупла 401
 Васиљевић Миодраг 18, 19, 20, 21
 Васић Данијела Б. 41, 55
 Васић Драгиша 232, 615, 869
 Васовић Небојша 880
 Вацлавик Пол (Paul Watzlawick) 201
 Везилић Алексија 68
 Велмар-Јанковић Светлана 252
 Велек Рене (René Wellek) 81, 82, 86, 87, 110, 256
 Великић Драган 267
 Велимировић Зорка 837
 Велимировић Николај 536
 Велс Лин (Lynn Wells) 286
 Вељаревић Срђан 267
 Вентури Франко (Franco Venturi) 83
 Венцловић Гаврил Стефановић 708, 715

- Верга Ђовани (Giovanni Verga) 718
 Вергилије Публије Марон (Publius Vergilius Maro) 331, 721, 888
 Верёвкин А. Б. 561, 568
 Верн Жил (Jules Verne) 713, 717
 Вернијер Пол (Paul Vernière) 84
 Веселиновић Јанко 231, 702, 710, 882
 Веселиновић Сања 281
 Веселиновић Соња В. 257, 875
 Ветрановић Мавро 844
 Видаковић Милован 272, 301
 Видаковић Петров Кринка 260, 261, 265
 Видман Џејн Бранхам (Jane Branham Weedman) 191
 Виланд Кристоф Мартин (Christoph Martin Wieland) 833
 Вилсон Ричард (Richard Wilson) 886, 888
 Винавер Станислав 157, 232, 233, 250, 606, 693, 699, 710, 872
 Винкелман Јохан Јоаким (Johann Joachim Winckelmann) 140, 144
 Виноградова Људмила Николаевна 579
 Винтроп-Јанг Џефри (Geoffrey Winthrop-Young) 283
 Винчи Симона (Simona Vinci) 267
 Вињи Алфред де (Alfred de Vigny) 704, 705
 Виталис из Блоа 143
 Витгенштајн Лудвиг (Ludwig Wittgenstein) 189
 Витезица Винко 87
 Виторини Елио (Elio Vittorini) 265, 266
 Витшевић Драгиша 606
 Вишњић Филип 258
 Владушић Слободан 855, 875, 876
 Влаховић Петар 475
 Вогие Ежен Мелкиор де (Eugène-Melchior vicomte de Vogüé) 718
 Водник Бранко 843
 Војновић Иво 262
 Војновић Луј 262
 Војновићи 596
 Волк Петар 697, 699
 Волтер (Voltaire) 71, 72, 73, 74, 78, 269, 452, 453, 706, 707, 708
 Ворен Остин (Austin Warren) 82, 86, 87, 256
 Ворф Ли Бенџамин (Benjamin Lee Whorf) 188, 189, 191, 193, 196
 Вогије Мари (Marie Vautier) 860, 861
 Вранеш Бранко 260, 261, 265, 876, 877
 Вртипрашки-Кувизић Радојка 585, 586, 587, 588
 Врховац Максимилијан 459
 Врчевић Вук 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433
 Вујаклија Милан 73, 86
 Вујић Јоаким 710, 883, 884
 Вукадиновић Алек 157, 158, 161, 164, 165
 Вукадиновић Зора 291
 Вукадиновић Снежана М. 135, 139, 149
 Вукашиновић Владимир 855, 856, 857
 Вукићевић Илија 231, 239
 Вукићевић Драгана 260, 262, 264, 593, 594, 595, 855, 856, 857, 858, 859
 Вукичевић Ђорђе 481, 502
 Вуковић Анђелко 38
 Вуковић Ђорђије 277, 445, 463, 767, 775
 Вуковић Мира 597, 599
 Вукчевић Миодраг 621
 Вулетић Вукасовић Вид 847
 Вуловић Наташа 590, 591
 Вуловић Светислав 712
 Вулф Вирџинија (Virginia Woolf) 179, 181, 848
 Вуц Мајкл (Wutz Michael) 282, 283
 Вученов Димитрије 707
 Вучељ Нермин С. 71
 Вучковић Радован 612, 614, 615, 617, 872
 Вучо Александар 281
 Гавела Бранко 856
 Гавриловић Миломир М. 779, 882
 Гадамер Ханс-Георг (Hans-Georg Gadamer) 766, 775, 813, 823
 Гај Људевит 459, 478, 488
 Галински Г. Карл (Godehard Karl Galinsky) 146
 Гантар Кајетан 142
 Гарик Дејвид (David Garrick) 81, 82
 Гароња Радованац Славица 21
 Гатерер Јохан Кристоф (Johann Christoph Gatterer) 557
 Гађиновић Владимир 617
 Гауптман Герхард (Gerhart Johann Robert Hauptmann) 104
 Гвозден Владимир 254, 260, 267, 873
 Гебхарди Лудвиг Албрехт (Ludewig Albrecht Gebhardi) 269
 Гедо Жил (Jules Guesde) 703
 Геземан Герхард (Gerhard Gesemann) 21, 37, 863, 864, 865, 902
 Георгије Амартол 247
 Герстенберг Хајнрих Вилхелм фон (Heinrich Wilhelm von Gerstenberg) 448
 Гете Јохан Волфганг (Johann Wolfgang von Goethe) 85, 254, 256, 446, 450, 557, 560, 612, 613, 615, 701, 702, 707, 710, 711, 722, 838, 848, 853
 Гибсон Вилијам (William Gibson) 285
 Гијо Жан Мари (Jean-Marie Guyau) 702, 704, 706

- Гијо Шарли (Charles Guillot) 83
 Гилфердинг Александар Федорович (Гилфердинг Александръ Ведоровичъ) 484
 Гинзбург Е. Л. 527, 537
 Глезерсфелд Ернст фон (Ernst von Glasersfeld) 201
 Глигорић В. 692
 Глишић Боровој 120, 692
 Глишић Милован 231, 232, 233, 239, 693, 707, 713, 713, 717, 718, 720, 721, 834
 Глишић Слободанка 760
 Глумац Д. 55
 Гнајст Рудолф фон (Rudolf von Gneist) 494
 Гобино Жозеф Артур (Joseph Arthur de Gobineau) 498
 Гоблен Жан (Jean Gobelin) 73
 Гогољ Николај Васильевич (Николай Васильевич Гоголь) 89, 91, 95, 103, 693, 707, 717, 836, 849
 Голдони Карло (Carlo Osvaldo Goldoni) 138, 596, 706, 709
 Гончаров Иван Александрович (Иван Александрович Гончаров) 707, 717
 Гордић Славко 157, 164
 Горки Максим (Максим Горький) 693
 Готје Теофил (Theophile Gautier) 252, 704
 Гоци Карло (Carlo Gozzi) 706, 709
 Гради Никша 262
 Грбић Драгана 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 595, 598, 855, 856
 Грбић Саватије М. 10, 15, 22
 Грѓић Маровић Ива 887
 Грдинић Никола 154, 164, 595, 598
 Грелан Ханс Х. (Hans H. Grelland) 878
 Греч А. Н. (Алексей Николаевич Греч) 566, 568
 Григорович Виктор (Григоровичъ Викторъ) 364, 365, 401
 Грим Јакоб (Jacob Grimm) 461, 462
 Грим Фридрих Мелхиор барон фон (Friedrich Melchior, Baron von Grimm) 83
 Гринблат Стивен (Stephen Greenblatt) 256
 Гроздановић-Пајић Мирослава 401, 402
 Грол Милан 713
 Гросман Леонид (Leonid Grosman) 92
 Грубачић Слободан 612, 614
 Грчић Јован 225, 228
 Грчић Јован Миленко 228, 231
 Гундулић Циво 844, 845, 846
 Гурсел Недим (Nedim Gürsel) 825, 827, 829, 830
 Гутенберг Јохан (Johannes Gensfleisch zur Laden zum Gutenberg) 286
 Давидовић Димитрије 461
 Давичо Оскар 871
 Даглас Норман (Norman Douglas) 264
 Даисецу Сузуки (Daisetsu Teitaro Suzuki) 510
 Дамаскин Јован (Iohannes Damascenus) 126
 Дамјанов Сава 595, 598, 855, 856
 Дамњановић Ивана 855, 856
 Дамрош Дејвид (David Damrosch) 886, 887
 Дандес Алан (Alan Dundes) 426, 433
 Данилевски Ј. Николај (Николай Яковлевич Данилевский) 473, 475
 Данило Други 645, 647, 769, 898
 Данић Јелена 835
 Даничић Ђура 497, 498, 719, 833, 885
 Данојлић Милован 162, 277, 279, 280, 281, 282, 319, 468, 469, 475, 841, 872
 Д'Анунцио Габријеле (Gabriele d'Annunzio) 266
 Данте Алигијери (Dante Alighieri) 716, 880
 Д'Антуоно Нунције (Nunzia D'Antuono) 267
 Данченко Владимир Иванович Немирович 717
 Дах Симон (Simon Dach) 450
 Двајт Харисон Греј Отис (Harrison Gray Otis Dwight) 214
 Дворниковић Владимир 93, 103
 Деблин Алфред (Alfred Döblin) 727, 728, 729, 730, 731, 732, 734, 735
 Дединац Милан 279, 871
 Дедовић Драгослав 851
 Дежељин Весна 267
 Дејановић Драга 169
 Де Кунинг Вилем (Willem De Kooning) 736
 Делез Жил (Gilles Deleuze) 279, 734, 750
 Делејни Самјуел (Samuel Delany) 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198
 Делић Јован 159, 164, 165, 260, 267, 277, 279, 539, 553, 870, 871, 886
 Делић Лидија 20, 23, 661, 863, 901, 902, 903
 Деличић П. 712
 Делон Мишел (Michel Delon) 85
 Демофил 137
 Деретић Јован 58, 59, 67, 172, 271, 467, 475, 605
 Державин Гаврил Романович (Гавриил Ромánович Держáвин) 716
 Дерида Жак (Jacques Derrida) 753, 813, 874, 888
 Дероко Александар 366
 Десница Владан 234, 235, 250, 262, 866
 Деспотов Милош 586
 Детелић Мирјана И. 12, 14, 15, 20, 21, 23, 31, 37, 289, 661, 747, 760, 863, 900, 901, 902, 903

- Дешан Есташ (Eustache Deschamps) 319
 Дзјубе Погребњак Олена (Олена Дзјуба-
 -Погребњак) 855
 Дибо Жан-Баптист (Jean-Baptiste Dubos)
 71, 78, 79, 80
 Дивиньон Зан (Jean Duvignaud) 720
 Дидро Дени (Denis Diderot) 71, 75, 80, 81,
 82, 83, 84, 85, 86, 87, 597
 Диканж Виктор (Victor Ducange) 896
 Дикенс Чарлс (Charles John Huffam Dickens)
 718
 Дикман Херберт (Herbert Dieckmann) 75,
 76, 79, 80, 81, 83
 Дилтај Вилхелм (Wilhelm Dilthey) 614
 Дима Александар (Alexandre Dumas) 713,
 718
 Димитријевић Драгутин 869
 Димитријевић Ђорђе 837
 Димитријевић Јелена 170, 173
 Димитријевић К. 692
 Димитријевић Шпиро Которанин 712, 834
 Димић Иван 120, 835, 836
 Димовић Ђуро 696
 Димовска Милица 252
 Динић Михаило 844
 Дирас Маргарет (Marguerite Duras) 888
 Дифил 137
 Добрашиновић Голуб 433
 Добровски Јозеф (Josef Dobrovský) 457, 459
 Доброљубов Н. 94, 95
 Доген (Dōgen Zenji, Dōgen Kigen, Eihei
 Dōgen) 514, 517, 522
 Доде Алфонс (Alphonse Daudet) 697, 703,
 704, 706, 707, 712, 713, 717, 720, 722,
 723, 724
 Дозон Огист (Auguste Dozon) 251
 Дојчиновић-Нешић Биљана 170, 887
 Долежел Лубомир 813, 815, 823
 Домановић Радоје 410
 Доментијан (Хиландарац) 640, 641, 642,
 643, 644, 645, 646, 647, 898
 Донкпо Су (Su Tungpo, Su Shi) 519
 Донской Д. И. 104
 Дос Пасос Џон (John Dos Passos) 732
 Достојеvски Фјодор Михајлович (Фёдор
 Михайлович Достоевский) 89, 90, 91,
 92, 93, 94, 95, 97, 99, 100, 101, 102, 103,
 104, 105, 107, 108, 109, 110, 111, 112,
 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120,
 195, 474, 516, 620, 713, 848, 885
 Доци Ђерђ (György Coczi) 36
 Дошеновић Јован 298
 Драгин Гордана 585, 587
 Драгин Наташа Ж. 248, 580, 581, 582, 583,
 584
 Драјден Џон (John Dryden) 144
 Драшковић Јанко 459
 Држић Марин 138, 339, 845, 846
 Дучић Јован 162, 233, 250, 252, 261, 264,
 277, 278, 574, 615, 847, 851, 853
 Душанић Дуња С. 888
 Ђамарко Марилена (Marilena Giamarco)
 267
 Ђанбатиста Вико (Giambattista Vico) 256
 Ђерговић-Јоксимовић Зорица 199
 Ђинђић Марија 590, 591
 Ђого Гојко 775
 Ђокић Душан 713
 Ђокић Ј. 713
 Ђокић М. 562, 569
 Ђоковић М. 692
 Ђорђевић Б. 830
 Ђорђевић Белић Смиљана 595, 597
 Ђорђевић Бојан 260, 266
 Ђорђевић Бора 357
 Ђорђевић Владан 694
 Ђорђевић Милоје 290, 291, 292, 296
 Ђорђевић Мирко 103
 Ђорђевић Слободан 87
 Ђорђевић Тихомир Р. 653, 660
 Ђорђић Стојан 241, 243, 253
 Ђорић Марија 855
 Ђорић Милош Н. 604, 605, 606
 Ђуји Баи (Ba Juyi) 514
 Ђукић Аврам 223
 Ђукић Перишић Жанета 260, 266
 Ђулинац Павле 708, 709, 715
 Ђурђевић Игњат 844, 845, 846
 Ђурђевић Стијепо 845
 Ђурић Војислав 21, 23, 661, 853, 885, 886
 Ђурић Ђ. 563, 569
 Ђурић Желько 260, 266
 Ђурић Милош Н. 103, 138, 149, 318, 319,
 320, 321, 323, 357, 617, 884
 Ђурић Мина 281, 875
 Ђурић Нађа 888
 Ђурић Никола 696
 Ђуричин Милан 614
 Ђуришин Дионис 255
 Ђурковић Павел 562, 563
 Еберхард Јохан Август (Johann August
 Eberhard) 269, 270, 271, 273, 274, 856
 Евдокимов Павле 126, 132
 Едисон Јозеф (Joseph Addison) 317
 Езоп (Αἰσώπος) 102
 Екмечић Милорад 481, 483, 484, 489, 498,
 502
 Еко Умберто (Umberto Eco) 256, 730, 733

