КЊИГА LII СВЕСКА 1/2004.

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК

Студије и чланци: Др Снежана Милосављевић-Милић, *Модели коментара у српском роману 19. века* 7 / Мр Корнелије Квас, *Анализа сонета „Село" Јована Дучића као илустрација Рифатеровог механизма експанзије* 13 / Др Горана Раичевић, *Есеји Милоша Црњанског о српским романтичарима* 25 / Мр Слађана Милић, *Авангардна поезија Рада Драинца* 57 / Др Петар Буњак, *О рецепцији пољске драмске књижевности у Србији између двају светских ратова* 97 / Др Јован Делић, *Тишмине антрополошке параболе: „Насиље"* 117 / Мр Небојша Лазић, *Роман „Беснило": иницијација у апокалиптичну садашњост* 133 / Др Ала Татаренко, *Романчићи, причке и друге повести: постмодерне метаморфозе прозних жанрова* 159 / **Прилози и грађа:** Др Томислав Бекић, *Писма Милана Ђуричина Тихомиру Остојићу* 169 / **Интервју:** Др Радојка Вукчевић, *Америчка књижевност на Харварду: Интервју са Лоренсом Бјуелом* 211 / **Оцене и прикази:** Др Горан Максимовић, *Научни прилог текстолошком проучавању књижевности* 217 / Др Јелка Ређеп, *Ново читање Доментијана* 221 / Др Александар Поповић, *О фототипском издању Мразовићевог ретторског приручника* 224 / Др Зоран Пауновић, *Гласови епохе* 226 / Др Злата Бојовић, *Поезија и музика* 228 / Драган Хамовић, *Молитвено певање, данас* 231 / *Упутство за припрему рукописа за штампу* 235

МАТИЦА СРПСКА

YU ISSN 0543-1220 | UDK 82 (05)

ЗБОРНИК
МАТИЦЕ СРПСКЕ
ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК
Покренут 1953.

Главни уредници

Академик МЛАДЕН ЛЕСКОВАЦ (1953—1978)
Др ДРАГИША ЖИВКОВИЋ (1979—1994)
Др ТОМИСЛАВ БЕКИЋ (1995—1998)
Др ЈОВАН ДЕЛИЋ (1999—)

YU ISSN 0543-1220 | UDC 82(05)

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК

Уређивачки одбор

Др ТОМИСЛАВ БЕКИЋ, др ЈОВАН ДЕЛИЋ, др ЈОВАН ДЕРЕТИЋ,
др МАРИЈА КЛЕУТ, др НОВИЦА ПЕТКОВИЋ, др ЉИЉАНА СУБОТИЋ,
др ИВО ТАРТАЉА

Главни и одговорни уредник

Др ЈОВАН ДЕЛИЋ

КЊИГА ПЕДЕСЕТ ДРУГА (2004), СВЕСКА 1

МАТИЦА СРПСКА

ЗБОРНИК
МАТИЦЕ СРПСКЕ
ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК

Инв. бр. 179852

БИБЛИОТЕКА МАТИЦЕ СРПСКЕ У НОВОМ САДУ

САДРЖАЈ

Студије и чланци

Др Снежана Милосављевић-Милић, *Модели коментара у српском роману 19. века* 7

Мр Корнелије Квас, *Анализа сонета „Селу" Јована Дучића као илустрација Рифатеровог механизма експанзије* 15

Др Горана Раичевић, *Есеји Милоша Црњанског о српским романтичарима* 27

Мр Слађана Милић, *Авангардна поезија Рада Драинца* 59

Др Петар Буњак, *О рецепцији пољске драмске књижевности у Србији између два светских ратова* 97

Др Јован Делић, *Тишмине антрополошке параболе: „Насиље"* 117

Мр Небојша Лазић, *Роман „Беснило": иницијација у апокалиптичну садашњост* 133

Др Ала Татаренко, *Романчићи, причке и друге повести: постмодерне метаморфозе прозних жанрова* 159

Прилози и грађа

Др Томислав Бекић, *Писма Милана Ђуричина Тихомиру Остојићу* 169

Интервју

Др Радојка Вукчевић, *Америчка књижевност на Харварду: интервју са Ленсом Бјуелом* 211

Оцене и прикази

Др Горан Максимовић, *Научни прилог текстолошком проучавању књижевности* 217

Др Јелка Ређеп, *Ново читање Доментијана* 221

Др Александар Поповић, *О фототипском издању Мразовићевог ретторског приручника* 224

Др Зоран Пауновић, *Гласови епохе* 226

Др Злата Бојовић, *Поезија и музика* 228

Драган Хамовић, *Молитвено певање, данас* 231

Упутство за припрему рукописа за штампу 235

UDC 821.163.41-31.09„18"
821.163.41-4

МОДЕЛИ КОМЕНТАРА У СРПСКОМ РОМАНУ 19. ВЕКА

Снежана Милосављевић-Милић

САЖЕТАК: Ауторка расправља о природи и функцији коментара у роману на грађи српског романа 19. века. Полазећи од функције и теме, ауторка изводи и неколико могућих типова коментара.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: роман, коментар, модел, дирегеза, мимеза, приповедач, функције, време, типологија.

У књижевнотеоријској литератури можемо уочити један помало интригантан статус коментара у односу на друге облике приповедања. Иако ни појмовно ни терминолошки овај модус није дефинисан скоро све до средине прошлог века, на њега је указивано као на одређени поступак у приповедању, односно као на поступак приповедача (аутора) — још од првих, Платонових и Аристотелових промишљања књижевности. Од ових аутора потичу и прва дескриптивна (и вредносна!) разликовања дијегезе и мимезе и фаворизовање миметичког начела на рачун дијегетичког, тј. приказивања на рачун казивања. Негативни статус директно песниково/приповедачко уплитање имало је дуги низ векова, а кулминацију оваквог виђења свакако представља теорија безличног приповедања с краја 19. и почетка 20. века. Апорије оваквог статуса коментара имплицитно је потврђивала романескна пракса (нарочито роман 18. века, у коме коментар има привилеговано поетичко место), затим у књижевности 19. века и најзад, аргументовано и луцидно, новија књижевнотеоријска мисао 20. века.

„Све што писац *ūриказује*, служиће *казивању*, граница између приказивања и казивања је увек, у извесној мери, произвољна", написао је Вејн Бут у првој обимнијој студији и, рекли бисмо, студији одбрани коментара, названој *Ретūорика ūрозе*. То ће исто поновити и Жерар Женет у тврдњи да се „приповедање и дискурс никад не сусрећу у чистом стању ни у једном тексту; увек постоји извесна пропорција приповедања у дискурсу, извесна доза дискурса у приповедању". Иако је сада ова друга радикална концепција донекле релативизовала дистинкције између приповедених и неприповедних модуса, она их, наравно, није и укинула. У основи лингвистичко, Бенвенистово разликовање наративних и беседничких категорија не мора се схватити као негација већ пре као специ-

фикација поменутог концепта. Тако је Сејмур Четмен коментар сместио на пол чисте дијегезе, уводећи степен перцептибилности приповедача као дистинктивни критеријум. По Женету, дискурсу припадају различити облици директног изражавања у прози — беседништво, морално и филозофско размишљање, научно или паранаучно излагање, преписка. Да се међу традиционалне облике у приповедању (нарација, опис, дијалог) уврсте и дискурзивне форме, највише су се залагали Перси Лабок, Еберхарт Лемерт и Волфганг Кајзер. У новије време природа и функција коментара на синхронијском, теоријском нивоу све више ће зависити од теоријских премиса које се тичу статуса приповедача и у којима, бар када је реч о онтолошком нивоу, не постоји увек сагласност. С друге стране, истраживања која су полазила од читаоца (Изер, Рикер, Бартошински) скренула су пажњу на комуникативни потенцијал коментара па се у том смислу коментар може схватити као парадигма глобалне комуникативне структуре дела, независно од његовог семантичког потенцијала.

Теоријско и методолошко утемељење за даље морфолошке и функционалне анализе коментара односи се на четири дистинктивна фактора за која сматрамо да одређују иманентна својства коментара. То су приповедач, приповедно време, имплицитни читалац и прекид нарације. Први критеријум полази од најмање две приповедне функције унутар инстанце приповедача. Преко ауторефернцијалне функције приповедач у коментару постаје перцептибилан, док је у нарацији, опису или дијалогу он сакривен природом самих тих модуса, што, када су старији романи у питању, оставља утисак да се прича сама од себе казује, без посредовања. Уплитање приповедача је нарочито упадљиво у романима са тзв. свезнајућим приповедачем у трећем лицу јер се у његовим коментарима увек активира онај други — ауторски приповедач.

О актуелизацији приповедног времена у коментару и о његовој опозицији према приповеданом времену приче (догађаја) сведочи најчешће употреба квалификативног презента и деиктика. При том није пресудан тренутак стварног чина приповедања већ темпорална дистанца између догађаја у причи и њиховог тумачења која је и предуслов за посредовање приповедача, било да је он хетеродијегетички или хомодијегетички.

Примат нарације у епском роду („наративном песништву"), као и у жанру класичног романа 19. века, истиче се као позадина за диференцијацију других, ненаративних модуса, па и коментара. У том смислу свако уметање коментара, без обзира на његов обим, условљава прекид приче и њену ретардацију, чега су сами приповедачи и те како били свесни. Зато су понекад посезали за композиционим решењима измештајући коментар у фусноте или у оквирне делове романа.

Да је коментар високо реторичан и интенционалан облик казивања, потврђује инстанца читаоца која је у њему латентно присутна и често експлицирана у апелативним формулама, као и у рачунању приповедача на адекватну читалачку компетенцију. Коментар је место интеграције три основна типа читаоца — апострофираног, оног који је као лик близак фикционалним јунацима и реалног, историјског.

Поред ових иманентних својстава коментара можемо издвојити и један скуп његових примарних функција који би чинио функционалну парадигму коментара. Будући да је коментар увек метатекстуалан и да је усмерен на причу и њене актере, из овог основног посредовања проистичу следећа његова дејства — мотивацијска, реторичка и функција карактеризације — на нивоу ауторских интенција, а затим дијалошка и функција семантичког оквира.

Велики обим грађе потврдио је динамику коментара и када је у питању његово морфолошко одређење. Коментар може бити и само једна реч („Сиромах Ранко", вели приповедач о јунаку у Веселиновићевом роману *Јунак наших дана*), али и опширан, есејистички екскурс који обухвата читава поглавља (у романима Лазара Комарчића). Иако примарно дискурзиван (као расправа, беседа, рефлексија), коментар се, како је то још Вејн Бут утврдио, може прерушавати, па се и други модуси могу јављати у функцији додатног тумачења и посредовања. Такав је случај са извештајем, али понекад и са описом. Када Светолик Ранковић у форми наративног описа приказује један обичај по селима у роману *Порушени идеали*, он уводи један такав коментар слику, којим се посредује значење приче. Реторичко питање приповедача: „Ко није запазио оно старо обношење водице по селима?!" — управо наглашава ту функцију описа.

Морфолошке недоумице и амбивалентну природу коментар показује и у односу према доживљеном говору. Понекад је тешко разлучити о ком модусу је реч јер предочавање јунакових мисли или осећања може се читати и као коментар приповедача. Примере овакве двосмислености налазимо у романима Драгутина Илића и Симе Матавуља. Функцију коментара у неким романима имају и наративнн сегменти илустративног карактера каква су, на пример, многобројна тумачења страних лексема у романима Стевана Сремца и Јаше Томића.

Да би се разумела генеза и природа коментара у нашем најранијем роману Атанасија Стојковића и Милована Видаковића, морало се почети од дела Доситеја Обрадовића, пре свега од његове аутобиографије *Живот и прикључења*. Показало се да постоји типолошка сличност коментара код ових писаца, која је пре свега условљена дидактичком и просветитељско-сентименталистичком природом њихових дела. Зато су овде најфреквентнији типови коментара *филозофски, апелативни* и *информативни тип*. Морална и васпитна тематика, апострофирање читаоца поуке ради и високо реторична информативност — најважније су карактеристике ових коментара. Оне су често испреплетене у јединственој синкретичној форми „наравоученија" или „расуждения" и њихова је основна интенција да причу учине егземпларном, па у том смислу другостепеном у односу на коментар. У раном српском роману коментар уоквирује нарацију на сва три нивоа — синтагматском (оквири), семантичком (опсег смисла) и прагматичком (сфера деловања), без обзира на то да ли га изриче непосредно ауторски приповедач (А. Стојковић), или јунак идеолог, који је само маска аутора (романи М. Видаковића).

Настао као реакција на видаковићевски тип романа, Стеријин *Роман без романа* садржи коментаре који су мотивисани и предодређени

изворима који се пародирају, али су такође и сами део конвенција комично-пародичних романа 18. века. Метатекстуалност је отуд њихова суштинска црта, а није без значаја да се код Стерије управо на нивоу коментара открива поступак мотивисања као другачији однос дискурса према причи, који ће бити карактеристичан за романе друге половине 19. века.

Са Стеријом се, дакле, завршава дидактички модел коменатра, а са Богобојем Атанацковићем (*Два идола*) почиње својеврсно „реторичко многогласје" карактеристично за коментар у роману епохе реализма. Полазећи од тематских и композиционих критеријума, у овом периоду можемо уочити као најфреквентнији следећих седам врста коментара: *информативни, идеолошки, филозофски, коментар о јунацима, метатекстуални, апелативни* и *екстратекстуални коментар*.

Информативни коментар, који прекида причу најчешће зарад мотивацијских или идеолошких циљева, тематски је разнолик са географском, историографском, етнографском садржином. Пружање чињеница или сажет преглед, како би Бут казао, интензивира све инстанце коментара. Ауторски приповедач се у њему приближава аутобиографском у патетичном (Веселиновић, Комарчић) или критичко-полемичком иронијском регистру (Игњатовић, Матавуљ, Сремац). Референцијални аспект овог коментара имплицира документарност и актуализује приповедно време, често у формулативним опозицијама некад — сад. При том је његов реторички потенцијал учвршћен везом интенције приповедача и апострофираног читаоца. Иако начелно информативни коментар тумачи или аспекте конкретизоване у причи или оно што чини њен референцијални контекст, у појединим романима (Веселиновић, Томић) он има тautолошко обележје и јак редундантни ефекат. Дешава се, такође, да оно што по интенцији аутора треба да буде допуна коментар причи, остаје осамостаљено као чиста информација, што за последицу има негативан естетски учинак (информације у роману *Два идола*). На другој страни, у романима Сремца и Матавуља уочава се трансформација информативног коментара и његова чврша спона са смисаоним исходиштима приче.

За диференцијацију *идеолошког коментара* пресудан је експлицитни став приповедача који открива идеолошко усмерење писца, односно дела. Било да је наглашен у метафоричним насловима и поднасловима (*Трулеж, Народне изелице*) или развијен у дискурзивне идеологеме, идеолошки коментар је у мањој или већој мери кореспондирао са имплицитном идеолошком матрицом приче, од чега је зависила и његова вредност. Додајмо такође да су оновремени програмски текстови о ангажованој литератури ишли у прилог популаризацији идеолошког коментара у роману. Уз то, њихова дидактичка усмереност сведочила је и о једном континуитету дискурзивног говора у српском роману 19. века.

Јачање епистемолошке функције коментара и његово тематско проширивање уочено је у универзалним исказима и рефлексивним сегментима које смо једним именом назвали *филозофски дискурс*. Њихов реторички потенцијал није, као у раном роману, одбрана доктрине већ смисла и истине које су конотиране причом. *Филозофски дискурс* се конести-

туисао на епистемолошком императиву реалистичке поетике, тј. на мимметичким начелима који подразумевају да свет романа буде аналоган стварном свету на свим нивоима фикционализације — у сижеу, концепцији јунака, хронотопу. *Филозофски коментар* се најчешће појављивао или у форми опширне есејистичке расправе или као пословица, изрека, идиом и неки афористички облик.

Разлог да посебно издвојимо *дискурс о јунацима* као коментар који је непосредно усмерен на актере и збивања у причи јесте референцијални карактер претходних типова коментара који се могу тумачити као искази доступни провери. За *коментар о јунацима* то се не може рећи будући да приповедачу стоје на располагању различите стратегије тумачења приче — од апсолутног свезнања до фингираног незнања. У српском роману друге половине 19. века те стратегије се најчешће односе на непосредно вредновање поступака јунака и став ауторског, односно дрематизованог приповедача, који се креће у распону од апологетике до критике, од емпатије до иронијске дистанце. У тумачењу поступака јунака ауторски приповедач се може толико приближити позицији/перспективи лика и изазвати недоумицу — да ли је реч о коментару или о доживљеном говору. Насупрот овоме, претпоставке и нагађања приповедача као модуси незнања оштрије ће истаћи посредничку функцију коментара зарад објективизације света фикције (Комарчић), али и зарад њеног подривања (Сремац). Уопштено се може рећи да је *коментар о јунацима* био основно реторичко и мотивацијско средство, нарочито на идеолошком плану и на нивоу карактеризације лика. Висок степен формулативности ових коментара сведочио је о постојању одређених дискурзивних стереотипа произашлих из реторичких конвенција или из конвенција реалистичке поетике приповедања.

Када коментарисање приче захвата саме поступке њеног обликовања, налазимо се у пољу *метатекстуалног дискурса*. Он је најчешћи у романима Јакова Игњатовића, Стевана Сремца и Лазара Комарчића, где функционише као коментар водич (ретроспективно и проспективно) или кроз конвенције симултанизма („у време наше приповетке") и елиминације („то не улази у нашу причу"), и као топос неописивости. Посебно треба истаћи метапоетички коментар у коме се актуализује дијалог са поетичким конвенцијама. Њихова најчешћа тема јесте начело миметичког обликовања, дидактички концепт књижевности и супротстављање романтичарској и сентименталистичкој поетици. Сложене импликације овог коментара нарочито се могу уочити у Сремчевим романима.

Иако је метакомуникација услов настајања сваког метатекста, наше издвајање *апелативног коментара* као засебне врсте базирано је на критеријуму перцептибилности инстанце читаоца. *Апелативни коментар* се тако јавља као модус са израженијом структуром дијалогизације и експлицитним именовањем и апострофирањем читаоца од стране приповедача. Показало се да динамика овог типа коментара укључује четири типа читаоца који произилазе из релације *имплицитни — конкретизовани читалац унутар — изван приче*. Виђени као стратегије манипулације читаоцем или као дијалошке конвенције, *апелативни коментари* су најче-

ше јачали и усмеравали смисао приче. Та функција је нарочито упадљива у романима са наглашенијом тенденцијом (Веселиновић, Комарчић, Томић), као и у хумористичким романима Матавуља и Сремца. У прилог континуитету романескних приповедних техника иде, такође, и типолошка блискост *апелативних коментара* у реалистичком и раном српском роману.

Основни критеријум којим смо се руководили приликом издвајања *екстрадискурса* јесте композициони, па смо зато у овај коментар уврстили све оно што није интегрални део сижеа и што је интенцијом аутора уведено као допуна причи. У обзир су узети наслови дела и поглавља, пролог и епилог, мото и фусноте. Било да тумаче мање сегменте приче (мото, фуснота, поднаслов) или причу у целини (наслов, пролог), овакви коментари садрже препознатљиве реторичке оријентације претходних дискурзивних модуса. Они се могу тумачити више као знаци интервенције индивидуалног, биографског аутора него као приповедачке функције. Додајмо, такође, да за поједине ауторе фуснота није била интегрални део романескног текста — исти тип информативног коментара Комарчић је, на пример, час стављао у заграде у тексту, час у фусноте, сматрајући их очигледно мање важним али ипак не сасвим непотребним за причу. Свој амбивалентни и мимикријски карактер *екстрадискурсни дискурс* потврђује употребом наративних и дескриптивних модуса, као и питањем степена његове усаглашености са причом између документарне напомене и естетског чина литеризације.

Било је потребно посветити посебну пажњу коментару у тзв. романима у првом лицу и коментару који у романима изговара јунак. Уочили смо да у овом жанру тип персонализованог дискурса показује висок степен аналогије с ауторским коментаром односно да је коментар у романима у првом лицу главни показатељ аукторијализације хомодијегетичког приповедача. У коментару у овом жанру доминира приповедајуће *ја*, а пригушује се или неутралише доживљајно *ја*. Последица оваквог поступка јесте подривање фикционалног статуса приповедача као једног од ликова и откривање реторичке, најчешће идеолошке димензије дела. Наш закључак је стога да се о српском *ја* роману 19. века генерално може рећи да није успео у потпуности превазићи аукторијалну приповедачку ситуацију и остварити чисту форму персоналног субјективистичког романа.

Када су у питању функционалне парадигме коментара, издвојили смо с аспекта непосредних ауторових/приповедачевих интенција (чији су знаци експликативност и експлицитност, апелативност и реторика) мотивацијску функцију, гносеолошку и документарну функцију, тенденциозност, етичку и реторичку функцију и функцију карактеризације. Разматрање учинка ових стратегија и укључивање чинилаца контекстуалности, затим синтагматских, семантичких и парадигматских односа имало је за резултат издвајање друге функционалне парадигме у којој је коментар протумачен као смисаони оквир за причу, као ретардација, затим у својој миметичкој и дијалошкој функцији и у напетости између естетског и редундантног ефекта.

Управо су разлике у улози коју коментар добија у роману (чак и кад је реч о истом типу коментара) утицале да се сагледа веза са глобалним структурама на нивоу жанра. Тако смо дошли до закључка да у дидактичком жанру раног романа доминира сложена форма коментара (спајање више типова у један модел), док се у реалистичком роману они тематски и композиционо осамостаљују. Најзначајнији жанрови нашег романа 19. века (друштвени, васпитни, хумористички, роман личности) показивали су своје особености и разлике и на нивоу коментара, па је стога оправдано закључити да је контекст жанра био важно дистинктивно обележје коментара.

Тематску диференцијацију коментара као инваријантних модела ваљало је допунити тумачењем варијантних елемената (морфолошких, реторичко-стилских), који се конкретизују у сваком појединачном роману. То значи да је коментар требало сагледати и с аспекта дијахроније. Време настанка дела, природа поетичких конвенција и социокултурни духовни контекст критеријуми су за ову нову класификацију коментара. Тако смо добили шест модела коментара који описују генезу овог модуса у српском роману 19. века — *дидактички, хиперболички, фолклорни, миметички, сцијентистички* и *хумористички модел*. Суштинске разлике међу њима тичу се односа приповедача према причи, односно природе и степена његовог посредовања. Нагласимо да се овде не ради о простом континуитету дискурзивних форми, који би се заснивао на прекиду једних и појави нових форми, већ о процесу преплитања, о ритму доминације и маргинализације различитих модела коментара. Јасно је, такође, да се рани модели коментара (*дидактички* и *хиперболички*), када се јављају у делима с краја века, морају тумачити као анахронизми, а да су епоси реализма одговарали *фолклорни, миметички* и *сцијентистички модел коментара. Хумористички коментар*, који као линија иде од Стерије преко Игњатовића до Сремца и Матавуља, опирао се овој хронологији и појављивао као најдужа традиција указујући тиме и на континуитет хумористичких жанрова у прози 19. века. Спрега ових модела у роману понаособ може бити добар показатељ њихове стилске и смисаоне (не)кохеренције.

Жерар Женет је у једном свом тексту о вештачкој мотивацији у европском роману 19. века указао на његову некласичност, која проистиче из нимало занемарљивог продора дискурса у приповедање. Наша анализа је показала да и српски роман 19. века карактерише таква једна субверзивност. Коментар у њему, додуше, није подривао закон фикције у оној мери какав је случај у роману постмодернизма (који брише границе између дискурса и приче). Можда би најтачније било рећи да је управо кроз коментар наш роман овог периода потврђивао своју генолошку суштину најотворенијег и најсинкретичнијег жанра међу свим другим прозним сродницима, чак и онда када би снагом своје реторике доводио у питање сопствену естетску вредност.

Snežana Milosavljević-Milić

MODELS OF COMMENTARIES IN THE SERBIAN 19th CENTURY NOVEL

Summary

Methodologically, the author starts from four distinctive factors which determine immanent characteristics of commentaries. They are the narrator, the narration time, the implicit reader and the interruption of narration. After that, the author singles out a set of primary functions which would make a functional paradigm of commentaries. Then she points out to the morphologically ambivalent nature of commentaries, and finally singles out different types of commentaries. The author tries to combine the theoretical and historical approach, synchrony and diachrony, in shedding light on the nature and function of commentaries in the Serbian 19th century novel.

UDC 821.163.41.081 Dučić J.
811'38
811'42
821.163.41-95

АНАЛИЗА СОНЕТА *СЕЛО* ЈОВАНА ДУЧИЋА КАО ИЛУСТРАЦИЈА РИФАТЕРОВОГ МЕХАНИЗМА ЕКСПАНЗИЈЕ

Корнелије Квас

САЖЕТАК: Експанзија је један од механизама који одређује начин изградње поетског текста и зато је експанзија главни чинилац у формирању *текстуалних знакова*, који могу бити схваћени једино уколико су део јасно одређеног интертекста познатог читаоцу. На овај начин познавање механизма експанзије постаје кључно за разумевање смисла песме, а то показује и анализа сонета *Село* Јована Дучића.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: текстуални знакови, интертекст, експанзија, мимеза, песма, контекст, значење, функција, деривација, матрица, неромантичност, актуализација, хипердетерминација.

Већ на самом почетку своје књиге *Семиотика поезије*[1] канадски теоретичар књижевности и професор на Универзитету Колумбија Мишел Рифатер уводи аксиом на којем заснива своју теорију песништва: „поезија на индиректан начин изражава појмове и ствари".[2] Једноставније речено, песма нам казује једно а говори нешто друго, то је полазни Рифатеров став у разликовању песничког и референцијалног језика. Песнички језик само се наизглед односи према стварима, што је последица илузије изазване референцијалном функцијом језика, а заправо се односи према речима. Поетски свет као да је створен на основу мимезе реалности, а заправо је изграђен на основу специфичних правила и механизама песничког језика.

На другој страни, невербални, реални, предметни свет по својој суштини подесан је да буде подвргнут процесу мимезе. Предмет мимезе је, дакле, у основи реални (невербални) свет или, како то Рифатер каже, „невербалне појединости".[3] Рифатер појам реалности разматра искључиво у односу према песничком тексту, и зато реални свет, који је на први поглед искључиво невербалан, укључује у себе и „вербалне појединости"

---

[1] Michael Riffaterre, *Semiotics of Poetry*, Indiana University Press, Bloomington 1978.
[2] *Исто*, 1.
[3] *Исто*, 13.

— а то су „унапред одређени амблеми или знање које је добро засновано, али које се не односи на дату песму".[4]

Песму Рифатер двоструко дефинише: она је „затворени ентитет", а под тим треба разумети основно одређење поезије као језичке категорије; песма је истовремено и „нарочити затворен контекст".[5] Као „затворени ентитет" песма искључује све ванјезичке чињенице, и на тај начин успоставља се оштра граница између света (вербалног) песме и света (невербалног) реалности. Поред тога, као „нарочити затворен контекст" песма искључује и неке језичке појединости које се не односе на дату песму, већ припадају реалном свету.

Очигледно за тумачење песме по Рифатеру неопходне су само неке језичке чињенице које се не налазе у самом тексту песме, а управо те језичке чињенице чине ту посебну врсту контекста песме („нарочити затворен контекст"), чије је ширење ограничено, а без чијег познавања није могуће доћи до правог значења и смисла тумаченог песничког дела. Можемо зато рећи да је песма „непорозна" када је реч о невербалним елементима и вербалним елементима који учествују у конституисању реалног света, док је као нарочити затворен контекст „полупорозна" према језичким елементима, јер пропушта само оне језичке појединости које заједно са језичким елементима већ садржаним у песми учествују у конституисању њеног значења и формирању њеног смисла.

Пошто је репрезентовање стварности засновано на референцијалној функцији језика, односно на директном односу између речи и ствари, основна функција мимезе јесте да производи непрестано променљиве семантичке секвенце. Текст непрестано умножава детаље и премешта свој фокус како би досегао прихватљиву сличност са реалношћу. Пошто је по Рифатеру реалност комплексна, онда је и мимезис „варијација и вишеструкост",[6] а прихватање референцијалне функције језика као основе за тумачење поезије доводи по Рифатеру до референцијалне заблуде, у чијој основи је схватање поезије као мимезе реалности.

Према томе, референцијална заблуда састоји се у схватању поезије као мимезе реалности, што за последицу има скретање пажње читаоца са правог смисла песме на различита значења песме и смисао који не припада тумаченом песничком тексту, јер реч је о смислу насталом као последица деловања мимезе, а не процеса који је инхерентно везан за настанак песничког текста, у коме се, по Рифатеру, састоји дејство семиозе.

Очигледно је да је за разумевање теоријских поставки Рифатеровог схватања поезије неопходно објаснити начин на који Рифатер употребљава термине као што су *значење, смисао, мимеза* или *семиоза*. Управо на основу успостављања оштре дистинкције између песничког текста, с једне, и невербалног, реалног света, с друге стране, Рифатер разликује

---

[4] *Исто.*
[5] *Исто*, 2.
[6] *Исто.*

значење (*meaning*) и *смисао* (*significance*), као што на основу истог аксиома разликује мимезу и семиозу.

Термин *значење* Рифатер употребљава када говори о информацији коју текст преноси „на миметичком нивоу",[7] и у том случају, дакле на нивоу мимезе, текст је низ узастопних информационих јединица. Под термином *смисла* Рифатер подразумева формално и значењско јединство, које укључује све индиције ка индиректности („поезија на индиректан начин изражава појмове и ствари"). Смисао по Рифатеру јесте оно о чему песма заправо стварно говори и јавља се током процеса ретроактивног читања „када се открива да представљање (или мимезис) заправо указује на садржај који захтева другачије представљање у некњижевном језику".[8] Са становишта смисла текст је једна значењска јединица.

Миметички ниво по Рифатеру јесте основни ниво текста, док виши текстуални ниво, на којем је једино могуће откривање смисла тумачене песме, припада нивоу не више мимезе већ семиозе. Семиоза је тростука веза између знака, његовог објекта и његовог *интерпретанта*.[9] На овај начин семиозис је супротстављен референцијалности, претпостављеној вези између знака и невербалног објекта који се посматра као реалан. *Интерпретант* је заправо еквивалент или развијенији знак, који у читаочевом уму стоји уместо објекта, који више није невербалан, јер је објект и сам део текста схваћеног у ширем смислу, и манифестује се као интертекст. Према томе, у овом случају интертекст преузима функцију објекта.

Пошто је и интерпретант знак, и он захтева сопственог интерпретанта и објекат како би се остварила нова трочлана релација, тако да је семиоза заправо неограничена, јер се овај процес може бесконачно проширивати, а интерпретант и објект постају различите варијанте знака. Узрок неограниченог ширења семиозе јесте у њеном настајању процесом *деривације* из матрице текста.

Деривација је процес настајања форми текста (знака) из *матрице*, при чему настала реч, групе речи или изрази морају бити перципирани као форме које привлаче пажњу, без обзира на то да ли читалац у први мах разуме шта оне заправо представљају. Новонастале форме су нови знак, који тражи сопственог интерпретанта и његов објект, тако да се семиоза неограничено шири, али се истовремено увек и враћа почетном, оригиналном интерпретанту вербалне секвенце. На тај начин долази до процеса супституције више знакова једним, а тај знак је заправо супституција речи нуклеуса, најприближније варијанте матрице текста.

Матрица је још један Рифатеров теоријски појам уз помоћ којег он покушава да објасни природу и структуру поетског текста, у блиској вези са смислом (*significance*) тумаченог текста. Матрица је дата структура

---

[7] *Исто*, 3.

[8] *Исто*, 167, (н. 3).

[9] Дефиницију семиозе Рифатер, на шта сâм указује, преузима од Перса и Ека: Charles Sanders Pierce, *Collected Papers*, Harvard University Press, Cambridge, 5.484; Umberto Eco, *A Theory of Semiotics*, Indiana University Press, Bloomington 1976, 71—72, 121—129.

која је заправо „апстрактни концепт никада актуализован per se: она постаје видљива једино преко својих варијанти, неграматичности".[10]

Рифатер такође тврди да комплексност песничког текста зависи од модулације матрице. Матрица се увек актуализује у сукцесивним варијантама; прва актуализација матрице је *модел*, друга текст. Матрица, модел и текст по Рифатеру „су варијанте једне исте структуре".[11] Матрица је мотор, „генератор текстуалне деривације", док на другој страни модел „детерминише начин те деривације".[12]

На примеру реченице у стиху језуите Атанасијуса Кирхера из седамнаестог века Рифатер подробније објашњава своју идеју матрице, модела и текста:

> Tibi vero gratias agam quo clamore? Amore more ore re.
>
> (Како ћу узвикнути моју хвалу теби? Твојом љубављу, твојим навикама, твојим речима, твојим делима.)

Сваки члан парадигме свој развој у потпуности дугује претходној, како је Рифатер назива, речи нуклеусу („nuclear word"). Питање *clamore* служи као модел за одговор *amore*, док *amore* служи као модел за читаву завршну секвенцу, оно је „семе текста" које га унапред сумира. Матрица текста је *захвалност*, вербална изјава која претпоставља божанско провиђење и верника, као и верникову захвалност. Модел текста је *узвикнути* (*clamore*), и то не случајно изабран, јер је детерминисан књижевном темом, а то је спонтани излив осећања у моралистичком тексту, посебно у медитацијама у молитви. Модел детерминише текст путем формалне деривације утичући истовремено и на синтаксу и на морфологију, пошто се свака реч текста налази у истом падежу, аблативу, и пошто је свака следећа реч садржана у првој варијанти модела (*clamore*).[13]

Песма тако, по Рифатеру, настаје као резултат трансформација матрице. Матрицу најчешће сачињава, заправо наговештава: а) минимална књижевна реченица или б) само једна реч. И у првом и у другом случају матрица је у језику, изван текста песме, с тим што се у првом случају може састојати од речи које су већ садржане у тексту песме. У другом случају манифестације матрице она је реч изван текста, реч која се неће ни појавити у тексту песме.

Очигледно је да је за разумевање појма матрице неопходно разумевање Рифатеровог термина неграматичности. Неграматичност можемо дефинисати као аберацију значења на миметичком и пут ка смислу песме на семиотичком нивоу текста. Суштина неграматичности је истовремено и суштина Рифатерове теорије, која полази од става да нам песма

---

[10] *Нав. д.*, 13.

[11] *Исто*, 19; Рифатер, као и остали структуралисти, преузима теоријске ставове Ф. де Сосира и његову поделу на језика на *langue, langage* и *parole*. Структура о којој овде говори Рифатер заправо је *langue* у Рифатеровом теоријском систему, матрица и модел заправо су манифестације *langage*. Појединачна песма (текст) је *parole* у сосировском смислу.

[12] *Исто*, 21.

[13] *Исто*, 20.

казује једно а говори нешто друго. На основу свог аксиома Рифатер заснива разлику између песничког и референцијалног језика, па су тако неграматичности, као носиоци литерарности песме, заправо дефинисане као речи и изрази које на референцијалном, хеуристичком нивоу читања имају значења оштро супротстављена значењима осталих речи песме конституисаних у складу са референцијалном функцијом језика. На семиотичком, ретроактивном нивоу читања неграматичности то престају да буду, јер њихов у првом читању скривени, а сада откривени смисао „осветљава" остале делове песничког текста откривеним смислом. Неграматичности су зато „возила смисла" и читаоцу најочигледније пресликавају праву природу песничког језика.

Тумачење се, по Рифатеру, састоји из два нивоа: хеуристичког и ретроактивног. Тумачење отпочиње на нивоу *хеуристичког читања*, односно на нивоу мимезе. На овом нивоу неопходна је читаочева лингвистичка компетентност, која укључује сазнање да језик има пре свега референцијалну функцију. На миметичком нивоу хеуристичког читања чини се као да се речи стварно односе пре свега ка стварима. Лингвистичка компетентност укључује читаочеву способност да уочи некомпатибилност међу речима, односно да идентификује тропе и фигуре и подразумева препознавање ироније и хумора, али не укључује и препознавање неграматичности.

Тако, на пример, последњи стих прве строфе песме *Залазак сунца* Јована Дучића гласи:

Цвет водени већ је засп'о над таласом.

Читаочева лингвистичка компетентност обезбедиће да се у наведеном стиху синтагма *цвет водени* препозна као метафора сунца, да је због употребе глагола *заспати* („засп'о") реч о персонификацији и да читав стих због тога има значење *залазак сунца.*

Неграматичности лингвистичка компетентност не може да заобиђе у потпуности, јер она подразумева апсолутну контролу над текстом, а неграматичности су управо оно што она није у стању да контролише, јер се неграматичности заснивају на „чињеници да је реченица заснована на речи која ту реченицу треба да искључи."[14]

По Рифатеру, уобичајени начин градње поетског текста јесте обилажење око потиснуте матрице, коју читалац препознаје на основу међусобно раздвојених и различитих неграматичности, тако да читав процес личи на низање неодговарајућих, изврнутих израза, а песма у целини на сасвим заокружену катахрезу. Реч је о процесу *деривације* песме из матрице, процесу изградње песме од апстрактне (тематске, симболичке) матрице до текста који је пред читаоцем. Супротно усмерен јесте процес *актуализације* песме, који се креће од текста песме до њене матрице, од нивоа значења до нивоа смисла, од песме схваћене као мимезе, до праве, семиотичке структуре песме, до њене матрице. Процес дери-

---

[14] *Исто*, 5.