- Елијаде Мирча 15, 23
 Елијар Пол (Paul Eluard) 161
 Елијас Еми (Amy J. Elias) 252
 Елиот Томас (Thomas Stearns Eliot) 154, 159, 160, 164, 732, 736, 849, 873
 Елиот Џорџ (George Eliot) 177, 706
 Енгел Јохан Јакоб (Johann Jakob Engel) 596
 Енгел Улрих (Ulrich Engel) 290, 291, 292, 296
 Енгелс Фридрих (Friedrich Engels) 714
 Еније Квинт (Quintus Ennius) 139
 Енценсбергер Ханц Магнус (Hans Magnus Enzensberger) 619
 Епштејн Михаил 92, 94, 104, 878
 Ерај Назли (Nazlı Eray) 827, 828
 Ервје Пол (Hervieu Paul) 704
 Еремеев С. И. 92, 104
 Еритје Франсоаз (Françoise Héritier) 742
 Еркман Емил (Erckmann, Émile) 717
 Ермарт Елизабета (Elizabeth Deeds Ermarth) 849
 Есхил (Ἀισχύλος) 145, 148, 149
 Етвуд Маргарет (Margaret Atwood) 860, 861, 862
 Ечегерај-и-Еисагире Хоце (José Echegaray у Eizaguirre) 705
 Еурипид (Ευριπίδης) 139, 145, 146, 147, 148

 Женет Жерар (Gerard Genette) 256, 611, 736
 Жефаровић Христофор 708, 715
 Жид Андре (André Paul Guillaume Gide) 108, 117, 120, 730
 Живановић Ђорђе 707
 Живановић Јован 220
 Живаљевић Данило 227
 Живковић Ана 595, 598
 Живковић Драгиша 59, 63, 67, 600
 Живковић Милан Д. 185
 Живковић Стефан 833
 Живојиновић Бранимир 707, 838
 Живојиновић Велимир 834, 837
 Живојиновић Масука Велимир 232
 Жижек Славој 515
 Жинестје Пол (Paul Ginestier) 26
 Жироду Жан (Jean Girardoux) 135, 144, 145, 146, 147, 148, 149
 Жирар Рене (René Girard) 108, 116, 117, 120
 Жокур Луј де (Louis de Jaucourt) 83
 Жорес Жан (Jean Jaurés) 703, 720
 Жуве Луј (Louis Jouvét) 144
 Жуковски Василије Андрејевич (Василиј Андреевич Жуковский) 702
 Жуњић Слободан 595, 597
 Жупанчић Отон 714, 837

 Замаровски Војтјех (Vojtjeh Zamarovsky) 849
 Замјатин Јевгениј Иванович (Евгѐний Ива́нович Замя́тин) 848
 Заславски Д. Ј. 100
 Захаров Л. 691
 Здравковић Максим 712
 Зец Божидар 87, 775
 Зима Лука (Luka Zima) 797
 Златановић Момчило 18, 21
 Злобицки Јозеф Валентин (Josef Valentin Zlobický) 560
 Зоговић Радован 235
 Зола Емил (Émile Zola) 704, 718, 720
 Зонтаг Сузан (Susan Sontag) 256, 619
 Зубан Лаза 835
 Зуковић Љубомир 8, 23, 37
 Зуфан Бернхарт (Bernhard Suphan) 457

 Ибрајтер Богдан Тане 586
 Ибровац Миодраг 704, 721, 722
 Иванић Душан М. 132, 227, 252, 427, 433, 486, 502, 547, 552, 553, 593, 594, 595, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 691, 844, 854, 855, 856, 859, 869, 880, 885
 Иванић Иван 713
 Иванишевић Д. 19
 Иващенко В. 569
 Ивековић 16
 Ивир Владимир 719, 840
 Ивић Павле 475, 587
 Игњатовић Јаков 239, 300, 603, 708
 Иго Виктор (Victor Marie Hugo) 702, 712, 714, 715, 716, 718, 720
 Илић Александар 700
 Илић Војислав 156, 250, 713, 882, 883
 Илић Јован 713
 Илић Марија 901
 Илић Марковић Гордана 866, 867, 868, 869
 Исаковић Антоније 235, 252

 Јаварек Вера 597
 Јавор Игор Д. 286
 Јаворов П. К. 714
 Јагић Ватрослав 477, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 491, 492, 493, 496, 497, 498, 499, 501, 502, 845
 Јакоб-Робинсон Тереза Албертина Лујза фон (Therese Albertine Luise von Jakob-Robinson) 214, 883
 Јакобсен Пер (Per Jacobsen) 260, 263
 Јакобсон Роман (Роман Осипович Якобсон) 256
 Јакубович И. (Јакубович И. Д.) 97, 98, 104
 Јакшић Даница 837

- Јакшић Ђура 323, 882
 Јамасаки-Вукелић Х. 55
 Јамасаки Кајоко (Kayoko Yamasaki) 515, 523, 881
 Јанг Едвард (Edward Young) 80, 440
 Јанић Ђорђе Ј. 856, 857
 Јанићијевић Јован 708, 837
 Јанковић Емануил 596, 706, 709
 Јанковић Милица 170, 171
 Јасон Хеда (Heda Jason) 425
 Јасусабуро Јонејама (Jonejama Jasusaburo) 515
 Јаћимовић Слађана 260, 261, 265, 278, 279, 876
 Јаус Ханс Роберт (Hans Robert Jauss) 256
 Јевсејев И. О. (Евсѣевъ, И. О) 364
 Јевтић Атанасије 642
 Јелић Љубинко 870
 Јелушић Синиша 475
 Јелџин Борис (Борис Николаевич Ельцин) 620
 Јенсон Готскалк (Gottskalk) 324, 333, 334, 346, 347
 Јеремић Љубиша 798
 Јерков Александар 235, 260, 263, 264, 266
 Јермилов В. В. 100
 Јеротић Владета 771, 775
 Јесаулов Иван 888
 Јефтић Атанасије 132
 Јован Александар (цар) 245
 Јован Владимир 247, 898
 Јован Златоусти 246
 Јован Лествичник 877
 Јовановић Александар 158, 162, 164, 165, 260, 267, 279, 871
 Јовановић Биљана 364, 365, 401
 Јовановић Бојан 760, 855
 Јовановић Владан 590, 591
 Јовановић Владимир М. 718
 Јовановић Војислав Марамбо 433, 573
 Јовановић Гордана 381, 402
 Јовановић Ђорђе 692
 Јовановић Зоран Т. 856
 Јовановић Јелена Х. 879
 Јовановић Јован Змај 219, 280, 691, 707, 710, 711, 713, 836, 851, 852, 882, 883
 Јовановић Морски Милан 261, 264
 Јовановић Рашко В. 692, 697, 699
 Јовановић Слободан А. 692, 698, 699, 706, 707, 717, 719
 Јовановић Слободан Д. 862
 Јовановић-Стипчевић Биљана 364, 365, 366, 401
 Јовановић Томислав 648
 Јован Синајски 246
 Јовић Бојан 260, 261, 265, 871
 Јовић Ида Д. 825
 Јовићевић Татјана 595, 597, 598
 Јокаи Мавро (Mór Jókai) 710
 Јокић Јасмина 660
 Јоксимовић Људмила 103
 Јордановић Бранислав 856
 Јосић Вишњић Мирослав 237, 239
 Јосиф (брат цара Франца I) 561
 Југовић Иван 856
 Јунге Е. Ф. 95
 Јунг Карл Густав (Carl Gustav Jung) 93, 766, 769, 770, 771, 775, 872, 878
 Јурсенар Маргарет (Marguerite Yourcenar) 720, 837, 848, 888
 Јухас-Георгиевска Љиљана 647
 Кабаси Николета (Nicoletta Cabassi) 267, 595, 598
 Кавафи Константин П. (Κωνσταντίνος Π. Καβάφης) 160
 Кадон Џон А. (John A. Cuddon) 849
 Казанова Ђакомо (Giacomo Girolamo Casanova) 745
 Казанова Паскал (Pascale Casanova) 886
 Казначић Иван 262
 Каизак Луј Де (Louis de Cahusac) 86
 Кајзер Волфганг (Wolfgang Kayser) 652, 655, 660
 Кајоа Роже (Roger Caillois) 741
 Калдвел С. Рихард (Richard S. Caldwell) 149
 Калезић Димитрије 855, 857
 Калезић Драгиша 851
 Калер Џонатан (Jonathan Culler) 849
 Калимах (Kallimachos) 281
 Калинић Антун Бранко 318
 Калинић Снежана З. 107, 888
 Калинке Виктор (Viktor Kalinke) 880
 Калхун Симеон (Simeon Calhoun) 214
 Ками Албер (Albert Camus) 108, 115, 266, 279
 Камоеш (Камоис) Луис Ваз де (Luís Vaz de Camões) 143
 Кандински Василиј Васильевич (Василиј Васильевич Кандинский) 878
 Кант Имануел (Immanuel Kant) 71, 72, 73, 87, 271, 272, 273, 439, 595, 856
 Капор Мома 235, 236, 239, 267, 851, 853
 Карађорђе Петровић 288, 289, 533, 708
 Каразин Василий Назарович 561, 563, 570
 Карановић Зоја 15, 23, 55, 61, 67, 660
 Карасу Билге (Bilge Karasu) 827, 828
 Караџић Вук Стефановић 8, 9, 13, 16, 17, 21, 22, 26, 33, 36, 37, 42, 43, 44, 45, 55, 57, 58, 59, 60, 62, 63, 66, 67, 68, 213, 214, 250, 258, 272, 299, 300, 406, 410, 413,

- 423, 425, 430, 431, 432, 433, 461, 462, 497, 501, 503, 564, 566, 589, 615, 660, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 675, 676, 677, 678, 680, 682, 683, 685, 688, 689, 690, 691, 711, 719, 721, 722, 723, 833, 838, 851, 882, 883, 884, 895, 901, 902
- Кардучи Ђозуе (Giosuè Carducci) 266
 Карпинтери Лино (Carpinteri Lino) 267
 Картер Елизабет 596
 Касирер Ернст (Ernst Cassirer) 272
 Кастелан Емилио (Emilio Kastelan) 713
 Катарина II Алексејевна (Екатери́на II Алексеевна) 82, 562, 709
 Катнић Бакаршић Марина 798
 Катул Гај Валерије (Gaius Valerius Catullus) 281
 Кафка Франц (Franz Kafka) 195, 279, 284, 826, 848
 Качић-Миошић Андрија 450, 883
 Кашанин Милан 132, 617, 699, 742, 760, 858
 Квас Корнелије 812, 813, 823
 Кватерник Еуген 481
 Кејџ Џон (John Cage) 736
 Келберт Јевгенија 887
 Кено Рејмонд (Raymond Queneau) 161, 284
 Кирпогин В. Ј. 93, 94
 Китаро Нишида (Kitaro Nishida) 510
 Китлер Фридрих (Friedrich Kittler) 285
 Китромилидис Пасхалис 855
 Кифер Анселм (Anselm Kiefer) 283
 Киш Данило 235, 236, 237, 239, 240, 250, 278, 319, 619, 736, 836, 882, 888
 Киш Егон Ервин (Egon Erwin Kisch) 867, 868
 Кјоген (Xiangyan Zhixian) 513, 522
 Клајн Иван 537
 Клајн Хуго 720
 Клајст Хајнрих фон (Heinrich von Kleist) 144
 Клаудије (Tiberius Claudius Nero Caesar Drusus) 326
 Клаудијус Матијас (Matthias Claudius) 450
 Клебс Елимар (Elimar Klebs) 324, 327, 328
 Клеут Марија 68, 228, 649, 652, 661, 775, 865
 Кличковић Далибор Д. 55, 507
 Клодел Пол (Paul Claudel) 161
 Клопшток Фридрих Готлиб (Friedrich Gottlieb Klopstock) 711
 Кнежевић Божидар 250
 Кнежевић Лазар 706
 Князевская О. А. 364, 402
 Кноре Фридрих Карл (Karl Christoforovich Friedrich Knorre) 564
 Кнудсен Карин Есман (Karin Esmann Knudsen) 595
 Ковач Звонко 875
 Ковач Мирко 237, 619
 Ковачевић Божидар 318, 357, 410, 837
 Ковачевић Бранка 119
 Ковачевић Милош 528, 532, 533, 534, 535, 537, 798, 799, 800, 802, 806, 808
 Ковачић Иван Горан 13
 Ковијанић Ристо 556, 569
 Коволик Ева (Eva Kowollik) 272
 Коен Роберт (Cohen Robert) 145
 Којен Леон, ст. 574, 575, 886
 Кокто Жан (Jean Cocteau) 873
 Колаковић Медиса 58, 68
 Колар Јан (Ján Kollár) 458, 459
 Колендић Петар 843, 884
 Колињон Абер (Albert Collignon) 324
 Кољанин Милан 814
 Кољевић Светозар 775, 776, 872
 Команин Жарко 235, 236
 Комбол Миховил 843
 Кондијак Етјен Боне (Etienne Bonnot de Condillac) 71, 78, 80
 Кондрашенко В. Т. 104
 Конрад Џозеф (Joseph Conrad) 195
 Константиновић Зоран 254, 467, 468, 470, 473, 475, 614
 Константиновић Радивоје 723, 841
 Константиновић Радомир 605, 606, 869
 Константин – Тирило 458, 584
 Константин Филозоф 582, 898
 Конте Ђан Бјађо (Conte Gian Biagio) 341
 Кончаревић Ксенија 409
 Кошитар Јернеј 214, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 566, 884
 Корадо-Казански Флоранс (Florence Corrado-Kazanski) 252
 Кораис Адамантис (Αδαμάντιος Κοραΐης) 715
 Кораћ Станко 171, 172, 183
 Корвин Матија 287, 289
 Кордић Радоман 751, 756
 Корнеј Пјер (Pierre Corneille) 835, 836
 Коробенко Л. А. 364, 402
 Королија Мирко 266, 696
 Корољенко Владимир Галактионович (Владимир Галактионович Королѣнко) 713
 Косен Имакита (Imakita Kōsen) 512
 Костић Веселин 840
 Костић Драгутин 258
 Костић Звонимир 8
 Костић Лаза 156, 157, 220, 250, 264, 280, 323, 530, 532, 536, 706, 711, 712, 716, 722, 834, 837, 839, 857, 858, 882, 883, 887