вације и процес актуализације обједињује процес *хипердетерминације* поетског текста.

Рифатер разликује три функције хипердетерминације: чини мимезис могућим; чини књижевни дискурс егземпларним позамљујући му ауторитет вишеструких мотивација сваке употребљене речи; као компензацију катахрезе.[15]

Прве две функције припадају књижевности уопште, док је трећа карактеристична само за поетски дискурс. Ма колико дубоко било одступање песничког текста од свакодневне језичке употребе, „девијантна фразеологија", која заправо представља појавни облик и матрице и процеса хипердетерминације, чврсто мотивише смисао песме и привлачи пажњу читаоца. Јер, наставља Рифатер, „арбитрарност језичких конвенција као да нестаје док текст постаје више девијантан и неграматичан".[16]

Процесом хипердетерминације поетски текст постаје толико комплексан, а свака појединa реч вишеструко мотивисана, да успева да чврсто држи читаочеву пажњу, чак и уколико је он сâм тренутно расејан, отуђен од естетике рефлектоване у песми или уколико не препознаје песнички жанр. Дакле, чак и у наведеним случајевима читаочеве некомпетентности функције хипердетерминације успевају да обезбеде минималну рецепцију песме, која подразумева да читалац неће сасвим пропустити њене главне карактеристике и снагу којом она успева да обезбеди сопствено декодирање.

У оквиру процеса хипердетерминације разликујемо три правила која обједињују процесе настанка и тумачења песме, деривације и актуализације: 1) хипограматичност, 2) конверзија, 3) експанзија.

Између текста песме и њене матрице, у интертексту, налазе се „језичке појединости" неопходне и за изградњу песме (процес деривације) и за конституисање смисла песме, што је омогућено само путем читања, дакле у читаочевој свести (процес актуализације). Те језичке појединости или лексичке категорије изван текста песме Рифатер јасно класификује и дефинише, називајући их *хипограмима*. Правило које одређују функције хипограма јесте правило *хипограматичности*. Правило хипограматичности једно је од три правила које улазе у састав *хипердетерминације* поетског текста.

Правило *хипограматичности* Рифатер уводи како би описао вербални механизам интеграције знака од нивоа значења до нивоа смисла, дакле од мимезиса до семиозиса и везано је за процес актуализације. Правило хипограматичности казује нам „под којим условима лексичка актуализација семичких карактеристика, стереотипа или дескриптивних система производи поетске речи или изразе чија поетичност је ограничена или на појединачну песму или је пак конвенционална и зато представља књижевни белег у сваком контексту".[17] Правило хипограматичности ука-

---

15 *Исто*, 21.
16 *Исто*.
17 *Исто*, 22.

зује нам на начин на који долази до поетизације речи поетског текста и самим тим омогућава тумачење песме.

Поред *хипограматичности*, процес хипердетерминације садржи и правила *конверзије* и *експанзије*, који ближе одређују принципе изградње поетског текста, дакле припадају процесу деривације. Формиран поетски текст може бити уграђен у већи опет на основу ова два правила, а то је, по Рифатеру, случај и са конвенционалним поетским речима („знацима специјализованим за поетску употребу"),[18] који подлежу правилима конверзије и експанзије на исти начин као и готова песма (формиран поетски текст).

Експанзија је механизам који „интегрише продукцију знака актуализацијом хипограма" и „прати образац дескриптивних система".[19] Хипограм је део интертекста који поетизује одговарајућу реч или израз песме. Феномен експанзије најочигледнији је у случајевима перифразе и проширене метафоре, мада Рифатер истиче како је процесом експанзије захваћено далеко више знакова од ове две стилске фигуре. Експанзија је главни чинилац у формирању *текстуалних знакова*, које Рифатер дефинише као „знаке који стоје уместо читавог текста, односно речи које могу бити схваћене једино уколико су део јасно одређеног текста познатог читаоцу или текста погодног за реконструкцију".[20]

Текст познат читаоцу или текст погодан за реконструкцију, мада то Рифатер не каже, заправо је интертекст, и због тога је експанзија произвођач смисла текста, јер заправо представља константан процес ширења текста, путем интертекста, у сукцесивне и све комплексније варијанте иницијалног полазишта, које је заправо матрица у форми минималне реченице. Текстуални знак тако по Рифатеру упућује на одговарајући интертекст у коме се налази реченица матрица. Правило експанзије зато Рифатер дефинише на следећи начин: „Експанзија трансформише конституенте реченице матрице у много комплексније форме."[21]

Од постојеће минималне реченице (реченице језгра или реченице матрице) процесом експанзије сваки њен део развиће сложенију форму. У свом најједноставнијем облику експанзија се гради искључиво од секвенци које се понављају, истовремено обликују ритам и уводе дескрипцију. Најједноставнији облик експанзије заправо одговара термину античке реторике — *амплификацији* — појачавању изражајности израза опширним описивањем, посматрањем предмета с разних гледишта, додавањем синонимних речи, чиме се смисао исказа продубљује и обогаћује. То понављање, по Рифатеру, само је по себи знак који може да симболизује увећану емотивну напетост или да служи као слика кретања, напретка и сл.[22]

У већини случајева експанзија претпоставља нешто више од обичног понављања, јер обухвата граматичке промене конституената рече-

---

18 *Исто.*
19 *Исто*, 47.
20 *Исто*, 174 (н. 1).
21 *Исто*, 48.
22 *Исто*, 49.

ничног модела. Заменица прелази у именицу, придев у релативну реченицу, с тим што свака новонастала група поседује способност стварања друге групе, „путем додавања или уградње”.[23] Рифатер истиче да глаголи представљају посебан случај у процесу експанзије, јер њихова трансформација може довести до драматичног или динамичног израза. У неким случајевима, каже даље Рифатер, трансформација глагола доводи и до облика који се могу подвести под термин чулне перцепције.

Када то није случај, глагол се понавља без драматизације, а свако понављање доводи до нове експанзије. Као и у случају понављања у фигури амплификације, конституенти експанзије постају већи и комплекснији, доводећи до спектакуларног климакса, који омогућава да читалац схвати како читава секвенца чини текстуалну јединицу у којој се непрестано понавља смисао текста.[24]

Експанзија је, закључује Рифатер, механизам превођења „наративних реченица у описне, немотивисаног исказа у вероватно представљање, и то представљање способно да побуди емоције као да су ствари стварно представљене”.[25] Као пример деловања овакве експанзије можемо узети сонет Јована Дучића *Село*:[26]

Виторог се месец заплео у грању
Старих кестенова. Ноћ светла и плава.
Ко немирна савест што први пут спава,
Тако спава море у немом блистању.

Чемпресова шума бдије; месец на њу
Прос'о своје хладно сребро. Одсијава
Модро летње иње са високих трава.
Затим крик. То крикну буљина на пању.

Рибарско сеоце полегло на стену,
И сишло у затон; и кроз маглу млечну
Једва се назире, ко кроз успомену.

Све је утонуло у тишину вечну.
Ни шума, ни гласа. Само једнолико
Избија часовник ког не чује нико.

На нивоу иницијалног, хеуристичког читања песме изгледа као да прве три строфе сонета имају дескриптивну функцију. У односу на контекст који успоставља опис природе и рибарског сеоцета у прве три строфе, неграматичност представља четврта строфа сонета, и то нарочито њен последњи стих: „Избија часовник ког не чује нико.”

---

23 *Исто.*

24 *Исто*, 51.

25 Michael Riffaterre, *Text Production*, Columbia University Press, New York, 57.

26 Јован Дучић, „Село”, из Леон Којен, *Антологија српске лирике 1900—1914*, Београд 2001, 24.

Читаоцу пре свега пажњу скреће именица *часовник* јер представља контраст у односу на описе природе у првој (месец, кестенови, ноћ, море) и другој строфи (чемпресова шума, месечина, трава, сова), и у односу на опис пејзажа рибарског сеоца у затону у трећој строфи.

Лингвистичка компетентност, на нивоу хеуристичког читања песме, лексему *часовник* из последњег стиха песме тумачи као стилску фигуру, метафору, и зато *часовник* пре свега има метафорично значење времена. Овакво читање, међутим, не решава неграматичност, јер је носилац неграматичности последњег стиха песме глагол *чӯти*, а *часовник*, односно *време*, „не чује нико" (14. стих).

Време које нико „не чује" и није време, то није чак ни прошло време, већ време заувек истекло, завршено. *Време* које нико „не чује" заправо је смрт, јер у смрти нема времена, и јер се *време* везује на основу односа сличности једино и само за живот.

Песма је заправо експанзија реченице матрице *у смр̄ти се ни̱ш̱та не чује*, где је носилац реченице одрични облик глагола *чӯти*, који у процесу ретроактивног читања доводи до преласка са статичности описа на динамичност израза. Динамичност сонета свој климакс досеже управо последњим стихом песме, док се читава песма у процесу ретроактивног читања претвара у текстуалну јединицу у којој се непрестано понавља смисао текста.

Глагол у реченици матрици или глагол матрице јесте *не чује*, који експанзијом производи низ варијанти које имају појачан ефекат на визуелну имагинацију, и то у стиховима 3—4, 8 и 12—13.

У првој варијанти, 3—4. стих („Ко немирна савест што први пут спава / Тако спава море у немом блистању") глагол матрице *не чује* трансформише се у своју варијанту *спава*, јер се у овом стању, налик *смр̄ти, ни̱ш̱та не чује*. Придев *нем* („немом блистању") развија део реченице матрице *ни̱ш̱та* се не чује, јер сема овог придева припада дескриптивном систему „тишине", актуализоване у стиху „Све је утонуло у тишину вечну" (12. стих).

Друга варијанта, 8. стих („Затим крик. То крикну буљина на пању") односи се на сову („буљина"), тачније на совин „крик". То је звук који, наизглед, на нивоу мимезе пара идиличну тишину ноћи под месечином. На нивоу семиозе крика нема, јер нема ко да га чује, а први стих друге строфе развија део реченице матрице *у смр̄ти* се ништа не чује, јер једино ко „бдије" јесте „чемпресова шума" (5. стих), која „крик" (8. стих) сове, мада су јој персонификацијом приписане људске особине *не чује*.

Трећа варијанта, у стиховима 12—13, до климакса развија негацију глагола *чӯти* у апсолутну „тишину" (12. стих), и зато на нивоу ретроактивног читања први стих последње, четврте строфе (12), посебно синтагма *вечна ти̱ш̱ина* („све је утонуло у тишину вечну") добија нови смисао под утицајем глагола реченице матрице на глагол *ӯтонути* („утонуло", 12. стих). Док се на нивоу хеуристичког читања овај стих разумео као наставак дескрипције из претходне три строфе, као хипербола („вечну") идиличног мира сеоцета у ноћи под месечином на нивоу ретроактивног читања овај стих добија, у складу са експанзијом реченице ма-

трице, смисао смрти у којој се ништа не чује, у којој је сваки звук *утоnуо* у вечну тишину, јер у њој нема више времена ни живота.

Процесом експанзије реченице матрице *у смрти се ништа не чује* дошло је до трансформације њених компоненти у сложеније форме. Видели смо како је експанзија глагола реченице матрице *не чује* произвела варијанте у стиховима 3—4, 8 и 12—13, истовремено утичући на трансформацију компоненте *ништа* у овим стиховима. Трећа компонента реченице матрице лексема *смрт* трансформише се путем праћења образца дескриптивног система сема семеме *смрт*, у складу са експанзијом глагола *не чује*, при чему су семе биране на основу критерија статичности, који највише одговара *смрти* као крају живота, кретања.

Лексема *месец* из првог стиха персонификацијом је добила придев *витороґ*, и такав виторог месец, коме су придодате особине живог бића, „заплео" се (1. стих), зауставио у „грању" (1. стих) „старих кестенова" (2. стих). Испред именице *кестенови* у другом стиху стоји придев *стар*, јер припада дескриптивном систему речи језгра *смрт* и означава животно доба живог бића непосредно пред *смрт* на крају животног тока и кретања. Лексеми *месец* употребом стилске фигуре персонификације приписане су особине живог бића са вртим роговима, и то 'живо' биће заустављa се на месту које означава предворје *смрти*, одређено придевом *стар*, семом дескриптивног система *смрти*.

Други полустих другог стиха „Ноћ светла и плава" остаје на мимметичком нивоу дескрипције природе, али зато „немирна савест" (3. стих) и „море" (4. стих) спавају, трансформисани глаголом матрице *не чује*. Именичка синтагма *немирна савест* (3. стих) и именица *море* (4. стих) налазе се у стању блиском *смрти, спавању*, и зато припадају дескриптивном систему речи језгра *смрт*.

На сличан начин месечева светлост је „хладно сребро" (6. стих), јер се сема „хладно" везује на основу односа сличности за успоравање кретања, смрзавање, и зато припада дескриптивном систему речи језгра *смрт*, као уосталом и „иње" (7. стих) из следећег стиха.

Трансформација треће компоненте реченице матрице лексеме *смрт* наставља се и у трећој строфи сонета. „Рибарско сеоце" (9. стих), село, „једва се назире" (11. стих) не зато што је утонуло у „маглу млечну" већ зато што нема ко да га види, и зато поређење „ко кроз успомену" (11. стих) на нивоу ретроактивног читања то престаје да буде: село јесте успомена, јер је остало без својих становника, без живота и без времена.

Последња строфа на нивоу ретроактивног читања није више неграматичност, јер се читава песма под дејством експанзије чита као један текстуални знак. Заменица *све* (12. стих) односи се на „село" (наслов сонета), *утонуло* у вечну тишину смрти у којој нема „ни шума, ни гласа" (13. стих) и зато „једнолико избија часовник ког не чује нико" (13—14. стих), јер је село постало *место смрти у којој се ништа не чује*, а то је и матрица Дучићевог сонета.

Kornelije Kvas

ANALYSIS OF THE SONNET „SELO" BY JOVAN DUČIĆ AS DEMONSTRATION OF THE RIFFATERRE'S MECHANISM OF EXPANSION

S u m m a r y

Expansion is one of the main mechanism of text production and therefore it is the chief agent in the formation of *textual signs*, that is, words that can be understood only insofar as they subsume a well-defined intertext known to the reader. Analysis of the sonnet „Selo" by Jovan Dučić shows that cognition of the mechanism of expansion become essential for understanding text's significance.

UDC 821.163.41-4.09 Crnjanski M.
821.163.41-95

ЕСЕЈИ МИЛОША ЦРЊАНСКОГ О СРПСКИМ РОМАНТИЧАРИМА

Горана Раичевић

САЖЕТАК: У раду се представљају есеји које је Милош Црњански посветио српским романтичарским песницима: Јовану Јовановићу Змају, Петру Петровићу Његошу, Ђури Јакшићу и Лази Костићу, а помиње се и есеј писан о стогодишњици рођења великана романтичарске епохе — лингвисте Ђуре Даничића.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: есеј, Милош Црњански, српски романтизам, Ј. Ј. Змај, П. П. Његош, Лаза Костић, Ђ. Даничић

Када 1923. године почиње његова чвршћа сарадња са београдским дневним листовима *Политика* и *Време*, Милош Црњански се све више посвећује журнализму. Започињући путописним репортажама из Војводине, односно Баната, „Хортијеве Мађарске",[1] Ријеке, Далмације и са јадранских острва, или описујући своја путовања авионом изнад Србије, Црњански се у међуратном периоду — након што је ангажован као аташе за штампу при нашем посланству у Берлину и касније у Риму — све више бави дневнополитичким темама. У том периоду букнуле су и три његове велике полемике: 1929. са Марком Царом и Српском књижевном задругом, због негативне рецензије путописа *Љубав у Тоскани* (који ће се појавити у облику књиге тек 1930, дакле девет година након што је написан), са Миланом Богдановићем, поводом текста *Ми постајемо колонија стране књиге* (*Време*, 9. март 1932), и са Мирославом Крлежом — полемика иницирана текстом Црњанског *Оклеветани рат* (*Време*, 16. март 1934). Црњански такође пише о позоришту, уметничким темама, чак и један текст са насловом *Могућност филма код нас* (*Време*, 20. јуни 1929), неколико предговора издањима страних писаца (Флобер, Ро-

---

[1] Преокупацију Црњанског небом аргументовао је Петар Џаџић помињући текст *Наша небеса*, објављен у *Времену* 23—26. априла 1927, који овај аутор сматра врстом „лирско-путописног" есеја, једном од „ненадмашно упечатљивих варијација на тему неба, супстанце без супстанце" (Џаџић, 1993: 230). При том не треба заборавити ни текст писан из „небеске" перспективе објављен у *Путописима* (1995) под насловом *Надземаљска лепота Србије*, који чине фрагменти шест репортажа објављиваних у *Политици* 1923. и *Времену* октобра 1925.

стан...) и један обиман текст о Шекспировим сонетима (*СКГ*, 1930, XXIX, 1).

У *Летопису Матице српске* излазе 1929. његова литерарна сећања на послератну књижевност, а о српским писцима пише пригодним поводима: о годишњицима и јубилејима. Отуда се може учинити као стицај околности то што је Црњански у овом периоду неколико текстова посветио песницима романтизма. Међутим, како смо већ покушали да покажемо, интересовање послератних модерниста, стваралаца авангардних, експресионистичких опредељења — којима је припадао и млади бунтовник, модерни Одисеј из *Лирике Итаке* — за романтичарску традицију имало је један другачији и дубљи значај. Оно је пре свега значило потрагу за претечама — авангардистичко порицање традиције било је — осим у случајевима најрадикалнијег самопорицања — заправо превредновање прошлости, избор оних вредности које ће одговарати новом песничком сензибилитету. И песнички покрет који је после великог рата у Београду имао сва обележја револуционарног збивања, тражио је своја упоришта у прошлости; одбацујући непосредне претходнике, песнике златног доба — прве српске модерне — млади побуњеници определили су се за ону традицију чија необузданост и разбарушеност није одговарала критичарском укусу једног Јована Скерлића.[2] Требало је вратити свргнуте хероје у једном ревизионистичком поступку о којем је говорио Тодор Манојловић, један од припадника ове генерације, у свом тексту о Лази Костићу: „Свака револуција је нужно ревизионистичка; она се у крајњој анализи своди увек на укопчавање неке нове идеје у ланац историјског континуитета путем превазилажења њеног порекла, њеног извора, њених махом неправедно, насилно свргнутих претеча и првобораца — чијом се борбеном реафирмацијом и свечаним васпостављањем — дакле, једним ревизионистичким поступком — мотивише и осветљава револуционарни чин" (Манојловић, 1997: 413).

Милош Црњански, који је поред својих савременика Тодора Манојловића и Растка Петровића написао највише текстова о српским романтичарима, није се случајно оглашавао поводом њихових јубилеја и годишњица. То су били песници које је сâм волео и то је била традиција за коју се и сâм свесно определио, жудећи за новим стихом и новим садр-

---

[2] Познато је да је Скерлић у поезији Бранка Радичевића видео поезију „доста обичне чулности, без правих, дубоких, интимних осећања, без широких умних видика који чине величину правих песника" (Скерлић I, 1971: 115), а да ће Лаза Костић, као „мртав" песник, са „нешто талента и пуно таштине" остати у његовој визији историје српске књижевности забележен само „као наш први писац који је почео писати живим јамбом уместо тромог српског трохеја, и као један од оснивача уметничке драме српске" (Скерлић I, 1971: 167). Осим што га је иритирала „хипертрофија осећања" у омладинских песника, устремио се Скерлић посебно на „алкохолизам" као „сталан мотив српске романтичарске поезије" (Скерлић I, 1971: 85), који проналази и код Бранка, и код Ђуре Јакшића, и Лазе Костића. На ове делове Скерлићеве расправе о романтизму код Срба — *Омладина и њена књижевност* — Милош Црњански је био посебно осетљив — увек изнова указујући на учињену неправду: „Упрљало се доба нашег романтизма. Змај, Јакшић, Лаза, Бранко постадоше, под критиком, пречански пијанци" (*Мртва Сента-Андреја* у *Путописи*, II: 95), или у једном интервјуу из 1929: „Пре рата, читаво једно сјајно доба наше књижевности, романтизам, проглашено је као доба алкохоличарске поезије" (ЕЧ, II: 448).

жајима након једног великог историјског и духовног прелома у историји човечанства какав је био Први светски рат. У својим литерарним сећањима *Послератна књижевност*, која су излазила у *Летопису Матице српске*, писац експлицитно износи шта је његовој генерацији значио тај повратак романтизму: „Један нов стих у нашој књижевности, нову прозу, сасвим нове интенције, различите од предратних. Што је најбоље: повратак своме, поуздање у себе, у своје изворе (отуда симпатија за наш романтизам), у наше књижевне разлоге, не тражећи једнако *западне калупе* (често плагијате), а носећи у себи жељу за књижевним радом, без академских марифетлука" (ЕЧ, I: 102).

Враћање романтизму значило је враћање изворној традицији: оној која је у оригиналности тражила вредност песничког стварања и која је као таква одговарала младима и њиховом трагању за новим начинима да изразе своју *душу*. Отуда и есеји Милóша Црњанског о српским романтичарима имају и једну другу тежину и не могу се читати искључиво као пригодни чланци песника који се у овом периоду (1922—1940) можда најинтензивније бавио новинарством.

Различити су поводи о којима је Црњански писао о песницима српског романтизма. Када су 1925. Његошеве мошти враћене са Цетиња на Ловћен, он ће о овом песнику писати два пута; Јовану Јовановићу Змају посветиће чак три текста, по један Ђури Јакшићу и Лази Костићу. Можда изненађује чињеница да Црњански није написао посебан есеј о Бранку Радичевићу, будући да је, још од младалачке драме *Маска*, а нарочито имајући у виду круг дела „стражиловског комплекса", био дубоко фасциниран како личношћу и трагичном судбином тако и поезијом овог рано умрлог песника. Па ипак, омаж Бранку Радичевићу учинио је једном и званично Милош Црњански и то поводом стогодишњице песникове смрти (1924), у издању на којем је сарађивао са својим колегама, песницима нове послератне генерације. Био је то *Алманах Бранка Радичевића* или, како је стајало у поднаслову овог издања, *Помен деветорице београдских песника поводом стогодишњице Бранковог рођења*.

Алманах је у неку руку био и облик промовисања младих песника, могло би се рећи углавном експресионистичке оријентације или барем заговорника нових песничких праваца. Послератни модернисти, издајући ову књижицу, учинили су један гест опредељивања: одајући почаст романтичару Бранку Радичевићу, показали су заправо којој се традицији својевољно приклањају. Уместо импресионистичке парнасосимболистичке предратне поезије они бирају много више екстатичну, експресивну поезију романтичара, доказујући тим избором да она никако не припада књижевној историји, како ју је видео Јован Скерлић, већ да представља једну живу и животородну традицију. Као hommage песнику српског романтизма Бранку Радичевићу сваки од деветорице коаутора (представљених у овој публикацији фотографијом и кратким биобиблиографским подацима) понудио је по један кратак текст о поетичким питањима и неколико песама. Иако се ова невелика књижица може сматрати лабудовом песмом београдског експресионистичког круга, из онога што су његови песници рекли о поезији, као и увидом у поетске прилоге, стиче

се утисак о кохерентности једне поетике или чак једног песничког програма, која може да оповргне сваку сумњу у постојање експресионизма као *йокреша*.[3] У ставу Сиба Миличића да „поезија није више играчка укуса већ, мало по мало, постаје израз једног погледа на свет", да се траже нови путеви смисла у спознаји „да један лични, случајни догађај није много, ако се не упореди са целокупним" тако да „само у вези са свим, свако осећање губи од свог тренутног и добија одблеске једне свеопште истине" препознајемо историзам Црњанског и његову суматраистичку визију свеопште повезаности. Сличности су толике да Сибе, попут свог пријатеља, тражи од модерног песника такав „конструктиван дух" који се може наћи у италијанском 13. веку или који су имали „они на почетку прошлог столећа" како би се „све што се прими кроз емоцију поделило, истесало, конструисало и тако сазидало у једну чврсту грађу".[4] Станислав Винавер у својој песми у славу Бранка зида „...Храмове / У водама, на облацима / На острвима далеким..." Ранко Младеновић узвикује: „Лирика је — екстаза", док Тодор Манојловић објашњава: „Ми данас тражимо, а већ и знамо, имамо једну поезију која, далеко са оне стране свих школских естетика, правила и схема, потиче једино, из душе и *казује, једино, душу*..." (*Алманах*, 1924: б. п.). Као да и није вишегласје, као да је то један једини глас песника који је изашао из шињела војника великог рата.

Милош Црњански се у *Алманаху*, осим песмама *Благовести, Девојка* и *Поворка*, огласио кратком белешком о поезији, која на први поглед не одговара „величини" инспирације коју је од Бранка Радичевића црпао: „И наша лирика добиће тајанствену моћ, коју имају лирике источних народа, ако будемо умели везати најлепша и најстарија места Вишњића, преко Његоша и Бранка са нашом кубистичком сликом Карадага, Далмације, Срема, у којој су и наши ликови. Ко зна, колико планина и манастира дува кроз наша тела, у ово столеће. Још једном нас чека огромном судбином наш 14. и 15. век. Сва су песништва једно море око земље и бог животворни таласа се по њему од народа до народа. Копајте, и на камену Херцеговине ено чекају речи, у Старој Србији облици, а

---

[3] *Алманах* који је окупио деветорицу послератних песника, модерних, авангардних назора и експресионистичке инспирације (Сибе Миличић, Станислав Винавер, Тин Ујевић, Ранко Младеновић, Милош Црњански, Тодор Манојловић, Густав Крклец, Растко Петровић и уредник Божидар Ковачевић), као публикација „младих" изазвао је углавном негативне оцене конзервативне критике: осим Симе Пандуровића и Владимира Велмара Јанковића, негативно се о њему изразио чак и Милан Ћурчин, песник који се у српској књижевности јавио као промотор слободног стиха. Критичари нису пропустили да укажу на то колико је недопустива интенција нове поезије да се веже са таквом једном песничком традицијом каква је романтичарска, али и „на промашену и неуспостављену комуникацију са духом романтичарске лирике" (Тешић, 1991: 104).

[4] Радован Вучковић у својој студији *Поешика хрваШскоѓ и срШскоѓ ексйресионизма* види у овом периоду тзв. конструктивистичке тенденције, које тумачи „потребом за превазилажењем ратног и послератног анархистичког деструктивизма". Наведене речи, које припадају Сибу Миличићу, уклапају се у овакво виђење српског експресионистичког покрета, који 1924. године, након *Алманаха*, почиње да се растаче. У светлу идеје о конструктивизму могао би се тумачити и „заокрет" Црњанског у критици *ОШкровења* Р. Петровића (1923).

ванредне земље помоћи ће нам. Рађања и блуди, патње и поноси пропеваће. Бићемо дивни и чудни играчи над висоравнима и морима, видни на далеко, до Азије и Африке и играћемо од љубави" (ЕЧ, I: 51).

Рекли бисмо да је ова прозна минијатура, објављена у публикацији која представља врхунац српског експресионистичког и авангардистичког послератног покрета, у исто време и замирући глас *Црњанског као авангардног песника* који верује у моћ поезије да *мења свет и утиче на будућност*. Напајајући се невидљивим утицајима не само уметности већ и давних људских егзистенција са укупношћу њихових животних садржина, интелектуалних али и емоционалних: боловима, смехом, љубављу и смрћу, песник је преносилац и творац енергија које преусмеравају токове историје. Сврховитост свега постојећег, у свеопштој повезаности, утеха је песникова у назирању општег смисла трагичних судбина појединаца и читавих народа. Уметност која сублимира прошлост и храни се на њој треба само да ослушкује говор земље: Старе Србије, Херцеговине, али и оних земаља у којима је дух радости много постојанији. Треба везати прошлост са садашњошћу и то за доба романтизма: доба Вишњића и устаничког циклуса, Његоша и његових метафизичких замаха и, наравно, за лиризам Бранка, јединог српског песника „који нас дочекује с осмехом на лицу" (Кашанин, 2001: 15). Ако се то уради на прави начин, верује Црњански, поезија може добити тајанствену, мистичну моћ обнове, претварајући народ који вековима у уметност није могао да уздиже ништа друго осим патње, у дивне и чудне играче који ће играти од љубави.

Црњански је, као што је то показао у есеју о Васи Живковићу, посебним моментом у историји једног народа сматрао тренутак прелаза са епике на лирику. То се у српској књижевности догодило тек у романтизму, „њеном најлепшем добу", како га је називао. Тек у прелазу са епских мотива и епског начина певања, као суштинског израза колективитета — колективних свесних и несвесних садржаја једне етничке или националне групације — на лирске, индивидуалистичке преокупације, као на оригиналан, специфичан глас појединачне људске јединке и њених духовних, емоционалних и интелектуалних садржаја, наслутио је Црњански, крије се кључ који једном народу отвара пут у књижевну и уметничку зрелост.[5] Српска књижевност стекла је своју духовну и уметничку зрелост, према песнику *Стражилова*, управо у епоси романтизма, а српски народ је, захваљујући тој књижевности, могао да се стави раме уз раме са европским народима.[6] Српски романтизам је, према Црњан-

---

[5] Како је то формулисао Вељко Петровић: „Чини се да се за слушање и читање лирске поезије изискује особита душевна диспозиција, нека врста аперцептиве душевне обдарености као и за слушање сложеније музике" (Петровић, В., 1969: 290). За овог песника „*лирика је вазда мера могућности појединих језика*" (Петровић, В., 1969: 261).

[6] У есеју који је настао после Другог светског рата и година странствовања Црњанског у Лондону, где се наш песник између осталог бавио и изучавањем енглеске књижевности, запажа се да се овај прелом, излазак из епског света Беовулфа, у овој великој европској литератури догодио још у 13. веку са продорима француске епске поезије и у 14. столећу, када живи и ради Џефри Чосер: „Промене у ту мрачну, крваву, епску, теутонску, поезију, унела је француска, епска поезија, која је пренета у Енглеску, кад су је освојили

ском, донео дух обнове, оживотворења, био је српска ренесанса. Иако можда изгледа парадоксално, али роматничарски песник није за Црњанског само онај ексцентрични усамљеник, издвојен из свог колектива и незаинтересован за његове тежње. Дух романтичарског песника увек је дух „одушевљења читавим народом". Па ипак, везаност ове књижевности за борбе за национално ослобођење није Црњански тумачио у некаквој узрочно-последичној повезаности политичких прилика код Срба са њиховим духовним узлетима. Доследан у свом идеализму, вери у примат идеје над материјом,[7] Црњански трагове животворног духа налази у домену „непознатог и невидљивог": „Време све мења: заслуге, додељена места, и пресуде. А књижевност сама, само је огроман Чимборасо папира и мољаца. Али живот, дух који оживљава, долази из непознатог и невидљивог" (*О стогодишњици Васе Живковића*, у ЕЧ, I: 33).

Оживотворујући дух није међутим исијавао само из *поезије* српских романтичара. У есеју о Васи Живковићу Црњански је изложио тезу о неизбежном и чак дубљем и постојанијем утицају укупног симболичног садржаја Стражилова као хронотопа,[8] као свете земље која чува дух рано умрле младости, персонификоване у личности Бранка Радичевића, а коју је опет најављивао у својој поезији панчевачки прота. Моћ књижевности у коју је авангардни песник, свестан своје мисије, морао да верује и која се испољавала увек када је у сагласношћу с авангардном поетиком имао у виду песништво своје генерације, као начин активног учешћа у свету и његовог мењања, јењавала је сваки пут када је требало прихватити и признати утицаје из прошлости. Утицај живота увек је у таквим моментима добијао примат, а то се нарочито исказивало у интересовањима која је Милош Црњански показивао према личностима и животу срп-

---

француски Нормани, у XI столећу. Прво се чула песма о Роланду, затим о Тристану и Изолди, краљу Артуру, Карлу Великом, али лирске поезије и лирских песника има, тек у XIII веку. Ти песници су анонимни. Први, познати, велики, поет Енглеске родио се тек у XIV столећу, а умро, једанаест година после Косовске битке, 1400. То је Чосер (Chaucer)" (ЕЧ: II, 158).

[7] У своја два есеју о Карађорђу као творцу српске државе (1932. и 1934) Црњански узроке једног историјског догађаја као што је Први српски устанак не види у констелацији социјалних и историјских прилика у Србији почетком 19. века: „Сељак Београдског пашалука пред Устанак, сточар пре свега, уопште није кренут неким аграрним немирима, нити глађу, нити материјалним недаћама. Он је кренут душом. И вољом вођа" (ЕЧ: 189). Душа тог сељака чувала је, упркос вековном ропству, идеју српске државности, а Карађорђева личност и његова воља као силе које су у погон ставиле жеље читавог народа, „тактичко његово знање", „наполеоновска брзина" и „необично географско познавање Србије" остају и за Црњанског и за свакога „тајна". Узрок српског устанка није, по Црњанском, био „стомак" већ идеја, а одакле су вођи тог устанка црпли снагу и врлине потребне за његово остварење, питање је на које нема одговора. „Нека буде што бити не може" — мистични је принцип не само наше историје, јер по Црњанском „прошлост се не зна", не само зато што је прекривена талогом времена већ зато што људској рационалности и свету видљивог измичу повезаности које премрежују земаљске просторе у временском протицању.

[8] О Стражилову као комплексном песничком симболу и његовој „тежини" писао је Кашанин у свом есеју о Бранку: „Нема, после Косова, комада српске земље који је нашим песницима био толико свет и мио, ни о коме су они толико певали као о Фрушкој гори, која је не само очувала рашке лавре и пенате, него их и оденула у европско одело. Ни мање Срба, ни више српства, нити мање горе, а више песама! У књижевности се планине не мере стопама, већ љубављу са којом јој певају песници" (Кашанин, 2001: 9).

ских романтичарских песника, у првом реду *животима* и *личностима* Бранка Радичевића и Петра Петровића Његоша. Његова авангардистичка вера у моћ уметности да обнавља и мења свет изгледа да је највећи ударац доживела када га је, после *Стражилова* и његове неограничене вере у „звезду зорњачу", на Крфу 1925. године чекао сусрет са *Србиом*, земљом којој је, да би је довео до радости, подарио све своје стихове, а која му се тада указала тако страна и туђа. У тренутку када га је болна несагласност сањаног и виђеног отргнула од снова о свеопштој духовној обнови, чини се да је феномен самог *живота* почео, у мислима Црњанског, на рачун *уметности*, да заузима све више места. Вера у невидљиву моћ и везу проживљених живота са садашњошћу, видљива још од суматраистичких и стражиловских текстова, изгледа је хипертрофирала у окупираност песникову људским животима и судбинама и њиховом „тајном", а која је у Црњанском живела по́стојано до краја. Ту опсесију исказивао је Црњански на различите начине: причајући приче о трагичним судбинама темишварских Срба[9] или откривајући своју занесеност животима великих људи: уметника, владара филозофа: Микеланђела, Таса, Тиберија, Сократа, Тесле, Дирера, Његоша... Оваква посвећеност, која је код критичара дела Црњанског иницирала пре свега расправу о пишчевом фатализму, односно о веровању у човекову егзистенцију предодређену судбинским, кулминирала је можда у једној епизоди испричаној у коментарима за *Лирику Итаке*, коју ће Црњански закључити речима: „Живот ће увек бити нешто више од литературе" (П: 224).[10]

Интересовање Црњанског за људске судбине може се, међутим, посматрати и са становишта романтичарског концепта уметности као из-

---

[9] На пример, текст *Наш Темишвар* (*Политика* 6—8. јануар 1925) сав је сачињен од судбина темишварских Срба којих више нема: „У гимназији, старој католичкој рушевини пијариста, у оној истој у којој је и Бранко Радичевић учио, ретко је који свршио. Колико ђака младих и лепих, последњих из тих крајева, чудне и збркане судбине. Једног се сви највише сећају; био је род проф. Танезевића, коме није могао доћи. Седео је сатима загледан у шару Раванице, објављену на *Антологији*. Упола још дечко, одвучен је у војску. Са свих фронтова стизала су његова писма, у њима је била увек само Србија. Погинуо је тако страшно раскомадан. Сестра његова, најлепша девојка, полудела. Отац не дочека да повратe Модош, где су пре становали, исуши се и умре. Свуд нешто стендалско, патетично, мелодрамско у тим изнемоглим породицама. Учитељ скаче са трећег спрата, у авлију српске црквене општине и издише на камену, исти онај дан, кад новине доносе да је Васић изашао из Битоља. Сво то српство мирише на тамјан, на плочама темишварске пијаце, око које су све трговине некад биле српске" (*Путописи*, II: 112).

[10] У овој епизоди Црњански описује место свог боравка у Паризу 1920/21. године, улицу у којој је за време Другог светског рата, „у пуцњави против окупатора", како каже Црњански, погинуо „један наш сународник". Тај чин чини се Црњанском вреднији од стваралачког, давање живота за идеју, више је од уметности:

„Скидам му капу.

После тридесет и две године, кад сам тамо био, ја сам стајао загледан у прозоре иза којих сам некад живео.

Не могу да нађем у свему томе никакав смисао.

Међутим, то не значи да желим да дам неки нарочити смисао томе да сам ушао у литературу. Напротив, велико је то да осећам да дишу они који за нама иду, и да ће их увек бити, који су готови да положе живот, тако, на неком ћошку.

Живот ће увек бити нешто више од литературе" (П: 224).

раза великих душа, великих генијалних људи. Тодор Манојловић, савременик Црњанског и једно време близак пријатељ, био је склон да овакво занимање за личност писца изрази у некој врсти етичког, антиларпурлартистичког, антиестетицистичког кључа којим су авангардисти изражавали поштење певања „из душе" и доследност којом прави песник црпи из себе: „Свака велика песничка репутација представља, у својој правој суштини, више један *етичко-човечански* но естетички престиж — и у интимној, дубљој сагласности, комплементарности песника и човека, дела и доживљаја има да се тражи последњи, најсигурнији критеријум песничке вредности" (Манојловић, 1997: 391). И у вези са овом проблематиком (о којој ће још бити речи јер отвара значајна питања о односу песниковог живота и његове уметности) може се тражити сродност Црњанског са романтизмом, који је песник *Стражилова* био склон да посматра не као књижевну епоху ограничену историјским временом већ као универзални књижевни модел стварања којем се и сâм приклањао. Колико је то заиста било пишчево уверење, види се из једног интервјуа с краја 1926. године који је Црњански дао Бранимиру Ћосићу (и који је касније објављен у Ћосићевој књизи *Десет писаца — десет разговора*):

„Нашој је књижевности потребан пре свега један дубок романтизам. То значи враћање њено књижевницима, од социолога, филолога и уча који су авансовали у познавоце потреба српског народа.

Романтизам, који је уосталом сад на дневном реду и на Западу и који не значи оно, што је некад значио. Романтизам великих градова, чудесних машина, путовања, светских веза, обожавања космоса, вере, напора спортских и необичних. Песник и књижевник нека не преза ни од чега. Нека се диже и спушта у врхунце хуманости и поноре насиља. Зато ја препоручујем као претходну школу сваког књижевника: туђину. У туђини се смирује и постаје чист. У туђини се научи тежити високом и заборавља на ситне домаће беде и каријере, на вечиту свакидашњицу реализма, како га желе наши књижевни политичари.[11] Нашој је књижевности потребан тај романтизам, који се може уосталом и наставити на најлепши период наше књижевности: романтизам Вука, Бранка, Костића, и због национализма, јер предратна наша књижевност изгледала је смешна у свом мајмунисању Париза и парнасоваца и Фагеа. Без тог романтизма, под чијом се силином мора превити прут наше затајане књижевне теорије, наша би књижевност остала уска, досадна, сва у оквиру бедних „наших прилика".

Са нашом расом, међутим, са којом су изведена толика велика дела војничка, са нашим језиком, тако дивним у Херцеговини, у Загорју, у народним песмама, зашто се и књижевници не би кренули у велике

---

[11] Сасвим су, међутим, другачији ставови Црњанског према боравку у туђини после дугих година странствовања: „Писац, као Антеј, постаје снажан само кад додирне своју земљу... У туђини се губи воља за радом, туђина увек смањује остварену количину рада..." (ЕЧ, II: 486), каже Црњански у једном интервјуу из 1965, док у *Коментарима за Лирику Итаке* чак изриче негативно мишљење о школовању наших ђака у 19. и почетком 20. века у европским универзитетским центрима: „Ја мислим да је у туђини много наших младића пропало" (П: 194).

авантуре, где чекају победе, ван храбрости наше мале и уплашене филологије" (ЕЧ, II: 445).

Између романтизма и праве, истинске, велике књижевности, очигледно, према Црњанском, може се ставити знак једнакости. Исидора Секулић у једном свом тексту из 1922. са насловом *Око нашег романа*, у којем расправља о наводној анационалној оријентацији поратних експресиониста, у итачком протесту и одбацивању прошлости види чин чисто романтичарског бунта:

„Крај свег презирања застарелих јучерашњица и глупе средњевековштине, аларм и јуриш данашње наше уметности није друго до романтичарска откинутост од *ūрūростōг* задатка нашег још за дуго време, симпатичан витешки став, али не много више од тога, пред прастаром, фаталном истином да се према некоме или према нечему увек и ипак остаје националан" (Секулић, И., 1964, I, ′105).

Колико је Исидора Секулић имала мало разлога да се брине за верност Црњанског националном принципу (а што је и сама изразила недуго потом у тексту *Немири у књижевности*), открива се у једном широм схватању романтичног, управо онаквог каквог га је видео Црњански, као индивидуалистичког али и дубоко *националног* духа у књижевности. Романтизам за који се Црњански својевољно определио, као враћање националним коренима, насупрот парнасосимболистичком подражавању Запада, увек је, и по речима самог писца, био синоним оног песничког стварања које је у исто време и врста националне дужности.[12]

Две године касније, када наставља да пише о послератном сукобу „старих и младих" у поменутом тексту *Немири у књижевности*, Исидора је сасвим сигурна у такав романтизам Црњанског, упркос песниковој пози „овејаног скептика и циника". Иронија и самоиронија увек су ту када треба видети мане свога народа, што овог младог бунтовника не чини мање посвећеним романтичном опредељењу. Штавише, без плитке патетике романтизам Црњанског, према Исидори, добија одлике велике богомдане уметности која (sic!) долази *из ūраха давно ūрживљених живōта*: „А не умеју да погоде ти људи да је Црњански, по својој поетској осетљивости, један дубоко сентиментални песник наших умирућих градова и наших узалудних живота. Утолико сентименталнији, и горчи, и романтичнији, што за болове старе Војводине нико не мари, и што многим њеним болестима и лудостима нема лека — па је најбоље поносито ћутати и сакрити муку и стид, а кад дође да мора да се рикне, онда боље прснути у смеј, него бризнути у плач. И зато, што тежа ситуација, Црњански је све веселији Пјеро у црном костиму. Можда је он у основи

---

[12] У интервјуима које је давао по повратку у земљу 1965. године Црњански не прошушта да устврди да „књижевник који не саучествује у судбини свог народа, није прави књижевник" (ЕЧ, II: 477). Сваки писац, по Црњанском, чак и у лирици, увек је ангажован: „Цела лирика античке Грчке је ангажована не може бити страшније ангажована. Спартанац је био Спартанац, Атињанин је Атињанин, чак и Сафо је била ангажована" (ЕЧ, II: 503). Романтизам је предуслов песничког стварања уопште јер, каже Црњански, „поезију уопште сматрам као нешто што се не може писати без тога што је наш романтизам био: то одушевљење, та веза са читавим једним народом, са читавим једним крајем..." (ЕЧ, II: 521).

својој збиља скептик, али онда његов скептицизам није без дефекта кад пише о народу и завичају. Јер, зна се, оне живописно глупе и смешне фигуре гомила Црњански пред читаоце нарочито онда кад негде у буџаку има некој драгој и рођеној старудији коначно да излети душа... О, да, без романтизма нема народа, нема историје, нема јунаштва, нема породице, нема идеала, па нема ни талената. Кроз ону малу црквицу је дошла Црњанском песничка душа из праха стародавне неке баке која је једино кроз ту богомољу општила са Невидљивим и Духовним" (Секулић, 1964, I, 160—161).

Авангардни песник Црњански, који је нову уметност видео ван куле од слоноваче, умео је да цени активизам романтичарских песника, чак и када су они били ексцентрици и естете. Своју занесеност Лазом Костићем, о којем је у Паризу требало да напише докторат, објашњавао је много касније Црњански и Костићевом политичком делатношћу, националним ангажманом.[13] Много касније, у *Хиперборејцима*, писаће он о Кјеркегоровој подели уметника на естете и романтичаре. Од своје авангардне фазе Црњански није напуштао своје дубоко опредељење за ову другу врсту уметника.[14] Испрва авангардистички ангажовано, његово дело, ипак, кретало се увек у „срећним" границама уметности, штавише чисте лиричности чак и у прозним врстама, никада не ризикујући да буде унижено, ни на трен, директном, експлицитном тенденциозношћу; Црњански — уметник успео је да остави по страни свој ангажман политичког човека. И док су његове наде и аспирације на овом пољу биле много веће од онога што му је допуштала стварност, непоколобљива вера у идеалистички, нематеријални принцип устројства света, и неснажалење у законима које је налагала прерасподела моћи,[15] дела књижевна Црњанског су, чини се, црпла вредности из оних тензија љубави и одбијања — опречних емоција песникових према родној груди и свом народу, у којима се растрзан креће инидивидуалистички принцип, романтичарско песничко *ја* у процепу својих жеља и стварности са којом се судара. За Црњанског је, чини се, романтизам обједињавао три квалите-

---

[13] Иако је баш Лаза Костић, за разлику од Змаја, могао да симболише песника ексцентирка, усамљеног и неприхваћеног генија издвојеног из заједнице, Црњански је волео да истиче ону ангажовану страну великог српског песника. У својим послератним интервјуима он је неколико пута поновио чињеницу да је Лаза Костић „држао у свом џепу, код куће, печат Удружене омладине — за коју би била смртна казна у Аустрији изречена..." (ЕЧ, II: 534). Чак и Бранко није за Црњанског само „поет љубави" већ и „омладинац кога је београдски полицајац, Николче, пратио и протерао из Београда", а „његов памфлет, у стиху, против мрачњака у нашој литератури, доказ је, да Радичевић није само идиличан" (ЕЧ, II: 518).

[14] Бити романтик за Црњанског значило је „бити за слободу" (ЕЧ, II: 558).

[15] Разочаран својим заносима, стварима политике и државе „која је кад се ствара за сваког ко је мушко највећа опојност", Црњански се у тренутку искрености исповеда Кашанину у писму из Рима 18. маја 1939. године: „Никога немам с ким да разговарам, и живим потпуно усамљен. Мислим да смо ми једна генерација која је дошла из хаоса и која ће опет отићи у хаос. *Увек сам желео да водим акцију. Судбина је сад решила тако да сам постао посматрач и извештач* (курз. Г. Р.). Трудим се да тај посао вршим добро и поштено, објективно. Нисам ни мало песимист, само сам свестан да ми ништа не постизавамо лако. Па ми је жао да су се људи разишли" (Трећаков, 1993: 84—85).

та која јесу sui generis обележја велике поезије: лиризам као врхунски глас индивидуалитета, веза са националним као сублимирани израз колективног и нужни предуслов песничке оригиналности, и жудња за метафизичким. Ова три момента персонификована су у три личности српског романтизма: Бранку Радичевићу, Јовану Јовановићу Змају и Петру Петровићу Његошу. Занимљиво је, поменули смо већ, да је о својим животним преокупацијама — Бранку и Лази Костићу — Црњански најмање рекао у некој посебној есејистичкој форми. Прилика је наравно било: *Алманах* би „поднео" и ту врсту „лирске есејистике" у којој је Црњански био најречитији. О Лази Костићу, додуше, постоји читав есеј у виду предговора издању из 1935. године — Лаза Костић — *Песме и мисли о йоезији*, које је приредио сам Милош Црњански, али је тај текст толико мало личан да се чини да га је могао да напише било који просечан познавалац. Ништа од оног чистог есејистичког дискурса у којем је Црњански био највише свој. Есеји о Змају, Његошу и Ђури Јакшићу указују нам се, међутим, као изузетно важни са становишта поетике Црњанског: о Змају као песнику колективитета, гласноговорнику нације, о Његошу као духовности усредсређеној ка чистој идеји, ка метафизичком, и о Ђури Јакшићу као оличењу ентузијастичког песника, песника инспирације, који, иако сиромаштвом прикован за духовну провинцију земаљских топоса, богатство визија добија са другачијих, духовних путовања.

Јован Јовановић Змај

О Змају је Црњански писао три пута: два текста датирају из 1929. године, када се обележавала двадесетпетогодишњица његове смрти (*Време* и *СКГ*), а један из 1933 — писан о прослави сто година од песниковог рођења (*Време*). У својим есејима о Змају Милош Црњански се пређутно укључује у расправу која је у српској књижевности, односно српској књижевној критици, започела оспоравањима Змајевих песничких вредности из пера Љубомира Недића, а у коју се укључује и *Књиīа о Змају* Лазе Костића, и текстови великог критичарског тандема модерне Богдана Поповића и Јована Скерлића. Иако можда може изгледати неочекивано, наш послератни експресиониста, авангардни песник коме је поезија била начин протеста, и који је поздрављао хотимичну непопуларност нове литературе, није се приклонио Недићевом суду да у Змаја нема или има врло мало праве поезије, да је занатлија и стихотворац наткрилио искрену песничку инспирацију, нити је следио Костићево мишљење да су код песника *Ђулића* најлепше оне песме које нису широко познате и популарне и да су праву поезију у овом песнику убили уступци пригодности и пријемчивости сваком духу. Такође, није Црњански упориште својих тврдњи о вредности Змаја као песника потражио у стиховима интимне инспирације *Ђулића* и *Ђулића увелака* (што би се уклапало у његову романтичарску и експресионистичку естетику о искрено проживљеном осећању као предуслову велике поезије), чију је лепоту и осећајност умео да осети и један строги естета попут Богдана

Поповића. Можда се чини парадоксално, али Црњански је песника Јована Јовановића Змаја ценио управо због његове *популарности* — његове моћи да свој глас тако савршено усагласи са колективном свешћу расparчаног, али у политичким тежњама јединственог српског народа у другој половини 19. века. Док пише о Змају, из Црњанског проговара онај романтичарски заљубљеник у властити народ, указујући поштовање према песницима који без себичности ексцентричних усамљеника верују да том народу служе. Иако је можда сâм изгубио веру у моћ поезије да утиче на путеве којим се народи у историји крећу, Милош Црњански је умео да таквом једном песнику узврати с поштовањем и захвалношћу. Змај као српски Беранже није онај изгнаник из света, он је „без ледене лепоте великих песника, несхватљивих, бљештећих, далеких и суморних" (ЕЧ, I: 85), он је глас свога народа и свога времена, у поезији сачувано једно доба и његов дух, и зато га треба ценити подједнако као и оног првог:[16]

Доћи до заносног појма о непролазном, ма под којим именом га изрекли, највиши је степен песништва. Усамљен песник, без икаквих обзира према својој околини, своме добу, окренут лицем према бескрају, као снег је, у зори, на планини. Али, зар треба омаловажавати оне певаче, што својом грозницом занесу читав један народ, што се надносе над све његове животе и спусте у друштва крај главног пута, пуним срцем својим?" (ЕЧ, I: 78).

Неспорно је да је Јован Јовановић Змај досегао својим песништвом ту непролазност и то, како Црњански каже, не као „само песник" већ један од „васпитних, друштвених, националних великана." (ЕЧ, I: 79) Оно што за њим остаје, више од минијатурних бравура интимне лирике, јесте за Црњанског „поетичност" Змајева пре него његова „поезија". Шта тиме заправо Црњански хоће да каже? Насупрот Лази Костићу, који је истицао да је политичко, пригодно, сатирично стихотворство упропастило Змајеву поезију, да је, како то звучи у чувеном Костићевом каламбуру, „змај појео славујат",[17] Црњански указује на утицаје сасвим обрнутог правца и позитивног предзнака: *живот није профанисао Змајеву поезију већ је Змајева поезија поетизовала живот*: „Извесно је да је Змај, на позив Милетићев, постао политички песник свога доба; оно што је, међутим, незаборавно, при томе, било је то што је начинио пое-

---

[16] Ова подела која се може препознати у *Хиперборејцима* цитираној Кјеркегоровој подели на „естете" као песнике одељене од света и „романтичаре", борце или, како ће је назвати у есеју о Змају, разлика „између заносног песништва ума и поетичности живота и околине", није за Црњанског у поезији нова. Наћи ће је он где пре него у поезији старих Грка и Римљана, коју је упознао још као ђак темишварског пијаристичког лицеја: „Мисао што блуди свемиром, над грчким морима, певао је Мезомед, али су љупкије и незаборавније и само неколике речи Бахилидове, о Њој, како му је једно јутро пришла. Са Лукрецијем, песником филозофом, свезнајућим, ни један се латински песник не може мерити. Па ипак, у Хорацијевим строфама, далеко мање узвишеним, игра лепота незаборавна и видна, исто толико као и снег на врху оштре Соракте" (ЕЧ, I: 82).

[17] Драгиша Живковић тврди да је дихотомију између *славуја* и *змаја* у ствари први формулисао Јаков Игњатовић у једном писму Змају из 1879. године (Живковић, 1994, IV: 221).

тичним, све, што је додирнуо и чега год се такао. Више него што је постао он политички песник, постала је сама политика тада поезија" (ЕЧ, I: 84).

Везе уметности и живота нису увек реалистичко-миметичке у оном смислу у којем уметност увек тежи савршенству стварности: вајлдовски естетицизам и авангардистичка вера у моћ уметности да усмерава догађаје сједињују се у дубоком поштовању Црњанског према најомиљенијем српском песнику. Ипак, непролазност коју је та поезија досегнула, према Црњанском, не извире из пригодних, сатиричних или родољубивих песама, али ни из разлога које је налазио Лаза Костић.[18] За Црњанског трајност оваквих песама ограничена је трајношћу сећања и памћења историјских догађаја и историјских личности: херцеговачких устанака, Милетића и његовог тамновања и шуматовачких шанаца, како их поименце набраја наш песник. Заборавиће се све то, и зато ће многе Змајеве песме, сатиричне, политичко-пригодне, постати, ако већ нису, неразумљиве, прекривене талогом времена: „Са њима, поплавиће воде заборава и оне безбројне личности романтичне, чији нас тамни поглед прати међу песмама Змајевим, као и сен његове младе жене и траг првих корака толике мале деце, што су уз његове стихове одрасла" (ЕЧ, I: 81).

Писац историјског романа *Сеобе*, који је критика назвала лирским зато што је контекст у који је ситуиран само оквир животне драме која може да се догађа увек — на сваком поднебљу и у сваком времену — доследан је и овде у свом схватању историје, које ће најексплицитније изразити много касније у жанровски комплексном делу *Код Хиперборејаца*: да се прошлост не зна, да је затворена у корице времена. Историјске догађаје, политичке борбе, друштвена кретања, институције, према Црњанском, моћи ћемо увек да разумемо само из властите ограничене историјске перспективе, учитавајући значења која заправо нису имали. Једино што остаје увек исто јесте свет приватних, „малих" људи: породица, љубав мајке и детета, мужа и жене, туга напуштених... Осећања су увек иста. Тако и Змајева поезија у својој „романтичној поетичности", задивљујућој непосредности чува обрисе тог обичног, препознатљивог живота. Бити тако непосредан и успети у томе велика је уметност за Црњанског: „Непролазна пак, свакако, остаће та непосредност Змајева, недостигнутог песника породичних радости и жалости, један чист додир песнички из прошлости, који ће се моћи осетити онда кад све остало тог песништва буде већ утонуло и нестало, заувек. Змајев дах, што за-

---

[18] Црњански није видео Костићеву *Књигу о Змају* онако како су је видели савременици: као злонамерни памфлет мотивисан непесничким разлозима. За ову расправу, коју је као проучавалац Лазе Костића сигурно детаљно познавао, он каже да је „извикана". Иако признаје „непријатан начин излагања" Костићев, Црњански је у *Књизи о Змају* видео оно што су касније у њој видели између осталих и Аница Савић-Ребац, Милан Кашанин и Драгиша Живковић: зрелу и стручну, немилосрдну али не и злонамерну критику, тамо где је критика заиста критика, и зналачко истицање поетских квалитета Змајевих, уз изразе најдубљег дивљења тамо где он то заслужује, једном речи ремек-дело критичког дискурса: „У тој обимној студији, непријатног начина излагања, има правог бисера критичког приказа лепоте Змајевих *Ђулића*, нарочито *Увелака*, његових *Снохватица* и поезије уопште" (Лаза Костић у ЕЧ, I: 269).

грева и што, увек, има у себи моћ преношења осећања, као што љубав буде и умеју да кажу, често и обичне, дрхћући речене, речи, више од мисли најузвишенијих и стихова најзаноснијих. Змај, без ледене лепоте великих песника, несхватљивих, бљештећих, далеких и суморних, песник друг, коме су, пола столећа, читаво Српство, толико горки и уморни животи, говорили: 'Певај, брате' " (ЕЧ, I: 81).

Певати оно што не умеју да искажу други, ближњи, исказати њихове идеале и њихове муке, певати оно што су сви осећали — за Црњанског је нека врста жртве.[19] И док је бављење политиком, онако како ју је видела Исидора Секулић, које је — зато што политика a priori не подноси самоодрицање — у корену лишено сваке врлине, дотле је жртвовање личног гласа, зарад гласа колектива, херојски чин: „Ништа не казује боље: колико се Змај, тужно, али и брзо, свесно, одрицао амбиција литерарних, и артистичких, менталних, дубоко уверен у своју судбину поетску, привидно тако једноставну и завидну, осетив тајанствену вредност не само вечности већ и тренутно заносног, пролазног, као све што се не замисли, већ доживи..." (ЕЧ, I: 81). Има нечег херојског, али монашки херојског у том подвижништву и потискивању својих личних амбиција ради посвећивања другима, а то херојство има двоструко лице. За Скерлића оно је залог Змајеве величине, за Кашанина симбол његове трагике.[20] За Црњанског, по безазлености и несебичности, безусловности тог предавања, Змај је „беспрекоран у чистоти доживљаја и чистоти здружености са својим временом" (ЕЧ, I: 81). Тодор Манојловић, колега песник Црњанског и присни сарадник из београдске „Групе уметника", тврдио је у свом есеју о Змају (који је по основном тону и идејама сагласан есеју

---

19 У савременој књижевној теорији заговорници тзв. новог историзма, на пример Стивен Гринблат, износе тезу да је за настанак најмоћнијих уметничких дела није пресудна инспирација коју приписујемо „нуминозном ауторитету" већ управо скуп колективних, друштвених „енергија" које се размењују између „тоталног аутора" и „тотализујућег друштва". Стварање је, по Гринбалту, у неку руку увек „колективан чин", а улогу песника он пореди са улогом ренесансног монарха: „На неком нивоу ми савршено знамо да је моћ принца у великој мери колективан проналазак, симболичко отелотворење жеље, задовољства и насиља хиљада субјеката, инструментална експресија комплексне мреже зависности и страха, заступника уместо ствараоца социјалне моћ" (Greenblat, 1998: 10).

20 За Скерлића Змај „није био искључиво уметник, поклоник 'уметности ради уметности' повучен у 'кулу од слоноваче', као какав Алфред де Вињи, но и широка благородна душа, заљубљена у све што је лепо и добро, смео човек од акције који је пловио матицом живота, расипник који је свој велики песнички таленат расковао у ситан новац и обилато га трошио на дневне потребе свога народа. Он је за српску књижевност оно што је Виктор Иго био за француску, који је, по речима Ренановим, 'звонио сваки час нашега века, отелотворио сваки наш сан, дао крила свакој нашој мисли'. Иако има против себе естете, снобове и старовоље сваке врсте, за њега ће увек бити људи који верују у виши задатак књижевности, несебична омладина која има идеала и виших схватања живота, цео српски народ у свима сталежима и свима крајевима, за којега је име Змајево постало синоним поезије, и који својим здравим и непогрешним инстинктом гледа у њему једнога од највећих, најблагороднијих и најзаслужнијих синова својих" (Скерлић, 1971, I: 159—160). За Кашанина опет: „Змај је служио другима, не други њему, служио идејама — националним, демократским, антиклерикалним — служио 'вођама', свом народу, туђој деци, ванбрачној жени, сродницима, редакцијама, читаоницама, певачким удружењима. Најмање је служио себи, унутрашњем животу, поезији, мисли. Њему се чинило да води друге, а уистину су други водили њега" (Кашанин, 2001: 62).

Црњанског да је у вези с овим песником и његовим народом било „нечег елементарног и фаталног'': „Бард фасцинира масу, али и он сам није слободан, и он сам је фасциниран и не може да преиначи ни један момент свога живота, ни једно слово поезије" (Манојловић, 1997: 410).[21]

Међутим, за Црњанског квалитет тог односа између народа и његовог барда био је у историји националне књижевности нешто сасвим ново. Песник који је „при крају живота сав смисао књижевног рада схватио као бескрајну скромност песме за децу" (ЕЧ, I: 85) први је у српској књижевности успоставио *лирски однос према колективном* и први је у име тог колектива певао лирским гласом. Змај је за Црњанског песник живота, безвремене *животности* или вечите садашњости која је увек иста, а не песник епског, историјског, колективног сећања. И у томе Црњански види огроман корак унапред у односу на епску поезију, чију гигантску вредност не одриче — као што не пориче ни улогу коју је ова имала у чувању националне свести и духовних вредности српског колективитета — али чије је време прошло.[22] Лирски однос према свету — чак и кад се песник посвећује ономе што Аница Савић-Ребац назива „жи-

---

[21] Мора се поменути да је по својим есејима о Змају, Бранку Радичевићу, Ђури Јакшићу, Лази Костићу, Тодор Манојловић врло близак Црњанском и његовим есејистичким погледима. Ове сличности проистичу, чини нам се, пре свега из поетичког миљеа послератне авангарде, из којег су обојица песника потекли; то се дâ видети пре свега по *доживљеној* поезији, на којој инсистира и Манојловић, чак и када говори о специфичностима реализма Јаше Игњатовића („Само стварно *проживљена* реалност може у литератури да делује као таква, само присни и непосредни лични доживљај пружа правог песничког материјала...", 1997: 406), али и по етичком мерилу које се, равноправно уз естетско, укључује у вредновање поезије. Управо на овом етичком мерилу засновао је Манојловић и своју одбрану Змаја: „Важно је једино то да је Змај био прави, истински песник — ако имати вере, љубави и непоколебљиве оданости према идеалу, збиља значи бити прави и истински песник.

Песничка вредност је етичка вредност; она се не даје ухватити, оценити естетичким мерилом коме увек измиче баш оно што је у песника најбоље, најдрагоценије, најбитније — управо цела његова тајна" (Манојловић, 1997: 411).

[22] Са чињеницом да српски народ још није изашао из епских времена суочио се Црњански 1925. године, када је као новинар *Времена* добио задатак да извештава са такмичења гуслара код Алипашиног моста. У два текста која је посветио овом догађају читамо, с једне стране, некакву зебњу и страх за судбину народа који „храмље" у времену и не да се пробудити из једног окошталог историјског и духовног стања: „Један заборављен страшан и озбиљан лик нашег народа гледао нас је, кроз мрак, крвав и ужасан, далеко од наше садашњице, лик који и не знамо, а који је судбоносан и непромењен, крај свих наших парискиx утицаја и вароши. Да гуслари силазе са планина, са свих страна, то не може остати без последица. Сваки народ нека сноси своју судбину и нека је не избегава" (ЕЧ, I: 63).

С друге стране, опет, Црњански не може да скрије своје дивљење или боље рећи трагичко прочишћење истовременог ужаса и одушевљења пред овим архаичним, искон-ским криком, страшним и наивним у исти мах, који постоји још само у његовом народу: „То је аутентичан, стари начин гусларске песме. Глас му јечи, завија као вук. Руке су му страшне, могао би њима здробити камен. Страшан је, наиван и дирљив. Ми и не знамо, шта се крије по нашим планинама, какав бол и каква одсеченост од целога света. Утисак песме овако, неотесано, певане, грозан је. Заиста нема народа који ово има, ову прастару уметност, архаичну толико да изгледа донесена из пустиња азијских, или чак из Полинезије. Кад је Јово Клечић завршио песму „о народу који дурат више не може", и дигао прсте са црним ноктима са струне, ми смо били сви запањени и ван себе. Јаук гусала био је грозан и као неизбежан, уз његов лик, ход, целог човека. Никада ме ниједан велики уметник певач није оволико потресао" (ЕЧ, I: 68).

вотним слојем душе”,[23] као што то чини Змај, или крилатим духом лети ка висинама попут Лазе Костића и Његоша, лирски уметнички израз који је донео романтизам, значио је да се духовност читавог народа попела „један степен више”.

У том светлу може се сагледати и однос Црњанског према другом горостасу српског романтизма Петру Петровићу Његошу, однос који се сада исказује најмање у поштовању епских замаха *Горског вијенца* и свих оних места у делу владике Рада из којих говори колективни дух Црне Горе. Његош је Црњанског очарао као „врач и маг”, као *poeta vates*, песник и пророк, али у исто време и као романтичарски, бајроновски побуњеник, који се усудио да разговара са бесконачним.

Петар Петровић Његош

У *Српском књижевном гласнику* из 1925. године (бр. 7, књ. 16), који је у целости посвећен Његошу, поред многих других текстова — Јована Цвијића, Слободана Јовановића, Павла Поповића, Пере Слијепчевића, Растка Петровића и других великих мајстора пера различитих вокација и интересовања, нашао се и текст *Размишљања о Његошу*, најважнији есеј од три, колико их је Црњански написао о Владики Раду. О Његошу, који је био и песничка инспирација Црњанског,[24] писао је српски авангардиста и као новинар *Времена*, евоцирајући „свирепу успомену из доба окупације” 1916. године, када су се аустроугарске власти латиле блесфемичног посла уклањања владикиних костију с Ловћена. Оба ова текста написана су године 1925, приликом поновног преноса Његошевих моштију са Цетиња „на страшни врх Ловћена, међу облаке муњобдије над синњим и дебелим Јадранским морем, најлепшим морем на свету” (ЕЧ, I: 52). У *Времену* Црњански драматски описује како је овај чин извела војска „што је увек заударала гробарски и чије су униформе имале увек нечег гробарског” и то, како Црњански каже, нема од страха. Овај чин оскрнављења, изведен на трагу идеје о поробљавању народа рушењем његових митова, као и илузије да се митови руше затирањем материјал-

---

[23] Објашњавајући разлику између Лазе Костића, као песника духа и логоса, „духовне душе”, и однос његове према Змајевој поезији, Аница Савић-Ребац говори, у духу апотеозе Црњанског, о посвећености ове лирике животу и свим његовим манифестацијама као о једном другачијем тражењу бога и божанског у човеку: „Душевни слој из кога полази поезија Змајева, и песничка моћ која је формира, приказује нам се као тајна баш у својој једноставности, а можда се тако приказује највише самим песницима других душиних слојева. Васионска тежња, eros, остала је у Змаја у слоју душе који бисмо могли назвати чисто животним; она је и ту љубавна тежња ка човеку и богу, али се креће у душиним чисто животним функцијама, омеђена је њима, а кад додирује небо и вечност, додирује их ношена земном љубављу и тугом” (*Лаза Костић*, 1960: 258).

[24] Још 1918. у загребачком *Савременику* (XIII, 330) и 1919. у збирци *Лирика Итаке*, као песма из циклуса *Нове сенке* појавила се песма *Његош*. Поново је објављена у *Времену* 1925. године (20. IX, V, 1348). У Сабраним делима (1966) песма је добила наслов *Његош у Венецији* и погрешно је везана за 1920. годину. Песма има две варијанте (ону из *Савременика* и *Лирике Итаке*, па је због различите метрике и по употреби рима занимљива за истраживаче поезије Црњанског.

них трагова постојања, описао је Милош Црњански, одајући поштовање Лазару Матковићу, Србину, а аустријском официру, који је сачувао расуте владичине кости: „Врх Тимора, међу облацима, данас ће носити, заслугом и овог човека, потпун костур песника над песницима, што је тешко болан туда пролазио с дивним Мљецима у очима, стасом лепшим од свих мушких у нашем народу и душом безмерном и облачном као небо изнад Ловћена, да почивају и утичу на нас, за навек" (ЕЧ, I: 54).

Други текст објављен истим поводом у *Српском књижевном гласнику* спада у најлепше есеје које је Црњански написао. За разлику од Андрића, који у свом чувеном есеју о Његошу као „трагичном јунаку косовске мисли" истиче пре свега дело Владике Рада као „израз нашег основног и најдубљег колективног осећања" (Андрић, 1997: 15),[25] Црњанског интересује индивидуалност Његошева, његови узлети у метафизичко и све што је трагизам његове историјске ул́оге у Његошу као човеку угушио: *лиризам* и *хумор*. Поново у Његошу, као и у Васи Живковићу и Бранку, види он границу и нови почетак, извор који је настао ударцем у стену. Његошева личност и његова поезија засијали су у историји српског народа као права *извиискра* и повели га у светлост. После векова „епског бездана", у којем се смрт и рађање циклично смењују без икаквог правог смисла, по простим законитостима материјалне егзистенције, у којем се не разабиру индивидуалности, појавио се достојни наследник Лазара и његовог *лирског̃* опредељења.[26] Сам Његош је *свет̄ло, луча* и Црњански

---

[25] Андрић је свој текст о Његошу написао десет година после Црњанског, а изложио га је као предавање на Коларчевом народном универзитету. (После тога објављен је у *СКГ*, књ. 45, бр. 5, 348—365.) Андрић види Његоша као трагичну личност, чији су живот и свеукупна мисао били одређени једним задатком — ослобођењем народа, борбом и победом: „Та борба се води под јединстеном очајником девизом која личи на апсурд а која је у ствари животна истина сама: Нека буде што бити не може! Нигде у поезији света ни у судбини народа нисам нашао страшније лозинке. Али без тог самоубилачког апсурда, без тога, да се парадоксално изразимо, позитивног нихилизма, без тога упорног негирања стварности и очевидности, не би била могућа ни акција, ни сама мисао о акцији против зла. И у томе је Његош потпуно израз нашег основног и најдубљег колективног осећања, јер под том девизом, свесно или несвесно, вођене су све наше борбе за ослобођење, од Карађорђа па до најновијих времена" (Андрић, 1997: 15).

Тај косовски завет одредио је, по Андрићу, суштински и Његошево дело — одбачено је све што није служило коначном циљу: „То је поезија висинског ваздуха и великих, слободних перспектива, са онолико украса само колико је могло да буде донесено у један збег. Све што није могло стати у арку спаса после косовског потопа, све је одбачено. Отуд у том делу недостају читави комлекси осећања. Али отуд је и све оно што је у њему садржано развијено до једног интензитета и распаљено до једног жара каквих је мало у светској књижевности. Као уметник, Његош је највећи у тим хијератичким сценама и инвокацијама, кад је најближи колективном удесу..." (Андрић, 1997: 23).

[26] У свом тексту о Његошу у истом броју *Српског̃ књижевног̃ гласника* Растко уочава, слично Црњанском, да владикино дело стоји на граници између колективног и индивидуалног осећања света и да му то даје посебну вредност: „При том је *Горски Вијенац* можда тачно на граници између последње примитивне, скоро паганске, епике, и нове поезије, индивидуалности и велике сенсибилности. Тако он једном својом страном значи нешто што и певање *Почет̄ка Буне на Дахије*; другом он носи онај велики проблем осамљености једне личности према целоме космичком поретку. То огромно одстојање између општег осећања живота и личнога суђења њега, ствара сву ту чудну пластику овога спева, његову изванредну и захукталу лепоту. Да је *Горски Вијенац* само снажно певање општег или националног доживљаја, па ма колико овај био велики, он не би ни из далека оволико дело-

га види усамљеног и узвишеног: он је „прва свест" која је један народ извела пред Бога, показавши му да „негде постоји земаљско и непролазно". Али насупрот онима који су Његошеву духовност и путовања у област метафизичког објашњавали хришћанском ортодоксијом црквеног великодостојника, Црњански је Његошев однос према Богу тумачио као „лирски", који нема никакве везе са хришћанством:[27] „Читам *Горски вијенац*, са мишљу да га је песник назвао Извиискром. Дајем му значај извора што је потекао под ударцем, из стене. До Његоша, над нама се облаци тмуре, патња је општа, и разлива се бескрајно, без смисла. Све је епско, сиви бездан куд погледам. Смрт и брак понављају се, у толико безбројних односа, да ни један није видан; смућени су као море. Византијски анђели паре се, над безбројним лешинама, што не знам зашто су мртве; њина туга, а и блуд, пролазни су и стидни. Ширим, ужаснут, зенице, и не могу дно да сагледам. Учини ми се да га видим, кад бели Лазар бира између царства земаљског и небесног и полази небу: први лирски моменат. Затим опет то грозно море пролазног и бесмисленог клања. У том епском бездану нема биља, ни клијања: густа и мокра магла пада на све што видим. У последњим часовима изнемоглости тек, јаве се болне и слатке радости, над војводом Рајком и старим Вујадином, осетим тело и мисли, као у мраку зимском кад затрепере звезде.

Тад, као завеса, спадају небеса, и Ловћен се појави. Лирски тај однос према Богу, велика је новост, после Косова. Његош сја усамљен, у сунцу, над морем. Излази из таме, прва свест. Велики као и Есхил, мења нас, изводи пред Оно што је непознато и невиђено, свемогуће и свуд присутно, несхватљиво и непролазно.

Са њим смо изашли пред Бога, на рукама са убиством. У њему се јавља жудња за новом судбином и смислом нашег постојања на свету. Убиство више, и смрт, не стишава: он друго гледа са Ловћена, огроман и свезнајући.

вао. Требало је стварно беспримерног душевног узнемирења једнога Владике Данила, испред ове огромне паганске заталасаности племенских поглавица, па да сав онај мрачни темпо целе природе, и све оно херојско дизање неумитности закона, буде тако присно и човечански бачено на нас. Ми овде имамо последњи пут за позадину једно монументално певање народно, испред којег су болна и узрујана и крваво светла питања Данилова, прва дубоко лично-човечја питања нашој поезији..." (Петровић, Р. 1925: 531).