- Кох Магдалена 171, 173, 183
 Коцебу Август фон (August von Kotzebue) 707, 710
 Коша Пиетро (Pietro Cossa) 718
 Кошутих Владета 836
 Краљевић Марко 8, 9, 460, 485, 784
 Красни Златко 620
 Краус Карл (Karl Kraus) 867, 868
 Крестић Василије 480, 481, 482, 489, 490, 491, 499, 503
 Крилов И. А. 102
 Крипке Сол А. (Saul Aaron Kripke), 813
 Кристева Јулија (Julija Kristeva) 85
 Крлежа Мирослав 873
 Крњевић Хатица 764, 772, 776
 Крол Вилхелм (Wilhelm Kroll) 346
 Кроче Бенедето (Benedetto Croce) 71, 87
 Крстић Анђелко 232
 Крстић Ненад 855
 Крузо Жан-Пјер (Jean-Pierre de Crousaz) 71, 76, 77
 Круљский В. Ф. 104
 Кувизић Живојин 586
 Кузмић Мартин 318
 Кузмич Петер 213
 Кузнецов О. Н. 93, 96, 97, 98, 104
 Куић Ранка 319
 Куленовић Скендер 234, 235, 792, 795
 Кулин Ајша (Ajse Kulin) 830
 Кулишић Шпиро 786, 795
 Кунно Јанагита (Yanagita Kunio) 46
 Кур Пинар (Pinar Kür) 827, 828, 829, 830
 Курбе Густав (Gustave Courbet) 704
 Курешевић Марина Ф. 585
 Курје Пол-Луј (Paul-Louis Courier) 703
 Куртовићи 596
 Курцијус Ернст Роберт (Ernst Robert Curtius) 256, 440
 Куци Џон Максвел (John Maxwell Coetzee) 117, 119, 885

 Лабиш Еуген (Eugène Labiche) 706, 717
 Ла Бријер Жан (Jean de La Bruyère) 706
 Лабуле Едвард (Édouard Laboulaye) 708, 716
 Лаврентије (јеромонах) 245
 Лаврик Андриј (Андрій Лаврик) 847
 Лавровский Н. А. 557, 561, 569
 Лазаревић Бранко 605, 719, 839
 Лазаревић Бранковић Мара 896
 Лазаревић ди Ђакомо Персида 251, 259, 260, 263, 266, 281, 595, 596, 855, 880, 881
 Лазаревић Кобилић Вукосава 896

 Лазаревић Лаза 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 606, 711, 850, 857, 858, 859
 Лазаревић Стефан 642
 Лазих Борис 250, 876
 Лазих Небојша 881
 Лазих Радмила 172
 Лазовић Милица М. 811
 Лајбниц Готфрид Вилхелм (Gottfried Wilhelm Leibniz) 439
 Лакићевић Драган 539, 546, 553, 661
 Лакер Томас (Thomas W. Laqueur) 734
 Лакло Пјер Шодерло де (Pierre Choderlos de Laclos) 173, 745
 Лалић Иван В. 154, 155, 156, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 264, 266, 278, 721, 763, 769, 772, 776, 780, 785, 796, 841
 Лалевић Миодраг С. 650, 661
 Ламартин Алфонс де (Alphonse de Lamartine) 704, 716, 720, 723
 Ламне Иг (Hugues Lamennais) 702
 Ла Мот Антоан Удар (Antoine Houdar La Motte) 77
 Ланг Фриц (Fritz Lang) 728
 Лансон Густав (Gustave Lanson) 705
 Лао Це (Lao Tzu) 881
 Ласек Агњешка 62, 68
 Латковић Видо 36, 37, 660, 661, 884
 Лауер Рајнхард (Reinhard Lauer) 774, 775
 Лафарг Пол (Paul Lafargue) 702
 Лебедев В. И. 93, 96, 97, 98, 104
 Лебл-Албала Паулина 707
 Леви Марио (Mario Levi) 830
 Леви-Строс Клод (Claude Lévi-Strauss) 741, 742
 Левшина Жанна Леонидовна 245
 Лежен, Филип (Philippe Lejeune) 116, 256
 Леист (Justus Christoph Leist) 557
 Леконте де Лил Чарлс (Charles Leconte de Lisle) 704
 Леовац Славко 59, 68, 749, 755, 760
 Леопарди Ђакомо (Giacomo Leopardi) 266
 Лесаж Алан Рене (Alan-Rene Lesage) 835
 Лесинг Готхолд Ефрајм (Gotthold Ephraim Lessing) 138, 144, 256, 259, 448, 596, 706, 709, 710, 711
 Лесковац Младен 598
 Летић Бранко С. 279, 280, 847
 Лешић Јосип 692, 692, 693, 699
 Ливије Тит (Titus Livius) 149
 Лиотар Жан-Франсоа (Jean-François Lyotard) 767, 776
 Лити Макс (Max Lüthi) 55
 Литре Емил (Émile Littré) 72, 73

- Лихачов Димитриј Сергејевич 26, 37, 639, 647
- Лихтенберг Џорџ Кристоф (Georg Christoph Lichtenberg) 557
- Лобачевски Н. И. 97, 98
- Ловри Малколм (Malcolm Lowry) 284
- Лозица Иван 427
- Лојалти Кру Роберт (Robert Loyalty Cru) 81
- Лок Џон (John Locke) 597
- Лоллијан (Lollianus) 325
- Лома Александар 287, 639, 648, 901
- Лома Миодраг Б. 437, 445, 449, 463
- Ломпар Мило 269, 486, 491, 498, 501, 503, 760
- Лонго 328
- Лорд Алберт Б. (Albert Bates Lord) 67, 68, 431, 901
- Лорка Фредерико Гарсија (Federico García Lorca) 19
- Лотман Јуриј 95, 546, 553, 577, 766, 767, 776, 853
- Лукарели Карло (Carlo Lucarelli) 267
- Лукач Ђерђ (György Lukács) 727, 733
- Лукилије (Gaius Lucilius) 136, 143
- Лукић Велимир 155
- Лукић Мирјана М. 617
- Луман Никлас (Niklas Luhmann) 202
- Лутер Мартин (Martin Luther) 450
- Љејкин Николај Александрович (Николай Александрович Лейкин) 717
- Љермонтов Михаил (Михаил Јурьевич Лермонтов) 707, 713, 836
- Љесков Николај Семјонович (Николай Семенович Лесков) 733, 734, 738
- Љубинковић Ненад 23, 36, 37
- Љубиша Стефан Митров 231, 232
- Љуштановић Јован 280
- Магазиновић Мага 864
- Магарашевић Георгије 300, 461, 713, 833
- Магарашевић Мирко 855, 856
- Магрис Клаудио (Claudio Magris) 267
- Мадам де Стал (Anne Louise Germaine de Staël-Holstein) 177, 256, 704
- Мажуранић Иван 460
- Мазач Умбро (Imre Madách) 710
- Мајаковски Владимир Владимирович (Владимир Владимирович Маяковский) 144
- Мајерс Волтер (Walter Meyers) 189
- Мајнер Ерл (Earl Miner) 256
- Макарије Велики 246
- Мак Данијел Гордон 647
- Макивој Сет (Seth McEvoy) 193
- Максимовић Горан 221, 262, 693, 699
- Максимовић Десанка 165, 252, 281, 600, 840, 851, 853, 885
- Максимовић Јован 120
- Максимовић Михајло 68
- Макферсон Џејмс (James Macpherson) 449
- Маларме Стефан (Mallarmé Stéphane) 156, 161
- Малер Густав (Gustav Mahler) 736
- Малетић Ђорђе 834
- Маловић Никола 262
- Мамула Харалампје 596
- Ман Паул де (Paul de Man) 813
- Ман Томас (Thomas Mann) 283, 614, 615, 885
- Манши Кијозава (Kiyozawa Manshi) 510
- Маравић Даворка М. 89, 105
- Маргитић Стјепан 484
- Маринковић Антоније 760
- Маринковић Боривоје 222
- Маринковић Мирјана 826, 829, 830
- Маринковић Радмила 647, 844
- Маринковић Софија С. 120
- Марино Адријан 153, 156
- Марић Андреја 281
- Марић Светислав 556, 558, 569
- Марић Сретен 23
- Маричић Гордан 357
- Маркес Габријел Гарсија (Gabriel García Márquez) 828, 848
- Маркиз де Сад (Marquis de Sade) 745
- Марковић Адамов Павле 718
- Марковић Бранкица Ђ. 588
- Марковић Даница 170, 232, 233
- Марковић Ђорђе Кодер 157, 298, 300, 301, 883
- Марковић Игњатије 857
- Марковић Радован Бели 237, 239
- Марковић Светозар 169, 712, 883
- Марковић Славица Ж. 700
- Марко Подвижник 246
- Маркс Карл (Karl Heinrich Marx) 714, 812
- Маркферсон Џејмс (James Macpherson) 713
- Мармонтел Жан Франсоа (Jean-François Marmontel) 706, 707, 708
- Маројевић Радмило 528, 537, 665, 681, 682, 684, 689, 690, 840
- Марсел Габријел (Gabriel Honoré Marcel) 146, 149
- Мартјанова Светлана 888
- Марћена Хозе (José Marchena Ruiz de Cueto) 318
- Марцијал (Marcus Valerius Martiālis) 325, 357
- Масарик Томаш Гариг (Tomáš Garrigue Masaryk) 169

- Матавуљ Симо 250, 261, 262, 264, 603, 699,
 717, 718, 857, 859
 Матерних Клеменс Венцел (Klemens
 Wenzel von Metternich) 473
 Матић Душан 266
 Матић Светозар 36, 38
 Матицки Миодраг 15, 21, 23, 36, 37, 68, 230,
 244, 259, 278
 Матовић Весна 260, 264, 855, 856
 Матош Антон Густав 132, 695, 699, 700, 858
 Матурана Умберто (Humberto Maturana)
 202
 Мацини Ђузепе (Giuseppe Mazzini) 705, 714
 Меденица Паросав 36, 38, 863
 Мејер Фридрих Лудвиг Вилхелм (Friedrich
 Ludwig Wilhelm Meyer) 558
 Мелак Анри (Henry Meilhac) 717
 Мелбјерг Ханс (Hans Mølbjerg) 81
 Мелетински Е. М. 642, 648
 Менандар (Μένανδρος) 137
 Менделсон Мозес (Moses Mendelssohn) 856
 Менил Ален (Alain Ménil) 81
 Мериме Проспер (Prosper Merime) 251, 717,
 848
 Мерсје Александар (Alexandre Mercier) 702
 Метерлинк Маурис (Maurice Maeterlinck)
 717
 Методије 458
 Механић Груја 431
 Мечанин Радмила 104
 Мештровић Иван 709
 Мијатовић Станоје М. 10, 23
 Мијач Дејан 692
 Мијушковић Милисав 661
 Микић Радивоје 157, 164, 543, 546, 553, 747,
 760
 Микулић Борислав 738
 Мил Џон Стјуарт (John Stewart Mill) 712
 Милановић Александар 278, 297, 298, 299,
 300, 301, 302, 543, 878, 879
 Милетић Светозар 499, 500
 Милинковић Јелена Г. 167
 Милинковић Снежана С. 268, 423, 425, 430,
 433, 595, 598
 Милинчевић Васо 66, 68, 486, 503, 714, 836,
 882, 883, 884
 Милисавец Живан 58, 68
 Милићевић Милан 707, 716, 716
 Миличић Јосип Сибе 266
 Милман Пери (Milman Parry) 901
 Милованов Лука 297
 Миловановић Соња М. 539
 Милосављевић Милић Снежана 857, 858,
 859
 Милосављевић Петар 162, 164, 279
 Милошевић-Ђорђевић Нада 36, 38, 55, 57,
 60, 61, 67, 68, 424, 430, 431, 432, 433,
 579, 844, 900
 Милошевић Никола 113, 120, 250, 749, 760
 Милтенова А. 402
 Милтон Џон (John Milton) 716
 Милутин Немањић 643, 645
 Милутиновић Коста 493
 Милутиновић Сима Сарајлија 10, 26, 33,
 37, 42, 413, 867, 883, 884
 Милчиновић Адела 574
 Миљковић Бранко 154, 157, 161, 162, 163,
 164, 165, 277, 278, 279, 851
 Минц Зинаида Абрамовна 768, 776
 Миње Алексис (François-Auguste-Alexis
 Mignet) 718
 Миодински Лех (Lech Miodyński) 281
 Мирковић Зоран 856
 Мирковић Лазар 367, 402
 Мирковић Мирослава 149
 Мисе Алфред де (Alfred de Musset) 703, 720
 Мисаиловић М. 692, 700
 Митани Еићи (Eichi Mitani) 52
 Митриновић Димитрије 250, 872
 Митровић Марија 260, 261, 265, 595, 596
 Митровић Немања 888
 Мићевић Коља 319
 Мићић Весна Б. 617
 Михаиловић Душан 837
 Михаиловић Људмила 120
 Михајлов А. 364
 Михајловић Дејан 838
 Михајловић Јасмина 23
 Михајловић Славко 868
 Михајлович Данил Велански (Даниил Ми-
 хайлович Велланский) 564
 Михальчић Раде 895
 Мицић Љубомир 885
 Мицкијевич Адам (Adam Mickiewicz) 488
 Мишић Зоран 159, 763, 764, 765, 776
 Младеновић Александар 299, 589
 Младеновић Живомир 22, 37
 Младеновић Марина П. 423
 Модзалевский В. 569
 Мојашевић Миљан 431, 434, 614, 707, 838,
 840, 841
 Мокураи Шимађи (Shimaji Mokurai) 510
 Молијер Жан Баптист Поклен (Jean-Bap-
 tiste Poquelin Molière) 136, 138, 144,
 320, 718, 720, 834, 848
 Момчиловић Бранко С. 213, 217
 Монах Тикара 247
 Моне Жан (Jean Monnet) 450
 Монтењ Мишел де (Michel de Montaigne)
 114, 449, 706

- Монтескје (baron de La Brède et de Montesquieu) 716
- Мопасан Анри Рене Албер Ги де (Henry René Albert Guy de Maupassant) 102, 702, 718
- Морабито Розана (Rosanna Morabito) 265, 855, 876
- Моравић Ана 144, 149
- Моран Берна (Berna Moran) 827
- Моранте Елза (Elsa Morante) 267
- Морети Франко (Franco Moretti) 886
- Морне Данијел (Daniel Mornet) 83
- Мортије Ролан (Roland Mortier) 74, 75
- Мос Марсел (Marsel Mos) 741
- Московљевић Милош С. 406, 409, 411
- Моцарт Волфганг Амадеус (Wolfgang Amadeus Mozart) 749
- Мошин Алексејевич Владимир 365, 366, 402
- Мразовић Павица 291, 296
- Мркаљ Сава 250, 297, 298, 299, 883, 884
- Мркић Миодраг 652, 661
- Мукаржовски Јан (Jan Mukařovský) 540, 553, 698, 700
- Мултроп Стјуарт (Stuart Moulthrop) 286
- Мумовић Ана 893
- Мурвар Вагрослав 498
- Мусеџије 325
- Мутавџић Предраг 856
- Мухамед 102
- Мушија Санела 261, 266
- Мушицки Бранко 713
- Мушицки Лукијан 250, 300, 461, 564, 715, 883
- Мушкатировић Јован 597
- Наполеон I Бонапарта (Napoléon Bonaparte) 269, 450
- Настасијевић Момчило 157, 232, 233, 239, 274, 275, 276, 277, 528, 529, 536, 540, 546, 765, 768, 867, 872
- Настев Божидар 720, 837, 841
- Натошевић Ђорђе 661, 852
- Невених-Грабовач Даринка 839
- Негри Ада (Ada Negri) 705
- Негришорац Иван 252
- Недељковић Војин 357
- Недић Владан 18, 20, 21, 22, 36, 37, 38, 68, 689, 894
- Недић Марко 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 604, 610, 857
- Недић Љубомир 839
- Нежон Жак-Андре (Jacques-André Naigeon) 83
- Немањићи, династија 896
- Ненадовић Љубомир 261, 264, 718, 885
- Ненадовић Матеја 867, 883
- Ненезић Соња В. 797
- Ненин Миљивој 219, 606
- Неофит Рилски 247
- Нервал Жерар (Gérard de Nerval) 251
- Нерон (Nero Claudius Caesar Augustus Germanicus) 318
- Несторовић Ђорђе 713
- Нешковић Мита 712
- Нешковић Симо 612, 616
- Никанор, куваџдински архимандрит 833
- Никитовић Зорица В. 527, 528, 537
- Никодије, архимандрит 838
- Николић Александар М. 555
- Николић Андре 706
- Николић Данило 237, 239
- Николић Десанка 469, 475
- Николић Милија 132
- Николић Милица 119
- Николић Ненад В. 274, 477, 496, 503, 595, 598, 855, 856
- Николић Часлав 612, 617
- Никон Јерусалимац 582
- Никон Црногорац 245, 247
- Ниче Фридрих (Friedrich Wilhelm Nietzsche) 515, 812, 878
- Ничев Б. 691
- Новак Слободан П. 843
- Новаков Александра 855
- Новаковић Јелена 85, 87, 159, 161, 165, 260, 266, 766, 776
- Новаковић Стојан 258, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 649, 661, 707, 719, 720, 834, 835, 884
- Ного Рајко 775
- Нодило Натко 790
- Нодје Шарл (Charles Nodier) 251, 704
- Нодо Франсоа (François Nodot) 317, 318
- Нокс Вицесимус (Vicesimus Knox) 597
- Норис Дејвид (David A. Norris) 252
- Нушић Бранислав 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 885
- Њекарасов 115, 118
- Обенхалд Ернест (Ernest Obenhald) 714
- Обилић Милош 258, 896
- Обрадовић Доситеј 250, 260, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 300, 500, 501, 503, 556, 589, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 706, 709, 715, 716, 833, 854, 855, 856, 857, 882, 884

- Обрадовић Милан 21
 Обреновић Милан 694
 Обреновић Милош 533
 Ови А. Л. 847
 Овидије (Publius Ovidius Naso) 74, 281, 319
 Огаи Мори (Mori Ōgai) 507
 Огњановић Илија Абуказем 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227
 Одавих Риста 711, 721
 Ожје Емил (Emile Augier) 707, 717
 Ојкен Рудолф (Rudolf Eucken) 614
 Окада Ричард (Richard Okada) 52, 54
 Онг Валтер (Walter Ong) 424, 431
 Опачић Зорана 280, 880
 Опачић-Лекић Вукосава 299
 Опалион Аурелије 136
 Опиц Мартин (Martin Opic) 450
 Орбин Мавро 895, 896
 Орвел Џорџ (George Orwell) 186, 189, 193, 195, 848
 Орфелин Захарије 270, 709, 838
 Осијан (Ossian) 446, 447, 448
 Осолињски Јозеф Максимилијан (Józef Maksymilian Ossoliński) 560
 Остин Џејн (Jane Austen) 848
 Остојић Тихомир 884
 Островски Александар Николајевич (Александр Николаевич Островский) 707, 717, 848
- Павић Армин 494, 495, 497, 499
 Павић Милорад 237, 239, 261, 266, 609, 847
 Павловић Дамјан 722
 Павловић Драгољуб 482, 486, 490, 503, 843, 844
 Павловић Живојин 235, 237, 239
 Павловић Исток 901
 Павловић Миодраг 154, 155, 164, 165, 261, 264, 267, 274, 619, 620, 767, 776
 Павловић Михаило 707, 835
 Павловић Стеван 228, 713
 Паз Октавио (Octavio Paz) 745, 758
 Пајевић Арса 225
 Пајсеј, патријарх 583, 898
 Пајсије Величковски 247
 Палавестра Предраг 870, 889, 890, 891, 892, 893
 Палмотић Џоно 844
 Пал Шандор 469, 475
 Памук Орхан (Orhan Pamuk) 825, 827, 829, 830
 Пандуревић Јеленка 413
 Пандуровић Сима 279, 718, 721, 834
 Панић Мараш Јелена С. 281, 741, 748, 760, 879
- Панић-Суреп Милорад 36, 38
 Пантелић Никола 786, 795
 Пантић Мирослав 67, 426, 434, 600, 660, 844
 Пантић Михајло 164, 165, 237, 238, 546, 553
 Париповић Крчмар Сања Ј. 153, 279, 879
 Паркер Џо Алисон (Jo Alyson Parker) 284, 285
 Пасарић Антон 262
 Пасарић Јосип 498
 Парела Валерија (Valeria Parrella) 267
 Паунд Езра (Ezra Pound) 154
 Пејановић Ана 675, 676, 682, 689
 Пејчић Александар 595, 596, 597
 Пекић Борислав 250, 261, 266, 872
 Пековић Слободанка 612, 615, 616
 Переверзева В. Ф. 100
 Перек Жорж (Georges Perec) 284
 Пери Бен (Perry Ben) 327
 Перић Ђорђе 855
 Перишић Игор 595, 598
 Перишић Недељка 281
 Перо Чарлс (Charles Perrault) 65
 Перси Томас (Thomas Percy) 449
 Петар Први (Петр I Алексеевич) 98, 562
 Петар Коришки 247
 Петефи Шандор (Sándor Petőfi) 710, 883
 Петковић Ана 159, 165
 Петковић Владислав Дис 162, 540, 883, 885
 Петковић Данијела Р. 25, 38, 413
 Петковић Новица 165, 536, 551, 553, 742, 743, 746, 750, 751, 755, 760, 766, 767, 776, 780, 781, 782, 783, 790, 791, 792, 796, 844, 870, 873
 Петковић Радослав 237, 239
 Петрановић Богољуб 18, 19, 21
 Петрарка Франческо (Francesco Petrarca) 705, 716, 880
 Петров Александар 766, 771, 776, 780, 783, 787, 788, 792, 794, 796, 873, 874
 Петровић Дамњан 647
 Петровић Василије 584
 Петровић Велько 232, 233, 869
 Петровић Горан 237, 239, 240, 252, 607, 608, 609, 610, 611
 Петровић Јован 713
 Петровић-Jülich Мирјана 201
 Петровић Љубинко 710
 Петровић Љубомир 884
 Петровић Петар Ж. 786, 795
 Петровић Петар Његош 10, 250, 258, 474, 615, 716, 722, 764, 785, 866, 876
 Петровић Предраг Ж. 279, 727, 874
 Петровић Растко 233, 239, 261, 264, 265, 266, 277, 748, 765, 871, 872

- Петровић Сава 713
 Петровић Светозар 434
 Петроније Арбитер (Gaius Petronius Arbiter) 317, 318, 319, 321, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 330, 331, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357
 Петронијевић Бранислав 250
 Печерская Татьяна 98, 104
 Пешикан-Љуштановић Љильана 7, 14, 15, 23, 61, 67
 Пешић Радмила 21, 36, 37, 38, 67, 68, 426, 433, 434, 689
 Пијановић Петар 260, 264, 280, 873
 Пикасо Пабло (Pablo Ruiz Picasso) 736, 737
 Пико Огист Емил 227
 Пилиповић Јелена 888
 Пинкертон Роберт (Robert Pinkerton) 213, 214
 Пинчон Томас (Thomas Pynchon) 285, 734
 Пиранделло Луиџи (Luigi Pirandello) 693, 851
 Пис Ричард А. (Richard A. Pease) 91, 96, 98, 104
 Питагора (Ὁ Πυθαγόρας) 36
 Питулић Валентина 257, 258, 259
 Пичхадзе, Анна А. 364, 365, 368, 369, 390, 402
 Пиштало Владимир 261, 267, 875
 Пишчевић Симеон 755
 Платон (Πλάτων) 36, 143, 145, 148, 149, 319, 750, 812
 Платон – комедиограф 143
 Плаут Тит Макције (Titus Maccius Plautus) 135, 136, 137, 138, 139, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 320, 346
 По Едгар Алан (Edgar Allan Poe) 717, 718, 883
 Покровски Н. Ф. 564
 Половина Пера 835
 Половцов 565
 Полсон Вилијам (William Paulson) 286
 Попа Васко 157, 258, 277, 540, 546, 619, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 882, 885
 Попов Душан 585, 586
 Попов Јован 108, 110, 111, 120, 886
 Поповић Аца, Зуб 722
 Поповић Богдан 701, 702, 705, 707, 719, 720, 834, 839, 885, 886
 Поповић Владета 707, 712, 834
 Поповић Владимир 851
 Поповић Ђорђе 712
 Поповић Ђорђе Даничар 883
 Поповић Ђура 834
 Поповић Исидора 595
 Поповић Јован Стерија 62, 68, 138, 160, 250, 258, 339, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 693, 696, 707, 715, 716, 719, 833, 838, 839, 882, 883, 884
 Поповић Јустин 129, 131, 132
 Поповић Коста 711
 Поповић Љубодраг 856
 Поповић Миодраг 58, 59, 68, 600, 883, 884
 Поповић Мита 710, 713
 Поповић Митар 840
 Поповић Михаило 713
 Поповић Никола 87, 260, 267
 Поповић Павле 271, 496, 503, 606, 707, 843, 884
 Поповић Радовић Мирјана 657
 Поповић Ранко 278
 Поповић Сима 713
 Поповић Тања 113, 553, 755, 760, 888
 Поробић Сеад 878
 Посохов С. 569
 Потопенко Игнатиј Николаевич 717
 Потоцки Северин Осипович (Северин Осипович Потоцкий) 560, 561
 Паулович Константин 564
 Поцерац Милош Стојићевић 258
 Прањић Крунослав 551
 Прац Марио (Mario Praz) 256, 879
 Преподобни Јустин Ђелијски 536
 Прерадовић Петар 459, 460
 Прешерн Франц 714
 Принцип Гаврило 871
 Продановић Јаша 718
 Продановић Милета 267
 Пројшен Ервин (Preuschen Erwin) 326
 Проп Владимир 41, 42, 51, 55
 Прохић Касим 738
 Пртија Слободанка 855
 Пруст Марсел (Marcel Proust) 736, 812, 851
 Псеудо-Лукијан (Lucianus Samosatensis) 324
 Пузовић Предраг 856
 Пурсел Николас (Nicholas Purcell) 263
 Путилов Борис Николајевич 25
 Путник Исидор Павле 588
 Пуцић Медо 262
 Пушкин Александар Сергејевич (Александар Сергеевич Пушкин) 98, 102, 410, 620, 713, 716, 717, 834, 848
 Пфистер Манфред (Manfred Pfister) 256