[27] Исидора Секулић у својој студији о Његошу убедљиво је показала, цитирајући Мајстера Екхарта, да је код Његоша још од младих дана присутна „стварност Бога, а не религија" (Секулић, 1961: 120), Бог као ум, с којим је човек у сродству и сарађује с њим, уместо да му је скрушено потчињен. За разлику од Милтона који је „оштро полемички, сваким образовањем наоружан протестантски теолошки мислилац", владика је „безопасан и неактиван песник — отпадник од ортодоксије, песник дубоке религиозности, али индивидуалне религиозности и никакве религије" (курз. Г. Р.) (Секулић, 1961: 222). За Исидору, као и за Црњанског, „владика није био ни библиски ни црквени хришћанин. Био је смеса од трога: пантеист, чији Бог-уметник је истоветан са природом; био је врста хришћанина мистика, који има индивидуалну религију; био је врста гностика хришћанскога, који у хришћанско учење уноси примесе метафизичке" (Секулић, 1961: 237—238). Гностички утицај, којег Његош вероватно није био свестан („владика сигурно није имао појма да је и он малчице гностик", 247), показује убедљиво Исидора, долазио је много више од Платона него од Оригена, како је то претпоставио Алојз Шмаус.

У светлом зраку царује нешто љубичасто и надземаљско. У несвести су слатке и све могућности. То је моменат, по други пут, као Лазарев, неповратан. Час свести, сјајан као пун месец над Јадраном. Негде постоји надземаљско и непролазно; Његош види.

Никакве везе то нема са хришћанством, и препредено је хтети од Његоша правити свеца.

Одмах, са тим у вези, видим и Стражилово, мекше и блаже, и чулност Бранка. Далеко од епског, жубор жалости и жуд за стапањем, лирске стихове. Звезду зорњачу" (ЕЧ, I: 55).

Његош је тај прелаз са епике на лирику извео као песник у смислу у којем песника види платонистичка и неоплатонистичке традиције: он је онај одабрани који *може да види* другачијим, духовним очима, и који на својим духовним путовањима стиже до оног непролазног и необјашњивог. У „Његошу је врач и маг" (ЕЧ, I: 57).

Генијалност човека Његоша, која се не може објаснити било каквим утицајима и која задивљујуће одаје своје исконске, варварске корене, *тајна* је која се не открива или се може назрети у ономе што је Црњанског интересовало много више од саме владичине поезије — а то је био његов *живот*.[28] Држећи се своје тезе из есеја о Васи Живковићу — „да невидљиви утицај песничког живота има дубљу моћ, дубљу од његових написаних дела", Црњански показује интересовање за оно што је у великом песнику неисказано, прикривано чак угушено, и то захваљујући историјским улогама које је морао да одигра човек задивљујуће снажног и лепог, али ипак крхког и болешљу рањеног тела. Његош је персонификација романтичарске изузетне личности, и по физичком изгледу и по духовности тајновитог порекла — пониклој мистериозно у суровој оскудности црногорског крша и осуђеној на кратковекост земаљског пута. Песник *Лирике Итаке* пре него што би посегао „за тумачењем филозофским могућности многих његових фолклорних места", која нису ништа друго до „збир црногорских пословица", радије би се „главачке задубио" у тај живот, тајновити живот Његошев, у трагање за *душчаном врпцом духовности*.[29] Њега занима онај *двојник* Његошев који постоји испод маске створене за лице света, и којег ће касније, поводом Микеланђела, Црњански проналазити у сваком правом уметнику.[30] Рад о Диреру

---

[28] Интригирани Његошевим животом били су и други песници, попут Густава Крклеца, једног од сарадника *Алманаха* из 1924, који сада 1925. у тексту *После званичне прославе* у истом броју *СКГ* пише: „Око његовог бесмртног лика остало је ћутање хладно као смрт. Остало је немо дивљење и велика дела./ Нико, до данас, није открио загонетни живот његове душе; нико није продро у дубине његових откровења; нико у вирове крви и борбе са самим собом" (Крклец, 1925: 562—563). Као и Црњански и Крклец верује да је најзанимљивије оно што је у Његошу остало угушено. Задивљена попут Црњанског мистеријом Његошевог живота, Исидора Секулић ће цитирати енглеског романтичара Китса, који у животу генија види алегорију: „Живот човека од више вредности сама је алегорија, и мало очију могу сагледати мистериј тог живота" (Секулић, 1961: 209).

[29] Црњански каже дословно: „Свакако, да могу, главачке бих се задубио у трагање оног, у Његоша, што је Клод Бернар назвао *la rescherche du cordon ombilical des esprits*, пре него што бих се бавио тумачењем филозофских могућности многих његових фолклорних места, која су, за мене бар, само збир црногорских пословица" (ЕЧ, I: 56).

[30] „Ја мислим да у сваком великом уметнику постоји такав двојник који се креће пред светом и онај који се од света крије" (М: 68).

који је Црњански написао поводом своје посете изложби великог немачког сликара и графичара у Нирнбергу и који је првобитно објављен у његовој *Књизи о Немачкој* (1931) сав је заснован на наслућивању некакве уметникове *тајне*.

Међутим, иако као превладавајуће осећамо интересовање Црњанског за скривено у животу, нашег писца окупирају и сами појавни облици живота, токови „судбине" која човека тера да као свој остане скривен. Интересовање Црњанског за судбину и судбинско у човековом животу, које се најчешће исказује као *коб*, као *удес* (што је неизбежно покренуло расправе о пишчевом „фатализму") блиско је идеји о људским судбинама као својеврсним знаковима, порукама, из света недосегљивог. Овога пута поклапа се она на доследно суматраистички начин Црњанског, са величанственом визијом Његошевом у којој се Бог пре свега појављује као *креатшивна снага*.

Ово истицање живота уметника о којима је писао, интересовање за оно што би се у теорији књижевности назвало превазиђеним, детерминистичким биографским методом, резидуумом позитивне науке, отвара с друге стране и једно велико питање о повезаности уметности и егзистенције. Црњански је први пут о овоме проговорио још у једном тексту сроченом поводом анкете часописа *Мисао* (1920, II, 3, 394—395), у којем уредник Велимир Живојиновић Massuka тражи мишљење о томе да се поезија и проза објављују анонимно, непотписане. Црњански у свом одговору, који пре свега истиче предности оваквог начина објављивања због лошег става критике која је често усмерена на личност писаца савременика него на њихово дело, признаје: „Од часа кад је уметничко дело узето од њега, личност уметника постаје апсолутно индиферентна, а само уметничко дело почиње свој засебан живот и под разним утицајима времена, друштва итд. постаје сасвим туђе за самог уметника" (ЕЧ, I: 16). Ипак, за Црњанског личност песникова, односно његов живот кроз који се та личност развија, не може се у потпуности занемарити: „Ипак је немогуће сасвим оделити дело од личности по кад-кад; има дела за која треба да се зна ко им је креатор. Ви сте свакако приметили да личност Дантеа, Беранжеа итд. даје њиховим делима неоцењиве особине. А најзад крај свих дубоких и деликатних естетских узрока, који говоре за делење личности од дела, ја често нпр. код родољубивих, револуционарних итд. песника радо везујем дело за личност" (ЕЧ, I: 16).

Свестан естетских закона који измичу симплификованим свођењима на живот као узрок и дело као последицу, Црњански ипак, и то нарочито када постоји пристојна историјска дистанца, не може да избегне везивање дела и уметника. И то је поступак који ће наш песник доследно спроводити не само када пише о Његошу. (Не треба заборавити да се Црњански у својим есејима ретко или готово уопште није бавио интерпретацијом појединачних књижевних дела — изузетак је есеј о Шекспировим сонетима.) Шекспир, Флобер, Тасо, Дирер, Микеланђело само су неки од уметника (чији је живот комплексан скуп осећајности и духовности у њему садржан) на које је Црњански примењивао тзв. био-

графски метод. *Коментари* уз *Лирику Итаке* (*Итака и коментари*, 1959), састављени искључиво од аутобиографских прича које треба читаоцу да дочарају контекст у којем су песме из ове збирке настале, само су још један од аргумената који иду у прилог тези да се мишљење Црњанског о „утицају" живота на уметност није мењао.[31] У светлу његовог у суштини романтичарског схватања уметности као дубоко личне и проживљене, а које је, као што смо видели, износио од најранијих есејистичких записа, оваква интересовања постају много јаснија. Наводне некохерентности у које је улазио постаће опет јасније у контексту наглашавања платонистичког елемента у песничком стваралаштву, а које ће се открити као најдоминантније и најуочљивије у есејима о Микеланђелу. О песнику, уметнику који је никад „само свој", који је „инструмент" божанског биће више речи у поглављу о „Микеланђелијани". Таква врста надличног, која измиче насилном свођењу поезије на „земаљске ствари и узроке", послужиће Црњанском као искорак ка њему својственом понирању у дубље и невидљиве, дакле нематеријалне везе, неухватљиве људском оку, и као спас од сваког поједностављивања. Детерминизам биографије која условљава уметност заправо никада код Црњанског није имала позитивистичке конотације. Не треба при том заборавити ни повратан утицај уметности, о којем је било речи у есеју о Змају. Спиритуализам веза испреплетаних између живота и уметности био је за Црњанског исто тако тајновит као и оно што је остало скривено иза тих људи и њихових дела.

Тако невидљива и неопипљива била је за Црњанског увек и мрежа књижевних утицаја о којима говори и поводом Његоша, а који ни у ком случају не ограничавају оригиналност, непоновљивост и јединственост владикиног дела. „У песника који се, безброј пута, у току десетерца, сети безброј ситница из страних повести и песништва, не може бити да нема трага прочитаним књигама" (ЕЧ, I: 58). Пре свих — утицај Симе Милутиновића Сарајлије; ако Црњански и није био први који је указао на важност утицаја овог „махнитог" песника, начин на који је истакнута особеност тог утицаја јединствена је у свему што је до сада о Његошу написано. Сима Милутиновић је, према Црњанском, показао Његошу пут којим поезија води до божанског.

„Том магу нашег романтизма дугујемо врачарску чар Његошевих лирских места, а оно што није натприродно у песништву, и не занима ме. Тај атлет славенофилства, који се пењао по хридинама, по сунцу и

---

[31] Црњански се, додуше, у *Коментарима* за издање које је сâм уредио „оправдава" политичком природом своје ране поезије: „Кад би ова антологија обухватала само сентименталне песме, не би били потребни уз њу никакви коментари. У антологијама такозване чисте поезије ('la poèsie pure') песник остаје сен која није видна.

Међутим, пошто ова збирка обухвата и политичке песме једног, прошлог, времена, песник је мишљења да ће читаоца занимати нешто података из живота песниковог и нешто коментара о тим прошлим временима.

Данте, Иго, Хајне, Мајаковски, да споменем неколико великих песника, још су интересантнији у својим политичким стиховима ако се зна нешто биографских података о њима.

Песник сматра да то вреди и за политичке песме мањих песника.

Песник се зато решио да читаоцима дода, уз Итаку, и нешто коментара" (П: 105).

по киши, једини је који од наших песника личи мало на Пика, Кавалкантија, Албертија, Леонарда, макар из далека, и он је Његошу дао храброст, узбуну, да погледа у просторе у којима се '*звезде тиње*' " (ЕЧ, I: 57).

Види даље он и антички утицај, и то утицај античких трагедија, јер и за Црњанског Његошеви епови јесу заправо драме „не само због дијалога и карактера, глумачки вечних, и зато што их сам назива *збивтија*, него и зато што су сценарија, начин употребе масе и лица, начин како говоре своје монологе, како одлазе, па сенка покоља иза сцене, и понека кола, дубоко бахична и психолошка, противна епском, а проткана стихом који, кроз црногорски еп и поетику Сарајлије, подсећа на микенски ритам" (ЕЧ, I: 57).

Узалудна су, за Црњанског — који у Његошу види најмање хришћанског песника — поређења *Луче* са Дантеом и Милтоном, а таква паралела као што је паралела Његош — Петрарка „права је којештарија". Прави утицај Италије био је опет скривени и потиснути утицај „млетачке позорнице", из ког провирује и угушени шекспировски хумор. Колико је владичина духовност барокна и сродна Црњанском (што ће се у правом светлу показати тек у *Хиперборејцима*, где аутор и главни јунак лута по вечном граду у којем је трага свог оставио и Његош), види се из овог опажања Црњанског: „О смрти пише, у свом писму лекару Маринковићу, као што Сократ пред осуду говори: смрт је или тихи сан..." (ЕЧ: 58).[32]

Потпуно изворни, без трага књишких утицаја, за Црњанског су стихови Његошеве љубавне поезије, из којих пробија сета монаха. Није то „свила ламартинске сете" коју су му приписивали, највише због владикиног превода овог француског песника. Најснажнији романтичарски утицај за Црњанског је утицај Бајронов, чији је портрет висио у владичиној соби у Биљарди: „Ако ико, Бајрон је, више него форма, једна музика и црни јахач који се издалека чује и разликује. Каина и Манфреда учини ми се да чух по негде, под десетерцем, али биће да је и то само игра мисли, у тишини, причитању" (ЕЧ, I: 58).

Исидора Секулић такође је видела Бајронов утицај на Његоша и то тамо где је владика налазио „бунт; смела питања; велику и слободну реч, јуриш снажнога ума и ватренога срца", али су њихове душе биле различите: „Сасвим је друкчију душу носио у себи Владика, а друкчију Бајрон. Владичин романтизам је сав био у унутрашњем животу, а тамо нема ни позе ни чисто фонетичке грмљавине. Унутрашњи живот Владичин, то је био његов манастир и завет; из тих зидова никада он није излазио. Владика се о судбини човека питао са својим тешким бригама човека страдалнога. У вечну искру у човеку веровао је он усхићено и грчевито, по једној нужности која га је пекла у грудима као живо угљевље, гонила га да људе њоме потеши и уздигне. Бајрон, постављао је велика питања са висине аристократске; сем једнога порока, Бајрон је био сав

---

[32] Парафраза Црњанског у оригиналу звучи мало другачије: „Моја је идеја међу небесима и гробницом смјело леђела и ја сам смрт овако разумјео: Или је тихи вјечни сан који сам боравио прије рођења, или лако путовање из свијета у свијет и причисленје бесмртном лику, и вјечито блаженство" (Андрић, 1997: 28).

аристократ, у генију, души и срцу. 'Диван, поносит талент!' — Гетеове су речи о Бајрону. Владику је религиозно осећање хранило и онда кад је, у тешком песимизму, низао ужасе ћивота, и онда кад је пламтео у идеји да душа човека, свакога човека 'јесте бесамртна'. Бајрон је своју гениалност утрошио у једну величанствену романтику, а ту романтику испевао, нада све, у славу генија" (Секулић, 1961: 243).

О још једном генију српског романтизма, којем време и место на којем се родио и живео нису дали да се развије у правој мери и да у потпуности изрази свој таленат, писао је Црњански 1932. године. Текст *Бисерни стихови о Венецији* писан „поводом припреме да се претставом 'Јелисавете, кнегиње црногорске' прослави стогодишњица Ђуре Јакшића" објавио је Црњански као стални сарадник *Времена* 5. новембра 1932. године.

Ђура Јакшић

Живот овог српског романтичара, којег је, додуше, критика више хвалила него нападала, модел је трагичне судбине несхваћеног песника, неприлагођеног човека, побуњеника, у егзалтираном револту сукобљеног са околином и савременицима. За Црњанског овај живот служио је неретко као алиби једној лицемерној теорији: да велика књижевна дела настају из људске беде и несреће, „док ако се и најмање размисли о песништву, сети сликарства, најчувенијих скулптура, музичких дела итд. види се, да су највиши моменти уметности последице исто толико ако не и више, ведрине, безбрижности и радости" (ЕЧ, I: 149). За Црњанског Ђура Јакшић — мученик (како га је у свом есеју назвао Милан Кашанин) управо је пример песника чије је дело, ако не упропастио, а оно барем начео и осиромашио несрећан и бедан живот. У томе Јакшић није био усамљен: „Наша књижевност, то је добрим делом еминентно књижевност неиспуњених нада, горких, ванредних фрагмената, титанских узвика, пригушених брзо" (ЕЧ, I: 150).

Јелисавета је могла испасти савршено дело да је поменута теорија тачна: као учитељ, док је писао, потуцао се Ђура „по Пожаревцу, Крагујевцу, у основној школи у Сабанти, и најпосле у Рачи", а и њена каснија судбина није била ништа боља: одбијена је у Коларчевој задужбини 1868, а и Лаза Костић „испрескакао је свог сиромашног сабрата својски". „Набио му је на главу, све прекоре који се, педантно, могу учинити, с обзиром на неизграђеност карактера главне јунакиње." А кад је драма коначно изведена у Новом Саду, „Антоније Хаџић узео је себи слободу да је 'скрати' и 'поправи' " (ЕЧ, I: 150).

Црњански је свој текст о Јакшићу написао с намером да покаже колико би такав таленат и визија могли да дају да је песник живео другачије. Он који „није познавао ни сцену, ни глуму" показао је у *Јелисавети* први пут жељу „да се добро ради свој занат", жељу да ради и ствара, па чак и „да је читао Шекспира". „Почиње *Јелисавету* ванредно, ради у почетку озбиљно, после клоне и аљкави... За размишљања, за израду це-

лине, за кризе при стварању, није имао ни издржљивости, ни околине, ни времена" (ЕЧ, I: 151).

Али сам почетак драме задивљује Црњанског, а изнад свих стихова су „бисерни стихови Венецијанке Јелисавете, пуни венецијанских слика, асоцијација, незаборавних и толико прецизних да их читалац, кад зна да их то пише уча у Сабанти, без школа, без знања, који Венецију није ни видео (сем, можда, на сликама Каналета, у Бечу), мора читати с дивљењем" (ЕЧ, I: 152).

Наводи затим Црњански стихове које ће понављати још неколико пута истим поводом: задивљен и зачуђен пред видовитошћу песника који је, осим своје провинције, видео само Беч:

Не то није моја Венеција
невеста плава мора зеленог.

Иако у оригиналу други стих гласи „невеста *сјајна* мора зеленог", Црњански се упорно држао своје верзије. И толико година касније када у *Амбасадама* говори о састанку Ћана и Стојадиновића у Венецији, у којој се те 1938. по дужности нашао, прича је мање-више иста: „При последњој светлости, која долази са мора, после заласка сунца, јавља ми се у мислима и онај мој земљак, — Јакшић, — који је животарио по србијанским паланкама, био учитељ цртања, пун дугова, а кога је сеоски кмет тукао, кога је и полиција тукла, а мафија генерала, претукла. Сећам се његове реченице, коју понављам: '*Далеко ми је Банат, црна кошуља*'.

Седећи тако, пре вечере, и пре него што ћу отићи да видим, како председник и гроф Ћано играју, изненада ми се, у сећању, јављају и прва два стиха Јакшићева о Венецији, из његове драме *Јелисавета*:

Не то није моја Венеција
Невеста плава мора зеленог...

Иако та увертира није настављена, тако фантастичном снагом, кроз сву драму, тај почетак једне драме толико фрапира, да се никад не заборавља (памти се више-мање тачно). Питам се онда: откуд у том сиротом, намученом, пониженом, песнику мог завичаја, та, тако дивна, визија Венеције? Је ли долазио до Венеције, из Беча? Или је само слушао о њој? Је ли видео Венецију, у сну?

Откуд је знао, да се Јадран нигде не зелени тако, као пред Венецијом, а да је најлепша црта, која се може овде, рећи, за невесту, да је плава.

Служио сам Стојадиновића, али седео са сенком Јакшића.

Јакшић ме је у Венецији гледао и посматрао тужним, туробним, очима" (*Амбасаде*: 1—3, 345).[33]

---

[33] Ђуру Јакшића помињао је Црњански више пута у својим интервјуима, а у једном говору у Удружењу књижевника Србије (*Видици*, Београд, 14. XI 1970) понавља готово исту причу: „Сетите се Ђуре Јакшића. Ђура Јакшић, који се данас сматра за једног великог и финог сликара, сем што је био и велики песник, за његово доба. Као што знате, потуцао се по Србији, и кмет га је штапом по глави звизнуо, а генерал Алимпић изгледа да га је

Како је то Јакшић „знао" зелено море венецијанско, пишући своју драму „као жмурећи, док је учитељевао у Пожаревцу и Сабанти, уз ракију" (ЕЧ, I: 151), Црњански не даје одговор, али читалац зна да Ђура Јакшић није морао да путује до Венеције да би видео њено зелено море, јер „не треба путовати ногама јер оне увек односе од једне земље до друге; не треба ни коњска кола ни некакав брод да припремиш; одбаци све то, немој гледати већ затвори очи, промени их и пробуди (очи) које има свако али се мало њих њима служи" (Плотин, 1984, I 8: 22—27).

Иако свом чуђењу никада није дао експлицитно објашњење, Црњански види Ђуру Јакшића као инкарнацију, као „модел" платонистичког песника, са силовитошћу талента и екстатичним заносима који пробијају и кроз најтеже животне околности, чију оскудицу нажалост нису могли да савладају: Ђура Јакшић, пун срца, душе, и сам је, заиста, са обала гледао безграничје песништва, и није крив свакако, што се све завршило оним његовим омиљеним: „Колико апостола, толико чаша." (ЕЧ, I: 153).

Лаза Костић

Последњи песник српског романтизма о коме је Црњански писао био је Лаза Костић. Иако се од свих српских романтичара Црњански највише бавио Костићем, до нас је доспео само један рад о његовој поезији и личности, из године 1935. Црњански је као уредник и приређивач књиге *Лаза Костић: „Песме и мисли о поезији"* („Луча", библиотека Задруге професорског друштва, 1935) написао предговор који је обухватао и песников живот и његова дела. Из *Коментара* уз *Лирику Итаке* сазнајемо да је овај песник изазвао пажњу Црњанског још непосредно после рата, када је на београдском универзитету слушао предавања Богдана Поповића: „Кад смо се упознали, у кући једног политичара, он је изненађен мојом одбраном Лазе Костића и то је био почетак наших дугих дискусија. Поповић је био присталица дискусија, на папиру, без увреда, и ја сам га онда испитивао откуд код њега та *жучност*, кад говори о ра-

---

тако удесио, да је од тога умро. Више или мање, то је тачно. Тај Ђура Јакшић, који је морао по селима, са људима неписменим, ракицијски да живи, он има, на пример, у мом памћењу стихове, — којих сам се сетио кад сам, бавећи се другим послом, био на важним састанцима политичким, у Венецији. Ја сам седео тамо и гледао ону цркву, Санта Марија дела Салуте, и случајно се сетио шта је Ђура Јакшић написао о Венецији:

Не, то није моја Венеција,
невеста плава мора зеленог

и питао се, како је могуће да један уча, кога кмет сеоски бије, и кога вијају, и муче, — како је могуће да он зна да је најлепше за невесту рећи, у Венецији, да је плавуша, — плава — цела уметност венецијанска је то. Откуд је то знао? Како је знао да је то море зелено? Па, он га није ни видео. Има неких који мисле да је из Беча некако стигао до Венеције. Нема доказа. Био је у Србији, у селима, и то у селима која нису била у то доба у могућности да имају школе и школоване људе. Значи, један фини уметник, један велики песник" (ЕЧ, II: 534).

ду Лазе Костића. Откуд та хајка, која је пратила, као псећа, Костића, целог живота?

. . . . . .

Поповић, који ми је дао оцену највишу међу оценама, саветовао ми је са своје стране да треба да радим тезу доктората, о поезији Лазе Костића. Његова теза била је да је Костић *сам* крив, што се његова каријера, у литератури, тако трагично завршила.

Ја сам онда поново тражио да ми Поповић протумачи у чему је била та *погрешка* Костићева.

Поповић ми је, тада, испричао, најзад, зашто је његова критика о преводима Костића тако негативна.

Вели, браћа Поповићи, враћали су се једном, из Новог Сада, а у тај исти вагон ушао је и један крупан, разбарушен човек, из Карловаца. Ушао је у купе браће Поповића.

Погледао их је, причао је Богдан Поповић, својим крупним очима лудака, окренуо главу, све до Београда, и није их удостојио ни поздрава.

Богдан је онда — причао је он сам — кад је идући пут писао о преводима Костића, решио '*да притисне* перо', пишући о Шекспиру Костића. Тог неуљудног човека.

Ја никад нисам рекао свом старом професору зашто сам одустао од доктората код њега" (П: 197).

Да ли су заиста прави разлози интересовања, па онда одустајања, од докторске тезе о Костићу били овакви како их је Црњански изложио, од којих и један и други долазе изван литературе, питање је на које не можемо са сигурношћу одговорити. Ипак, Црњански, боравећи у Паризу 1920. и 1921. године, изгледа се — осим што проучава и преводи кинеску и јапанску лирику, и Казановине мемоаре — бави највише српским романтизмом и Лазом Костићем. У писму издавачу Цвијановићу 15. фебруара 1921. каже: „Важно је, и ту сам готов на све жртве, да ми будете на помоћи да набавим све о Лази Костићу. Ја узимам озбиљно ту ствар и јако сам вам захвалан на досадашњим пошиљкама. Писао сам гђи Аници Савић о тој ствари, њен отац има заоставштину Л. Костића. Кад већ није то обелоданио, поштено би било да допусти да их употребљујем у општем интересу" (Поповић, Р., 1993: 51).[34]

Ове озбиљне намере Црњанског ипак се нису остариле. Од свега остао је поменути предговор. Можда је управо функција и форма овога текста[35] утицала на то да Милош Црњански напише о Лази Костићу један од најмање личних есеја посвећених српским романтичарима. У два одељка *Његов живот* и *Његова дела* сажео је Црњански све што је о Костићу знао и сматрао најважнијим. Прибегавање биографском методу

---

[34] Штавише, Радован Поповић у својој *Документарној биографији* Црњанског тврди да је један од кључних разлога његовог одласка у Париз била управо жеља да уради докторат: „Намера му је, како је говорио блиским пријатељима, да 'обрсти народну библиотеку, са триста књига о романтизму', да уради докторску тезу о Лази Костићу и тек онда да се врати у Београд" (Поповић, Р., 1993: 49).

[35] На крају текста, објашњавајући свој уреднички и приређивачки посао, Црњански напомиње „шири, популарни задатак ове библиотеке" (ЕЧ, I: 270).

образложио је историзму наклоњен авангардни песник: док укупност књижевног дела Костићевог носи трагове *идеја* целе друге половине 19. века и почетка 20, дотле су лични живот Костићев, његова духовност — сва обојена осећајношћу и његовим заносима — само у његовим песмама: „Друга половина XIX столећа са завршетком од песет предратних година нашег века, живот Лазе Костића, потпуно је ту, идејно, у његовим књижевним делима. Прво одушевљење, само у збирци његових песама.

Те песме, иако на њима има понегде трага страног утицаја, толико су оригиналне, толико последице његовог живота, да у нашој књижевности једва има таквог примера потпуне мистерије поезије и песничког живота" (ЕЧ, I: 26).

Инсистирајући на вези између живота и поезије, Црњански се у ствари и у случају Лазе Костића држао своје рано изнесене тезе о искрено проживљеној емоцији као јамцу песничке вредности, о поезији као изразу једне надасве оригиналне и изузетне духовности, или како је он то говорио — душе: „Са искреношћу и необузданошћу романтичара, без кабинетског дотеривања, те песме су у страсти, у болу, у очају написане, изречене. У њима наше омладинско песништво достиже врхунце и неке песме, и многи стихови међу тим песмама, најчистија су и највиша наша поезија" (ЕЧ, I: 269).

Пишући о Костићевом животу, Црњански неће пропустити да критички одмери песников излет у материјализам, али такође ни његову политичку активност мотивисану циљевима везаним за службу свом народу, а која „није била мање значајна од оне коју је имао у нашој књижевности" (ЕЧ, I: 267).

Оно што је Црњански сматрао књижевно вредним код Костића није само његова поезија, ни његове драме, од којих је Пера Сегединац „најозбиљнији рад у драмској књижевности нашег романтизма" (ЕЧ, I: 268), већ су то и „његове литерарне полемике, његови есеји и позоришне критике", а нарочито оно што је писао о Шекспиру и *Илијади*. Својим преводима Шекспира створио је Лаза Костић „култ Шекспира и право позориште нашег романтизма", а есететичке расправе *Основа лепоте у свету* и *Основно начело*, иако недовршене и заборављене, „одају да је писац, по начитаности, знању не само литерарном, него и филолошком и природњачком, далеко над својим савременицима и сасвим необичан" (ЕЧ, I: 268).

Али привржености Црњанског Костићу можда се најснажније исказује једном реченицом из *Коментара*, у којима се итачки песник сећа *Антологије* Богдана Поповића и њеног утицаја на предратну младеж: „Ја се, из те антологије, сећам песме *Спомен на Руварца* и сматрам ту песму, и сад још, за најлепшу песму XIX века" (П: 119).

* * *

У оквиру радова о песницима српског романтизма треба, верујемо, поменути и један текст о човеку чија делатност, иако не песничка, у потпуности припада, и временски и духом и сврхом, овом раздобљу

српске књижевне историје. У раду о великом српском филологу Ђури Даничићу Црњански је варирао питање које као понорница избија кроз целокупно његово дело, и које је у поражавајућем осећању стида изнедрило *Сербиу*.

Како се нација, колектив одужује својим великанима, тужно и горко одјекује и у тексту поводом 25-годишњице смрти Јована Јовановића Змаја, објављеном 1929. у *Времену*. Црњански у њему упозорава да је свог великог песника Српство брзо заборавило и да га се опомиње само узгред. Те 1933. године њега иритирају као неукусни одбори за прославу стогодишњице Змајевог рођења, као и непримерене идеје о изградњи маузолеја што би могао „испасти неко неукусно чудовиште" или споменика: „Било би најлепше, ипак, кад би бар Змаја оставили на миру и не садили му главу, као какав лонац, на неки пиједестал од надгробних споменика" (ЕЧ, I: 86). Како наћи меру која ће задовољити Црњанског када је реч о „одуживању дуга"?

Читав један есеј о још једној великој личности романтичарске епохе, о Ђури Даничићу, који није био песник, али је попут Змаја, као један од националних великана својим делом задужио и српску књижевност и Српство уопште, интониран је меланхоличним тоном огорчења због незахвалности и немара оних који му дугују барем сећање. Док ће с једне стране научници и академици славити стогодишњицу Даничићевог рођења (1925) „у цркви, на свечаном чају, и на свечаној представи у Позоришту" (ЕЧ, I: 60), гроб Даничићев, усамљен и окружен најнижим траговима материјалности живота, одаје само то да је „смрт тужна и одвратна и ту" (ЕЧ, I: 61). Јаз између одуживања дуга као променаде таштина живих, и искрене, дубоке посвећености делу оних који заслужни почивају, огроман је... Начин на који је Црњански писао о Даничићу у ових неколико редова, сведочанство је о поштовању које један велики човек указује другом: „Колико лепих могућности игре духа на његовим студијама о богумилству, над његовим упорним преметањем закона о аксану у нашем језику и над његовим погнутим профилом над књигама Старог и Новог Завета. Колико лепих могућности духовитих хипотеза на рачун његовог страха од жена, уз шампањ, после свечаног ручка и мутних, лепих поређења на рачун његовог сладострасног стила и за јеврејске текстове. Најпосле читав декор Мађарске Буне и романтике загребачке, иза тог финог стаса једног сухог филолога, који личи на музичара. Могућност једне велике студије, игре духа, могућност доказа о једном језику, дубоке лепоте Балкана" (ЕЧ, I: 60).

Величина Црњанског, и као писца и као човека, међутим, неретко је за његовог живота довођена у питање: праве своје намере компромитовао је он често својим, рекло би се, сензационалистичким наступима у јавности. У основи једног таквог случаја, или тачније неспоразума Црњанског са друштвом у којем је живео, са својим колегама књижевницима, било је управо уверење које га је иницијално и определило за романтизам као књижевну традицију. Ако је, по властитим речима Црњанског, враћање романтизму значило „повратак своме, поуздање у себе у своје изворе" (ЕЧ, I: 102), и ако је оно значило раскид са књижевним

праксама угледања на стране узоре, узмицање од утицаја којем су се онако штедро препуштали песници модерне, онда се као проблематично отвара питање о односу пишчевом према страним књижевностима и питање у којој мери је његова тежња за оригиналношћу одређивала његов став према писцима који нису писали на његовом матерњем језику. У једном тренутку између два рата Црњански је својим памфлетским текстом *Ми постајемо колонија стране књиге* (*Време*, Београд, 9. III 1932) и серијом одговора који су уследили у полемици са Миланом Богдановићем (а која се даље водила у *Политици*) успео да окрене против себе готово читаву књижевну јавност. Апел „свима јавним радницима" *У одбрану књижевног посла*, а који је требало да уједини све књижевнике у протесту против ставова које је заступао Милош Црњански, потписали су, поред Марка Ристића и Велибора Глигорића, и Нико Бартуловић, Милош Ђурић, Милан Кашанин, Деса́нка Максимовић, Вељко Петровић, Светислав Стефановић и Бранимир Ћосић. Не осврћући се пуно на оно уверење по којем је „једно од најнесумњивијих мерила праве духовне и етичке супериорности баш одлучност и непоколебљивост, са којима један човек афирмира и брани своје искрено лично убеђење, своју најсветију веру противу мишљења множине",[36] као ни на она места у поменутом тексту у којима се каже да „ми, разуме се, не мислимо, ни да се оградимо кинеским зидом од страних књижевности, нити да тражимо фаворизовање сваке баналности само ако је наша" (ЕЧ, II: 377), савременици су распели Црњанског, бранећи начело „отворености" књижевне уметности са много више принципијелног ината него жеље за разумевањем праве поруке озлоглашеног текста.[37]

Прави однос Црњанског према страним писцима можда ће се ипак боље разазнати кроз анализу пишчевих есејистичких текстова. Иако такође већином пригодно писани, највише као предговори новоизашлим преводима или о јубилејима, ови есеји откривају својеврстан избор по сродности, и отварајући „проскрибовано" питање утицаја, пружају још координата у скицирању поетике Црњанског.

---

[36] Ово су речи Тодора Манојловића написане једном другом приликом: у ствари, оне се односе на трагичну усамљеност Јакова Игњатовића, кога су његови савременици, након година одушевљења, презрели и напустили, неправедно га осудивши као народног издајника (Манојловић, 1997: 398). Навели смо их јер верујемо да оне у ствари заиста подстичу на размишљање у вези са „случајем Црњански", упућујући на то да увек постоји и она друга страна, други угао посматрања ствари. О Тодору Манојловићу, у почетку блиском сараднику, а касније такође једној од мета свог бритког полемичког и памфлетског тона (опет поводом утицаја, овог пута утицаја мађарске културе 1924. године), писао је Црњански, касније, од својих *Литерарних сећања* (1929) па наовамо, увек најлепшим речима, без иједне негативне оцене, без жеље за узвраћањем на негативне емоције којима је био набијен одговор Манојловићев на оптужбе писца који се највише од свега ужасавао утицаја.

[37] Данас можда читамо сасвим нешто друго из података које је у том тексту изнео Црњански: „Довољно је узети у руке огромни и богати каталог Накладне књижаре Минерва у Загребу, у ком се рекламира уз 197 енглеских, 90 француских и 683 наших аутора, у којима су обухваћени и школски писци, *3359 немачких аутора* па да се увиди да је у питању и те како оправдани револт за нашу књижевност и тешка одговорност за оне који су данас плаћени рекламери, или прикривени издавачи, и код нас, стране књиге" (ЕЧ, II: 377).

ПРИМАРНА ЛИТЕРАТУРА

1. (ЕЧ, I) *Есеји и чланци; књижевност и уметност*, I, Дела Милоша Црњанског X, књига 21, Задужбина Милоша Црњанског; Наш дом — Editions L'Age D'Homme, Lausanne, Београд 1999.
2. (ЕЧ, II) *Есеји и чланци; историја, полемике, разговори*, Дела Милоша Црњанског XI, књиге 22 и 23, Задужбина Милоша Црњанског; Наш дом — Editions L'Age D'Homme, Lausanne, Београд 1999.
3. (М) *Књига о Микеланђелу*, Дела Милоша Црњанског V, књига 10, Задужбина Милоша Црњанског; Наш дом — Editions L'Age D'Homme, Lausanne, Београд 1998.
4. (*Путописи* I) *Путописи* I; *Писма из Париза, Љубав у Тоскани, Наша небеса, Књига о Немачкој, У земљи тореадора и сунца*, Дела Милоша Црњанског VIII, књиге 15—19, Задужбина Милоша Црњанског; Наш дом — Editions L'Age D'Homme, Lausanne, Београд 1995.
5. (*Путописи* II) *Путописи* II; *Путевима разним*, Дела Милоша Црњанског IX, књига 20, Задужбина Милоша Црњанског; Наш дом — Editions L'Age D'Homme, Lausanne, Београд 1995.
6. *Лирика, Проза, Есеји* (ур. Живорад Стојковић), Дела 1—2, „Српска књижевност у 100 књига", Матица српска — СКЗ, Нови Сад — Београд, 1965.
7. *Сеобе* I, Сабрана дела Милоша Црњанског, 1 (прир. Роксанда Његуш и Стеван Раичковић), Просвета, Матица српска, Младост, Свјетлост, Београд 1966.
8. *Сеобе* II, Сабрана дела Милоша Црњанског, 2 (прир. Роксанда Његуш и Стеван Раичковић), Просвета, Матица српска, Младост, Свјетлост, Београд 1966.
9. *Сеобе* III, Сабрана дела Милоша Црњанског, 3 (прир. Роксанда Његуш и Стеван Раичковић), Просвета, Матица српска, Младост, Свјетлост, Београд 1966.
10. (П) *Поезија*; *Лирика Итаке*; *Коментари*; *Антологија кинеске лирике*; *Песме старог Јапана, Ламент над Београдом*, Сабрана дела Милоша Црњанског, 4 (прир. Роксанда Његуш и Стеван Раичковић), Просвета, Матица српска, Младост, Свјетлост, Београд 1966.
11. (Пр) *Проза*; *Дневник о Чарнојевићу. Приче о мушком. Сузни крокодил.* Сабрана дела Милоша Црњанског, 5 (прир. Роксанда Његуш и Стеван Раичковић), Просвета, Матица српска, Младост, Свјетлост, Београд 1966.
12. (Пут) *Путописи*; *Писма из Париза. Љубав у Тоскани. Ирис Берлина. У земљи тореадора и сунца. Наша небеса. Путевима разним.* Сабрана дела Милоша Црњанског, 6 (прир. Роксанда Његуш и Стеван Раичковић), Просвета, Матица српска, Младост, Свјетлост, Београд 1966.
13. (Х, I) *Код Хиперборејаца* I, Сабрана дела Милоша Црњанског, 7 (прир. Роксанда Његуш и Стеван Раичковић), Просвета, Матица српска, Младост, Свјетлост, Београд 1966.
14. (Х, II) *Код Хиперборејаца* II, Сабрана дела Милоша Црњанског, 8 (прир. Роксанда Његуш и Стеван Раичковић), Просвета, Матица српска, Младост, Свјетлост, Београд 1966.
15. *Драме*; *Маска. Конак. Тесла.* Сабрана дела Милоша Црњанског, 9 (прир. Роксанда Његуш и Стеван Раичковић), Просвета, Матица српска, Младост, Свјетлост, Београд 1966.
16. *Есеји*, Сабрана дела Милоша Црњанског, 10 (прир. Роксанда Њугуш и Стеван Раичковић), Просвета, Матица српска, Младост, Свјетлост, Београд 1966.
17. *Песме, путописи, есеји* (ур. Петар Џаџић) Изабрана дела, Свјетлост — Напријед — Просвета, Сарајево — Загреб, Београд 1967.

18. *Кай шпанске крви*, Нолит, Београд 1970.
19. *Изабрана дела 1—2* (прир. Живорад Стојковић), „Српска књижевност у 100 књига", Матица српска — СКЗ, Нови Сад — Београд, 1972.
20. *Роман о Лондону* I, II, Нолит, Београд 1972.
21. *Стражилово* (предг. Никола Милошевић), Чачак, „Дисово пролеће", 1973.
22. *Књига о Микеланђелу* (прир. Никола Бертолино), Нолит, Београд, 1978.
23. *Есеји* (прир. Јован Христић), Нолит, Београд, 1983.
24. *Амбасаде*, I—III (прир. Борислав Радовић), Нолит, Београд 1984.
25. *Амбасаде* IV, Нолит (прир. Борислав Радовић), Београд 1984.
26. *Подземни клуб*, Harrold Johnsson (i. e.), фототипско издање из 1921. Народна библиотека Србије, Београд 1985.
27. *Политички списи* (приредио З. Аврамовић), Сфаирос, Београд 1989.
28. *О Банату и о Банаћанима* (приредио Стојан Трећаков), Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад 1989.
29. *Црњански о националсоцијализму* (приредио З. Аврамовић), Белетра, Београд 1990.
30. *Антологија кинеске лирике* и *Песме старог Јапана* (фототипско издање првог дела из 1923. и другог из 1928, прир. Александар Петров), Народна Библиотека Србије — Дечје новине, Београд — Горњи Милановац 1990.
31. *Испунио сам своју судбину* (приредио З. Аврамовић) БИГЗ, СКЗ, Народна књига, Београд 1991.
32. *Кай шпанске крви*, Народна књига, Београд 1991.
33. *Есеји и прикази* (приредили Бошко Петровић и Стојан Трећаков), Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад 1991.
34. *Нова Европа: увод у политичког Црњанског* (приредио Радивој Цвјетићанин), Књижевне новине, Београд 1991.
35. *Лирика Итаке & Коментари* (приредио Гојко Тешић), Светови, Нови Сад 1993.
36. *Где живи најсрећнија жена Југославије*, Народна књига, Алфа, Београд 2000.

СЕКУНДАРНА ЛИТЕРАТУРА

1. Андрић, Иво (1997) *Уметник и његово дело* (Есеји, огледи, чланци), II, Сабрана дела 13, Просвета, Београд.
2. Greenblat, Stephen (1998), *Shakespearean Negotiation: The circulation of Social Energy in Renaissance England*, Berkley: University of California Press.
3. Живковић, Драгиша (1994) „О Јовану Јовановићу Змају", *Европски оквири српске књижевности IV*, Просвета, Београд, 202—226.
4. Кашанин, Милан (2001) *Судбине и људи*, Просвјета, Загреб.
5. Крклец, Густав (1925), „После званичне прославе", *Српски књижевни гласник*, бр. 16, 562—563.
6. *Лаза Костић (1910—1960)* (приредио Младен Лесковац) (1960), СКЗ, Београд.
7. Манојловић, Тодор (1997) *Нови књижевни сајам — огледи, критике* (приредио Михајло Пантић — Изабрана дела Тодора Манојловића), Градска народна библиотека „Жарко Зрењанин", Зрењанин.
8. Петровић, Вељко (1969), *Песме, Есеји II*, Српска књижевност у 100 књига, Матица српска — СКЗ, Нови Сад — Београд.
9. Петровић, Растко (1925) „Са Горским вијенцем", *Српски књижевни гласник*, бр. 16, 531—533.
10. Плотин (1984), *Енеаде I—VI*, Књижевне новине, Београд.

11. Поповић, Радован (1993) *Црњански — документарна биографија*, Просвета — Дечје новине, Београд — Горњи Милановац.
12. Секулић, Исидора (1964) *Из домаћих књижевности I* (Сабрана дела Исидоре Секулић), Матица српска, Нови Сад.
13. ———— (1961) *Његошу књига дубоке одданости I* (Сабрана дела Исидоре Секулић), Матица српска, Нови Сад.
14. Скерлић, Јован (1971) *Студије*, Српска књижевност у 100 књига, Матица српска, СКЗ, Нови Сад — Београд.
15. Тешић, Гојко (1991) *Српска авангарда у полемичком контексту (двадесете године)*, Светови, Нови Сад.
16. Трећаков, Стојан, Шовљански Владимир (1993) *О Црњанском — архивалије*, Матица српска, Нови Сад.

Gorana Raičević

MILOŠ CRNJANSKI'S ESSAYS ON SERBIAN ROMANTIC POETS

Summary

Starting from Crnjanski's orientation toward romantic tradition as a natural footing of expressionist generation from the period after the World War One, the author analyzes the nature of this relationship. Offering as examples Crnjanski's essays on Serbian romantic poets, the author tries to point out three qualities of romantic poetry focused by Miloš Crnjanski as the features of all the great poetry too: lyricism as the supreme voice of individuality, relationship with the national comprehended as sublime expression of collectivity and necessary condition of poetical originality, and longing for metaphysical — personified in three personality of Serbian romanticism respectively: Branko Radičević, Jovan Jovanović Zmaj and Petar Petrović Njegoš.

UDC 821.163.41-14.09 Drainac R.
821.163.41-95

АВАНГАРДНА ПОЕЗИЈА РАДА ДРАИНЦА

Слађана Милић

САЖЕТАК: У раду се расправља о поетици и песништву Р. Драинца у контексту његовог времена, односно Драинчеве авангардне идеје и збирке пореде се са другим „покретима" и песницима.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: модерна, авангарда, парнасосимболизам, хипнизам, футуризам, „уметност деконцентрације", традиција, екстаза, слободан стих, боје, књижевна и ликовна критика.

Раде Драинац један је од истакнутих српских песника између два светска рата. Рођен је у селу Трбуњу код Блаца 1899. године као Радојко Јовановић, а умро је у Београду 1943. године. Његов књижевни рад је веома обиман. Писао је поезију, приповетке, романе, путописе, драме. Бавио се књижевном, ликовном, музичком критиком. Покретао је књижевне часописе, од којих је најзначајнији *Хипнос*, у коме прокламује нови авангардни књижевни програм и покрет — хипнизам. Истиче се многобројним полемикама (нпр. са Тином Ујевићем, надреалистима) у бурном књижевом животу после Првог светског рата.

Песнички рад започео је 1916. године као ђак избеглица у Француској и поезију је писао до краја живота. Његова поезија је у свом развоју прешла кружни пут. Почеци су му везани за парнасосимболизам, у коме су му доминантни узори Дучић и Ракић. Та фаза траје до 1922. и у том периоду излазе збирке *Модри смех* (1920) и *Афродитин врт* (1921).

Од 1922. у Драинчевом стварању започиње најзначајнији, авангардни период, по коме је Драинац највише и познат као песник, док су у проучавањима и критици остале фазе углавном запостављене. Један од разлога је тај што је Драинчево авангардно стварање, нарочито поетско, највреднији део његовог књижевног рада. Заправо, тек од ове године може се говорити о Раду Драинцу јер тада и узима ово име. Радојко Јовановић био је парнасосимболистички песник, Раде Драинац је нови, авангардни песник. Све што је од 1922. па до краја живота писао Драинац је потписивао новим именом. Авангардна фаза Драинчевог стварања траје до 1930. године, закључно са збирком *Банкет*. У њој се он потпуно одриче ранијих узора, прокламује свој поетски програм и покрет — хипнизам, прелази на слободан стих, укључује се у савремену српску и

европску књижевност. Пролазиће и након авангардне фазе Драинац кроз промене, али оне неће бити ни тако нагле, ни тако радикалне као она која је настала напуштањем парнасосимболизма и прикључењем авангарди.

У авангарду се Драинац укључује прокламовањем свог сопственог књижевног покрета и покретањем два часописа. Први од њих је *Хипнос*, који излази почетком априла 1922. године. Носио је одредницу „Месечна ревија за интуитивну уметност". Први број је на 24 стране. У њему излази *Програм хипнизма* и девет Драинчевих песама под насловом *Из хипнистичке лирике*. Заједно са три песме (*Песма о мени, Епитаф, Позориште вечности*), објављеним јануара и априла исте године у часописима *Покрет, Новости* и *Мисао*, песме из *Хипноса* представљају почетак Драинчеве авангардне поезије. Своје радове у првом броју *Хипноса* објављују Винавер, Тин Ујевић, Растко Петровић, Милан Дединац, Звонко Томић, Јосип Косор, Бошко Токин, Божидар Ковачевић, Петар Палавичини, Евгеније Захаров. Драинац их је назвао хипнистима, што они ипак нису били, али су зато неки од њих већ били признати и познати песници, а то првом Драинчевом часопису даје одређену озбиљност. То ипак није био неозбиљан подухват, „песничка новотарија једног фантасте"[1], унапред осуђена на неуспех, без обзира на то што је „редакција" била у Босанској улици број 40, где се тада налазио у Београду сиротињски азил. И сама опрема часописа (листови у две боје) показују да је *Хипнос* озбиљно замишљен и брижљиво припреман, да није био тренутна фантазија и каприц свог аутора.

Други број *Хипноса* излази јануара 1923. године на 16 страна. Као нови сарадник појављује се Мони де Були, чији је отац и финансирао овај број. У другом броју Драинац објављује нови манифест хипнизма *Кроз телескоп хипнизма* и четири нове песме.

Између два броја *Хипноса*, средином маја 1922. године, изашао је први и једини број Драинчевог часописа *Ново човечанство*, на 32 стране. Његова одредница је „Интернационална ревија за културно-литерарне проблеме". Часопис је био претежно књижевне садржине, али су објављени и прилози о друштвеним и политичким проблемима: *Прилог ка критици друштвене реакције* Тина Ујевића, *Омладина и њен положај* Милутина Вукомановића, *Толстој и његово учење* Ивана Митковића. На друштвену и политичку оријентацију утицали су сигурно Вукомановић и Митковић, обојица припадници комунистичког покрета. Митковић је наведен и као уредник. Недељко Јешић сматра да овај часопис ипак треба везати за Драинца: „...лако се може доказати да је уреднички посао обавио управо Драинац, те стога овај часопис треба приписати управо њему. И он сâм се касније неколико пута у том смислу изјаснио. Митковићева улога у стварању часописа могла је бити углавном организационе природе, укључујући ту и прикупљање новца за штампарске трошкове."[2] За овај часопис Драинац је написао два програмска текста: *Наша уводна реч* и *Ново човечанство*, уз четири песме у хипнистичком маниру.

---

[1] Недељко Јешић, *Непознати Драинац*, Конекс, Београд 1993, 50.
[2] Недељко Јешић, *Непознати Драинац*, Конекс, Београд 1993, 55.

Програм хипнизма је програм авангардног покрета, писан авангардно, што је и навело Јешића да процени како у њему „није баш све разговетно, није језичко-стилски беспрекорно. Местимично су мисли збркане или незграпно формулисане, или пак реченица измакне контроли граматичких правила. Има у свему томе превише буке и нарцисоидне разметљивости — науштрб очекиваних програмских разјашњења."[3] Разлог за то Јешић види у годинама песника: био је тада у двадесет трећој години. Оно што Јешић не увиђа јесте да се авангардни манифести и не пишу толико ради „очекиваних програмских разјашњења" већ ради обзнањивања постојања нове књижевне групе; у њима су референцијална и конотивна функција потиснуте, па их и не можемо читати на тој равни. Тако и у Драинчевом *Програму хипнизма* не треба тражити прецизне, усклађене и општеразумљиве дефиниције, већ у самом начину на који је написан треба видети његове особености, за разлику од других покрета код којих „све дише по неком принципу",[4] супротстављајући им хипнизам који се не обазире на теоријско излагање. У хипнизму, већ по замисли његовог аутора, не треба тражити сређено излагање по одређеним принципима јер њих нема у сну и екстази, на којима заснива своје песништво. Хипнизам треба да ослободи од заробљавајућих теоријских система: „Да, људи су се кроз векове трзали за слободом и на концу су се налазили у уписаним круговима. Сан екстазе их је једино тога ослобађао. Али људи га нису разумели нити су били свесни тога: мислили су да је то утопија. Хипнизам је морао да дође, да ослободи људе од свега и да свет начини невидљивом етеричном варницом, да га на тај начин баци у вечност."[5] Ослобађање прелази границе простора и времена и доводи хипнизам до потпуног и искључивог субјективизма. Драинац га одређује као индивидуално преживљење ствари, „онако како људи индивидуално живе у себи самима".[6]

Захтев за индивидуалним ослобађањем путем сна Драинац понавља и у манифесту *Кроз телескоп хипнизма*. У оба текста инсистира на рушењу дотадашње уметности. Претходну уметност оцењује као „извештај полиције о годишњем криминалитету",[7] а њени песници су „мозгови банкроти".[8] Иронично говори о Дучићу, свом ранијем узору, чију су поезију обележили „жене, балкони, серенаде, Дучићеви епитафи и измишљене маркизе".[9] У таквој поезији, очигледно говорећи о везаном стиху, он види „механичку музику, без израза, динамике и без мало експресије".[10] Ни књижевне ни културне институције нису поштеђене у свеопштем одбацивању. Драинац тражи да се уметност врати правој осећајности, провокативно узвикујући: „Дајте нам мало грозе-мало свемира-ужа-

---

3 *Исто*, 53.

4 *Програм хипнизма*, Дела Р. Драинца (у даљем тексту: СД), књ. IV, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 1999, 7.

5 *Исто.*

6 *Исто.*

7 *Кроз телескоп хипнизма*, СД, IV, 10.

8 *Исто.*

9 *Исто.*

10 *Програм хипнизма*, СД, IV, 7.

са-мало ваше крви, да се види бар један конац голе душе...”[11] Још су провокативнији искази који руше дотадашње историјске, друштвене и религијске вредности: „...јер пургатор мора доћи за данашње апостоле-убице и умоболнике-богове... Пљунимо на Наполеона, јер страшно је зауставити Вечност времена на неколико људи. Шта нам је стало до пактова, уговора, Версаља и тврдих Берлина. Идиоти! Луде! Блудници!”[12] Као и у другим авангардним текстовима на супротном полу од рушења традиционалних, старих вредности налази се прокламовање новог. Драинац тражи нову „етику времена”,[13] нову уметност и нове уметнике, новог човека и ново човечанство. Нова уметност је за њега „уметност декоцентрације”,[14] под тим подразумева рушење свега ранијег: „Нова уметност којом се све дотадашње руше.”[15] Нове уметнике, укључујући и себе, назива „Новим Анархистима”.[16] Новог човека тражи у новом друштву које ће настати етичким, економским и политичким променама старог. У уводнику *Новог човечанства* он оцењује да у свету нема индивидуалне слободе и да се живот своди на „најужасније конвенције апсолутизма”.[17] Зато позива на борбу за пананхуманизам, што је његова визија свечовечанске етике. Шире образлажући ту идеју у чланку *Ново човечанство*, Драинац традицији супротставља екстазу и нове конструкције, а на крају спаја књижевне и друштвене тежње у заједничком задатку: „А модерне тежње и у литератури и у политици иду ка остварењу Новог Човечанства.”[18]

И у новинским чланцима и критикама, објављеним претежно у *Самоуправи*, Драинац брани нову, модерну уметност. У ствари, први чланак о поезији Драинац је објавио средином марта 1920. у *Балкану*. Чланак носи наслов *Модерна поезија* и потписан је са Рад. Ј. Руди. У њему он „старим версификаторима, приврженицима Скерлићевих конвенција”[19] супротставља „поезију модерног стиха”.[20] Необично је само то што два месеца после овог текста излази сасвим традиционалан *Модри смех*.

Залагање за нову уметност видљиво је у чланку *Поводом Прве југословенске изложбе* (1922). Драинац полази од идеје да је еволуција природни закон у уметности и зато је потребно и ново вредновање. „Ствара се само изван створеног”[21] — каже он, ослањајући се сасвим очигледно на Винавера. Такође запажа да је после фазе рушења дошла фаза стварања новог: „Више рушење не постоји: постоји конструисање, стварање.”[22] Исто предвиђа у чланку *О модерним тежњама* (1922): „Реакција је

---

11 *Програм хипнизма*, СД, IV, 7.
12 *Исто.*
13 *Исто.*
14 *Кроз телеског хипнизма*, СД, IV, 10.
15 *Исто.*
16 *Програм хипнизма*, СД, IV, 8.
17 *Наша уводна реч*, СД, IV, 11.
18 *Ново човечанство*, СД, IV, 13.
19 *Модерна поезија*, СД, IV, 133.
20 *Исто.*
21 *Поводом Прве југословенске изложбе*, СД, IV, 315.
22 *Исто.*

дошла као последица рушења, а после ње ће доћи фаза креирања."[23] То је врло проницљив закључак о путу који прелазе авангардни покрети, потврђен и са историјске дистанце. Од ове године Драинац не само да је у стању да осети шта је у том тренутку модерна поезија већ показује способност да сагледа њен будући развој. Таква песничка проницљивост показиваће се и касније. За ту нову фазу, фазу креирања, захтева апстракцију, а остајући и овде у хипнизму, истиче интуицију и преживљење: „У правој уметности постоји само животно осећање, стварање на преживљењу: на тај начин, сама по себи, у уметности је оправдана свака анархија."[24]

Драинчеве књижевне и ликовне критике позитивно оцењују младе и модерне уметнике. Он истиче модерно француско сликарство: Дерена, Брака, Пикаса. Похвале изриче нашим уметницима Архипенку, Петову, Кршинићу. По истим принципима оцењује и књижевнике. Хвали Крклеца, а негативно оцењује приповетке Драгише Васића, поезију Велимира Живојиновића Massuke, Пандуровића и Божидара Ковачевића. Замера им укалупљену, парнасовску форму, за коју поводом Дучићеве песме *Аида* каже: „Ту већ нема песме: постоји само техника, у коју се може најбаналније оковати. Модерна уметност није то."[25] Традиционална критика такође је негативно оцењена. Драинац полемише са Марком Царем, а пише и о Богдану Поповићу, Павлу Поповићу, Бранку Лазаревићу. Са становишта модерне уметности Драинац пише о црначкој музици, полемишући са Богданом Поповићем. Као и сви авангардисти, Драинац у њој види модерну појаву јер садржи елементарност живота: „Црначка музика има сва својства што и остале модерне уметности. То није више механизовање тонова, 'научна музика' која је одвратна, већ кроз њу, као и кроз нову литературу, провејава елементарност живота."[26]

Оваквим поставкама Драинац иступа као авангардни стваралац и хипнизам прикључује другим авангардним покретима насталим двадесетих година у српској књижевности: експресионизму, суматраизму, зенитизму, дадаизму. Сем што их спајају опште одлике авангардних покрета (антитрадиционализам, залагање за нову уметност, већа или мања провокативност), постоје и неке посебне сродности и то не само у програмским текстовима већ и у поетском стварању.

Још у последњој песми *Афродитиног врта* Драинац спомиње „мртав сан на Суматри", асоцирајући на песму Црњанског *Суматра* и суматраизам. Суматра се узима као симбол потпуног смирења након „страствене ватре" тела. И у *Програму хипнизма* јужна су острва простори среће: „Кажу да су лепе ноћи над Цејлоном и да су бакрене ноћи над Полинезијом."[27] Суматраизам је на Драинца утицао својом космичко-ирационалном оријентацијом и одвајањем од чулног, земаљског иску-

---

23 *О модерним тежњама*, СД, IV, 60.
24 *Поводом Пете југословенске изложбе*, СД, IV, 315.
25 *О модерним тежњама*, СД, IV, 60.
26 *Нешто о црначкој музици*, СД, IV, 510.
27 *Програм хипнизма*, СД, IV, 9.

ства. Првобитно име покрета Црњанског био је етеризам, а то наглашава и Драинац. Не само да преживљење ствари смешта у ирационално, у сан, већ каже да би хипнисте живеле „етеричношћу мисли и осећања".[28] Однос према природи у хипнизму, као и песнички поступци којима се та веза успоставља, има порекло у суматраизму. Окретање од цивилизације ка природи прокламује се у *Програму хипнизма*: „Хипнисте остављају себе у звездама, у шумору грања, у ноћној светлости, у плаветнилу воде да то вечношћу са њима живи."[29] Веза суматраистичког односа према природи и хипнистичких мотива види се у песмама из 1922. и 1923. године. Као што се у песми Црњанског шуме „стидно зарумене" кад им лирски субјект прилази (*Песма*), тако се и код Драинца промене у природи тумаче дејством лирског субјекта:

„Пао сам на обале реке и долине
рукама и душом
пад дахом мојим дрвеће жути
болује све где моја љубав шуми;"

(*Моја елегија*)

„Од мојих осећања хркмови се на видику нижу
страст се моја у пролетњи храст расцветава
а љубав богова пење се у танке зелене врхове
далеких неапуљских агава"

(*Исповест*).

Драинац буквализује тропе као и Црњански. У *Суматри* се далека брда милују руком, а у Драинчевој песми *Песма последњег декадента* (1923) љуби се шума: „И као дугокоси млади светац пољубим црвену шуму". Сличан мотив јавља се и у приповеци *Деконцентрација*. Наслов је хипнистички будући да је хипнизам Драинац означио као деконцентрацију. Из мрачне љубави главни јунак бежи у сан и у природу. Он се одриче чулности (еротског) и постаје лак: „И бивам, лак као плаве, планинске магле... Тако би се безбојно расплинуо у свим правцима и свим стварима."[30] Напуштајући жену, он се окреће природи: „И страсније прильубљујем усне на расцветано небо."[31] Исти мотив се налази у песмама Црњанског *Традиције* и *Очи*. Ови поступци имају исту улогу као и код Црњанског. Црњански ствара свој нестварни суматраистички, а Драинац хипнистички свет, подједнако нестваран и сновидан.

О самом Црњанском Драинац се почетком двадестих година није изјашњавао, већ га је спомињао касније, почетком тридесетих година. У чланку *Пред обновом српске књижевности* (1927) проглашава га „до извесне мере прваком лирског неоромантизма"[32] који је написао „неколико

---

28 *Програм хипнизма*, СД, IV, 9.
29 *Исто*.
30 *Деконцентрација*, СД, III, 221—222.
31 *Деконцентрација*, СД, III, 221.
32 *Пред обновом српске књижевности*, СД, IV, 208.

неупоредиво добрих стихова".[33] Две године касније критикује Црњанског, сматрајући да је довео до кризе романа, али 1932. изјављује за *Роман о Чарнојевићу* да је то најдивнији роман наше књижевности.[34] Драинац је очито највише ценио Црњанског лиричара с почетка двадесетих година. Касније неприхватање може бити условљено и различитим идеолошким позицијама Црњанског и Драинца.

Најпохвалније је Драинац писао о Растку Петровићу. Први пут га спомиње у чланку *Наша поратна уметност* (1923). Истиче његов талент и тај суд је задржао до краја. За њега је Петровић „прави јасни, балкански Словен у уметности".[35] Пишући о *Откровењима*, Драинац каже да је Петровић не само балкански већ и највећи песник. Чланак *Једна расна књига* цео је посвећен *Откровењима*. Понављајући да је Петровић „највећи песник на Словенском југу",[36] истиче његову екстатичност, искреност, деконцентрисан начин и личну индивидуалност. Све су то песничке одлике које је Драинац наводио и у хипнистичким манифестима, из чега се види зашто је за њега Растко Петровић највећи песник. И наредних година он понавља ове оцене и запажа да је Петровић извршио велики утицај на нове генерације, да је значајан за развој српске поезије и да је отварао „нове путеве".[37]

Дефинишући хипнизам као „сан екстазе", Драинац се везује за Петровићево схватање уметности јер и Петровић каже: „Не остварујем велику уметност већ само велику екстазу."[38] У хипнистичкој лирици нема утицаја *Откровења*, али ће се Петровићево интересовање за словенство појавити код Драинца крајем двадесетих година.

Драинчев прелазак на слободан стих свакако је проистекао не само из општих авангардних захтева већ и под утицајем лирике Црњанског и Растка Петровића. У хипнистичкој лирици се запажа факултативна рима, а неке песме уопште немају риме. Песма *Бол* из 1921. године први је Драинчев покушај ослобађања од везаног стиха и риме. Уместо риме истакнута је алитерација, нарочито у првој строфи:

„Прво мутно лишће на праг пада
и мутни његов шум
улази у душу.
А облаци тешки небом круже
и мртво љубе даљно шуме
ко ледне усне моје
задње јесенске руже".

У песми *Еротикон* сем риме на крајевима стиха јављају се у унутрашњости стиха гласовна понављања:

---

33 *Исто.*
34 *Улдерико Донадини*, СД, IV, 298.
35 *Белешке*, СД, IV, 196.
36 *Једна расна књига*, СД, IV, 159.
37 *Најредна српска поезија*, СД, IV, 111.
38 Р. Петровић, *Пробуђена свест (Јуда)*, Поезија. Сабињанке, Нолит, Београд 1974, 100.

„прсти су као разњихане *иве*
са њих мелодије капљу
црне
румене и *сиве*”

И док је у неким стиховима риму изостављао, у неким је Драинац нагомилавао:

„О искушења преживљења
хтења и мрења.”

То ипак нису чести случајеви. Уколико се јави, рима је код Драинца углавном задржана на крајевима стихова, а после хипнистичке лирике она се у већини случајева и не појављује уопште. Драинац ни у синтакси није био онолико револуционаран колико су били неки други авангардни песници. У хипнистичкој лирици и реченица је сачувала свој поредак, иако је Драинац прокламовао ослобађање од свих система и правила. Једино се доследно избацују знаци интерпункције, али то битније не утиче на унутарреченичне, нити на међуреченичне везе. Без обзира на то што је изостављао тачку, Драинац је нову реченицу обележавао великим словом, на пример:

„Тамо је сан у дому детињства
и смех неба на окну собе
Ја сам давно заборавио живот
пшенице зелене и сељанке беле”

(*Кафанско умирање*).

Црњански је допунским рашчлањавањем синтаксичког низа добијао вишезначност, Драинац реченицу рашчлањује стиховима. Тамо где треба да стоји зарез, започиње нови стих. На пример:

„Пошао сам даље —
песак пева
на брегу стоји голо тело жене
модро од месечине”

(*Ноћ на песку*).

Стихови поштују реченичне делове. Они никад не прекидају везе међу речима на граматичким недозвољеном месту. У том погледу револуционарснот Црњанског и Петровића није много утицала, али идеја да се различита расположења и „нове осетљивости” (како би рекао Црњански) морају исказивати различитим, променљивим ритмом, слободним стихом, свакако је до Драинца стигла посредством њих двојице.

Драинац познаје и дело Станислава Винавера. Винаверов став о непрекидној еволуцији у уметности постао је један од темељних ставова у Драинчевом поимању песничког стварања и није везан само за период хипнизма. Сваку своју промену у стварању Драинац директно брани том идејом. О Винаверовом делу Драинац се увек позитивно изјашњавао,

што се не може рећи и за мишљење о Винаверу као човеку. Његову књигу *Громобран свемира* сматра најбољом српском прозом поред *Дневника о Чарнојевићу*. Нарочито цени Винаверову духовитост јер каже да је он „најдуховитији човек на Словенском југу".[39] Из Винаверовог *Манифеста експресионистичке песничке школе* Драинац је могао да се упозна са експресионизмом и да из њега преузме дух свеошпте негације. Винаверов утицај на Драинца теоријске је природе, за разлику од Црњанског, који је и својом поезијом указао Драинцу на нове поетске могућности.

Паралела се може повући и између хипнизма и зенитизма. Драинац је ценио Мицићев рад. Најављујући зенитистичко предавање, он даје Мицићу водеће место у развоју нове српске поезије: „Он је један од првих, поред Бошка Токина, који је код нас узео борбени став према свему што је старо, преживело и класично. Као такав он је неоспорно један од најсимпатичнијих књижевних људи на Балкану... Мицић је човек од будућности, у коме ће млађе генерације наћи оличење буне противу свега што је у уметности, старо; догматично и формално."[40] И 1937. Драинац убраја Мицића у напредне песнике зато што је први револуционисао младу српску поезију и зато што је у свом *Зениту* окупљао модерне српске и европске песнике.[41]

У Драинчевом хипнизму појављује се зенитистичка идеја о балканизацији Европе и балканском барбарогенију. Хипнизам се одређује као балкански покрет и супротставља западноевропској цивилизацији: „Време је да се Балкан запали духовно. Доста нас је понизно по петама лизао папски Рим и галска ватра Париза. А тако смо близу сунцу истока."[42] Драинац чак нуди и практично упутство за балканизацију: „Ми не смемо да живимо по рецепту странаца. Време је, да нас, Балканце, пренесу преко границе, јер наша дивља душа има све особине помућене шекспировске генијалности.

Забрањен увоз песника без портфеља, а дозвољено извожење хипнистичких душа по овом распореду:

За Француску 3 000 000 кила осећања. За Немачку 4 000 000 излечења од експресионизма. За Енглеску 5 000 000 бомби за равноправност. За Бугарску 6 000 000 кила разума за отклоњење шовинизма. За Русију братство и тако даље."[43]

Поезија и по Мицићу и по Драинцу треба да буде стварни израз човека. Мицић каже да зенитистичка песма мора бити „једноставан израз човека"[44] и „непосредан израз душе",[45] а Драинац тражи „да се види бар један конац голе душе".[46]

---

[39] *Белешке*, СД, IV, 156.
[40] *Зенитистичко предавање*, СД, IV, 155.
[41] *Напредна српска поезија*, СД, IV, 113.
[42] *Програм хипнизма*, СД, IV, 9.
[43] *Кроз телеског хипнизма*, СД, IV, 10.
[44] Љубомир Мицић, *Категорички императив зенитистичке песничке школе*, Писци као критичари после Првог светског рата, Српска књиж. критика, књ. XVI, Матица српска — Инст. за књ. и ум., Нови Сад — Београд, 1975, 512.
[45] *Исто.*
[46] *Програм хипнизма*, СД, IV, 8.

Зенитизам је „први индивидуални уметнички покрет на Балкану”,[47] а Драинац сматра да хипнистичка поезија треба да донесе обнову индивидуалности. Он би то да постигне „будистичком хипнозом Васељене”[48] као што Мицић препоручује: „Будите мирни и несвесни као Буда.”[49]

Песме са хипнистичким мотивима настају 1922. и 1923. године (до збирке *Ерошикон*) и објављиване су у периодици. Ових година настају и песме у којима се зачињу и друге велике теме Драинчевог песништва: песник у друштву, модеран град, путовање.

Основни мотиви хипнистичке лирике јесу сан, визије и чежња ка космичким пространствима. Сан је кључна поставка хипнизма. Њиме се из репресивног и просторно-временски ограниченог човековог света излази у космички простор, досеже се вечност и бескрај. У томе се препознаје експресионистичка жеља душевног ослобођења. Песма *Раскош хипноса* спаја у хипностичком сну различите светове, удаљене међусобно:

„Кроз сан мој трзају се светови многи”

Хипнизам ствара илузије и паралелне светове у песничком духу:

„Мој Хипнос даје илузију свега
склопим очи и гледам”

Сан је и пут у космос, како се каже у песми *Ноћни йаук*:

„На једном сну њишем се под сводовима неба
као ноћни паук на плавом влакну душе
Цео падам опружен у линији кроз свемир планета.”

И у песмама које нису хипнистичке Драинац је задржао ову слику песника винутог путем снова у небеска пространства:

„О плаве моје шине од конаца снова
експреси на линији бескраја свемирског”

(*Ја Раде Драинац шворац Нове Васељене*)

„Сенком сна шуњам се модрим сводовима неба”

(*Бунтовник и апосшол*).

Излазак у космички простор код Драинца истовремено је и понирање у сопствену душу. Доживљај космичког бескраја изазива осећање сопствене духовне слободе и бескрајности. Духовни доживљај у сну постаје „свемирска бина” у песми са насловом *Један мошив личне бескрајносши*. Песник успоставља комуникацију са космичким простором, он је „радиотелеграф”:

---

47 Љ. Мицић, *Кашеїорички имїераШив*..., 520.
48 *Проїрам хиїнизма*, СД, IV, 9.
49 *Исшо*.

„ја сам радиотелеграф сконцентрисан у сну —
у тој свемирској бини".

Као што глумац излази на бину да би играо представу, тако песник хипниста излази сном у космос, у своју „представу", односно у свој свет. Метафору позоришта Драинац је употребио и у песми *Позориште вечности*, али се оно налази у самом лирском субјекту, а не ван њега:

„Осећам да у мени постоји
васељенска бина
са глумцима угаслих звезда
под светлошћу плавих зора
и с музиком сфера
и комиком метеора".

Васељенска бина у песнику је оно што Драинац назива преживљењем ствари. Духовни песников свет је динамизован, у њему се одиграва космичка „представа", он у себе прима космичко устројство и тиме се одваја од земаљског, баналног и свакодневног. За своју мисао Драинац каже да је „громобран на градским стубовима / гордим и упртим у небо" (*Громобран*) што асоцира на Винаверов *Громобран свемира*. Мотив хипнистичког песника истакнут је у песми *Епитаф (из најновије хипнистичке лирике)*. Не само да се песник узнео у космос и космос примио у себе већ овде поставља себе у центар васионе и управља њоме:

„модерни жонглер
што је окретао точак васељене око главе".

У песми *Ноћ на џеску* он уноси неред у васиону. Слика је преокренута као што песник преокреће светове:

„Стојим на обали и гледам небо у води
На самом дну до месеца пуног
Усне су ми пале
Срушићу Васељену —
ХОП!..."

Поетски поступак обртања визуелне слике (небо на дну) није Драинчева иновација (налази се код Црњанског), али јесте нов у његовој поезији. Од 1922. он примењује поступке и фигуре које не налазимо у његовој парнасосимболистичкој поезији. У хипнистичкој лирици то су метафизичка значења боја, губљење асоцијативне везе међу песничким сликама и нове метафоре.

Плава боја доминира хипнистичком лириком. Експресионисти јој дају метафизичко значење, бојећи њоме не само небо и космичка пространства већ и своје визије (на пример, плави коњи на слици експресионистичког сликара Франца Марка). Плаветнило неба и вода и њихова ноћна, модра нијанса разливају се код Драинца на све остало: на природу, поетског субјекта, жену, апстрактне појмове:

„Ха! Давне моје путање у далеким модрим шумама”

(*Један мотив личне бескрајности*)

„на брегу стоји голо тело жене
модро од месечине”

(*Ноћ на песку*)

„моје су руке плаве на платну месечине”

(*Тајна човека у ноћи*)

„плав од ноћне туге у лишће лимуна се скривам”

(*Песма Лили са париског Сен Мишела*).

Предметни, материјални свет обојен у плаво постаје део визије, сна, нестварног и неухватљивог. У песми *Песма Лили са париског Сен Мишела* жена је физички одсутна, али је зато присутна као плава визија:

„У Фиренци плава визија твоје душе на плочи снива
а звоници катедрале улице колоне и портале
свуда се тонови у твој лик слили

свуда
Мала моја Лили.”