- Рабле Франсоа 318
 Радевић Милорад 68
 Раденковић Љубинко 22, 655, 658, 661, 776
 Радин Ана 747, 760
 Радичевић Бранко 250, 871, 882, 883
 Радичевић Бранко В. 235
 Радовић Борислав 156, 160, 161, 162, 165, 277, 278, 767, 768, 776
 Радовић Душан 280, 619
 Радовић Огњан 838
 Радовић Тешић Милица 405, 411
 Радојковић Живан 720
 Радојчић Ђорђе Сп. 894
 Радојчић Саша 543, 544, 553
 Радојчић Светозар 640, 648
 Радонић Ј. 557, 562, 566, 569
 Радоњић Горан 281, 873
 Радоњић Данијела 590, 591
 Радуловић Јован 237, 252, 262, 599, 600, 601, 602, 603, 604
 Радуловић Марко М. 260, 264, 611
 Радуловић Милан 243, 892
 Радуловић Немања 423, 425, 431, 432, 433, 434, 770, 776, 856
 Радуловић Оливера В. 123, 281
 Разумовски Андреј Кирилович (Андреј Кирилович Разумовский) 560
 Раичевић Горана 7, 124, 132, 153, 606, 750, 760, 877
 Раичковић Стеван 278, 281, 878
 Рајић Јован 269, 270, 273, 300, 556, 709, 710, 715, 746
 Рајковић Ђорђе 710
 Рајњак Гордана Р. 467
 Рајс
 Рајхел Карл (Karl Reichl) 901
 Ракић Милан 162, 258, 615
 Ракић Мита 711, 712
 Рамели Иларија (Ramelli Paria) 326
 Ранк Ото (Otto Rank) 93, 256, 746, 748, 749, 760
 Ранковић Светолик 231, 713, 714
 Рансијер Жак (Jacques Rancière) 732, 811, 823
 Рањина Динко 844
 Расин Жан (Jean Racine) 719
 Рачки Фрањо 461, 480
 Рашић Милован Д. 834
 Рашковић Срђан 721
 Редер Петер (Peter Rehder) 290
 Ређеп Јелка 894, 895, 896, 897, 898, 899
 Рейтблат А. 568
 Реке Вернер (???) 468, 475
 Рембо Артур (Arthur Rimbaud) 13, 82, 87, 163, 770
 Ренар Жорж (Renard Georges) 702, 720
 Рељковић Магија Антун 269
 Рибарова Зденка 364, 368402
 Рибникар Владислава 252, 886, 887
 Рига од Фере (Ρήγας Βελεστινλής-Φεραΐος) 715
 Рид Џон (John Reed) 868
 Риђички Павле 588
 Ризнићи 596
 Рикер Пол (Paul Ricœur) 813
 Рилке Рајнер Марија (René Karl Wilhelm Johann Josef Maria Rilke) 156
 Ринтон из Сиракузе 139, 143
 Ристић Јован 490, 503
 Ристић Марко 759, 760
 Ристић Миодраг Т. 574
 Ристовић Ненад 855
 Рита Лето Марија 259, 263, 267, 855, 856
 Ритер Павле 708
 Рифатер Мишел (Michael Riffaterre) 812, 813, 818, 819, 823
 Рихтер Ангела (Angela Richter) 268, 269, 272
 Ричардсон Самјуел (Samuel Richardson) 173
 Ричи Елена (Elena Ricci) 267
 Рјомин Акизуки (Akizuki Ryomin) 514
 Рјуриков Б. С. (Борис Сергеевич Рюриков) 100
 Робинсон Едвард (Edward Robinson) 214
 Ровета Ђироламо (Girolamo Rovetta) 718
 Роговский Е. А. 569
 Рода Рода (Roda Roda) 867, 868
 Розанов В. В. 90
 Роић Сања 266
 Ролан Ромен (Romain Rolland) 835
 Роммель Д. Х. 561
 Ронинг Ан Биргит (Birgit Röning) 887
 Росети Данте Гебријел (Dante Gabriel Rossetti) 718
 Ростан Едмонд (Edmond Rostand) 703, 719
 Ротердамски Еразмо (Desiderius Erasmus Roterodamus) 848
 Ротру Жан (Jean Rotrou) 141, 142, 144
 Руварац Иларион 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228
 Рудан Саша 887
 Рудич Василиј (Rudich Vasily) 325, 332, 341
 Русе Жан (Jean Rousset) 173, 183, 745, 746
 Рускин Џон (John Ruskin) 705
 Русо Жан-Жак (Jean-Jacques Rousseau) 102, 107, 108, 109, 112, 114, 115, 116, 117, 119, 120, 173, 439, 712
 Сава (Вуковић) – епископ шумадијски 363
 Савић Виктор Д. 363, 381, 402
 Савић Милан 225, 605

- Савић Милисав 237, 259
Савић Ребац Аница 250
Савковић Светомир 713
Саид Едвард (Edward W. Said) 256
Салцер Ф. 691
Самарција Марко 291
Самарција Снежана 54, 55, 57, 58, 61, 68, 413, 427, 428, 429, 434, 486, 504, 597, 649, 650, 651, 652, 655, 656, 659, 660, 661, 748, 760, 863, 902
Самарцић Радован 21, 37, 844
Санд Драгомир 856, 857
Санд Жорж (Sand George) 718
Сандо Жил (Jules Sandeau) 716
Сапир Едвард (Edward Sapir) 188, 189, 191, 193
Сапфо (Σαπφώ) 319
Сарду Викториен (Victorien Sardou) 717
Сартр Жан Пол (Jean-Paul Charles Aymard Sartre) 145
Свинберн Алчернон Чарлс (Algernon Charles Swinburne) 718
Свифт Џонатан (Jonathan Swift) 336
Св. Сава (Растко Немањић) 247, 250, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 772, 775, 782, 785, 786, 787, 788, 898
Св. Симеон 642, 644, 645
Св. Теофан Затворник 246
Сегон Анри (Henri Segon) 701
Седигит Вулкације (Volcacijs Sedigitus) 136
Секеруш Павле 738
Секулић Исидора 170, 173, 232, 233, 240, 250, 410, 707, 749, 750, 760, 834, 837, 840, 869, 884
Секулић Невенка 588
Селенић Слободан 252
Селимовић Меша 234, 235, 250
Семјон Пјотр (Piotr Siemion) 285
Сенека Луције Енеја (Lucius Annaeus Seneca) 325, 354
Сен-Ламбер Жан-Франсоа де (Jean-François de Saint-Lambert) 83
Сетајоли Алдо (Aldo Setaioli) 327, 331
Сете Мирјам (Miriam Sette) 264
Сибиновић Миодраг 707, 719, 721, 836, 837, 839, 840, 841
Сиглигети Еде (Ede Szigligeti) 710
Сизена Корнелије (Lucius Cornelius Sisenna) 324
Сијарић Тамил 234, 235
Сикимић Биљана 659, 661
Симеон Рикард 406, 798
Симеуновић Драгана 855, 856
Симић Живојин 723, 834
Симић Новак 759, 760
Симић Радоје 528, 537
Симић Чарлс 768
Симовић Љубомир 157, 163, 165
Симон Жил (Jules Simon) 714, 716
Симонида Немањић 748
Сипервјел Жил (Jules Supervielle) 161
Сипријан Робер (Cyprien Robert) 488
Сјенкјевич Хенрик (Henryk Sienkiewicz) 354
Скарпета Ги (Guy Scarpetta) 736, 738
Скерлић Јован 169, 183, 220, 280, 573, 692, 695, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 833, 884, 885
Скерлић Клара 573
Скерлић Ђоровић Јелена 606, 703, 719, 720
Склирис Стаматос (Σταμάτης Σκλήρης) 128, 132
Скоулс Роберт (Robert Scholes) 189
Скриб Еуген (Eugène Scribe) 706
Славева Татјана 363, 402
Сладоје Ђорђо 536
Слашак Светлана 172, 176
Слијепчевић Перо 612, 614, 615, 616, 617, 707
Слонимски А. 96
Смит Ели (Eli Smith) 213, 214
Соаве Франческо (Francesco Soave) 598
Созо Пјер (Pierre Sauzeau) 901
Сократ (Σωκράτης) 354
Соларић Павле 298, 300, 588, 589, 590
Солнцева Ј. 691
Сонди Петер (Peter Szondi) 256
Сосеки Нацуме (Natsume Soseki) 507, 508, 509, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523
Сосир Фердинанд де (Ferdinand de Saussure) 193
Софокле (Σοφοκλής) 139, 145, 146, 148, 149, 448
Софрић Павле 14, 23
Спасић Александар И. 87, 838
Спивак Гајатри Чакраворти (Gayatri Chakravorty Spivak) 886
Спиридоновић Савић Јела 266
Сребро Миливој 248, 250, 251
Срејовић Драгослав 147, 149
Сремац Стеван 239, 339, 346, 603, 885
Сретеновић Михаило 837
Стајић Ваца 588
Стајнер Џорџ (George Steiner) 256
Стакић Јелена 596
Станић Мирјана 219
Станимировић Владимир 714, 715

- Станишић Константин 834, 837
 Станковић Борисав 232, 233, 239, 240, 241,
 410, 603, 742, 857, 869
 Станојевић Алекса 722, 723, 724
 Станчев Красимир 639, 648
 Старобински Жан (Jean Starobinski) 115, 120,
 596, 597, 599
 Старчевић Анте 481, 492, 498, 502
 Стахорски С. В. (Сергѐй Всеволодович
 Стахорский) 847, 848, 849
 Стевановић Видосав 237, 238, 797, 798, 799,
 802, 805, 807
 Стевановић Зоран 559
 Стевановић Михајло 537
 Стевановић Павле 120
 Стејић Јован 301, 833
 Стендал Мари-Анри Бел (Marie-Henri Beyle
 Stendhal) 256, 716
 Степанян К. А. 90, 91, 92, 93, 97, 100, 103,
 104
 Степанов Страхиа Р. 296
 Степанчев Урош 587
 Стефан Дечански 643, 646, 748, 898
 Стефан Немањић Првовенчани 640, 642,
 644, 645, 647, 898
 Стефановић Димитрије Е. 590, 591, 592,
 593
 Стефановић Ивана 287, 288, 289, 604, 606
 Стефановић Мирјана Д. 594
 Стефановић Павле 287
 Стефановић Светислав 287, 718, 834
 Стијовић Рада Р. 405, 409, 411
 Стилон Елије (Lucius Aelius Stilo Praeconius)
 136
 Стипчевић Биљана 364, 402
 Стипчевић Никша 840
 Стојадиновић Милица Српкиња 60, 63, 169,
 713
 Стојановић Зоран 23
 Стојановић Иван 262
 Стојановић Исидор 722
 Стојановић Љубивоје 855, 856
 Стојановић Љубомир 21, 37, 366, 402, 884
 Стојановић Миодраг 855, 856
 Стојановић Пантовић Бојана 878
 Стојановић Радмило 120
 Стојковић Андреја 709
 Стојковић Аркадије 564, 565, 565
 Стојковић Атанасије (А. И. Стојкович,
 Athanasius Stojkowitz) 250, 555, 556,
 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564,
 565, 566, 568, 570
 Стојковић Живорад 699
 Стојковић Хонорије 564, 565
 Стојменовић Ч. 583
 Стојнић Мила 702
 Стојнић Мирослава 840
 Стојнић Мирослава 719
 Столбун Ју. В. 94, 95, 96, 98, 99, 100, 101,
 102, 103, 104
 Стошић Љиљана 855, 856
 Стратимировић Стефан 558, 715
 Страшњук С. 565, 569
 Суботић Јован 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64,
 65, 66, 67, 298, 299, 300, 301, 503, 883
 Суботић Славка 170
 Суботић Стојан 840
 Сувајић Бошко 36, 38, 228, 413, 784, 796
 Суворов А. В. 102
 Сумцов Н. Ф. 568
 Сундечић Јован 262
 Сухомлинов М. И. 557, 560, 570
 Сципион Африканац (Publius Cornelius
 Scipio Africanus Major) 141
 Сципион Луције Корнелије (Lucius Cor-
 nelius Scipio) 141
 Таби Цозеф (Tabbi Joseph) 282
 Тадић Јорџо 844, 846
 Тадић Новица 539, 540, 541, 542, 543, 544,
 545, 546, 547, 548, 552
 Такахаси С. 96
 Тамарченко Натан 98, 103
 Тарковски Андреј (Андрей Тарковский)
 344, 357
 Тартаља Иво 851, 852, 853, 886
 Тасо Торквато (Torquato Tasso) 845, 880
 Татаренко Ала (Alla Tatarenko) 877
 Тахий Н. В. 563
 Тацит Гај Корнелије, Публије (Gaius Cornelius
 Tacitus, Publius) 354
 Твен Марк (Mark Twain) 717
 Тејлор Арчер (А. Taylor) 659
 Текелија Сава 269
 Текин Латифе (Latife Tekin) 827, 828
 Тенисон Алфред (Alfred Lord Tennyson) 718
 Тен Хиполит (Hippolyte Taine) 451
 Теодор Студит 247
 Теодор Тирон 591
 Теодосије Хиландарац 581, 640, 642, 643,
 645, 647, 898
 Теотокиј Псилица 709
 Тесла Никола 617, 883, 884
 Тешић Гојко 172, 183, 606
 Тибо (Bernhard Friedrich Thibaut) 557
 Тиксен Томас Кристијан (Thomas Christian
 Tychsen) 558
 Тиме Г. А. 89, 90, 95, 97, 104
 Тимотијевић Мирослава 855, 856
 Тирш Фридрих фон (Friedrich Wilhelm von
 Thiersch) 36

- Тихий Н. В. 570
 Тишма Александар 235
 Тодоров Цветан (Tzvetan Todorov) 93, 256, 610, 746
 Тодоровић Дарко Ж. 317, 351, 357
 Тодоровић Душица 260, 261, 265
 Тодоровић Пера 867
 Тојнби Арнолд (Arnold Joseph Toynbee) 452
 Токарев С. А. 21
 Тококу Китамура (Kitamura Tōkoku) 510
 Токугава династија (Tokugawa) 509
 Толстој Лав Николајевич (Лев Николаевич Толстој) 94, 101, 117, 707, 713, 717, 837, 848, 849
 Толстој Никита Ильич (Никита Ильич Толстој) 577, 580, 757, 760
 Толстој Светлана М. 22, 577, 656, 776
 Тома Жан (Jean-Thomas Arrighi de Casanova) 83
 Тома Пол Луј (Paul-Louis Thomas) 251
 Томановић Лазар 220, 221, 262
 Томас Пол-Луис (Paul-Louis Thomas) 475
 Томин Светлана 172, 899
 Томић Бранислав 902
 Томић Милица 170
 Томић Светлана Е. 850
 Томпсон Стит (Stith Thompson) 46
 Топораш Драгић Ђурђина 120
 Топоров В. Н. 96
 Торао Суга (Suga Torao) 512, 515
 Тошовић Бранко 797, 808
 Трифковић Коста 693, 882, 883
 Трифуновић Ђорђе 113, 120, 640, 648
 Трлајић Григорије 556, 710, 712
 Тројановић Сима 15, 23
 Тропин Тијана Д. 269, 276, 887
 Трофимов Евгений 90, 104
 Трусон Патрик (Patrick Trousson) 110
 Тубић Ристо 280
 Тунч Ајфер (Ayfer Tunç) 830
 Тургењев Иван Сергејевич (Иван Сергеевич Тургењев) 620, 713
 Турилов Анатолий Аркадьевич 245
 Тутњевић Станиша 612, 615
 Туцовић Димитрије 867, 868, 869
- Пелић Ивана 585, 587
 Пилико Иво 262
 Пирил Филозоф 245
 Пирјанић Гордана 267
 Пирковић Сњежана 612, 617
 Ђомин Накае (Nakaе Chōmin) 510
 Ђорач Милорад 798
 Ђоровић Владимир 469, 470, 471, 472, 475
 Ђосић Бора 619
- Ђосић Добрица 258, 605
 Ђосовић Стево 612
 Ђук Маја 860, 861, 862
 Ђуковић Милица 599
 Ђурчин Милан 707, 839
 Ђурчић Давид 562
- Угреновић Александра 595, 598
 Угринов Павле 234, 235, 237
 Ујес Алојз 855
 Унгер Рудолф (Rudolf Unger) 457
 Урбан Петар 274, 619, 620
 Урић Ненад 856
 Урош Немањић, цар 898
 Урошевић Влада 770, 776
 Ускоковић Милутин 232, 233
 Успенски Борис А. (Борис Андреевич Успенский) 766, 767, 776
 Утјешановић Острожински Огњеслав 460
 Ухтомски А. А. (Алексей Алексеевич Ухтомский) 93, 98, 100, 101, 102, 103
- Фабрис Антун 262
 Фалерслебен Хофман фон (Hoffmann von Fallersleben) 714
 Фарагуна Мариано (Mariano Faraguna) 267
 Фасбиндер Рајнер Вернер (Rainer Werner Fassbinder) 619
 Фенелон Франсис де (François de Fénelon) 710
 Феро Жан-Франсоа (Jean-François Féraud) 74
 Ферстер Хајнц фон (Heinz von Foerster) 201
 Фехер Ференц (Ferenc Fehér) 92
 Филемон 137
 Филипек Малгоржата (Filipek Małgorzata) 267
 Филип из Амфиопоља 325
 Филиповић Фрида 776
 Фин Моника 855
 Фихте Јохан Готлиб (Johann Gottlieb Fichte) 102
 Фишер Владимир 855, 856
 Фишер Јохан Карл (Johann Karl Fischer) 560
 Фјодоров Г. 97, 98
 Флакер В. 55
 Флашар Мирон 136, 137, 149, 319, 323, 325, 357
 Флобер Гистав (Gustave Flaubert) 344, 849
 Фо Дарио (Dario Fo) 619
 Фойгт К. К. 561, 570
 Фокнер Вилијем (William Faulkner) 284, 285, 826
 Фортис Алберто (Alberto Fortis) 450, 666
 Фос Јохан Хајнрих (Johann Heinrich Voss) 620