Душа, визија и тонови нематеријалне су природе. Тај свет душе и осећајности везује се за плаву боју и бело као симбол невиности. Насупрот њима стоји материјални свет и савремена цивилизација у сивом и жутом: „зора сива”, „куртизанка у жутој свили”.

Плавом бојом Драинац из стварног света прелази у ирационални хипнистички свет. Губе се слике реалног и опипљивог и све постаје привиђење. И сам лирски субјект се дематеријализује и раствара у плаветнилу:

„Ја нисам човек
већ плаво привиђење горуће хипнозе”

(*Ноћни паук*).

Плавом бојом се боје и апстрактни појмови: сан и тајне. У песми *Тријумфатор на тргу космоса* каже се:

„У оку носим радост открића
на длану тајне плаве”

Плаве тајне се појављују и у песми *Разапет Христ*:

„Душом скривене тајне светова и ствари
у сну ноћи
плавим огњевима горе”.

Из ових стихова се види да су плаве тајне заправо тајне универзума и до њих се долази у сну. Песма открива драму постојања као распетост између два света: једног ирационалног, нематеријалног (душа, сан) и другог, материјалног (свет, ствари). Њихову супротност Драинац је исказао контрастирањем два простора (горе — доле), светлости и мрака (беле звезде — ноћ), живота и смрти (живе звезде — земља као укоп):

„Горе су беле живе звезде
Доле је земља
И ноћ".

Трагика је у везаности за земљу. На почетку и на крају песме понавља се иста песимистична слика. Христ је распет и стоји „с погнутом главом у лук". Његов (и човеков) поглед упућен је надоле, земљи, а не небу. Тежња да се досегне небески идеални свет и да се открију тајне универзума показује се као неостварена жеља. Тако се у неким песмама из 1922. и нарочито из 1923. већ појављује сумња у могућност остварења хипнистичког идеала. Нова утеха и вид бекства из света постаје путовање.

У јесен 1923. године изашла је трећа збирка Драинчевих песама *Еротикон*. Чини је двадесет кратких песама (5—10 стихова) у слободном стиху. *Еротикон* показује пад из космичких висина и хипнистичких илузија на земљу, у материјалну и пролазну егзистенцију. Небески бескрај замењен је стешњеним градским простором, а екстатично духовно спајање са васељеном замењено је чулношћу и телесним.

Немогућност да се задржи идеални хипнистички свет уочава се у промењеном небу, ноћи, сну. Променило се све оно што је чинило тај свет. Небо је недоступно и чак застрашујуће. У III песми говори се о његовој „језовитој дубини". Нема више ни плаветнила, небо је мутно и не само да се лирски субјект не узноси до њега, већ се оно спушта надоле, ка крововима. Оно не нуди ширење духовног света, већ га затвара. Небо је „замрло" и о њега се све одбија и све се ломи:

„О шта је пред пространством замрлог неба
један бедни љубавни стих,
сломљен птичији крик?"

(VII песма).

Оно не може ни себи да помогне. У XIII песми небо је персонификовано јер плаче, киша је метафорично представљена као сузе:

„Небо по крововима оставља траг мутних суза".

Лирски субјект је у хипнизму ишао ка звездама или су се оне огледале у његовим очима (нпр. у песми *Еротикон*: „очи су да краду звезде"). Сада поглед није упућен ка звездама већ ка земљи, а и саме звезде „падају":

„Звезде падају на моју сенку под обалом реке"

(XVI песма).

Изгубљена је и хипнистичка илузија о досезању вечности. Остаје само спознаја пролазности, а одлази се у свет таме:

„Још једну песму,
мала рађајућа птица сутра ће ме натпевати

и ја ћу утонути у црне шуме пролазности..."

(XX песма).

У хипнистичкој лирици ноћ је била време спајања са жуђеним космичким пространством и сусрета са тајнама универзума. Вече и ноћ у *Еротикону* доносе страх и смрт. И само вече је „мртво", часови поноћни су „мермерни", у њима се лирски субјект суочава са тежином живота. Умиру чак и ствари:

„Ствари не дишу под сенкама
на столу лежи мрки леш таме"

(IX песма).

„Леш таме" указује на то да се тама изједначава са смрћу. До „леша" се и долази асоцијативним низом: тама → смрт → леш. Али тај леш је овде и опредмећен — он се налази на столу, чиме се добија халуцинантна слика, а свет постаје мистериозан и чудан. У визијама се не појављују спојени хипнистички светови, већ се болно оживљава прошлост:

„Две мрље крви на белом застору оживеће све
. . . . . .
О сву ноћ тако
Ко ће да издржи болна шапутања у собном куту?"

(VIII песма).

Сан је у *Еротикону* кошмаран, као што ће и виђење света након ове збирке углавном бити застрашујуће. У XIV песми кошмарни снови се сањају у депресивном градском пејзажу, употпуњујући слику егзистенцијалне тескобе и осећање промашености:

„Кревет софе и мрачни градски хотели
буђење птица са тапета у крвавим снима
и мртва јутарња сунца у мутним очима

Посртале су улице и сива предграђа
Ој, празне младићке кости у зорама љубави".

И поглед је затворен, он пада на стакло као на баријеру између лирског субјекта и света. Чуло вида губи своју улогу и у *Еротикону* су чести стихови који говоре о немогућности да се види:

„Постају мутне моје очи"

(I песма)

„Умор што с плафона жутог на очи пада
умреће тихо на мутној зеници као октобарски мрак
на твојој слици”

(VIII песма)

„са очима мртвим”

(XVI песма).

У XI песми поглед се везује за поимање самог себе. „Дно душе” остаје невидљиво као што и свет остаје чудан и несхватљив, невидљив у тами која га осваја.

Уместо екстазе, радости открића и свемоћи којима се лирски субјект стављао у центар васионе долази се до апсурда, изгубљености и самоће:

„како је ипак све апсурдно на катарци мога мозга”

(III песма).

Све жеље су неиспуњене. О томе говоре стихови најцитиранији песме *Еротикона*

„Глад ми је бескрајна а руке вечно празне”

(X песма).

Годину дана пре *Еротикона* Растко Петровић је писао: „Човек је непрегледности животиња, тојест звер чије су чељусти разјапљене према бескрајности. Отуд, за разлику од обичних зверова, он је незадовољан. Узроке његовог обољења треба тражити не у његовој прошлости већ на једној правој линији између њега и безграничног: тамо их отклањати.”[50] Хипнизам је такође тежио бескрају, али X песма *Еротикона* показује да до њега није стигао и да је остала једино бескрајна глад за бескрајем.

Драинац је *Еротикон* и насловом и одредницом испод наслова одредио као збирку љубавне лирике. По томе је она пандан *Афродитином врту*, али по супротности. Идиличну (иако чулну) и пасторалну, рајску љубав *Афродитиног врта* заменила је перверзна и трагична градска љубав, љубав купљена („и тугу остављам под прозорима изгубљених жена”) или само сневана („тежак слатки плод што дозрева у кафанским снима”). То је еротска љубав, али тела су „мршава” и „детиња” (I песма), за разлику од бујног Меминог тела у *Афродитином врту*. У њој има греха и болести: „Крв ова отрована умире као бацил у епрувети” (I песма). Ова љубав је јалова и у биолошком и у емотивном смислу. У емотивном зато што се не доживљава као радост већ као грех који односи живот:

---

50 Растко Петровић, *Пробуђена свест (Јуда)*, Поезија, Сабињанке, Дела, Р. Петровића, Нолит, Београд 1974, 106.

„Блед друмовима ја ћу умирати стопама вечерњим
за прошли детињи грех и кратак градски смех”.

(I песма).

У биолошком смислу њен циљ и исход није оплођење као суштина еротског чина ради продужетка врсте. У VII песми се каже:

„И овде као Онан грешим изазивајући твој лик”.

То је, иначе, стих који је у критици изазвао неповољне оцене збирке. Драинац спомиње Онана, старозаветни лик из Прве књиге Мојсијеве, који избегава оплођење у грешној љубави са братовљевом женом: „Знајући да неће бити његов пород, кад лијегаше са женом брата својега, просипаше на земљу, да не роди дјеце брату својему” (38.9). И лирски субјект у XIX песми може само да сања о очинству:

„Сањам на трави:
меку флауту твоји прсти стављају у слатке усне
да из ње кану тонови оплођења.

Да ли ћу се заплакати срећно
Ако пуни месец спазим на трбуху твоме?”

Из наведених стихова види се један нов Драинчев поступак: укрштање две групе појмова у ново, пренесено значење. У једну групу спадају флаута и тонови, а у другу прсти и усне. Спаја их појам оплођења у слику еротског чина која, заједно са већ наведеним стихом из VII песме, представља најсмелију еротску слику код Драинца.

Однос према жени такође је различит у односу на *Афродитин врт*, где је жена персонализована кроз име и према њој се показује дивљење и љубав. У хипнистичкој лирици жена је тело („на брегу стоји голо тело жене”), а у *Еротикону* жена постоји само кроз делове тела и то оне који изазивају еротско узбуђење:

„Ту на столу су песме пуне женских сиса” (III)
„О тешка бедра и жута млечна недра!” (V)
„и твоја гола нога на углу кревета” (VII)
„остаће урезане две дојке и два колена на кревету” (VIII)
„полако у сну прећем руком преко твојих малих сиса”(XVIII)
„Уста су твоја влажна и отворена да угасе пожар неба,
врх твоје дојке пробија стрела месеца”. (XIX)

Чак и када није реч о њеном телу, жена не успоставља никакву емотивну, духовну везу са лирским субјектом, између њих је неразумевање:

„Ти сумњаш у свет који ти откривам иза платна песме.
Мислио сам синоћ —
Она не гледа небо”

(XVIII песма).

Чулна љубав је схваћена као спој две крајности: потпуног заборава свега осталог и екстазе, с једне, и анималног нагона, с друге стране. У XIII песми страст је изједначена са животом, али је истовремено сведена на „гест скота”:

„О дан лепоте страсти и живота
ја сам отворио тај тешко непролазни пут
гестом Бога и скота”.

Еротикон је апотеоза чулној љубави и она се ставља изнад ранијег хипнистичког идеала, али је то заправо пад, силазак са висина на дно, „дно дивана”, као у V песми:

„Безначајан је свет на ноћним модрим завесама.
Поднебље чудно силази у дно дивана
и све, онуда где језик врело прође,
апотеозом се открива бескрајна нирвана.

Волео сам је свим на себи обезумљен са дна ума”.

Нирвана се досеже само у тренуцима чулног доживљаја, након тога долази осећај незадовољства и спутаности. „Зловољан сам од блудних раздражења” — каже се у IX песми, а у V песми се противречност такве љубави показује као заробљеност из које нема излаза:

„Развратно сам молио у четири тамна зида.”

Молитва, по правилу, треба да донесе духовно и морално прочишћење и спас, али овде је молитва „развратна”. Љубав је заправо развратна и њоме се обесвећује све, па чак и молитва. Из тога нема спаса као што нема излаза из затворености у „четири тамна зида”. У VIII песми лирски субјект стешњеност осећа као умор:

„Умор шго с плафона жутог на очи пада.”

Пошто умор „пада” са плафона, као да се и сам плафон обрушава заједно са њим. „Блудна раздражења” очигледно доносе растројство чула и свести. Исту слику налазимо у приповеци *Афазија*. Настала је у исто време кад и *Еротикон* и у њој се приповедач присећа жена које је љубио, да би на крају дошао до потпуног отупљења. Жути плафон који притиска у VIII песми *Еротикона* овде је постао „жута гробница”, како о градским кућама говори приповедач. У XVII песми *Еротикона* мрак доноси растројство и мучење:

„И чим падне сутон први
ја сам тужан и луд —
и све око мене постаје пакао и блуд”.

Афазија се завршава истом сликом: „Отворене очи зјапе у мрак. И опружено тело почива као жут леш у басену клинике. То је прелаз-мост ка

ономе, а чега сам се плашио још у раном детињству. Ужас увија утварама собне зидове и из тог мртвила ја бивам мучен кошмарима и халуцинацијама, које тако одвратно раскидају нерв."[51]

Мада се већ у неким песмама из 1922. и 1923. године појављује слика града, *Еротикон* представља прави и коначни прелаз из природе (парнасосимболистичке и хипнистичке) у урбану средину, у град. У следећим збиркама Драинац даље развија ту слику. Може се рећи да је савремени град једна од опсесивних Драинчевих тема која ће га даље водити до слике цивилизације и света.

У Драинчевом песништву авангардног периода траг је оставио и футуризам као значајан покрет. Драинац цени њихову превратничку улогу, процењујући да су футуристи представљали најоштрији облик борбе против традиције (чланак *Позитивно дело у уметности*, 1926). Након авангардног периода Драинац је заоштрио свој став према футуризму и у чланку *Развој савремене поезије* (1939) замера им ослањање на само динамичку страну изражаја и занемаривање других могућности. Драинац се различито односи према италијанском и руском футуризму. Та разлика је проистекла и из књижевних и из идеолошких разлога. Драинац није одобравао везивање Маринетија и италијанских футуриста за фашизам. Када је у *Правди*, чији је Драинац био сарадник, објављено иронично писмо Мориса Бедела поводом Маринетијевог уласка у Италијанску академију наука, Драинац се присетио и свог сусрета са вођом италијанског футуризма. Највише му је засметала Маринетијева тврдња „Сада је фашизам све" и након тога није више имао о чему да разговара са њим.[52] Драинац реагује и поводом Маринетијевог манифеста из 1931, указујући на његов шовинистички и ксенофобични карактер.

Од књижевних постулата футуризма Драинац никада није прихватио култ технике, он истиче њене негативне стране, дехуманизацију и механизацију људског. Само у неколико песама појављује се свет технике у позитивном контексту. У песми *Један мотив личне бескрајности* Драинац гради слику страсти уз помоћ метафоре из технике:

> „а низ моја колена у варницама градске електричне централе
> силазила је страст за женом на дивном поноћном видику".

Једина песма у којој се појављује футуристички захтев да се у поезију уведе свет и ритам машине јесте *Посланица приликом тридесетог рођендана аутора ове поеме* (1930). Будућим песницима се саветује:

> „Уђите у Арсенале, заборавите месечине и ослушните срце машине
> Једна елиса лешпе пева но хор ушкопљеника у Сикстинској капели
> . . . . . .
> Ја који почињем да мислим кроз точкове америкаанске локомотиве
> Кроз елисе и јарболе,
> У мени данас друге мисли живе
> И друге ме патње боле".

---

[51] *Афазија*, СД, III, 238.

[52] *Маринети, творац футуризма, члан Краљевске италијанске академије!*, СД, IV, 213.

У песми се појављује и социјална оријентација, тако да се ни она не може потпуно везати за италијански футуризам. Драинац има *Песму о телеграфским стубовима* која показује његово занимање за технику, али је основна емоција у овој песми страх, а не дивљење, иако тај страх не проистиче из надмоћи машине над човеком.

Италијански футуристи прокламују презир према жени и одбацују љубав да би срушили мит о љубави. Емоције, по њима, слабе човека и зато нису потребне будућем новом човеку. Овакву провокацију не налазимо код Драинца. Може се рећи да он гради сопствени мит о жени. Макар била и само чулна, љубав је за Драинца једина утеха у недаћама живота. Он трага за правом љубављу као једином људскошћу у одљуђеном свету. То је став који га одваја од Маринетија, а повезује са Мајаковским. И Драинчев песнички пут у време авангарде разликује се од пута који су прешли италијански футуристи. Они су започели негирањем мисаоне и емотивне компоненте човековог бића, уздижући примат материје и дивљег, суровог индивидуализма. Касније говоре о откривању „спиритуалних пејзажа космичке душе".[53] Иако се до њих долази материјализацијом спиритуалних снага, футуристи у суштини ипак завршавају у ирационализму. Насупрот њима, Драинац хипнизмом полази од ирационалног света, а одрицање од хипнистичких илузија довело га је у стварни, материјални свет, мада то није исто што и футуристичка опсесија материјом.

Оно што Драинца удаљава од италијанских футуриста приближава га руском футуризму, посебно Мајаковском. Уз утицај преверолуционарне поезије Мајаковског у Драинчевој поезији јавља се изазивачки и ругалачки став према грађанском друштву, пркос, одрицање од традиционалних ауторитета (Бога и оца), нихилизам, агонизам. Схватање поезије и песника такође је сродно Мајаковском.

Антагонистички став према грађанском друштву припремљен је још у хипнизму, одбијањем свих традиционалних, моралних и националних вредности на којима то друштво почива. Након хипнизма тај став се показује и шокирањем грађанске публике у њеном схватању пристојности. Боемство и скандал акт су опонирања друштвеном поретку и ономе што је у њему дозвољено. Одбија се грађански живот у материјалној сигурности ругањем према свему што је симбол грађанског света. Језиком намерне грубости показује се не само афективност и протест већ се искреност песничке речи супротставља „пристојном", „културном" изражавању иза кога се права осећања скривају. Песник „пљује" на грађански уходан ток ствари:

„иронично пљујем на рану пензионерску плату"

(*Моја елегија*).

Он изазов упућује лично, као и Мајаковски у песми *Вама* (Драинац је превео ту песму и насловио је са *Ево вам!*) Песничко *ја* опонирано је

---

[53] Нана Богдановић, *Футуризам Маринетија и Мајаковског*, Просвета, Београд 1963, 40.

другима који су *ви*, не као скуп појединаца већ као грађанско друштво са својим правилима, „вредностима", моралном деградираношћу и духовним сиромаштвом, у бризи за стицањем:

„Нисам жељан хвале ни топле супе са вашег стола,
Ја! Који тако свирепо пљујем на ваш ћифтински морал!
Не гледам чак ни плитке спрудове ваших душа;
Потцењујући ваше светиње, о добри грађани ове земље!
Смејем се живој комедији, упирући револвер у срце свога
генија..."

(*Јутро песника*).

Симболи грађанског света његови су неприкосновени ауторитети, Бог и отац. Европска авангарда у њима види и симболе старог света, традиције. Код Драинца се у хипнизму одбацује стари, божији ред да би се створио нови свет:

„Одричем се свега што Бог стари створи по доброме реду".

(*Ја, Раде Драинац, творац Нове Васељене*).

У истој песми отац се назива „реакционаром". Песма *Стихови многих ноћију и дана* настала је такође у доба хипнизма и у њој се каже:

„од моје душе створена је прљава лађа
што носи пук одметника од Бога краља и поштења."

Други стих изриче суштину односа према друштву — негирање свих његових институција: религије, власти и морала. Религијске вредности се руше и изругивањем библијских ликова:

„Ја нисам Јуда онаниста ни славољубива ефеска лопужа"

(*Исповест*).

У поеми *Воз одлази* отац се појављује као представник буржоаског начина живота са којим песник бунтовник нема ничег заједничког. Као што сукоб са целим друштвом приказује у опозицији *ја — ви*, тако овде смењује *ја* и *ти* да би истакао дубоко неслагање између два начина живота:

„Не драги оче ја не успех да те наследим
Уместо да бројим доларе са брега у реке гледам
Са болесним уснама бледим.
Ништа нам у лику нема што би потврдило веру у Бога
Ти си грађанин реакције на тргу
Ја блудно дете које пева и пролази.

Ја сам онај који пролази и буновно пљује са трибине.
Ти поштено мислиш само у вагон ресторану".

Овакви стихови задржани су до краја авангардне фазе и појављују се и у *Банкету*.

Негирање традиционалних вредности врши се у име човека који пати и губи веру у све. Агонизам и антагонизам међусобно се преплићу и условљавају. То се најбоље види у приказу песничке судбине. Није само песник тај који одбацује друштво. Мотив фунамбулизма, чест у европској авангардној уметности, појављује се и код Драинца. Кроз лик кловна, циркусанта показује се отуђење и понижење на које је уметник осуђен у грађанском друштву. У песми *Кловн* (из *Лирских минијатура*) песник је „вратоломни хипниста", али га публика прихвата једино као забављача:

„пардон! Ако пишем стихове ја нисам жонглер
целе 1925. године господин Раде Драинац носио је револвер
кловн пас и џокеј
гле како се гадно цери цео снобовски партер!"

Такав однос према песнику инспирисао је и поему *Искрцавање на Јаву*. Читава поема је шокантна за грађанско схватање пристојности, а главни јунак је антијунак. Међутим, циљ није само провоцирање грађанског поимања „лепог васпитања" или „лепе поезије". На једном примерку књиге Драинац је записао: „Овакав сам ја у очима других." Поема је подругљиво и иронично обраћање грађанском друштву. Рушећи сâм себе, Драинац показује колико је слика коју о песнику ствара друштво лажна. На исти начин се и Мајаковски у тексту *Молим реч* обраћа јавности и критици. Он унижава сâм себе да би предухитрио критичаре: „Дакле тако, господо који пишете и говорите о мени, надам се да после оваквог признања немате више вајде да у јавним иступима и проницљивим чланцима високообразоване критике доказујете да сам несимпатичан."[54]

Сазнање о изопштености из друштва не рађа само пркос. Револт је прва реакција, а после њега се јавља усамљеност. И поред све своје борбености, песник из сукоба са друштвом излази поражен. Нихилизам окреће ка самом себи, па се јавља агонизам и мотив самоубиства. У таквим песмама поезија се приказује као крвављење. Песник се жртвује, он је „апостол", али ма колико побуна била жестока, не мења трагичну судбину:

„повешћу за собом разбојничку гунгулу
да све споменике порушим по трговима града
многе ће лажне богове мој нож да извида
што се мермерних фасада
пљују на беднике апостоле чији конац болница прекида"

(*Бунтовник и апостол*).

Пијанство у таквим песмама није само чин скандализовања већ и бекство од таквог света:

---

[54] Сви стихови Мајаковског цитирају се из књиге *Мајаковски, ја лично*, Ново дело, Београд 1985.

„Ја док живим светићу вам се са понижавајућих висина
алкохолства, пијанства и умирања
и бићу срећан за своја дела
у огњеним сањама поноћних тишина”

(*Песник на друму*).

Нихилизам хипнистичког периода усмерен је на поништење свега постојећег у име оптимистичке вере у стварање новог (нове поезије, новог човека, новог морала, нове васељене). Губљењем хипнистичких илузија изгубио се оптимизам. Од 1923. до 1930. постоји само нихилизам као осећање ништавила и бесмисла:

„А тако ми се бесцильно склапају очи по ресторанима
На великом путу у ништавило”

(*Моји стихови за ваш рођендан*).

Од ове године честа је и мисао о самоубиству. Она показује немоћ да се опстане у свету несклоном поезији. Агонизам се у Драинчевој поезији исказује и кроз мотив Христа. Порицање Бога и религиозних вредности није довело до порицања симболике Христовог лика. Честе су не само слике песничке распетости и мучeништва већ и заклињање у Христа:

„Тако ми Христа тужно у родном крају
умрећу као песимиста!”

(*Воз одлази*).

Христово распеће се употребљава и уз мотиве путовања. Тиме се приказује мучна растрзаност између многих путева, а најчешће између жеље да се оде и свести да је то немогуће. Слика живота се остварује комбинацијом мотива путовања и хришћанске симболике:

„Данас, кад на раскрсници живота распет као Христос стојим”

(*Гусар у Тихом океану*).

Као и код Мајаковског, песник се од света издваја хиперболисаним немиром и хипертрофисаним осећањима. У песми *Арија* песник има „хипертрофично срце” и „хиперболичну осетљивост”, а у песми *Жива ɡеоɡрафија* хипертрофија се претвара у лудило:

„Френзија или лудило — свеједно које су боје моја осећања”

(*Жива ɡеоɡрафија*).

Лудило је паралелни свет, свет осећајности, насупрот безосећајном свету, али и последица сукоба са светом. У песми *Моја ūесма* лирски субјект себе пореди са Скароном, он је

„убијен нервно као несрећни Скарон”,

Скарон је лик са којим се Драинац често пореди, француски књижевник из 17. века, комедиограф. За Драинца он је симбол несрећне песничке судбине.

Драинац се угледао на Мајаковског користећи се песничким поступцима који се први пут јављају код Мајаковског. Њима је градио померену визију стварности, стварајући непријатељски, на моменте застрашујући и халуцинантни свет. Од 1923. он се користи поступцима опредмећења апстрактних појмова, реализацијом тропа и персонификацијом предметног света. Ови поступци се удружују у сложене слике у којима, на пример, метафора почива на персонификацији, тропи се реализују опредмећењем или персонификацијом и др.

Драинац ствара свет обрнуте реалности у коме људи губе људскост, али зато неживе ствари добијају аутономни живот и постају равноправне људском свету. Ређе се употребљавају права персонификација, као у стиху:

„димњак један победоносно на обзору пуши лулу".

Чешћи је случај употребе метафоре у чијој основи је персонификовање:

„смех неба на окну собе"
„нејасан сан јутарњег чемпреса"
„плави осмех хаванског неба"
„монотоно певање телеграфских жица"
„у смеху паре и локомотива".

Супротан поступак персонификовању неживог јесте материјализација појмова који означавају осећања, мишљење, дакле појмова из људског, живог света. У једном случају они се претварају у простор: „кроз светле видике моје детиње душе", „обале среће", „шуме вечерњих мисли". У другом случају претварају се у предмете: „обелиск вере", „пирамида срца", „стаклене скале сезона", „пакет сећања из душевног ормара". Удруживањем оваквих поступака Драинац је добијао, како запажа Р. Константиновић, разбијен поредак идеје у очуваном поретку реченице.[55] Као пример могу се навести следећи стихови:

„сопствени мозак сам послужио у најлепшој иронији исмејања
и своју невину душу за обешчашћење
на сребрном сервису поноћних сања"

(*Песник на друму*).

„Мозак" и „душа" метонимијске су замене за разум и осећања. „Поноћне сање" су метафора за песничко преживљавање, али она је овде опредмећена јер постаје „сребрни сервис". Тиме се материјализују и осећања и разум, будући да се могу „послужити" на том сервису.

---

[55] Радомир Констатиновић, *Раде Драинац*, Биће и језик у искуству песника српске културе XX века, књ. II, Просвета — Рад — Матица српска, Београд — Нови Сад 1983.

Удруживање метонимије и реализовања тропа налазимо и у стиху „Мртво око на стакло стављам". „Око" је метонимијска замена за поглед. У језику постоји троп „бацити поглед" у значењу „погледати". Када се у тај троп унесе ова метонимијска замена, добија се „бацити око". Али ово око се „ставља" на стакло, као што се сваки предмет може негде ставити, чиме се споменути троп буквализује. Око је уз то још и „мртво", што је метафора за непомично. Поглед је, дакле, непомичан, угашен. Читав стих тако почива на удруживању три поступка.

Стих „под прозором ветар сећањем од каучука лаје" (песма *Бесаница* из *Лирских минијатура*) удружује персонификацију (ветар лаје) и опредмећење (сећање од каучука) уз померање језичких односа (лаје сећањем = лаје у сећању).

Карактеристична је за Драинца антиптоза, замена у падежима. У низу случајева употребљава се инструментал средства уместо других падежа. Такве синтагме постају вишезначне јер је њихова функција у реченици затамњена. То се показује у следећим примерима:

„Можда ће тада сен мога лика
на рукопису неког хроничара времена
пасти *страхом разбојника*
и љубављу хистеричних жена"

(*Епитаф*).

Потенцијалне синтагме уместо употребљеног инструментала средства могу бити: пасти као страх разбојника и љубав хистеричних жена, пасти са са страхом, пасти уз страх, у којима је прецизирано значење одредбе за начин. Исти су случајеви у синтагмама „*српским потоцима здрав*" (*Бунтовник и апостол*), „Спава уз узглавље *немим звуком месечине*" (*Ma Bohême*), „Или још увек живим / *Модром песмом даљина и осмехом екваторских шума*" (*Љубавни пустолов*), „да се срушим *црнином балканског сунца*" (*Повратак*). Избегавање поређења у функцији је стварања посебног песничког света. Поређење је поступак којим се један појам ближе објашњава особинама другог појма. Драинац је желео да његов песнички свет не личи ни на шта друго већ на познато. Појмови истакнути у синтагмама са неодговарајућим падежним обликом суштинске су особине бића и ствари, њихове посебности, оно по чему се издвајају из реалног света.

Други случај антиптозе јесте употреба номинатива уместо зависних падежа чиме се зависни реченични чланови осамостаљују. Пример је из песме *Повратак*:

„Бежи лажна филозофијо свију морала овога света,
Пакао на чијем прагу сам преспавао детињство

Болнији од транспарентности сенке лимуновог цвета!"

Ако се „лажна филозофија" сагледава као „пакао", онда „пакао" треба да буде у вокативу (као што је „лажна филозофијо"). Међутим, употре-

бљен је номинатив, па се други и трећи стих одвајају од првог, а „пакао" подједнако може да се односи и на „морал" и на „свет".

Још је један пример из ненасловљене уводне поеме збирке *Банкет*:

> „Видећете моју кожу обешену у криминалном Паноптикуму,
> *Шарена* као географска карта свих пет континената".

Други стих представља атрибутску синтагму за „моју кожу" и има исту функцију као и синтагма из првог стиха „обешену у криминалном Паноптикуму", па би, према томе, и она морала да буде у акузативу (као што је и „моју кожу", објекат који треба да одреде обе синтагме). Употребом номинитава други стих постаје потенцијално део именског предиката: (моја кожа), шарена као географска карта — (моја кожа) шарена је као географска карта.

Тежиште значења се тиме пребацује на други стих: истиче се скиталачки живот лирског субјекта.

Читав низ преметања јавља се у првој строфи песме *Поломљене катарке*:

(1) Да дође, тренутно макар, као лет птице кад прхне из канала
(2) Увече док пијем за баром и слушам арије циганске;
(3) На станицама кад европским експресима означују пут црвене семафоре, —
(4) Нов дан ових ноћију бескрајних коментара!
(5) Јутро радости пуно голубова!...
(6) Катарку! катарку да спазим као да сам видео свој надгробни споменик!

Први стих (а и песма) почиње везником *да* као да је допуна нечега што би требало да је испред њега (неке независне реченице), али није, те нам остаје непознато. Сем тога, непознат нам је и субјекат који треба везати за глагол *доћи*. Уместо њега појављују се поредбена синтагма („као лет птице") и временске зависне реченице („док пијем за баром", „кад европским експресима"). Оне ништа не појашњавају, будући да је још увек непознато за чију активност се везују. Тек појављивањем субјекта у 4. стиху („нов дан") може се оформити реченица која се показује као жељна: „Да дође нови дан..." Пети стих представља осамостаљену синтагму чије се значење може везати за 4. стих: тај нови дан појавио се као „јутро радости", па и ова синтагма постаје део субјекта. На крају шести стих као да „сређује" претходни неред, упућујући како га треба читати. Предикат је одмах повезан са објектом („катарку да спазим"), а поредбена реченица долази након тога, где јој је и место. Као што поломљене катарке вире изнад воде, тако се и овде појављују делови реченице као наговештаји неке раније целине. Неизвесност, хаос и крхотине живота, чекање нечега што не долази — исказани су овде истоветним синтаксичким поступком: уношењем нереда у реченицу, померањем главних делова и стварањем недоумице око њихове функције.

У песми *Ma Bohême* атрибутска синтагма одвојена је од свог главног дела и исказана на крају:

„О тужни зидови што опомињу на лудо убијене дане
Са бескућним другарима, шарени као леопарди!”

„Шарени као леопарди” су, по закону конгруенције, зидови, али пошто је ова синтагма ближе „другарима” и „данима”, она своје значење помало преноси на њих. Неслагање у падежу није велика препрека, оно се јављало и када није било преметања делова реченице, као да је Драинац „навикавао” читаоца на такав поступак. А да „бескућни другари” могу бити „шарени као леопарди”, показују и већ навођени стихови у којима кожа постаје шарена као географска карта.

Потенцијалне везе се остварују и у односима субјекта и предиката. Пример су стихови из песме *Љубавни пуштолов*:

(1) Месец што кљун брода далеко мимоилази,
(2) Ни смрт моју неће ти донети
(3) Брод кад се у луку врати!

Поставља се питање: ко то неће донети „ни смрт”, месец или брод? Први стих чине именица *месец* и односна реченица која се за њу везује („што кљун брода далеко мимоилази”), али нема предиката који би се везивао за „месец”. Он као да се појављује у 2. стиху: „неће ти донети (смрт)”. Међутим, у трећем стиху се појављује још један могући субјекат *брод*, који има првенство у везивању јер су 1. и 2. стих одвојени зарезом, а 2. и 3. нису: ни смрт моју неће ти донети брод. Други и трећи стих, уколико се занемари ред речи, чине сасвим исправну реченицу, али и даље остаје нејасно како се ту уклапа први стих. Постоји још једна могућност: да се глагол *мимоилазити* односи на „кљун брода”, а да је „месец” објекат. У том случају значење првог стиха било би: да брод заобилази месец, а не обратно, али онда је ред речи прилично поремећен и уноси забуну: шта је ту субјекат, а шта објекат? Уколико је „кљун брода” заиста субјекат у овом стиху, онда би он могао да се повеже са наредна два стиха, па би „срећена” реченица могла да гласи: Кљун брода, што далеко мимоилази месец, неће ти донети ни моју смрт кад се брод врати у луку. Први стих, чак и када се овако повеже, ипак се појављује као тренутна слика која нестаје чим други стих успостави синтаксичко јединство са трећим. То потврђује тврдњу Р. Константиновића да се слике код Драинца брзо појављују и још брже губе пред навалом нових. У наведеном примеру као да први стих није имао довољно времена да се уобличи у исправну синтаксичку целину, већ је прекинут чим се појавила нова асоцијација на смрт. Кад се такав поступак удружи са изостављањем интерпункције, добијају се стихови на почетку песме *Један мотив личне бескрајности*:

(1) О не не ни ноћне сласти дебелих књига танких облачних снова
(2) ни сива магла на окну тајног шаптања звезда и јабланова

(3) ништа да крене да се протегне у мојој души нема
(4) Да ли сам уистину пројурио на коњу!

Прва два стиха набрајају појмове без иједног глагола који би објашњавао њихову улогу. Тек у трећем стиху појављује се предикат *кренути* везан за *ништа*. Набројани појмови у прва два стиха оно су од чега се очекује да покрене из чамотиње, али они то не чине. Али и тај трећи стих је вишезначан јер због одсуства интерпункције не можемо уочити шта припада којој реченици. Синтагма *у мојој души* може да се веже за *ништа* и *нема* (ништа нема у мојој души), али и за глаголе *кренути* и *протегнути* (ништа да крене у мојој души, ништа да се протегне у мојој души). Врхунац након тога је четврти стих. Он долази након хаотичног и вишезначног трећег стиха, није одвојен било каквим знаком интерпункције, а по значењу је контраст свему претходно реченóм. Насупрот непомичности, досаде и слабости да се било шта покрене, стоји снага и динамичност (пројурити на коњу). То је у ствари изненадна варница свести у потпуној душевној умртвљености и она ће у наставку песме покренути сећање на „давне путање" и дане „кад ми је сваки уд био веран".

Овај пример исправља Константиновићеву тврдњу да је код Драинца увек очуван поредак традиционалне реченице. Он очигледно није увек очуван и, ако није потпуно разбијен, ипак је у неким песмама знатно поремећен.

Изостављање правописних знакова захтев је који постављају и италијански и руски футуристи. „Технички манифест футуристичке литературе" италијанских футуриста изричито тврди: „Нема интерпункције",[56] а руски футуристи годину дана касније (1913) саопштавају. „У име слободе личног случаја поричемо правопис... Уништили смо интерпункцију — чиме је улога језичке масе први пут истакнута и схваћена."[57] Коментаришући поезију Божидара Ковачевића, на почетку авангардног периода, Драинац каже: „Он прелази сваки компромис са старима, па је чак и интерпункцију знатно свео на минимум, што би ја то, на пример у модерној песми потпуно елиминирао."[58] Он је то и спроводио тако да се у хипнистичким песмама потпуно изоставља зарез, а остали знаци се употребљавају факултативно. Једино се у *Песми о мени* (1922) налазе сви потребни знаци, али је вероватније да их није сам Драинац ставио, него је у питању уредничка интервенција. За разлику од већине других песама, које су излазиле у Драинчевом *Хипносу*, ова је објављена у часопису *Покрет*. У збиркама *Еротикон* и *Воз одлази* употребљавају се само завршни знаци, док су изостављени сви унутарреченични знаци. Од 1924. до 1926. запажа се местимична употреба зареза, а много су чешћи крајњи реченични знаци (тачка, узвичник, упитник). У овом периду се издвајају *Лирске минијатуре* радикалним одбацивањем свега: већина песама нема

---

[56] *Технички манифест футуристичке литературе*, преузето из књиге Н. Богдановић, *Футуризам Маринетија и Мајаковског*, Просвета, Београд 1963 84.

[57] Преузето из књиге Нане Богдановић *Футуризам Маринетија и Мајаковског*, Просвета, Београд 1963.

[58] *Алфе мојих душа, песме Божидара Ковачевића*, СД, IV, 148.

ниједног интерпункцијског знака. И употреба великог слова је необавезна. Оно се појављује само на почетку првог стиха и у властитим именицама, док се на почецима других стихова и строфа по правилу не употребљава. Након ове збирке чешћа је и правилнија употреба свих знакова интерпункције и до 1930. у највећем броју песама враћа се нормирани правопис, а и у песмама у којима се запажа редукција она није радикална као почетком 20-их година.