- Фос Рихард (Richard Voss) 717
 Фрайденберг Ольга 89, 104
 Фрајнд Марта 38
 Франасовић Драгутин 694
 Франичевић Марин 843
 Франс Анатол (Anatole France) 702, 704, 706, 720
 Франц I (Franz I Stephan) 561
 Фрањо Јосип I (Franz Joseph I) 866
 Фридлендер Г. М. 93, 100, 104
 Фридрих Хуго (Hugo Friedrich) 256
 Фројд Зигмунд (Зигмунд Фрејд, Sigmund Freud) 100, 101, 104, 454, 743, 748, 750, 812, 858, 872
 Фрушић Димитрије 833
 Фуко Мишел (Michel Foucault) 110, 273
 Фулвије Марко Нобилиор (Marcus Fulvius Nobilior) 141

 Хабермас Јирген (Jürgen Habermas) 209, 210
 Хавелок Ерик (Erik Havelok) 425, 431
 Хазенклавер Валтер (Walter Hasenclever) 714
 Хајмз Дел (Dell Hymes) 426
 Хајне Хајрих (Heinrich Heine) 114, 559, 614, 702, 707, 711, 713, 718
 Хајнзе Вилхелм (Wilhelm Heinze) 317, 318
 Хајнце Рихард (Richard Heinze) 324, 325, 328
 Хаксли Алдоус (Aldous Huxley) 186
 Халеви (Ludovic Halévy) 707
 Хализев В. Е. 90, 104
 Хаман Јохан (Johann Hamann) 439, 440
 Хамбургер Кејт (Käte Hamburger) 256, 814, 823
 Хамбургер Михаел (Michael Hamburger) 256
 Хамер Еспен (Espen Hamer) 515
 Хамовић Валентина 280, 879
 Хамовић Драган Ј. 260, 264, 278, 539, 540, 546, 553, 763, 870, 872
 Харден Перегрин (Peregrine Horden) 263
 Хардести Вилијам (William Hardesty) 192
 Харис Пол А. (Paul A. Harris) 284, 285
 Харитон 331
 Харон из Лампсака 138
 Хармс Данил (Даниил Хармс) 620
 Харуки Мураками (Haruki Murakami) 518
 Хауард Барбара (Barbara Howard) 115
 Хауптман Герхарт (Gerhart Hauptmann) 693
 Хауптова Зое 364, 368, 402
 Хафнер Станислав 641, 648
 Хачесон Френсис (Francis Hutcheson) 80
 Хачион Линда (Linda Hutcheon) 252, 873

 Хаџи Танчић Саша 847
 Хаџић Антоније 710
 Хаџић Зорица 606
 Хаџић Јован 300, 462, 711, 721, 722
 Хегел Џорџ Вилхелм Фридрих (Georg Vilhelm Fridrih Hegel) 110, 614
 Хејл Петер М. (Peter M. Hejl) 201
 Хекторовић Петар 485, 486
 Хелвечијус Клод Адријан (Claude-Adrien Helvétius) 80, 85
 Хелдерлин Фридрих (Johann Christian Friedrich Hölderlin) 159, 164
 Хелтер Ахим (Hölter Achim) 253
 Хемфер Клаус (Klaus Hemfer) 256
 Хервег Џорџ (Georg Herwegh) 714
 Хердер Јохан Готфрид фон (Johann Gottfried von Herder) 256, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 710, 711
 Херман Франц (Franz Hermann) 713
 Херодот 138, 149
 Хесе Херман (Herman Hesse) 514
 Хијероним (Hieronymus) 136
 Хилфердинг Рудолф (Rudolf Hilferding) 716
 Хитлер Адолф (Adolf Hitler) 728
 Хјуз Тед (Edward James Ted Hughes) 769
 Хлапец Ђорђевић Јулка 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 180, 181, 182
 Хлебџ Борис 319
 Ходел Роберт (Robert Hodel) 275, 276, 855, 878, 887
 Холцер Антон (Anton Holzer) 869
 Хомер (Ὅμηρος) 74, 102, 144, 319, 330, 425, 448, 620, 721, 722, 730, 732, 733, 735, 851
 Хорације Квинт Флак (Quintus Horatius Flaccus) 319, 323, 711, 713, 715, 721, 722, 812
 Хорхајмер Макс (Max Horkheimer) 874
 Хофман Ернст Теодор Амадеус (Ernst Theodor Amadeus Hoffmann) 89, 91
 Хофман 858
 Хофман Џорџ Франц (Georg Franz Hoffmann) 558
 Хоц А. Н. 96
 Хребельановић Лазар 247, 591, 896
 Христић Данка 841
 Христић Јован 160, 161, 162, 164, 165, 266, 278, 468, 469, 472, 475
 Хумболт Вилхелм фон (Wilhelm von Humboldt) 188, 256
 Хунгер Улрих (Ulrich Hunger) 556, 558

- Цамблак Григорије 642, 644, 646, 647, 898
 Цар Стефан Душан 584
 Цар Марко 262, 265, 750
 Цветајева Марина Ивановна 848
 Цветковић Теофиловић Ирена 590
 Цвијановић Светислав Б. 719
 Цвијић Јован 617, 865, 884
 Целан Паул (Paul Celan) 276
 Целнер Јохан Фридрих (Johann Friedrich Zöllner) 856
 Цермановић Александрина 147, 149
 Цернић Луција 401, 402
 Цесарић Добриша 851, 853
 Цидилко Весна 780, 796, 880
 Цимнер Ридигер (Zymlner Rüdiger) 253
 Цицерон Марко Тулије (Marcus Tullius Cicero) 85, 136, 334
 Цоликофер Георгије Јоаким 599, 709
 Цријевић Илија 319
 Црњански Милош 232, 233, 239, 240, 242, 250, 252, 261, 264, 265, 277, 474, 600, 619, 741, 742, 743, 744, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 834, 835, 847, 870, 871, 872, 873, 874, 875, 876, 877, 878, 879, 880, 881, 882, 884
 Црноризац Храбар 245
 Црнчевић Брана 619
 Чајкановић Веселин 7, 8, 10, 12, 14, 15, 23, 42, 43, 44, 55, 656, 661, 779, 780, 781, 782, 783, 786, 790, 795, 796
 Чарнојевић Арсеније III 226
 Чежије Јармолај 245
 Чернишевски Н. Г. (Николај Гаврилович Чернышевский) 115, 711
 Чехов Антон Павлович (Антон Павлович Чехов) 123, 619, 620, 717, 848, 851, 858
 Чижевски Д. И. 100, 103
 Чистов Кирилл Васильевич 579
 Чмир Олена 855
 Чоке Хајнрих (Zschokke, Heinrich) 710
 Чолак Бојан 260, 261, 265, 879
 Чупић Никола 221
 Чурчић Лазар 36, 38
 Џацић Петар 163, 165
 Џејмс Вилијам (William James) 513
 Џејмсон Фредерик (Frederick Jameson) 775
 Џојс Џејмс (Joyce James Augustine Aloysius) 188, 331, 332, 333, 336, 728, 729, 732, 734, 826, 873
 Џонсон Семјуел (Samuel Johnson) 596
 Џонстон Џон (John Johnston) 285
 Џунић Слободан 237, 238, 239
 Шаку Соен (Sōen Shaku) 512, 522
 Шалабалић Радмила 317, 318, 319, 320, 321, 323, 337, 338, 343, 344, 345, 346, 347, 349, 350, 356, 357
 Шантић Алекса 615, 711, 718
 Шанфор Себастијан Рок Никола (Roch Nicolas Sébastien Chamfort) 704, 706, 720
 Шаранчић Чутура Снежана 3. 649, 658, 662
 Шапчанин Милорад 714
 Шапшева Н. П. 557, 570
 Шаранчић Чутура Снежана 57
 Шатобријан Рене (François René de Chateaubriand) 85, 704
 Шатријан Александар (Alexandre Chatrian) 717
 Шафак Елиф (Elif Şafak) 825, 830
 Шафарик Павел Јосиф (Pavel Jozef Šafárik) 247, 458
 Шафтсбери Ешли Купер Ентони (Antony Ashley Cooper Shaftesbury) 80, 597
 Швелец Франја 843
 Шеатовић Димитријевић Светлана 259, 260, 263, 266, 279, 874
 Шеврел Ив (Yves Chevrel) 251
 Шевченко Тарас Григорович 717
 Шекспир Вилијам (William Shakespeare) 136, 138, 143, 446, 447, 448, 456, 474, 706, 707, 712, 714, 716, 718, 720, 722, 834, 848, 883, 887, 888
 Шелева Елизабета 886
 Шели Мери (Mary Shelley) 718
 Шер Јохан (Johannes Scherr) 707
 Шешкин Ала 888
 Шизутеру Уеда (Ueda Shizuteru) 522
 Шикибу Мурасаки (Murasaki Shikibu) 48
 Шилер Фридрих (Friedrich Schiller) 85, 280, 441, 454, 613, 702, 710, 711, 718
 Шимићи Хисамацу (Shin'ichi Hisamatsu) 522
 Шишков Александар Семјонович (Александр Семёнович Шишков) 562
 Шкроб Зденко 614
 Шлегел Август Вилхелм (August Wilhelm Schlegel) 256, 714
 Шлегел Јохан-Адолф (Johann-Adolf Schlegel) 80
 Шлегел Јохан Елиас (Johann Elias Schlegel) 256
 Шлецер Август Лудвиг (August Ludwig von Schlözer) 557, 558, 559
 Шмаус Алојз (Alois Schmaus) 258
 Шмит Зигфрид (Siegfried J. Schmidt) 201, 202, 204, 205, 207, 209, 211
 Шова, јапански цар (Showa, Hirohito) 509

- Шојо Цубојући (Tsubouchi Shoyo) 511
 Шола А. 617
 Шопа Никола 318
 Шопенхауер Артур (Arthur Schopenhauer) 82, 85, 87, 108
 Шпенглер Освалд (Oswald Spengler) 452
 Шпицер Лео (Leo Spitzer) 82
 Штавланин-Ђорђевић Љубица 365, 401, 402
 Штанцл Франц (Franc K. Stanzel) 859
 Штарк Франц Ксавер 596
 Штејнберг Арон (Арон Захарович Штейнберг) 89, 91, 95, 104
 Штиљановић Стефан 583
 Штирле Карлхајнц (Stierle, Karlheinz) 256
- Штросмајер Јосип Јурај 460, 461, 481, 490, 491, 498, 499
 Штукин Пјотр Иванович 365, 366, 382
 Шуберт Габријела (Gabiella Schubert) 251, 469, 470, 474, 475, 855
 Шуићи Като (Kato Shuichi) 50
 Шује Жак (Chaques Chouillet) 80, 81
 Шукало Младен 475
 Шурмин Ђуро 496
 Шутић Милослав 870, 877
 Шчедрин Михаил Салтиков (Михајл Евграфович Салтыков-Щедрин) 717
- Щенников Гуриј 92, 104
 Яворницкий, Д. И. 570
- *
- Aarne Antti 41, 55
 Aćin Jovica 738
 Adamietz Joachim 324, 357
 Adorno Theodor W. 735, 737, 738, 739
 Akiyama Ken 55
 Akizuki Ryomin 514, 523
 Aland Barbara 463
 Aland Kurt 463
 Albahari David 823, 824
 Alexe Maria 829, 830
 Alembert Jean le Rond d' 87, 88
 Altmeyer Klaus 204, 209, 210, 211
 André Yves-Marie 77, 87
 Andrić Nikola 22
 Apter Emily 887
 Aristofan 348, 350, 357
 Arnautović Margerita 725
 Atanasijević Ksenija 183
 Atay Oğuz 830, 831
 Auerbach Erich 322, 333, 342, 353, 358
- Babić Josip 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464
 Badnjarević Aleksandar 358
 Batsch August Johann Georg Karl 558
 Bahtin Mihail 26, 38, 90, 92, 94, 95, 98, 99, 104, 329, 330, 339, 341, 342, 343, 347, 351, 358, 650, 659, 660, 662, 739
 Baldwin Barry 358
 Banjanin Ljiljana 260
 Bart Rolan 753, 760
 Barta Peter I. 359
 Barthes Roland Gérard 255
 Bartmiński Jerzy 434
 Bašić Husein 22
 Bataj Žorž 742, 761
 Batteux Charles 79, 83, 87
- Bauman Richard 423, 426, 434
 Beck Roger 332, 358
 Becq Annie 77, 87
 Beker Miroslav 110, 120, 746, 761
 Belaval Yvone 82, 87
 Bell Robert H. 336, 358
 Benjamin Walter 729, 730, 731, 732, 733, 735, 736, 737, 738, 739
 Bhabha Homi K. 255
 Bieber Margaret 150
 Birger Peter 728, 736, 737, 738, 739
 Birus H. 253
 Bjelinski V. G. 102, 104
 Black Matthew 463
 Bodrijar Žan 751, 752, 754, 761
 Body Jacques 144, 150
 Bojović Dragiša P. 648
 Bosanac Stjepan 22
 Bošković Stulli Maja 10, 24, 63, 67, 69, 424, 426, 428, 430, 434
 Bourdieu Pierre 255
 Božinović Neda 183
 Branham Robert B. 330, 358
 Bratić Dobriła 66, 69
 Brivic Sheldon R. 331, 358
 Brockett G. Oscar 137, 150
 Broz Ivan 22
 Budgen Frank 728, 738
 Burke Peter 424, 430, 434
 Bürger Karl 324, 358, 736
 Butler Yeats William 255
 Buturović Đenana 22
 Bužinjska Ana 183
 Byrne Shannon N. 325, 358
- Cabassi Nicoletta 260
 Cahusac Louis de 86
 Caldwell S. Rihard 150
 Chouillet Chaques 80, 81, 87

- Cicero Marcus Tullius 136, 150
 Cizek Eugen 331, 358
 Clark Katerina 331, 358
 Clute John 199
 Coetzee John Maxwell 117, 119, 120
 Cohen Robert 145, 150
 Collignon Albert 324, 358
 Collings Michael Robert 193, 199
 Condillac Etienne Bonnot de 78, 87
 Connors Catherine M. 327, 330, 358
 Conte Gian Biagio 327, 332, 341, 345, 358
 Corbineau-Hoffmann A. 253
 Courtney Edward 327, 355, 358
 Crnković Zlatko 105
 Crnjanski Miloš 761
 Crousaz Jean-Pierre de 77, 87
 Cru Loyalty Robert 81, 87
 Cueva Jean Alvares 358

 Čermák Vaclav 364, 402

 Daizen Brian 510
 Damrosch David 887
 Dawson Brett 144, 150
 Delanoy 208
 Delany Samuel 185, 188, 189, 190, 192, 193,
 196, 197, 199, 200
 Delez Žil 734, 738, 750, 761
 Derida Žak (Jacques Derrida) 434
 Deželjin Vesna 260
 Diderot Denis 81, 83, 84, 85, 87, 88
 Dieckmann Herbert 75, 76, 80, 83, 87
 Doci Đino 36, 38
 Döblin Alfred 728, 733, 738, 739
 Dögen 523
 Dojčinović-Nešić Biljana 183
 Dostojevski F. M. / Dostoevsky Fyodor M. 99,
 104, 105
 Drča Marko 739
 Drenovac Nikola 752, 761
 Dubos Jean-Baptiste 78, 88
 Dysernick H. 253

 Đaković Vlastimir 662
 Đurić Miloš N. 150

 Eakin Paul John 120
 Eko Umberto 651, 662, 731, 733, 738, 739
 Engel Ulrich 290
 Eritje Fransoaz 742, 761
 Eshil 150
 Eto Jun 523

 Fedeli Paolo 327, 358
 Féraud Jean-François 74, 86
 Fehér Ferenc 92, 105

 Filipek Małgorzata 260
 Finci-Pocrnja Javorka 738
 Finnely Gail 887
 Flaker Vida 24, 69
 Frank Joseph 110, 120
 Freud Sigmund (Zigmund Frojd) 454, 463,
 743, 744, 750, 761
 Friedlaender Ludwig 360
 Fügen Hans Norbert 253
 Fuko Mišel (Michel Foucault) 120, 256, 692,
 700
 Fumio Masutani 523

 Gaj Ljudevit 489, 504
 Gantar Kajetan 139, 150
 Garrick David 81
 Gavrilović Milomir M. 796
 Gen'yu Sokyu 524
 Giammarco Marilena 260
 Gika Matila 36, 38
 Giradoux Jean 150, 151
 Girard Rene 116, 120
 Glasersfeeld Ernst von 202, 203, 204, 211
 Gojković Drinka 739
 Gora Thomas 359
 Goring Rosemary 848
 Grabovszki E. 253
 Grbić Dragana 268
 Greenblatt Stephen 255
 Grosman Leonid 90, 105
 Gurevič Aron 650, 660, 662
 Gursel Nedim 830, 831
 Gusdorf Georges 118, 120

 Habermehl Peter 325, 358
 Hägg Tomas 325, 358
 Hajmz Del (Dell Hymes) 426, 434
 Hallett Judith P. 360, 361
 Hamer Espen 524
 Hamović Dragan L. 777
 Hardesty William H. 192, 199
 Harfam Džefri (Geoffrey Galt Harpham) 650,
 659, 662
 Harrison Stephen 325, 359
 Havelok Erik 425, 428, 434
 Heinze Richard 327, 359
 Hektorović Petar 486
 Henderson Jeffrey 332, 359
 Herder Johann Gottfried von 464, 465
 Hieronymus 136, 150
 Hildy Franklin J. 137, 150
 Hilferfing Aleksandar Vedorović 480
 Hiraoka Toshio 524
 Hisasamatsu Seiichi 524
 Hlapec Đorđević Julka 169, 174, 175, 177, 178,
 179, 180, 183, 184

- Hlebec Boris 24
 Hobsbom Erik (Eric Hobsbawm) 434
 Hofmann Heinz 359
 Hölder Achim 253
 Holquist Michael 331, 358
 Holzberg Niklas 325, 359
 Hörmann Kosta 22
 Hornblower Simon 138, 150
 Hosius Carl 327, 360
 Howard Barbara 116, 120
 Hughes Ted 769, 776
 Hugo Friedrich 14, 24
- Imanishi Junkichi 524
 Ito Seiji 49, 55
 Ivanić Dušan M. 504, 700
 Iveković F. 22
- Jagić Vatroslav 480, 482, 483, 484, 493, 494, 497, 498, 499, 503, 504, 505
 Janković Milica 184
 Jardine Alice 359
 Jason Heda 434
 Jašková Nina 354, 359
 Jay Martin 735, 739
 Jansson Gottskalk 324, 325, 327, 333, 347, 359
 Jolles Andre 652, 654, 662
 Jović Ida D. 831
 Juhas Georgievska Ljiljana 504
- Kabiljo-Šutić Simha 662
 Kaiser G. R. 253
 Kalinić Branko 360
 Kalinić Snežana Z. 120
 Kami Alber 108, 109, 115, 120
 Kapor Vladimir 739
 Karadžić Vuk Stefanović 69, 435
 Katagiri Yoichi 49, 50, 52, 53, 55
 Katnić Bakaršić Marina 797, 800, 808
 Kershner Richard B. 331, 359
 Klebs Elimar 327, 359
 Kličković Dalibor D. 524
 Klodt Claudia 360
 Knežević Boban 199
 Knežević Snješka 738
 Kocić Ljubiša 36, 38
 Koh Magdalena 184
 Kojima Naoko 55
 Konno Toru 524
 Konosu Hayao 55
 Konstantinović Zoran 253
 Kordić Radoman 751, 759, 761
 Korkmaz Ramazan 828, 830
 Kosanović Bogdan 662
 Kostić Veselin 662
 Kostić Zvonimir 24
- Kovač Zvonko 757, 761
 Kowollik Eva 269
 Kristeva Julia 331, 359
 Kroll Wilhelm 346, 359
 Kuk Dejvid (David A. Cook) 728, 739
 Kür Pınar 831
 Kušan Ivan 105
 Kuzmič B. 214
 Kuzmič Martin 360
 Kuzmič Peter 213
- Laqueur Thomas W. 739
 Lauer Reinhard 777
 Lazarević Laza 132, 133
 Lazović Milica M. 823
 Leadbeater W. Lewis 146, 150
 Lefèvre Eckard 325, 359
 Lejeune Philippe 116, 120
 Leskov Nikolai 739
 Leto Maria Rita 260
 Lévi-Strauss Claude 255
 Lewis Charlton T. 355, 359
 Lič Edmund 15, 24
 Littré Émile 72, 86
 Livius Titus 139
 Loberger Gordon 191, 199
 Loma Miodrag 449, 463, 464
 Lord Albert 435
 Lotman J. M. 95, 96, 105
 Lozica, Ivan 427, 431, 434
 Luhmann Niklas 255
 Lukács György 739
 Lukšić Tugomir 120
 Lund Nick 199
 Luther Martin 452, 464
- Ljeskov Nikolaj 738
- Malinar Anđelko 104
 Malinar Mato 104
 Mančić Aleksandra 105
 Mankin A. Paul 145, 150
 Marcijal M. Valerije 357, 359
 Marčić Gordan 359
 Marino Adrijan 154, 156, 165
 Martini Carlo M. 463
 Martini Fric 728, 739
 Matijašević Radovan 69
 Matović Vesna 184
 McEvoy Seth 193, 199
 McGlathery Daniel B. 330, 359
 Mekluan Maršal (Marshall McLuhan) 428, 435
 Meyers Walter Earl 189, 199
 Ménil Alain 88

- Merković Lazar 105
 Metzger Bruce M. 463
 Miklosich Franz von 390, 403
 Miličević Nika 738
 Miller Paul Allen 359
 Milinković Jelena G. 184
 Milovanović Sonja M. 554
 Milutinović Kosta 504
 Milutinović Zoran 738
 Minamoto Takakuni 55
 Miočinović Mirjana 38
 Mišić Zoran 777
 Mitani Eichi 52, 56
 Miyoshi Yukio 56
 Mladenović Marina P. 435
 Mølbjerg Hans 81, 88
 Morabito Rosanna 260, 261
 Moran Berna 827, 828, 831
 Mortier Roland 75, 88
 Murvar Vatroslav 498, 504
 Mustedanagić Lidija 662
 Mušika Sanela 260
 Müller G. 557, 570
 Müller-Peisert Gabriele 206, 211, 212

 Nastasijević Momčilo 274
 Natsume Soseki 524
 Nedeljković Aleksandar B. 199
 Nedeljković Vojin 359
 Nenezić Sonja V. 808
 Nicholls Peter 199
 Nikitović Zorica V. 537
 Nikolajević Mirjana 739
 Nikolić Aleksandar M. 570
 Nikolić Milica 104, 358
 Nikolić Nenad V. 505
 Novaković Stojan 504, 505
 Nušić Branislav 700

 Ogihara, Asao 55
 Okada Richard 50, 56
 Okazaki Yoshie 524
 Ong Walter 424, 428, 435

 Palavestra Predrag 504
 Pame Kler 734, 738
 Pamuk Orhan 831
 Panić Maras Jelena S. 761
 Pantić Mihajlo 504
 Paripović Krčmar Sanja J. 166
 Parker Holt N. 355, 360
 Parla Jale 826, 830, 831
 Parsons Peter J. 325, 360
 Parsons Tony 255
 Pasarić Josip 498, 504

 Pavić Armin 494, 496, 503, 504
 Paz Oktavio 758, 761
 Perović Latinka 184
 Perry Ben 325, 360
 Petković Danijela R. 39, 422
 Petronić Olja 738
 Petronije Arbitr 360
 Petronius 351, 360, 361
 Petrović-Jülich Marina M. 212
 Petrović Predrag Ž. 739
 Pešikan-Ljuštanović Ljiljana Ž. 24
 Piletić Milana 662
 Pinski Robert 650
 Plautus Titus Maccius 135, 140, 141, 142, 150,
 151
 Pllater Charles 359
 Podoli Renato 144, 150
 Pomplum Lois 146, 150
 Pongs Herman 651, 662
 Popa Vasko 662, 777, 796
 Popović Jovan Sterija 475, 476
 Popović Radović Mirjana 657, 662, 759, 761
 Popović Tanja 120
 Pranjic Krunoslav 553
 Preuschen Erwin 326, 360
 Priapi Ira 358
 Prohić Eleonora 700
 Propp Vladimir Jakovljević 15, 24, 64, 66,
 69, 255, 659, 662
 Putilov Boris Nikolajević 25, 38

 Radulović Olivera V. 132
 Raimund M. Fridrich 140, 150
 Rajnjak Gordana R. 475
 Ramelli Ilaria 326, 360
 Rank Otto 93, 105
 Ransijer Žak 732, 739
 Rebenich Stefan 150
 Rehder Peter 290
 Rejndžer Terens (Terence Ranger) 434
 Ricci Elena 260
 Richter Angela 269
 Ričards A. A. (Richards A. A.) 651, 662
 Ries K. 557, 570
 Rimbaud Arthur 82
 Roić Sanja 260
 Rose Kenneth 325, 360
 Rosić Tatjana 184
 Rotrou Jean 150
 Roudiez Leon S. 359
 Rousseau Jean-Jacques 121
 Rozanov V. V. 105
 Rudich Vasily 326, 332, 354, 360
 Ruse Žan 745, 761
 Rüdiger H. 253

- Said Edward 255
 Saint-Lambert Jean-François de 83, 88
 Sait Halman Talât 831
 Samardžija Snežana 486, 504
 Saussy Haun 887
 Savić Viktor D. 403
 Schanz Martin 327, 360
 Schiller Friedrich 441, 454, 464
 Schmaus Alois 38
 Schmeling Gareth L. 253, 325, 327, 330, 354, 360
 Schmidt Siegfried J. 202, 205, 206, 207, 208, 209, 212
 Scobie Alexander 324, 361
 Seki Keigo 46, 56
 Setaioli Aldo 325, 328, 331, 361
 Sette Miriam 260
 Shafak Elif 831
 Shepherd David 359
 Shikibu Murasaki 55
 Short Charles 355, 359
 Shoup Kate 191, 199
 Shuichi Kato 50, 56
 Sikimić Biljana 658, 662
 Simeon Rikard 405, 406, 412, 798, 799, 808
 Skerlić Jovan 725
 Skinner Marilyn B. 355, 360, 361
 Slapšak Svetlana 172, 173, 176, 184
 Spaworth Antony 138
 Spender Stephen 116, 120
 Spengler Oswald 464
 Spitzer Leo 82, 88
 Stamić Ante 24
 Stamić Truda 24, 738
 Starčević Ante 492, 503, 504
 Stevanović Aleksandar V. 739
 Stevanović Vidosav 808
 Stijović Rada 412
 Stojković Atanasije 570, 571
 Stöcker Christoph 325, 361
 Stolz Walter 317, 361
 Subotin Lidija 662
 Subotić Jovan 69
 Sueki Fumihiko 524
 Sullivan John P. 325, 361
 Suvin Darko 199

 Šalabalić Radmila 357, 361, 362
 Šarančić Čutura Snežana Z. 69, 662
 Šlibar Neva 212
 Šop Ivan 662
 Šop Nikola 360
 Šouvolter Ilejn 184
 Štajger Emil 735739
 Štatler Harald 730, 739