Свеопшта померања: из буквалног у пренесено значење, из пренесеног у буквално, њихово укрштање у истом стиху, синтаксичка преокретања и поремећаји, правописне редукције — стварају у Драинчевим песмама авангардног раздобља посебан песнички свет. Тај свет није само ирealан већ је и декомпонован као и свест која га доживљава. У њега је Драинац крочио онда када је изгубио хипнистичке илузије и када је пао у савремени град из природе и космичких висина, што значи од 1923. и збирке *Еротикон*.

Исте године је изашла и збирка *Воз одлази* са две песме (*Моји стихови за ваш рођендан, Песма последњег декадента*) и поемом *Воз одлази*. Она уноси у Драинчево песништво још један значајан мотив — путовање. После хипнизма тражи се нова могућност досезања духовног бескраја, осећања слободе и налази се у освајању простора, у путовању. Читав свет се осећа као домовина. Дух освајања новог јесте пустоловни дух, па се јавља и мотив вагабунде, скитнице, авантуристе који се некад удружује са мотивом песничких лутања. На исти начин се мотиви пловидбе и железнице удружују са мотивом песничког живота. Као и код хипнизма, крај ове чежње је у разочарању и суочавању са немогућношћу њеног остварења. Жеља да се побегне из цивилизације и града и овде се „разбија" о стварност, а човек је поново трагично поражен. Однос према одласку постаје противуречан: он живи паралелно са свешћу о сопственој трагедији.

Мотив путовања Драинац налази код Блеза Сандрара, у његовим збиркама *Документарни филмови* (песме настајале 1887—1923) и *Листови из путне бележнице* (1924). И другим својим делима Сандрар је утицао на Драинчеву поезију авангардног раздобља, пре свега поемама *Проза о транссибирској железници и малој Жани из Француске, Ускрс у Њујорку, Панама или пустоловине мојих седморице ујака* и збиркама *Искривљени сонети* и *19 еластичних песама*.

Такозвана железничка поезија среће се још у европској поезији симболизма, а у авангарди се појављује код Давида Бурљука, Мајаковског, Пастернака, Сандрара. Они уводе нове поступке од којих су најзначајнији кинетизација простора и релативизовање кретања. Сандраррове збирке *Документарни филмови* и *Листови из путне бележнице* говоре о чежњи за вечним лутањем и о тражењу увек нечег новог и непознатог. Ново се тражи у разним крајевима света и међу многим другим народима: у Јужној Америци, Африци, Канади, на Средоземљу. И у Драинчевим песмама полази се из Европе (Париза и нордијских земаља) у свет, ка Уралу, Аљасци, прекоокеанским путовањима до јужноамеричких зе-

маља. Огроман простор спаја се космополитским осећањем братства читавог човечанства:

„ја би хтео да ми је свако брат и свуда домовина"

(*Бунтовник и апостол*).

Савремена превозна средства, брод и воз, постају метафоре за кретање и песничко трагање. Песма *Моји стихови за ваш рођендан* изједначава путовање са свешћу која ствара песму:

„На тргове комаће душе да оставим као барјак заразе
Ништавност свега у афишама да означим
Скретнице све да преместим за фаталне судare
О бескрајна песмо на платоу отроване свести!"

Предметни свет везан за превозна средства употребљавају се као поређење или метафора за душевну драму. Оба случаја могу се наћи у поеми *Воз одлази*:

„Постаћу нем као шине после брзог воза
И ћутљив као плави мост на сивом лакту брега.
Ехеј! Са брода доле обманута душо
Котву у мозак кроз лишће и вечерње магле
Хавана или Таити?"

Како се стиче свест о паћеништву и немогућности одласка, тако се и метафорични спојеви мењају. Честе метафоре су једро и обала. Њихово значење се мења од вере у спас до патње: широко једро душе, бело једро душе → црно једро душе, мрачни јарбол бола, пијани бродови душе; обала сазнања → бол обале хаванске.

Цела поема *Воз одлази* створена је на супротстављању жеље за одласком и осећања пораза. Екстатично осећање ширине и слободе у простору стоји наспрам просторне скучености. Насупрот „вечерњим облацима" (продор у висину) и мостовима „што везују са даљином" (продор у даљину), стоји кафански кут из кога се не може изаћи:

„Као црнац на палуби брода за тугом градова
Умрећу трагично у кафанском куту
. . . . . .
Мислио сам с пролећа низ Мораву да путујем
Остао сам по столовима да разливам оне реке".

Са таквим сазнањем се већ у овој поеми путовање претвара у метафору промашеног живота, а станице на крају нису далека острва већ болница и мртвачница:

„У ову станицу улазе тихо сви возови живота".

Ранији идеал постаје проклетство и мучење, а путник усамљеник. Он је „жалостан и сам" (*Обновљење*), његов пут је „самотан" (*Три песме*) и

„тужан" (*Песма о тужним путовањима*). Једино се у песми без наслова посвећеној Микићу јавља такозвани домијеовски мотив, карактеристичан за „железничку поезију", којим се слика путовања гради описивањем сапутника:

„Носи ме воз и људи око мене ћуте.
— Шта сањаш брате у ово вече на прагу срца?
Један руком одмахује као да би хтео да заборави,
Други у хармонику свира:
У песму точкова мешају се минуте
Ноћи која се самртнички плави!"

У овим стиховима брзина са којом се осваја простор изједначена је са брзим протицањем времена и пролазношћу људског живота. Лирски субјект покушава путовањем да побегне од несрећне љубави и налази се међу људима који као да и сами од нечег беже: они ћуте или одмахују руком тражећи заборав. Спољна непокретност и повученост у себе супротстављена је завитланом простору ван воза који преузима на себе да прикаже интимну драму:

„Носи ме, о носи! са овим бесомучним летењем звезда
Са овом убилачком песмом точкова што ми сећање ножем
из срца извлачи
Далеко сам од ње и чаршави ноћи лепршају на окну купеа..."

Два карактеристична поступка у овом периоду у грађењу слике јесу обртање и динамизовање простора. Првим поступком простор се обрће по вертикали, смењују се „доле" и „горе" и употребљен је још у хипнизму. Овде се јавља у песми *Три песме*.

„Кестенови и вечерње звезде на дну реке
и моја огромна сена на самотном путу."

И у песми *Путовање* десило се исто обртање, али слика је динамизована и покренута по хоризонтали. Оно што се огледа на дну реке истовремено се и креће:

„Небо је лако успавано на песку у дну реке.
По њима сазвежђа плове и рибе.
Модро грање помутило је месечев лик
Под обалом:
То низ бели друм пева осамљени путник!"

Слику додатно оживљава и персонификација:

„Гле! Ту уз магарце пасу звезде скинуте у чаши
вина ненадмашног мага".

Врхунац је када не почињу да се крећу само детаљи у простору већ и он сâм, као целина:

„За кљуном се подмукло вуче цео Египат и Картага."

Истовремено се губи перспектива и оно што је далеко приближава се. Ветар развија заставу „међу звезде", а „катарка плови кумовом сламом као линија златна".

И у песми *Гусар у Тихом океану* небо се креће заједно са лирским субјектом:

„Проклетство вечно за мном корача као чопор делфина
И милијарде звезда са плавога свода".

Читава песма *Пут* грађена је на непрестаном приближавању, удаљавању и динамизовању елемената из природе, онако како се воз приближава, пролази поред и удаљава од њих. Поглед је најпре на висинама, а затим се облак „спушта" наниже:

„Небо се мењало и често је само облак лежао на очима
уз окно купеа".

Поглед се спушта још ниже, ка земљи, а онда се покрећу јабланови:

„Ниједна ме шума још није узбудила ни јаблан што лети
као птица".

Кретање облака и јаблана не активира само простор већ га чини и лаким у том кретању: јаблан „лети као птица". На крају строфе поглед се поново уздиже ка висинама:

„Ја гледам и даље
једну белу мрљу на небу плавом".

„Бела мрља" (облак) не показује само даљину неба на коме се губе јасни обриси, већ као да „раствара" небески простор. Мрља нема дефинисане границе, она се стапа са околином. И у том „растварању" небеског простора садржана је динамика јер се пут отвара ка бескрајном.

У следеће две строфе поново се покреће хоризонтала:

„Реке ме модре приме и оставе",

уз обртање субјекта и објекта: лирски субјект посматра реке којима се приближава и затим их губи из вида, али су у овом стиху реке те које „примају" њега и „остављају" га. Четврта строфа приближава далеки простор и покреће га:

„Умире нешто
линијама тренутних даљина што на окну купеа сиђу
и мину."

Даљине које „силазе" активирале су вертикалу одозго наниже, а када „мину", оне пролазе крај лирског субјекта, па је активирана хоризонтала. Тако је у истој слици покренут цео простор у оба правца.

Простор се, дакле, у овој песми покреће на два начина: посматрачевим погледом који мења објекат посматрања и субјективним доживљајем током вожње којим покретно и непокретно замењују улоге. Покретном простору супротстављена је статичност лирског субјекта: она је и стварна и привидна. Стварна је јер седи у возу, али је и привидна јер се креће заједно са возом. Стварна је и привидна у емотивном смислу. Он је незаинтересован и неосетљив:

„Ниједна ме шума још није узбудила"
„Али ме још није узбудио поток ни зелени брег"
„Још се у мени није растопио снег"
„И није то прво пролеће кад с плашњом у очима не осећам боје"

Истовремено се у њему наслућује душевна драма. Последња строфа открива да је пут покушај бекства од „жара срца":

„Тајанствени пут мисао да заборави и срце да спали
у задњем жару
Очи оне, које ће ко зна која станица сакрити за вечност
У болном писку локомотиве и мрачном гару."

Све у овој песми тако почива на непрестаном варирању стварног и привидног: стварно непокретног, а привидно покретног простора, стварно узнемиреног, а привидно мирног лирског субјекта, његовог стварног кретања и осећаја да се побећи не може, ма где се отишло.

У истом раздобљу кад и мотив путовања Драинчевом поезијом доминира лик вагабунде, скитнице и авантуристе. Читаву поему *Искрцавање на Јаву* он гради на том мотиву, а јавља се и песмама кроз исповест лирског *ја*. Мотив из хипнизма овде је модификован. „Вратоломни хипниста" добио је још једну особину — луталачки дух. Подстицај је Драинац добио и од Сандрара и то не само из његовог дела већ и из његовог живота. Сандрар је, по неким подацима, променио око 36 занимања, као што их непрестано мења и јунак *Искрцавања на Јаву*.

„Био је келнер, кобасичар, шкартирани војник, глумац и коњушар
. . . . . .
У Ђенови на броду 'Аквитанија' остаде као кувар осамдесет дана,
. . . . . .
У неком филмском атељеу постаде мушка звезда
. . . . . .
И оде у Аргентину код неког чилског фармера да чува краве".

Он сједињује у себи више мотива присутних у Драинчевој поезији до 1926. зато што је „путник, песник, вагабунда или Дон Кихот нових дана". Тиме се повезују мотиви путовања, песништва, обрачуна са друштвом. Главни јунак ове поеме сав је у контрастима:

„сањар" — „псовач"
„благ као лионска свила и оштар као македонска кама"
„Мршав као Свети Јован и леп као грех"
„Са јавом је мешао вечерње сањарије".

У њему се спајају сањалачка природа песника и грубост стварног живота. Тај спој појављује се и у песми *Раде Драинац*:

„Песник, апаш и профет,
Дон Кихот, порочни љубавник и стихотворац каквог ова земља чула није,
Карневалски принц, вагабунда око чије главе петролејска лампа сја".

Авантура постаје начин живота, вагабунди́ство став према друштву, а путовање непрестано трагање за новим. Руши се мит о „кнезу песнику" и отменом поети што до изражаја долази и у наслову збирке *Бандит или песник*. У Сандраровој поеми *Панама или пустоловине мојих седморице ујака* каже се:

„Био сам развратник и допустио себи све слободе са светом".[59] Сандрар исказује „љубав према свему што је живот и што у њему треба обожавати".[60] *Искрцавање на Јаву* такође слави све оно што живот доноси. Поема се завршава оптимистички. Главни јунак мења одлуку о смирењу у родном крају, пркосећи и самој смрти у својој глади за животом:

„Разљућен на своје сентименталности с палубе скочи у море жут као метеор:
О живот његов!
Можда то беше тек младост прва?
И заплови као у далеким данима својих далеких авантура
Пут Јаванских острва!"

Исте године кад и ова поема настала је и Драинчева песма *Гладни Ускрс*. У њој се могу пронаћи додирне тачке са једном од најпознатијих Сандрарових поема *Ускрс у Њујорку* (1912). Обојица песника се обраћају Христу, симболу мучeништва, само што Сандрар то чини у целој поеми, а Драинац тек у последњој строфи. Обојица се налазе у граду, међу отуђеним и нечовечним људима. Код Сандрара доминира слика града, док је код Драинца она тек у обрисима и јавиће се у развијенијем облику касније. Драинчева песма има мање дескрипције, а више личне исповести, али и у њој се приказује беда и патња: „то беху фатални дани, када сам остајао бос, гладан или са ексером у табанима." „Ексер у табанима" асоцира на Христово распеће јер су Христова стопала прикована ексе-

---

[59] Сви Сандраровн стихови у овом раду цитирају се из књиге *Из целог света у срце света*, СКЗ, Београд 1990.

[60] Никола Трајковић, предговор у књизи Б. Сандрар, *Лепша си од неба и мора*, Слобода, Београд, 6.

ром за крст. Обојица песника имају изузетно мрачан поглед на живот. По Сандрару, зло је превладало:

„Господе, ништа се не промени откако вам краљевање преста.
Зло је начинило себи штаку од Вашега Крста."

Сандраров човек тражи цркву и утеху, али је не налази. Занемела су звона која треба да објаве радост васкрсења. Наде више нема:

„Мислим на занемела звона: — где су негдашња звона?
Где су молепствија, где благост антифона?

Где су дуге службе божје и лепе црквене песме?
Литургије, звуци оргуља којима су цркве тесне?

Где су твоји прелати горди, где свита опатица,
Где бела мисна кошуља, амикт Светаца, Светица?

Радост Раја тоне у прашину што је свуда попала.
Више не блиста мистично светло у окнима катедрала."

И код Драинца се јавља слика некадашње свечаности, али не толико као црквена церемонија колико као лични доживљај, ведрина, свечано расположење:

„На овај дан облачио сам чист веш:
О моја кошуља!
То беше у детињству: чист веш као брујање звона са
Пречисте Марије.
И Христос ми се чинио тако испран и ведар у дану."

И у дану жалосног Ускрса постоји црква, али у њој мису служи „дебели кардинал" који не осећа ничију, па ни Христову патњу:

„Како је могао дебели кардинал да држи онако неиспаваног Христа
на грудима?"

Обојица песника губе веру у спасење и показују да је човек напуштен од Бога. Сандрарова поема се завршава речима одрицања:

„Мислим, Господе, на своје часове несреће...
Мислим, Господе, на часове у ходању проведене...
Не мислим више на Вас. Не мислим више на Вас."

Драинац у прозном уводу своје песме каже: „Верујем да је Христу било ужасно досадно да се диже из гроба за човечанство." У обе песме налази се мотив моралног посрнућа. Лирски субјект Драинчеве песме каже: „Прљавија је моја душа од моје кошуље." Код Сандрара такође постоји свест о удаљавању од хришћанских идеала:

„Можда немам довољно вере, Господе, ни доброте,
Да бих могао видети то зрачење Ваше Лепоте."

На Христовом лику обојица песника виде лепоту, благост и сјај, узвишеност недостижну палим људима. Нарочито се задржавају на очима. Сандрар на једној икони види:

„Брушени алем камени у дупљама мутно блистају?

Светлост Христових очију, као израз његове светости, појављује се и у Драинчевој слици:

„У старим календарима његове су очи биле беле као две
вечерње звезде."

Драинац Христа назива „мој подли учитељ", али не да би га унизио, већ да би указао на разлику између хришћанског учења о милосрђу и стварности. Учитељ, Христ, учио га је доброти и праштању, „ужасној доброти душе", али га те особине у стварности воде ка патњи. И Сандрар и Драинац суочени су са стварним светом и долазе до закључка да нема васкрсења, а тиме ни спасења, ни за њих, ни за човечанство. Зато је код обојице затворен поглед ка небу и висинама. Сандраров град је подземан, то је „доњи град" („Силазим крупним корацима ка доњем делу града"). Људи су сатерани у затворене просторе, зора касни, а прозори су крвави. Хоризонт у Драинчевој песми је „окаљан словима из штампарског завода / уместо пејзажа разапете новине и стихови на плакатима". Небо није више „светло као бела кугла од снега", какво је било у детињству. Нема неба, нема ни васкрсења, а Ускрс, празник Христовог узношења на небо, преметнуо се у своју супротност — у закопавање. Не само да је град приказивао као подземље, Сандрар је и своју собу упоредио са гробницом:

„Господе, враћам се уморан, веома суморан и сам...
На голу гробницу ме подсећа мој убоги стан..."

И Драинац своју песму завршава стиховима у којима се истиче закопавање:

„Куд ћеш да дођеш, Велики Христе, на свечаност мога
закопавања?"

Обојица песника хришћански мит негирају и сматрају га бајковитом илузијом у свету окрутности. И Сандрарова поема, у којој лирски субјект на крају пада у бунило, и Драинчева песма, у којој Христ и нема куд да дође, чак и кад би могао, завршавају се осећањем безизлаза, поразом вере, наде и човека.

Сандрарово обраћање Христу инспирисало је Драинца и у песми *Христ на предграђу* из 1929. године. Она је ближа првом делу Сандраро-

ве поеме, док је *Гладни Ускрс* ближи последњем делу *Ускрса у Њујорку*. Драинац у овој песми говори о патницима из предграђа, као и Сандрар, чак се задржава на истим мотивима из Христовог живота. Такво је поређење богаташа са трговцима које је Христ истерао из храма. Код Сандрара се указује на то да се ништа није променило:

„Они које својим бичем одагнасте из храма
Шибају пролазнике шаком злодела и срама."

Исти мотив је код Драинца уобличен у позив да се понови хришћанска правда:

„Дођи и бичем истерај трговце из храма".

Христово милосрђе и праштање Сандрар и Драинац евоцирају кроз причу о Магдалени и Христу. Сандрар тражи милост за нове блуднице: „Господе, од блудница не окрећи своје лице." Драинац исто такво милосрђе тражи за све:

„Ти који си заволео Магдалену као и распеване брезе
Појми овај тежак бол несрећног Скарона: —
Дођи и спаси нас беде!"

У обе песме појављује се слика привиђења Христовог којом се исказује жеља да се спасење догоди и у стварности. Код Сандрара се сенке и предмети преображавају у визију распећа:

„Зора касни. По тесног ћумеза зидовима
У агонији умиру сенке распете на крстовима.

Као да се Голгота ноћна у огледалу одрази,
Види се како црвена трепери на црној подлози.

Дим под лампом је као крпа избледела и стара,
Која се овија, смотана, около Ваших бедара.

Одозго виси лампа и слабо осветљава,
Као тужна и мртва бескрвна Ваша Глава."

И код Драинца се јавља визија Христа изнад предграђа, на „вечерњем брегу", као могућност спаса, али нада је краткотрајна:

„Доћи ће, али када? — Гле, његова сенка на вечерњем брегу!
— Учитељу! Не, то је само варка ветра што на харфи ужаса свира
И моја туга остаје као авет за стопама у снегу."

Драинац и овде Христа назива „учитељем", као и у песми *Гладни Ускрс*, што указује да су обе песме, иако у размаку од три године, имале исту инспирацију. Међутим, оне се у једном разликују. У *Гладном Ускрсу* до-

минира лирско *ја*, лирски субјект говори о свом страдању и помоћ тражи за себе. Песма *Христ на ūредгрaђу* говори о патњи других. Песник се осећа делом света који пати. Он каже: „Дођи и спаси нас беде!" Прелаз са првог лица једнине на множину важан је у Драинчевој поезији јер указује на приближавање социјалним темама, новом схватању поезије и песника, тј. на нову фазу у стварању.

UDC 821.162.1-2.09:792(497.11)„1919/1941"

О РЕЦЕПЦИЈИ ПОЉСКЕ ДРАМСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ У СРБИЈИ ИЗМЕЂУ ДВАЈУ СВЕТСКИХ РАТОВА

Петар Буњак

САЖЕТАК: У раду се даје преглед позоришне рецепције пољске драмске књижевности у српској средини између 1919. и 1941.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: пољска драма, пољска комедија, рецепција, српско позориште.

Рецепција пољске драмске књижевности и позоришне мисли у српској средини била је досад предмет плодне научне рефлексије пољских и наших слависта и театролога. Први је овој теми систематично приступио пољски слависта Влоћимјеж Кот (Włodzimierz Kot), који је истраживао период до 1914. године и објавио о томе монографску студију.[1] Пријем пољске драме у Југославији између 1945. и 1990. била је тема дисертационог рада другога пољског слависте и театролога — Јадвиге Сопчак (Јадњига Собцзак), из којег је такође проистекла исцрпна монографија.[2]

Исти предмет у периоду између светских ратова сагледаван је, по правилу, оказионално: пробој у међуратно раздобље начинио је Кот поводом последњег извођења Фредрових *Госпођа и хусара*, чиме се бави и наш полониста Ђорђе Живановић у свом раду о Фредру на сцени Народног позоришта.[3] За међуратни период вредну пољску грађу садржи монументална *Историја српског позоришта од средњег века до модерног доба* (1979) Боривоја Стојковића, као и компендијум Петра Волка *Позоришни живот у Србији 1835/1944* (1992). И поред свега тога, међутим, досад није било прилике да се сачини преглед позоришне рецепције пољских комада код нас између 1919. и 1941. године. Ту празнину покушаће да попуни овај рад.

---

[1] W. Kot, *Dramat polski na scenach chorwackich i serbskich do roku 1914*. PAN. Oddz. w Krakowie. Prace Komisji Słowianoznawstwa, nr 2, Krakow 1962, 124 + [1] s.

[2] Јадвига Сопчак, *Пољска авангардна драма у Југославији (1945—1990)*, Матица српска, Одељење за сценске уметности и музику, Нови Сад 2001, 460+[2] стр.

[3] Ђ. Живановић, *Фредро у Народном позоришту у Београду*, Филолошки преглед, 1969, I—IV, 44—47.

I

Промене у позоришном животу које је са собом донело стварање нове државе 1918. године биле су врло дубоке, а тицале су се првенствено организације и реорганизације позоришних кућа, поготову оних под државном контролом. Разноврсност сценских облика и њихово богатство у односу на ранија раздобља подразумева и нешто другачијег гледаоца. Опера и балет, затим драма, комедија и оперета, најпосле мала сатирична позоришта и кабареи — све су то биле реалије међуратног позоришног живота и, с једне стране, раслојавале су публику, а с друге, одражавале њене иманентне потребе. Тако је, може се рећи, у овом раздобљу заправо стасала наша модерна позоришна публика, наравно, не као хомогена целина, већ као разграната структура са сасвим одређеним афинитетима.[4]

Кад је реч о драми, репертоар српских позоришта био је између светских ратова веома разнородан, крећући се од многобројних предратних репертоарских позиција све до најновијих домаћих и страних комада. У Београду су се, на пример, почетком двадесетих година од страних изводили комади Шекспира, Молијера, Гетеа, Гоголља, Сардуа, Ибзена, Метерлинка, Стриндберга, Чехова, Ростана, Шоа, Чапека и многих других.[5] У оваквом изобиљу тема и приступа могло се наћи доста места и за пољску драмску књижевност. Па ипак, од пољских имена ту ће се наћи углавном она већ позната српској публици — Фредро још од 60-их година XIX века, Запољска и Пежињски од пре Првог светског рата.

1.

Као и у ранијим раздобљима у рецепцији пољске књижевности, „претходна" обавештења о пољском позоришту која је између ратова могао стећи наш просечни читалац повремена су и углавном несистематична. Извори из којих је могао црпсти та обавештења већином су се сводили на дневну штампу и књижевну периодику која је тада доста пажње поклањала позоришту. Међутим, они малобројни текстови који су могли пружити ширу информацију о пољској драмској књижевности нису се подударали са извођењем пољских аутора на нашим сценама и јављали су се углавном са великим закашњењем.

Најпрегледнији и најинформативнији у овом раздобљу, премда управо стога лишен пожељне аналитичности, јесте чланак Станислава Папјерковског *Савремена пољска драма*,[6] који је био последњи у серији његових ревијалних текстова о савременој пољској књижевности у *Српском књижевном гласнику* 1932. године.

---

[4] Уп. B. Stojković, *Istorija srpskog pozorišta od srednjeg veka do modernog doba. (Drama i opera)*, Muzej pozorišne umetnosti, Beograd 1979, 695—696.

[5] *Исто*, 575.

[6] С. Папјерковски, *Савремена пољска драма*, СКГ (НС), 1932, XXXVII/8, 592—597.

Овде налазимо сажету историју пољске драмске књижевности од раздобља Младе Пољске. Појаву натурализма Папјерковски сматра прекретницом у развоју ове врсте у европским размерама, па јој придаје такав значај и у пољској књижевности. Натуралистичка драма отворила је пут младопољској обнови позоришта, што све заједно, према Папјерковском, чини почетак епохе истинског драмског стваралаштва код Пољака.

Представљање те епохе обновљене пољске драме Папјерковски почиње од стваралаштва Јана Аугуста Кисјелевског, о којем се код нас и раније понешто писало, па у том смислу нису сасвим непознати ни његови комади *W sieci*, *Karykatury* и *Sonata*, споменути за ову прилику само по наслову.

Као аутор који је „пољску реалистичку драму Запољске довео до врхунца њеног развитка" (593)[7] истакнут је Тадеуш Ритнер, значајан пољско-немачки драматичар и прозни писац о којем је наша публика тек у овом тексту добила прву информацију. У′ својим делима овај „чисти натуралиста" и „савршени расматрач и сликар ситних, но дирљивих трагедија свакодневне прозе живота, имао је у својој души неодољиву чежњу за светом бајке" (593). Уз овакво одређење налазимо још само списак наслова, и то без хронолошког реда: *У малој кући* (*W małym domku*, 1904;[8] 1907; нем.: *Das kleine Heim*, изв. 1908), *Глупи Јако[в]* (*Głupi Jakub*, 1910; 1930; нем.: *Der Dumme Jakob*, изв. 1910), *Дон Жуан* (*Don Juan*, 1913; 1916; нем.: *Unterwegs. Ein Don Juan*, изв. и шт. 1909) *Комшиница* (*Sąsiadka*, изв. 1902; нем.: *Die von nebenan*, 1904; 1921) и *Врт младости* (*Ogród młodości*, 1919; 1918; нем.: *Garten der Jugend*, изв. и шт. 1917).

Поред Ритнера, привржених натуралистичког позорја био је и комедиограф Влоћимјеж Пежињски, који је „дефинитивно прекинуо са шаблоном комедије Срд[у]а" и, попут Запољске, Кисјелевског и Ритнера, „пошао [...] германским натурализмом Скандинаваца и берлинских драмских писаца Хауптмана и Судермана" (593). Пежињски је већ био познат српској позоришној публици, како предратној по комедији *Лакомислена сестра* (*Lekkomyślna siostra*), приказиваној 1908, тако и оној послератној по комаду *Ашантка* (*Aszantka*, 1906; 1907), одиграном 1923. у Београду и Новом Саду, чему ће се у даљем излагању посветити посебна пажња. У свом прегледу Папјерковски помиње још два наслова — *Франьева срећа* (*Szczęście Frania*, 1909; 1914) и *Осмех судбине* (*Uśmiech losu*, 1926; 1927).

Као представници историјске драме спомињу се Јежи Жулавски и Адолф Новачињски, симболистичке — Мирјам (Зенон Пшесмицки), Луцјан Ридел (*Dies irae*, 1893; *Matka*, 1893; 1903; *Zaczarowane koło*, 1899), Леополд Стаф и Тадеуш Мићињски.

Према уверењу Папјерковског, међутим, све дотле споменуте драматичаре наткрилио је „прави драмски таленат" Станислава Пшибишевског. Ипак, ваљда као познатог српској публици, писац чланка га не представља ниједним делом. Задовољава се неколиким запажањима о

---

[7] Стр. према СКГ (НС), 1932, XXXVII/8.

[8] Најпре следи година позоришне премијере, а затим година изласка из штампе.

„драмским конструкцијама" Пшибишевског, чији је „идејни основ: 'игра љубави и смрти', љубав-грех и њени фаталистички резултати". Није најсрећније формулисана тврдња Папјерковског да „према његовим тезама, љубав спасава и ослобађа, док је досад била само извор мучењима" (594). Биће пре да је супротно, тј. да је управо фатална љубав са својим етичким последицама, по правилу необуздана и мелодрамска, извор трагике у делима Пшибишевског.

Ловор генија Младе Пољске и највећег пољског драмског писца свих времена заслужио је, према Папјерковском, Станислав Виспјањски. „У развоју пољске историјске драме" — наглашава — „дело Виспјањског је нова форма: у његовим драмама текућа теза веже се историјским костимом на специфичан начин, скроз лирски и симболичан" (594). Низ његових побројаних дела започиње драма *Легенда*, а потом следе дела која се у код нас овде помињу први пут: *Септембарска* [Новембарска!] *ноћ* (*Noc listopadowa*), *Мелагер* (*Meleager*), *А[х]ил* (*Achilleis*, 1925; 1903) и *Повратак Одисеја* (*Powrót Odysa*, 1917; 1907).

Поратна пољска драма имала је, дакле, велике узоре, те су њена даља трагања кренула, заправо, задатим смеровима. Живу везу са младопољском драмом у годинама после Првог светског рата одржава Карол Хуберт Ростворовски. То, уосталом, и није чудно, ако се узме у обзир да је Ростворовски и временски, и духовно припадао покрету Младе Пољске. „Натурализам Ибзена, Стриндберга и Хауптмана с једне стране, а натурализам Запољске и експресионизам Пшибишевског с друге стране, главне су струје које прожимају Ростворовскова драмска дела" (595) — вели Папјерковски. Даље спомиње комаде *Одјек* (*Echo*), *Морепловци* (*Żeglarze*, 1912), *Братске душе* (*Bratnie dusze*, 1918), затим драму *Јуда из Кариота* (*Judasz z Kariothu*), на којој се задржава нешто дуже, потом и новија дела — *Страшна деца* (*Straszne dzieci*), *Васкрс* (*Zmartwychwstanie*), *Изненађење* (*Niespodzianka*), *Селидба* (*Przeprowadzka*) и *На циљу* (*U mety*).

Од свих припадника млађе генерације јединог правог драматичара Папјерковски види у Јежију Шањавском, чија се „мисао креће [...] увек око питања односа уметности и живота, легенде и стварности, фикције и истине" (596), а чија су главна дела *Морепловац* (*Żeglarz*), *Адвокат и руже* (*Adwokat i róże*) и *Клавир* (*Fortepian*, 1932).

Међу осталим спомена вредним појавама у пољској међуратној драми нашао се Бруно Винавер са комадом *Напросто пут* (*Po prostu dureń*, 1931; шт. под насловом *Po prostu truteń*, 1932), а по имену су споменути још Вацлав Грубињски, Казимјеж Врочињски, Стефан Кједжињски, Стефан Кшивошевски, Зофја Налковска и др.

Уопште узев, чланак Папјерковског из *Српског књижевног гласника* врло је информативан, па и поучан за ондашњег српског читаоца, како оног који је из позоришног искуства знао понешто о пољској драми тако и за онога који се с њеном историјом и тренутним стањем сретао први пут. Чланак је, морамо то споменути, изузетно актуелан, о чему речито сведоче комади *U mety* Ростворовског, *Fortepian* Шањавског и *Po prostu truteń* Бруна Винавера, први пут изведени или објављени управо 1932. године.

Међутим, оно што се при читању чланка данас осећа као велика празнина јесте упадљиви недостатак највећег авангардног реформатора пољског позорја, теоретичара театра и драматичара Станислава Игнација Виткјевича (Виткација), према чијем експерименту готово сва побројана имена остају у сенци традиционалне грађанске драме. У целом раздобљу 1919—1941. код нас ово је била једина прилика да српски читалац о њему било шта сазна. С обзиром на то да Папјерковском нису била непозната имена пољских формиста, што се види из његовог првог чланка у овоме низу,[9] па ни часописи *Zdrój*, *Skamander*, *Formiści* и др., више је но вероватно да је у то доба знао бар за неку од поставки Виткацијеве „теорије чисте форме у позоришту", као и за бар неку од оних неколико дотле извођених Виткацијевих драма. Па ипак, Виткаци није спомењут ни међу 'осталима'. Разлог је тај што га је — o tempora, o mores! — мало ко од савременика схватао озбиљно, па то, очигледно, није чинио ни Папјерковски.

2.

Неколико година пре синтетичког прегледа драмске књижевности, године 1928, публика београдске *Воље* добила је несумњиво највреднији текст о савременом пољском позоришту у целом овом раздобљу. То је преведени чланак *Декор у Пољској после рата*[10] Стефаније Захорске, где се заправо скицира својеврсна предисторија модерне сценске декорације у пољском позоришту, почев од револуције коју је у тој области почетком века извео Виспјањски, преко делатности истакнутих савремених сценографа Карола Фрича и Винцентија Драбика до Тадеуша Гроновског, Станислава Сливињског и Леона Долњицког. Средишње место у овом чланку посвећено је варшавском експерименталном позоришту „Богуславски" (Teatr im. Bogusławskiego, 1924—1926) под управом Леона Шилера, у којем су сценографију радила браћа Пронашко. Међутим, како наглашава ауторка, кад је реч о Шилеровом позоришту, не може се оцењивати декорација сама по себи, јер је тај експеримент био 'интегралистички' — односио се „исто толико на драмски текст, колико и на уметнике [глумце!], на различита осветљавања или сценску пластику, и према томе то је била тежња за новим зближењем свих ових елемената".[11] Захорска се при том задржава на појединим представама позоришта „Богуславски", као што су Шекспирова *Зимска бајка* (*Opowieść zimowa*, премијера 1924), *Кнез Потемкин* (*Kniaź Patiomkin*, прем. 1925) Мићињског, *Ахилеис* (*Achilleis*, прем. 1925) Виспјањског и *Ружа* (*Róża*, прем. 1926) Жеромског, а нешто раније, при представљању Драбикове сценографије, осврнула се и на представу *Небожанска комедија* (*Nie-Boska komedia*, прем. 1926). Читалац *Воље* могао је прочитати о општем

---

[9] *Савремена пољска књижевност. Експресионистичка и футуристичка поезија*, СКГ (НС), 1932, XXXVI/1, 28—32.

[10] *Воља*, III/1928, I/2, 140—147.

[11] *Исто*, 144—145.

утиску са представе Шекспировог дела: „После толиких паметних и мирних покушаја, читава једна бура се подигла поводом режије *Зимске бајке* од Шекспира, која је представљена између геометријских блокова, у оргији боја, црвених, љубичастих и жутих, са уметницима [глумцима!] у геометријски стилизованим костимима, и механизираних покрета. [...] Основно принављање, у првом реду, била је веза између декора и самог дела. Пластичност се није ослањала на слике позајмљене од маште аутора, нити на реализам који чини место радње вероватним."[12]

Текст Захорске садржи и низ занимљивих података о инсценизацијама Виспјањског и његовом виђењу јединства садржаја дела, његове идеологије и сценографског окружења, али и о правцима експериментисања после гашења Шилеровог позоришта (Краков, Вилно).

3.

Узгредних података о пољском позоришту било је после тога још, али без овакве ширине у презентацији. Тако, на пример, Константин Перић у *Мисли* за 1930. у *Вестима из словенских књижевности* спомиње краковску премијеру комада *Przeprowadzka* Карола Хуберта Ростворовског (Teatr Słowackiego), наводећи да и друга пољска позоришта почињу сезону са домаћим писцима. „Не би требало дуго чекати" — примећује Перић — „да и наше Народно позориште у Београду изведе неку од успелих, првокласних комедија пољских савремених драматичара као што су овај Ростворовски, Шањавски, Ритнер и др."[13] Приказујући број прашког часописа *Slawische Rundschau* посвећен Пољској, Крешимир Георгијевић у *Српском књижевном гласнику* укратко описује чланак Марјана Шијковског о пољском позоришту. Георгијевић при том у неколико речи преноси податке о историји пољског позоришта, првом сталном позоришту у Варшави (Teatr Narodowy), основаном 1765, о Кракову као центру позоришног живота (Teatr Słowackiego), о модернизованој режији на пољским сценама итд.[14]

Пољска драмска књижевност, о којој је публика књижевне периодике имала прилике да се информише,[15] па и да понешто из ње прочита,[16] била је од самог почетка раздобља 1919—1941. присутна и на српским позорницама.

---

[12] *Исто*, 145.

[13] *Мисао*, XII/1930, XXXV/259/260, 256.

[14] Уп. СКГ (НС), 1933, XL/7, 552.