 Šurmin Đuro 504
 Šutić Miroslav 662

 Tabaković Milan 358
 Tabbi Joseph 282
 Tadashi Ookubo 56
 Tadić Novica 554
 Taft Robert Francis 365
 Takasaki Jikido 524
 Takashi Akiyama 56
 Takahashi Nobukatsu 46, 47, 56
 Tamarin Georges R. 650, 654, 655, 656, 662
 Tatarenko Ala 260
 Teiji Ichiko 56
 Tenen Dennis 887
 Thompson Stith 41, 55
 Todorov Cvetan 25, 38, 91, 93, 96, 105
 Todorović Darko Z. 361
 Tomlin Svetlana 184
 Toynbee Arnold Joseph 464
 Trbojević Ivana 739

 Ueda Shizuteru 524

 Vasić Danijela B. 56
 Velikanović Iso 105
 Verniere Paul 87
 Versini Laurent 87
 Veršić Sanja 105
 Victoria Brian Daizen 523, 524
 Voltaire 72, 73, 74, 88
 Vrčević Vuk 435
 Vučelj Nermin S. 88
 Vučković Tihomir 662
 Vujičić Petar 69, 105
 Vukadinović Snežana M. 151
 Vuković Mira 69, 120
 Vulf Virdžinija 179, 181, 183

 Walker Barbar G. 849
 Walters Jonathan 355, 361
 Warmington Eric Herbert 150
 Watt A. Harold 138, 150
 Weisstein Ulrich 253
 Wellek René 81, 88
 Weedman Jane Branham 191, 199
 Wikgren Allen 463
 Wilkins John 199
 Wischnath Michael 557
 Whorf Benjamin Lee 197, 199
 Wright Parrish 355, 361
 Wutz Michael 282

 Yalçın Alemdar 828, 831
 Yamada Mumon 524
 Yamada Yoshio 52, 55

Yanagita Kunio 46, 47, 55, 56

Yanai Shigeshi 48, 55

Yoshida Seiichi 524

Yukio Miyoshi 55

Zečević Divna 424, 430, 434

Ziche, P. 557, 570

Zima Luka 797, 799, 808

Zima P. V. 253

Zimmerman Maaike 325, 359, 361

Zymner Rüdiger 253

Zlata Andrea 112, 120

Zuković Ljubomir 431, 435

Ženet Žerar 736, 739

Živković Dragiša 59, 66, 69, 662, 808

Živković Milan D. 199

Živojinović Branimir 739

Žinestje Pol 26, 38

Žmegač Viktor 732, 739

УПУТСТВО ЗА ПРИПРЕМУ РУКОПИСА ЗА ШТАМПУ

Часопис *Зборник Матице српске за књижевност и језик* објављује оригиналне радове из свих области истраживања књижевности (књижевна историја, теорија књижевности, методологија проучавања књижевности, компаративистика), грађу и приказе, као и лингвистичке радове који су непосредно везани за проучавање књижевности. Радови који су већ објављени или попуњени за објављивање у некој другој публикацији не могу бити прихваћени. Ако је рад био изложен на научном скупу у виду усменог саопштења, податак о томе треба да буде наведен у посебној напомени при дну прве стране чланка.

Језици рада су српски језик, остали словенски језици, енглески, немачки и француски. За радове на српском језику примењује се *Правилник српскога језика* Митра Пешикана, Јована Јерковића и Мата Пижурице (Нови Сад: Матица српска, 2010).

1. ПРЕДАЈА РУКОПИСА

Рад послати одштампан на адресу: Уредништво *Зборника Матице српске за књижевност и језик*, Матица српска, Улица Матице српске 1, 21000 Нови Сад, Србија. Електронску верзију рукописа у Word формату послати на адресу: jdjukic@maticasrpska.org.rs. У електронској верзији не наводити податке о аутору, него их дати у тексту електронске поруке (назив и седиште установе, електронска адреса аутора). Ако је аутора више, за свакога навести тражене податке. Штампана верзија рукописа може бити замењена електронском верзијом у PD формату. Рукописи се не враћају ауторима.

2. ПРОЦЕС РЕЦЕНЗИРАЊА

Радове рецензирају два квалификована рецензента. У року од два месеца од пријема рукописа аутори ће бити обавештени о томе да ли је рад прихваћен за објављивање. Поступак рецензирања је анониман у оба смера. Рок за објављивање прихваћених радова је 12 месеци од предаје коначне верзије рукописа.

3. ЕЛЕМЕНТИ РАДА (обавезан редослед):

а) име и презиме аутора: у студијама и чланцима изнад наслова уз леву маргину, у приказима испод текста уз десну маргину, курзивом; назив и број

пројекта/програма у оквиру којег је чланак настао наводи се у подбелешци, везаној звездицом за наслов рада;

б) наслов рада: верзалом, центриран;

в) сажетак (до 8 редова): на језику основног текста, без ознаке *Сажетак*; лева маргина увучена 1,5 cm у односу на основни текст;

г) *Кључне речи* (до 5): на језику основног текста; лева маргина увучена 1,5 cm у односу на основни текст;

д) основни текст;

ђ) ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА: центрирано;

е) резиме садржи: име аутора уз леву маргину, наслов рада (верзалом, центрирано), испод наслова Резиме (центрирано и спационирано), текст резимеа; уколико је рад на српском језику, резиме може бити на енглеском, немачком, руском или француском; уколико је рад на страном језику, резиме је на српском; ако аутор није у могућности да обезбеди резиме на одговарајућем језику, треба да га напише на језику рада, а Уредништво ће обезбедити превод.

ж) назив и адреса установе у којој је аутор запослен и електронска адреса аутора, уз леву маргину (у приказима уз десну); називи сложених организација треба да одражавају хијерархију њихове структуре, један испод другог.

4. ФОРМАТ

а) стандардни: А4; маргине 2,5 cm;

б) фонт: Times New Roman; друге фонтове употребљене у тексту послати као посебан фајл;

в) величина слова: основни текст 12 pt, а сажетак, кључне речи, подножне напомене, извори, цитирана литература, резиме, назив и адреса установе и електронска адреса аутора 10 pt;

г) размак између редова: 1,5;

д) напомене: у дну стране (footnotes, а не endnotes), искључиво аргументативне; први ред увучен 1,5 cm у односу на основни текст;

ђ) за наглашавање се користи *иџалик* (не **болд**);

е) наслови појединих сегмената рада дају се малим верзалом, увучени за 1,5 cm и интегрисани у почетне параграфе; пожељно је да буду нумерисани (1., 1.1., 1.2., 1.2.1. итд.); параграфи 1., 2. итд. одвајају се од претходног параграфа једним празним редом, а параграфи 1.1., 1.2. итд. размаком од 6 pt.

5. ЦИТИРАНЕ ФОРМЕ

а) наслови посебних публикација који се помињу у раду штампају се италиком;

б) цитати се дају под двоструким знацима навода (у раду на српском „...“; у радовима на другим језицима у складу с одговарајућим правописом), а цитат унутар цитата под једноструким знацима навода ('...'); пожељно је цитирање према изворном тексту (оригиналу); уколико се цитира преведени

рад, у одговарајућој напомени навести библиографске податке о оригиналу; доследно се придржавати једног од наведених начина цитирања;

в) краћи цитати (2–3 реда) дају се унутар текста, дужи цитати се издвајају из основног текста (увучени), са извором цитата датим на крају;

г) пример се наводи италиком, а његов превод под једноструким знацима навода (?...?).

6. ЦИТИРАЊЕ РЕФЕРЕНЦИ ИНТЕГРИШЕ СЕ У ТЕКСТ, НА СЛЕДЕЋИ НАЧИН:

а) упућивање на студију у целини: (САМАРЦИЈА 2011);

б) упућивање на одређену страну студије: (MURPHY 1974: 95);

в) упућивање на одређено издање исте студије: (ДЕРЕТИЋ 2004⁴: 82);

г) упућивање на студије истог аутора из исте године: (ПАВИЋ 1972а: 34), (ПАВИЋ 1972б: 93);

д) упућивање на студију два аутора: (РАДЕВИЋ – МАТИЦКИ 2010: 52–55);

ђ) студије истог аутора наводе се хронолошким редом: (ЖИВКОВИЋ 1970; 1983);

е) уколико библиографски извор има више од два аутора, у парентези се наводи презиме првог аутора, док се презимена осталих аутора замењују скраћеницом и др./et al.;

ж) страна имена се у тексту на српском језику транскрибују; у парентези се наводе у оригиналној графици;

з) ако је из контекста јасно који је аутор цитиран, у парентези није потребно наводити његово презиме, нпр.

Према Марфијевом истраживању (1974: 207), први сачувани трактат из ове области сачио је бенедиктинац Алберик из Монте Касина у другој половини XI века.

и) ако се упућује на радове двају или више аутора, податке о сваком следећем раду одвојити тачком и запетом, нпр. (СУВАЏИЋ 2005: 201; ПЕТКОВИЋ 2010: 65–89);

ј) рукописи се цитирају према фолијацији (нпр. 2а–3б), а не према пагинацији, изузев у случајевима кад је рукопис пагиниран.

7. ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

У текстовима писаним ћирилицом најпре се наводе (према азбучном реду презимена аутора) радови објављени ћирилицом, а затим (према абecedном реду презимена аутора) радови објављени латиницом; у текстовима писаним латиницом редослед је обрнут; сви редови осим првог увучени су за 1,5 cm употребом тзв. „висећег“ параграфа; презиме аутора дати малим верзалом; у радовима на енглеском, немачком и француском референце ћирилицом се могу транслитеровати латиницом.

Литература се наводи на следећи начин:

а) књига (један аутор):

Павић, Милорад. *Историја српске књижевности барокног доба*. Београд: Нолит, 1970.

б) књига (више аутора):

РАДЕВИЋ, Милорад, Миодраг Матицки. *Народне њесме у „Српско-далматинском маџазину“*. Нови Сад: Матица српска, 2010.

в) рад у часопису:

ЖИВКОВИЋ, Драгиша. Радоје Домановић и теорија „Sekundenstil“-а. *Зборник Мајишце српске за књижевност и језик* XLIII/1 (1995): 7–16.

г) рад у зборнику радова:

ПИПЕР, Предраг. О когнитивнолингвистичким и сродно усмереним проучавањима српског језика. Предраг Пипер (ур.). *Когнитивнолингвистичка проучавања српског језика*. Београд: САНУ, 2006, 9–46.

д) речник:

ESJS: *Etymologický slovník jazyka staroslověnského* (red. Eva Havlová), 1–. Praha: Academia, 1989–.

ђ) фототипско издање:

ИВИЋ, Милка. *Значења српскохрватског инструментала и њихов развој (синтаксичко-семантичка студија)*. Београд, 1954. Београд: Српска академија наука и уметности – Београдска књига – Институт за српски језик САНУ, 2005.

е) рукописна грађа:

НИКОЛИЋ, Јован. *Песарица*. Темишвар: Архив САНУ у Београду, сигн. 8552/264/5, 1780–1783.

ж) публикација доступна on-line:

FELLUGA, Dino. *Survey of the Literature of England*. (<http://web.ics.purdue.edu/~felluga/eng241/index.html>) 18. 09. 2009.

Уређивачки одбор *Зборника Мајишце српске за књижевност и језик*

Рецензенти

Др Исидора Бјелаковић
Др Злата Бојовић
Др Јован Делић
Др Бојан Ђорђевић
Др Пер Јакобсен (Копенхаген)
Др Војислав Јелић
Др Марија Клеут
Др Персида Лазаревић ди Такомо (Пескара)
Др Горан Максимовић
Др Радмило Маројевић
Др Љиљана Пешикан-Љуштановић
Др Милан Радуловић
Др Горана Раичевић
Др Дарко Танасковић
Др Иво Тартаља
Др Светлана Томин
Др Роберт Ходел (Хамбург)

CONTENTS

DRAGIŠA P. BOJOVIĆ. Poetics of the miracle. SNEŽANA Z. ŠARANČIĆ ČUTURA. The grotesque in the poetic structure of a folklore riddle. RADMILO N. MAROJEVIĆ. Linguistics and poetics in textology *Mala prostonarodnja slavenosrpska pjesnarica* (gramatical reconstruction and grammatical identification). DUŠAN M. IVANIĆ. Nušić or the explosion of imaginative energy. MARGERITA ARNAUTOVIĆ. Jovan Skerlić and problems of translation. PREDRAG Ž. PETROVIĆ. Avant-garde politics of literature: Benjamin's reading of *Berlin Alexanderplatz* and its theoretical consequences. JELENA S. PANIĆ-MARAŠ. Transgressive erotic: *Migrations* by Miloš Crnjanski. DRAGAN HAMOVIĆ. Neglected poetic programme of Vasko Popa and his accomplishment. MILOMIR M. GAVRILOVIĆ. The wolf motive in Popa's *Wolf's salt*. SONJA V. NENEZIĆ. On a syntax figure of speech in the novel *Nišči* by Vidosav Stevanović. MILICA M. LAZOVIĆ. Truth (history) and poetics in the novel *Götz and Meyer* by David Albahari. IDA D. JOVIĆ. Postmodernism in Turkey. CONTRIBUTIONS AND MATERIALS. REVIEWS. IN MEMORIAM

Зборник Матице српске за књижевност и језик излази трипут годишње,
у три свеске, које чине једну књигу.

Редакција 3. св. LXII књиге Зборника Матице српске за књижевност и језик
закључена је 25. децембра 2014.

Штампање завршено децембар 2014.

Издаје Матица српска, Нови Сад

www.maticasrpska.org.rs
e-mail: zmskj@maticasrpska.org.rs

За издавача:
Доц. др Ђорђе Ђурић
генерални секретар Матице српске

Стручни сарадник: *Јулија Ђукић*

Секретар Уредништва: *др Исидора Бјелаковић*

Лектор и коректор: *др Маја Сјокин*

Технички уредник: *Вукица Туцаков*

Слова за корице израдио: *Драган Вишњекруна*

Тираж: 500

Компјутерски слог: Владимир Ватић, ГРАФИТ, Петроварадин

Штампање Зборника Матице српске за књижевност и језик за 2014. годину помогао је
Покрајински секретаријат за културу и јавно информисање АП Војводине
Министарство културе и информисања Републике Србије
Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије

Штампа: Сајнос, Нови Сад

CIP – Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад
80+82(082)

ЗБОРНИК Матице српске за књижевност и језик /
главни и одговорни уредник Јован Делић. – 1953, књ. 1– .
– Нови Сад : Матица српска, 1954– . – 24 cm
Три пута годишње.

ISSN 0543-1220

COBISS.SR-ID 9627138