[15] Од текстова о појединим пољским драматичарима за ову прилику издвајамо: Јован Палавестра, *Игранка љубави и смрти. Драмска физиономија Пшибишевског*, Реч, IV/1927, 4. XII, 5; Константин Перић, *Естетика Ст. Пшибишевског*, Воља, III/1928, I/2—3, 134—140; 201—209; К. Перић, *Адам Гжимала-Сједлецки. Поводом приказивања „Наследника" на Скопској позорници*, Живот и рад, V/1932, XI/64, 594—604; Ксавери Глинка, *Станислав Виспјањски*, СКГ (НС), 1933, XXXVIII/8, 622—631; Кирил Тарановски, *Поводом двадесетпетогодишњице смрти Станислава Виспјањског*; Мисао, XV/1933, XLII/321/324, 238—239; Василије Глуздовски, *Смрт К. Х. Ростворовског*, XX век, I/1938, 2, 149—150.

[16] Нпр. Станислав Пшибишевски, *Пир живота*, прев. Живота Р. Пантелић, Нова светлост, I/1921, 4, 1—17; 5, 1—18; 6, 1—15; 7, 1—16.

II. Београд

1.

Први пољски комад који је после Првог светског рата постављен на сцену Народног позоришта у Београду био је друштвена комедија Габријеле Запољске *Госпођица Маличевска*[17] (*Panna Maliczewska*, 1910; 1912) у преводу Јулија Бенешића. Београдска премијера је одржана у 'Мањежу' 27. децембра 1921. године, десетак дана после смрти пољске списатељице. Недељу дана пре премијере, уз њену најаву, коју су донели неколики београдски листови, непотписани сарадник *Времена* констатује: „Не би било наодмет да се пред представу одржи мала конференција о тој пољској ауторици, чије драме спадају у позоришном европском свету међу најпопуларније словенске умотворине; ауторица је баш ових дана умрла."[18] На истој страни штампан је и некролог Запољској.

Премијера комада изазвала је многобројне одзиве критичара и, без обзира на њихова различита мишљења, изгледа да је имала успеха. Томе је нарочито допринела популарност глумице која се појавила у главној улози — Лидије Мансветове.

Већ сутрадан по премијери у *Времену* и *Политици* осванула су прве рецензије. Критичар *Времена*, који се потписао иницијалима Е. Н. (можда је у питању Емил Надворник?), у свом кратком тексту овако представља Запољску: „Појавила се првим успесима пре двадесетак година. С девизом: атак на трулеж грађанског друштва; сексуални проблем. Типови доста живо оцртани, иако су већином по позоришном крају. Зачин судермански и надробљено мало Ведекинда. Тако и *Пана Малишевска*."

У кратким, телеграфским реченицама, не без цинизма, аутор белешке излаже садржај комада и описује главну јунакињу. Један је од ретких који налази примедбу и Мансветовој: „Пуна је женскога. Али је за ту ролу задоцнила; као и комад к нама."[19]

Живко Милићевић у *Политици* прилично неповољно оцењује комад. Није сигуран, вели, да је он „такав да, по речима Француза, 'човек на њега може водити своју жену', па ипак он је потпуно моралан и, на свој начин, најморалнији на свету". Све то, међутим, комад Запољске „не спречава да буде доста слаб". Замера лошу композицију, недостатак логичке везе, оскудност радње. „Тако је, на пример, први чин директно досадан, а трећи наиван и писан као за дечје позориште с луткама." Па ипак, према Милићевићу, *Госпођица Маличевска* није саткана од самих мана, већ има и несумњивих врлина: „најважнија је, да само њу поменем, она до краја реална основа комада постављена на верном и не површном посматрању типова, обичаја и морала модерног нашег друштва".[20] На крају, суздржано, додуше, Милићевић спомиње успех Мансветове и одушевљене аплаузе.

---

[17] У већини најава, па и критичких одзива, презиме јунакиње у наслову комедије налазимо у облику Малишевска.

[18] *Време*, I/1921, 21. XII, 3.

[19] *Време*, I/1921, 28. XII, 3.

[20] *Политика*, XVII/1921, 28. XII, 3.

У *Правди* се огласио рецензент И. П., који је био најблажи према комаду. „Предмет ове драме Габријеле Запољске дешава се свугде и у свако време", читамо у *Правди*, а ликови су обични и свакодневни. О делу Запољске критичар пресуђује: „О литерарној вредности самог комада не би се могло много рећи, али иако су сцене слабо повезане, комад ипак оставља утисак. Можда је томе допринела игра глумаца."

О Л. Мансветовој у улози Стефе сарадник *Правде* има само речи одушевљене хвале.[21]

Успеху *Госпођице Маличевске*, по свему судећи, допринела је у знатној мери управо Мансветова, харизматична глумица, коју је београдска публика памтила по улогама у Арцибашевљевој *Љубомори*, *Отелу* и нарочито у Ибзеновој *Нори*.[22] После готово три месеца од опроштаја с београдском сценом Мансветова је у *Госпођици Маличевској* гостовала као чланица Хрватског народног казалишта. Њено ограничено гостовање, по својој прилици, био је и основни разлог што је после неколико реприза овај комад скинут са репертоара.

2.

За време управника Грола и директора Драме Предића Народно позориште у Београду припремило је још један пољски комад. Била је то *Ашантка* (*Aszantka*, 1906; 1907) Влоћимјежа Пежињског у преводу Јулија Бенешића, премијерно изведена такође у 'Мањежу' 6. септембра 1923. У најави комада у *Времену*, на сам дан његове премијере, налазимо занимљиву информацију: „Још прошле сезоне приготовљавала се код нас премијера једног младог[23] пољског писца, Пежинског. Постојао је један превод г. Јулија Бенешића, интенданта загребачког казалишта, улоге су биле подељене врло згодно, али је премијера изостала тек онако... Сад је тек дошла на ред."[24]

Пошто је реч о отварању позоришне сезоне 1923/1924, о београдској премијери *Ашантке* појавило се више критичких осврта него поводом иједне раније премијере неке пољске драме. Ми смо их набројали укупно седам, иако би њихов број могао бити и већи.

Гласови су били различити и судови неједнако интонирани, али комад се критици углавном није свидео. Готово сви су, међутим, истицали игру глумаца — у улози 'Ашантке' наступила је Жанка Стокић — и успелу режију Милана Грола. Шта се замерало комедији Пежињског?

Критичар *Политике* огласио се први. Он за писца, алудирајући на његов боравак у Француској, каже да је „врло мало Пољак, врло много Француз" и у томе је „ученик драмских писаца који су крајем прошлог века писали за Антоаново позориште, познати Théâtre libre". По ономе што је показао београдској публици, „мада добар ђак, он ни по чему ни-

---

21 *Правда*, XVII/1921, 29. XII, 3.
22 Уп. *Политика*, XVII/1921, 1. X, 3.
23 Пежињски је тада имао 46 година!
24 *Време*, III/1923, 6. IX, 5.

је домашио његове, у Београду већином неигране учитеље". Из угла гледалишта, он овако представља утисак о *Ашантки*: „Гледаоци су српемни већ да у другом и трећем чину оплакују страшан живот заведене девојке Ашантке и да мрзе заводника. Међутим, писац прави једну малу шалу са гледаоцима. Заводник је тај који води страшан живот, а заведену починьемо већ помало и да мрзимо."

Једино на овом месту наћи ћемо запажање о реакцији публике: „У режији г. Грола комад је имао синоћ и леп публички успех. Упркос свему, много се смејало, а плакало нимало. Ефекти су палили, ипак."[25]

У *Времену* читамо да је комедија „невесела по-словенски, застарела по форми, понегде невештом руком писана, али комедија која полази од истине". У тој истинитости сарадник *Времена* види заправо главну вредност *Ашантке*, коју, по њему, пољски писац презентира доста успешно: „Фељтонистички лако и забавно, он је испричао драму једне аристократске душе али без икакве тезе, без икакве догматичке или ситне буржујске метафизике, као што чини Запољска."

Уз похвале Гроловој режији, критичар представља и тешкоће пред којима се нашла Жанка Стокић, која је у првом чину играла веома младу девојку „у пупољку живота"; њени квалитети, међутим, избијали су на површину са одмицањем радње, те следи овакав закључак: „Али ко би могао код нас боље од ње изразити онај сатанизам жене, бестидну негацију сваког анђелства у жени?"[26]

Најоштрији је био Душан Крунић на страницама *Правде*: „Управа Народног позоришта износећи прву премијеру у овој сезони није била срећне руке: *Ашантка* је комад без значаја, слаб, са баналним мотивом једног новинарског фељтона [...]. Неколико добро ухваћених реалистичких момената не спасавају осталу празнину и несадржајност комада..."

Комаду, по Крунићевом мишљену, на нашој сцени није било никаквог спаса: „жалибоже цео тај поштен и савестан труд глумаца и редитеља, износећи нам овакву једну драмску багателу".[27]

Иако без тешких речи, рецензент *Прегорода* је заправо још убитачнији: „Прва премијера ове драмске сезоне био је један сасвим просечан комад. Не оставља код гледаоца ни утисак негодовања због тезе, због обраде, због идеја, ништа: оставља га потпуно равнодушним."

Реч је о комаду какви се, вели он, у светској драмској књижевности броје стотинама. „Зато је остало на глумцима да извуку комад. И они су унеколико успели." При том је Ж. Стокић „мало непријатна" у првом чину, док је у другом и трећем — „савршена".[28]

Није много блажи ни Михаило Световски у недељном *Илустрованом листу*. Комади попут *Ашантке*, по његовом мишљењу, „не богате репертоар богзна колико, нити се убрајају у богатије". По својим одликама комад Пежињског не само да није савремен већ је то драмска литература од пре „пет деценија [...], далека прошлост". Овако успоставља

---

25 *Политика*, XIX/1923, 7. IX, 5.
26 *Време*, III/1923, 8. IX, 5.
27 *Правда*, XIX/1923, 8. IX, 3.
28 *Прегород*, II/1932, 8. IX, 4.

његов књижевни контекст: „*Ашантка* је само реакција на *Госпођу са камелијама* и сушти противстав у портретирању жене, особито великоварошке жене, где сатанизму и нискости душе нема краја ни опроштаја греха!" Комедија је на београдску сцену, држи Световски, понајмање стигла због своје уметничке вредности; главну заслугу за то има Јулије Бенешић, „њен преводилац и одани покровитељ Пежињског у Југославији".[29]

Милан И. Марковић у свом одзиву у *Венцу* не бави се толико слабостима самог комада. Штавише, он доста неутрално представља његов садржај, тврдећи да „у њему има и лепих места". Смета му, међутим, нешто друго: „Наша позоришна управа као да се надала слабом успеху комада [...]. Тако се једино и може да објасни онај покисао декор, чије су кулисе биле умазане и прљаве и оставиле на гледаоце незгодан утисак. Ко зна колико је писаца одевало своје комаде њим!"[30]

Из опширног приказа Димитрија Живаљевића у *Будућности*, где је садржај *Ашантке* можда најдетаљније представљен, навешћемо само једну реченицу: „Писац непознат, комад просечне вредности, један од комада који имају можда успех једне сезоне а потом се повлаче са репертоара."[31] Иако је превидео чињеницу да је Пежињски пре рата извођен у Београду, Живаљевић је тачно предвидео судбину *Ашантке*. Она није могла опстати на репертоару.

Да није било у питању отварање сезоне, овај би комад привукао можда мање пажње, па би му и судбина била нешто другачија; овако, уз сав глумачки потенцијал, својевремено доста чувено дело Пежињског на београдској позорници доживљава неуспех.

3.

Пет година касније, 1928. последњи пут, обновљена је стара љубав београдске публике — Фредрова комедија *Госпође и хусари* у новом, опет Бенешићевом преводу. *Госпође и хусари* у режији Јурија Ракитина одиграни су 28. маја 1928. године. Премијером Фредрове комедије бави се узгред В. Кот у својој књизи *Dramat polski na scenach chorwackich i serbskich do roku 1914*,[32] а Ђ. Живановић јој посвећује један део свога рада *Фредро у Народном позоришту у Београду*.[33] Живановић релативизира Котову тврдњу, засновану само на рецензији Милана Дединца *Госпође и хусари изгубили су битку*[34] да обнова Фредрове комедије није имала успеха.

Госпође и хусари најављени су у *Политици* на дан премијере чланком о комедији и њеном аутору, дакле на сличан начин као што је то

---

[29] *Илустровани лист*, IV/1923, 39, 6.
[30] *Венац*, 1923/1924, IX/2, 143.
[31] *Будућност*, II/1923, IV/6, 828.
[32] W. Kot, *Dramat polski na scenach chorwackich i serbskich do roku 1914*, 90.
[33] Ђ. Живавновић, *Фредро у Народном позоришту у Београду*, Филолошки преглед, I—IV, 1969, 44—47.
[34] *Политика*, XXV/1928, 30. V, 10.

учињено и 1905. године, те Живановић већ на основу тога претпоставља да је то морао бити значајан позоришни догађај.[35] Дединчева рецензија, иако оштро насловљена, тврди Живановић имајући у виду ауторову критичарску жестину, ипак није потпуна дискредитација. О Фредровом тексту Дединац, наиме, вели: „само дело није од веће књижевне вредности: прилично реалистично, са довољно занимљивим ситуацијама, са нешто мало стила, али претерано развучено, водвиљско, оперетско, и готово без текста...”[36] Даље следи примедба Ракитину да се није усудио да разви је оперетски елеменат у Фредровој комедији, и углавном повољне оцене о глуми (Димитрије Гинић, Жанка Стокић).[37]

Котов исказ Живановић допуњује још једним освртом на ову представу. То је текст Душана Крунића у *Правди*, који је такође негативно интониран, али се углавном односи на управу позоришта. Код Живановића читамо: „Крунићев тон је сав у подсмеху: 'Нека ми опрости онај тако симпатични управни тријумвират фине, блажене памети Милан, Ранко и Гавела, који живе као браћа, воле се као заклети побратими и једно о другом најлепше говоре. (Ах, када би се нешто могле прочитати неизговорене мисли!)' Мислило се овде на Милана Грола, Ранка Младеновића и Бранка Гавелу.”[38]

Морамо само прецизирати да је Милан — Милан Предић, тадашњи управник позоришта; Милан Грол је у то време био министар просвете.

И поред заједљивих примедаба, па и недостатка одушевљења ставом, Крунић хвали игру појединих глумаца (Ж. Стокић, Михаило Миловановић).

У прилог својој тези да пријем *Госпођа и хусара* код публике није морао бити неповољан, Живановић наводи и податак да је до краја сезоне представа трипут репризирана.[39]

Са своје стране допунићемо и Кота и Живановића — још једним критичарским мишљењем, овога пута врло ауторитативним. Реч је о тексту својевремено познатог редитеља и позоришног радника Милутина Чекића, објављеном у *Времену* истога дана када и рецензије у *Политици* и *Правди*. *Госпође и хусаре* на нашој сцени Чекић посматра у историјској перспективи: „Наивна и чедна шаљива игра пољског комедиографа Фредра имала је у своје време интереса за нашу публику. Згодно нађена сценска ситуација, без много духовитости и интуиције, али са лаким позоришним хумором од кога се лице брзо разведри — могла је некада пријатно насмејати и најозбиљније грађане [...]. И сама грађа комедије, и сценски пластично израђени типови, учинили су да су тада наши глумци с разумевањем и пасијом приказивали Фредрову комедију...”

Чекић, међутим, констатује да су промене, које су за више од пола века, а нарочито после рата коренито преобразиле свест позоришног

---

35 Уп. Живановић, 44—45.
36 *Политика*, 10.
37 Уп. Живановић, 46.
38 *Исто*, 46.
39 *Исто*, 47.

гледаоца, неминовно потиснуле овакав тип 'шаљиве игре'. Данас, вели он, „поратни нерви публике траже драстичне утиске и много од грубе реалности". Ипак, чисто редитељским оком гледано, и у то 'поратно' време *Госпође и хусари* могли су се, по Чекићевом мишљењу, успешно поставити на сцену, али само „ако се изнесу са необично интересантном глумачком интерпретацијом", јер „у читавој ствари мора се стално осећати драж лаке конверзације и неусиљено дате комичне ситуације". Што се пак тиче Ракитинове инсценизације, „овога пута је Фредрова комедија дата нешто мало тврдо, без потребне еластичности и лакоће, мада су и глумци и режисер уложили много труда и добре воље".[40]

Чекић, дакле, указујући на објективна ограничења, не одбацује *Госпође и хусаре*, не говори о њиховој премијери 1928. године као о дебаклу, али не даје повода ни да се извуче закључак о успеху комедије код београдске публике.

Премда, свакако, није реч о недвосмисленом неуспеху, *Госпође и хусари* између ратова ипак нису више могле наићи на онакав пријем код нас какав су имали раније.

4.

Последња пољска премијера у Београду одиграна је 15. јануара 1931. у 'Мањежу'. Био је то стари, предратни комад, даван први пут још 1909. године — *Морал госпође Дулске* од Габријеле Запољске. И превод је био стари — Бенешићев. У Ракитиновој режији, са Жанком Стокић у улози Дулске, овај обновљени *Морал госпође Дулске* добио је доста повољне критике.

Сарадник *Времена* Д. А. 'филистарску трагикомедију' Запољске назива „филистарски комадићак" и истиче његову смелост у неким давно прошлим временима, која не мора више звучати исто: „Од тога доба рат је дао милион далеко снажнијих мотива у том правцу, ставио на избор безброј сличних, уосталом невероватно обичних, канда с нама срођених духовних и моралних безглавља, изопачености и подмуклости."

Мимо сасвим очигледне анахроности и, једноставно речено, измењеног укуса публике, „још увек свет може наћи у овом старом трагикомичном комаду извесне ситнице које нису од пролазне вредности".

Што се саме изведбе тиче, критичар *Времена* више хвали но што куди Ракитинову режију, истичући необичност и наглашено присуство гротескних захвата. Жанки Стокић, и поред многобројних похвала, замера што је у своју улогу малограђанке „уносила готово сувише нашег 'фолклорног' пренемагања и шеретлука".

Па ипак, оцена Д. А. није једнозначно позитивна, чак напротив: „Нисмо неодлучни када кажемо да [је] овај комад у његовом београдском васкрсењу оправдала евентуално само добра игра неколиких глумаца. Али кад се сетимо да је то безмало сталан случај, онда налазимо да

---

40 *Време*, VIII/1928, 30. V, 8.

је наместо *Морала гђе Дулске* с пуно права могао да се појави један нов комад, проосећан у сроднијој, ближој, савременијој психолошкој мочвари."[41]

Душан Крунић, пишући приказ представе за *Правду*, такође осећа 'патину' на овој комедији, која је „пре две деценије значила привлачан репертоар наше сцене", и то „несумњиво добар репертоар". *Морал госпође Дулске* „представља једну доста добру, стару буржоаску комедију, дату са горким хумором и са истинским животним елементима". Па ипак, управо на њеном примеру, вели Крунић, може се добро илустровати брзо старење грађанске комедије. Појединачна побуна једне личности која је у основи овога дела, некада веома дрска, сада „одаје један идејни музеј". Све то, међутим, не негира највећу вредност овога комада, у којем је ауторка „погодила и дала и оно што је трајно у буржоаском духу и буржоаском моралу, а то је филистарство и лицемерност".

На остварења глумаца Крунић нема примедаба, а Ракитин је „учинио да осетимо драж старог текста".[42]

Ж. В., аутор кратког текста у *Политици*, сматра да је потребу да се на сцену врати „друштвена драма са женама у жипону и људима који носе залиске налагала [...] она иста, непромењена наклоност публике да се смеје кући која строго суди о туђим скандалима, а за своје има четири зида и таваницу над њима". О 'филистарској трагикомедији' читамо: „Запољска је просејала кроз своје дело безброј ситних запажања које је у стању само жена да учини, када је у питању друга жена, а целу радњу и разговор водила [је] ако не баш нарочито добро, а оно бар вешто да забави, насмеје, изненади."

О раду глумачке поставке критичар *Политике* има само похвале, посебно истичући, наравно, Ж. Стокић, али и Гинића (Фелицјан Дулски), који је био „одличан у епизодној улози, која је скоро без текста".[43]

Најсажетији, али и најоштрији био је Димитрије Живаљевић на страницама *Живота и рада*. Он обнову *Морала госпође Дулске* сматра потпуним промашајем, чудећи се „каква је голема невоља нагнала Управу да на репертоар стави" тај комад. Коректна игра глумаца „представља један бескористан напор", а разлог је бескрајна застарелост основног конфликта: „...у доба петролејских лампи можда је она психологија и била интересантна. Бунт младога г. Дулског против назора своје мајке био је можда за дивљење. Данас, под блеском електричних лампи, све је тако измењено, и комад гђе Габријеле Запољске има можда само архивске вредности."[44]

Но ако је Живаљевић био у праву у вези с *Ашантиком* Пежињског, у процени виталности *Морала госпође Дулске* Габријеле Запољске грдно се преварио. Комад је опстао на репертоару Народног позоришта у Београду безмало до шестоаприлског бомбардовања.

---

41 *Време*, XI/1931, 17. I, 4.
42 *Правда*, XXVII/1931, 17. I, 5.
43 *Политика*, XXVII/1931, 17. I, 7.
44 *Живот и рад*, IV/1931, VII/38, 153.

5.

У чланку *Пољски драмски писци на нашим позорницама* (1932) Константин Перић се осврће управо на сцену београдског Народног позоришта, указујући на чињеницу да су на њој изведена дела тек троје пољских аутора — Фредра, Запољске и Пежињског:

„Фредро, одличан пољски комедиограф, тако рећи је савременик Стеријин, са којим има много сличности и по судбини својих комедија; Запољска је представник натуралистичке драме и почела је да пише још осамдесетих година прошлога столећа, а Пежињски је један од представника 'Младе Пољске' [...]. Изабрани комади не представљају ни оно што је најбоље код тих писаца, а камо ли да могу да покажу богатство и снагу пољске драме."

Све то утолико више чуди Перића, што је управо у Београду 1923. одржан конгрес словенских позоришта. А управо је, држи Перић, пољска књижевност та у чијем је окриљу поникла „идеја о словенској драми као нарочитој расној драмској врсти", представивши Мицкјевичеве идеје из његових париских предавања о драмском делу Зигмунта Красињског *Nie-Boska komedia*. „И велики пољски модерни драмски писац Станислав Виспианьски" — вајка се Перић — „дао је неколико ремек-дела у тој врсти коју би најприкладније могли назвати **словенска фантастична драма**", а даље налазимо и ово: „Још се наша београдска позорница не отвара ни великом пољском драмском писцу Каролу Хуберту Ростворовском, који влада изванредном сценском динамиком и необичном снагом у вајању карактера."[45] Пољска драмска књижевност није боље среће ни кад је реч о комедији, закључује Перић, набрајајући дела пољских комедиографа којима би место било и на београдским даскама. При том, представљајући комедију *Наследник* (*Spadkobierca*, 1924; 1925) Адама Гжимале Сједлецког, износи и податак да је та комедија „од Београдског народног позоришта унета у репертоар за ову сезону",[46] тј. 1931/1932.

Колико ли би тек био огорчен Перић да је могао знати да ће његова констатација како „Београдско народно позориште после рата до данас није извело ниједну послератну комедију пољску" — бити применљива и на наредних готово десет година!

За све време од обнове *Морала госпође Дулске* до избијања рата, бар према нашем сазнању, у плановима позоришта нашло се још само једно пољско дело. То је прва драма Станислава Пшибишевског *Због среће* (*Das grosse Glück*, 1904; 1897; *Dla szczęścia*, 1899; 1900). Превод с пољског, предат позоришту 30. октобра 1934. године, начинио је Кирил Тарановски (1911—1993).[47] У писму покојног професора Тарановског, упућеном писцу ових редова 30. децембра 1986. из Арлингтона (Масачусетс),[48] објаснио је околности под којима је Управа узела у разматрање драму Пшибишевског.

---

45 *Народна одбрана*, VII/1932, 6, 88.
46 *Исто*, 8, 124.
47 Уп. Kot, 99.
48 Сагласно изричитој молби проф. Тарановског, писмо нигде не цитирамо дословно.

После марсејског атентата на краља Александра у целој земљи објављена је четрдесетодневна жалост, те су се у вези с тим у позориштима могле приказивати само озбиљне драме и опере. Народно позориште је 1934, по сећању К. Тарановског, имало само комедије спремљене за премијере у току октобра и новембра, те је хитно морало да преусмери своје активности. Превод драме Пшибишевског поручило је Тарановском сáмо позориште, и то на предлог Јурија Ракитина. На Ракитинов избор утицало је неколико могућих побуда, од којих је свакако најјача она прагматична: драма *Dla szczęścia* нема много лица (свега четири) и могла се увежбати врло брзо, а као и већина драма Пшибишевског, није постављала посебне сценографске захтеве. С друге стране, Ракитин је Пшибишевског знао још из Русије, где је његова позоришна популарност пре револуције била одиста огромна; Тарановски је претпостављао да је Ракитин у Русији могао и режирати Пшибишевског, па можда баш и *Dla szczęścia*.

Драма, међутим, није изведена, јер се, очигледно, није допала управи, у првом реду управнику Драгославу Илићу и његовом директору Драме Радомиру — Раши Плаовићу. Преводиоцу је исплаћен хонорар, а рукопис је одложен у архиву, али тамо ипак није мировао. Умножен, ушао је у редовну размену међу позориштима, те му се траг може пратити до репертоарских планова скопског Народног позоришта за сезону 1940/41.

III. Нови Сад и Војводина

Први пољски комад који је после Првог светског рата постављен на неку српску сцену изведен је у Новом Саду: били су то *Њих четворо* Габријеле Запољске у предратном преводу Лазара Кнежевића.[49] Премијера, још увек у оквиру јединственог Српског народног позоришта, одржана је 6. новембра 1919.[50]

Прва два пољска комада која су после рата играна у Београду извођена су потом и у Новом Саду. У Новосадско-осијечком позоришту *Госпођица Маличевска* дошла је на ред за премијерно приказивање тек 21. априла 1928. године.[51]

1.

Ашантка Пежињског одиграна је први пут у Новом Саду месец и по дана после београдске премијере, и то 24. октобра 1923. У режији Жарка Васиљевића, са Маријом Верешчагином у насловној и Милорадом Душановићем у улози Лонског, овај комад је на даскама Народног позоришта у Новом Саду био неупоредиво боље срећне. У најави преми-

---

[49] Комад је премијерно изведен у НП у Београду 1913. О томе више у W. Kot, *нав. д.*, 96—98.

[50] Уп. P. Volk, *Pozorišni život u Srbiji 1835/1944*, Teatar — FDUINSTITUT, Beograd 1992, 139.

[51] Уп. Stojković, 872.

јере, поред детаљног садржаја комада, у новосадском демократском листу *Јединство* читамо: „Једна свакодневна историја: жена, љубав, новац и смрт. Одлично обрађена ова ствар тече у брзим дијалозима једне беспрекорне бинске технике."[52]

Први осврт појавио се у *Застави* два дана по премијери. Рецензент, потписан криптонимом Вер., углавном позитивно оцењује и комад и његову изведбу. „Истина," — вели он — „*Ашантка* није по својој теми ништа ново, а није и нешто нарочито, али зато је потпуно успела да у нашој публици произведе интересовање за комаде овакве врсте." Све у свему, *Ашантка* као репертоарска позиција је, по његовом мишљењу, „један велики плус", и то из два разлога: „прво, отресли смо се оних глупих и бледих старудија, а друго, у позоришту се осетила једна свежија, млађа атмосфера". *Ашантка* је, дакле, имала управо супротан ефекат, него што је то био случај са београдском сценом.

Успеху комада, према критичару *Заставе*, битно је допринела Васиљевићева режија, чије су главне одлике „природна игра и избегавање оног ачења и пренемагања глумаца, које се, на жалост, још увек помало практикује на нашој позорници". Верешчагиној, и поред високе оцене њене интерпретације, упућена је само једна карактеристична примедба: „Велика је штета што гђа Верешчагина не може да савлада наш аксан, јер би тада била одлична."[53]

Потписан криптонимом -р-, рецензент *Јединства*, које се залагало за подржављење СНП, пун је хвале за новог управника др Бранислава Војиновића. *Ашантка*, „лепо успели пољски драмски комад", оцењен је као „добра принова нашег репертоара, који је у садањем управнику дру Вој[и]новићу нашао правог човека". Глумци су „своје улоге лепо извели", а сам комад је испао „врло ефектна слика [...] савременог друштва у расулу".

Што се публике тиче, критичар признаје да је комад одигран „пред прилично празном кућом, нарочито у партерским просторијама", те је због тога кори: „Жалибоже, публику више привлаче мало не сваку вече пуни биоскопи. Дакако да је у тим приликама тежак положај управи нашега позоришта — а кривица је на публици која не води бригу о разлици између техничке и праве уметности."[54]

И поред повољних критика, немамо података о томе да се *Ашантка* дуже задржала на репертоару Народног позоришта у Новом Саду.

2.

Новосадско-осијечко позориште, под управом Петра Коњовића, за свога трајања извело је неколико пољских комада, међу којима је први био већ споменута *Госпођица Маличевска* Г. Запољске. Затим је уследила комедија Стефана Жеромског *Утекла ми препелица* (*Uciekła mi prze-*

---

52 *Јединство*, V/1923, 24. X, 3.
53 *Застава*, LIV/1923, 26. X, 2.
54 *Јединство*, V/1923, 27. X, 3.

pióreczka, 1925; 1924), одиграна један једини пут у Сомбору 13. октобра 1928, као и *Морал госпође Дулске* Г. Запољске у Новом Саду 18. октобра 1928, обе у преводу Јулија Бенешића.[55]

Уз ове познате комаде, Новосадско-осијечко позориште поставило је на сцену и један данас заборављен пољски комад. То је *Школа* (*Sztuba*) Казимјежа Лечицког (1894—1941), некад доста познатог пољског новинара, есејисте, приповедача и драмског писца, који је живео и радио у Вилну. Комад који је, у преводу Јулија Бенешића, почетком 1932. приказан најпре у Сплиту, дочекао је своју српску премијеру 6. октобра 1932. у Новом Саду. *Школа* Лечицког била је у то време новина и у пољској драмској књижевности: премијерно је изведена у Вилну 1931, а тридесетих година играна је, са знатним успехом, широм Пољске.[56]

Новосадска премијера *Школе* најављена је у *Југословенском дневнику*: „Данас, у четвртак 6. о. м. даје се *Школа* од Казимјера Лечицког, савременог пољског књижевника и публицисте. Једно лице ове интересантне комедије каже: „Школа није спремање за живот. Школа је живот сама за себе!" У овој реченици садржан је цели смисао и идеја комедије. Писац даје пластичну, интересантну и напету слику живота у гимназији једне пољске варошице и врло духовито, зналачки и с љубављу црта однос професора и ђака [...]. Тај однос није увек једноставан [...]. И учитељ је човек. Он није само чаробњак. А ђак није само неисписани лист папира. Он је често само човек. Школа није увек само светиште науке, него и институција у којој живе људи са свим својим слабостима и амбицијама. Ова комедија заслужује највећу пажњу наше позоришне публике, а особито оних који немају било какве везе са школом."[57]

О премијери у истом листу налазимо кратку али похвалну оцену. Осврћући се на низ других комада, сарадник *Југословенског дневника* В. Ж. О. бележи и ово: „Као нова ствар долази Лечицкова *Школа*, сиже из ђачког живота. На сваки начин је ово леп комад и нешто добро." А нешто даље читамо: „Коњовићево позориште заслужује много више пажње него што му се придаје, јер оно уме и да одабере нешто врсно и вредно, а што одговара духу данашњег времена!"[58]

У недељнику *Нови Сад* у анонимном тексту *Отварање позоришне сезоне* о самом комаду Лечицког не налазимо ни слова, али зато из осврта на глумачку интерпретацију на премијери можемо добити извесну слику о његовом пријему код публике: „У *Школи* од Лечицког нарочито желимо истаћи г. А[рманда] Алигера, који је овом приликом први пут пред нашом публиком одиграо већу улогу са толико успеха да је спонтаним аплаузом поздрављен."[59]

Иако је, мада без посебног ентузијазма, критика прихватила комад Лечицког, немамо података о његовим репризама или обновама.

---

[55] Уп. Stojković, 872.
[56] Уп. Józef Bujnowski, *Obraz międzywojennej literatury wileńskiej*, Poezja, 1981, 5/6, 10.
[57] *Југословенски дневник*, IV/1932, 6. X, 5.
[58] *Југословенски дневник*, IV/1932, 8. X, 5.
[59] *Нови Сад*, Културно-просветни и привредни лист за Дунавску бановину, IX/1932, 42 (8. X), 3.

Као што смо се, дакле, могли уверити, новосадска, па и уопште војвођанска публика имала је прилике да види углавном разноврснији избор пољских комада, међу којима је било и најновијих, што није био случај са београдском. А и пријем је, судећи бар по одзивима критике, био углавном повољнији.

IV. Остале сцене

1.

После београдске, најамбициознија сцена у оквирима тадашњег српског културног опсега била је сцена у Скопљу — Народно позориште Краља Александра I. За активност тога позоришног средишта у погледу пољских драмских дела располажемо врло оскудним подацима, како због тога што позоришни живот у Скопљу није уредно праћен у текућој периодици, тако — понајвише — зато што је архива позоришта изгорела у првим данима априлског рата 1941. Зна се, ипак, да су почетком двадесетих година извођена два комада Запољске, и то из предратног репертоара Народног позоришта у Београду — *Њих четворо* 4. јануара 1921.[60] и *Морал госпође Дулске* 25. новембра исте године.[61] Напред цитирани чланак К. Перића о пољској драми у нашем позоришту обавештава нас о још једној представи у Скопљу. Реч је о комедији *Наследник* Адама Гжимале Сједлецког, одиграној, по свој прилици, у сезони 1931/32. У вези с тим Перић дословце каже: „Ето, та комедија, која је од Београдског народног позоришта унета у репертоар за ову сезону, играна је први пут у јануару т. г. [1932] с великим успехом, не овде, већ у Скопљу у позоришту 'Краља Александра I', што служи на част управнику тога позоришта."[62]

У тексту *Пред почетак сезоне 1940—41*, објављеном у *Позоришном листу* скопског позоришта, оквирној пројекцији репертоара за сезону 1940/41, налазимо опширан списак драмских текстова, за који се и каже да је практично неизводљив. На том списку, међу словенским писцима, нашло се и двоје Пољака — Габријела Запољска са комадима *Њих четворо* и *Жабица* (*Żabusia*, 1897; 1903) и Станислав Пшибишевски са драмом *Због среће*.[63] *Њих четворо* је стари превод Лазара Кнежевића, *Због среће* — неизведени превод Кирила Тарановског. Нажалост, не можемо знати да ли је позориште располагало текстом *Жабице*, али ако јесте, онда је то морао бити неки нов, нама непознат превод.[64] Од ових комада изведени су само *Њих четворо*, и то вероватно почетком 1941.[65]

---

60 Уп. Stojković, 783.

61 *Исто*, 784.

62 *Народна одбрана*, VII/1932, 8, 124.

63 *Позоришни лист*, Скопље, II/1940/1941, 1, 9—11.

64 Овај комад, по свој прилици, није преводио ни Бенешић. Уп. L. Paździerski, *Bibliographia polonica Julija Benešića*, Зборник Матице српске за славистику, 1980, 19, 145—196.

65 У бр. 10 *Позоришног листа* за исту сезону објављена је, како обавештавају библиографски извори, рецензија Миливоја Павловића *Поглед на пољску књижевност. Поводом приказивања драме „Њих четворо"*. Нажалост, нисмо успели да дођемо до тог броја.

2.

Једини пољски комад који је био на репертоару позоришта у унутрашњости јесте *Морал госпође Дулске*. Извођен је у Нишу (Нишко градско позориште) током 1925. године,[66] а затим га је преузело у свој репертоар Народно позориште Моравске бановине и изводило га више пута: најмање једном током сезоне 1930/31,[67] потом 26. марта 1932,[68] током 1938. и 28. маја 1939.[69] Сва је прилика, међутим, да је извођења овога комада у Нишу било и далеко више. *Морал госпође Дулске* извођен је и у Пожаревцу, у тадашњем Народном позоришту Дунавске бановине[70] између 1930. и 1932,[71] а био је и на репертоару путујућег позоришта Живојина Вучковића (1928—1933).[72]

Закључак

Узме ли се у обзир побројано, може се констатовати да су пољска драмска дела између 1919. и 1941. у српској средини релативно добро заступљена. Извођења пољских комада на нашим сценама имала су знатног одјека како код критике, тако и код позоришне публике, а за неке од њих би се могло рећи и да су стекли мању или већу популарност. Као некад, у XIX веку, Фредрове *Госпође и хусари*, „филистарска трагикомедија" Габријеле Запољске *Морал госпође Дулске* постала је културни пољски комад код српске позоришне публике између двају светских ратова, па стога и стална репертоарска позиција многих позоришних кућа.

Преглед премијера, међутим, јасно указује и на то да процес у главним својим цртама ни по чему није квалитативно надмашио раздобље од почетка XX века до Првог светског рата. За више од 22 године на свим нашим сценама бележимо само три савремене позиције, од којих се ниједна није одржала на репертоару: *Утекла ми препелица* Жеромског, играна један једини пут, и то у Сомбору, *Наследника* Гжимале Сједлецког, о чијем извођењу у Скопљу имамо само посредна сазнања, и најпосле *Школу* Лечицког у Новом Саду. Остале новине на српским сценама тицале су се само нових позиција већ етаблираних аутора. Тако је од Запољске, коју београдска позоришна публика памти од премијера *Морала госпође Дулске* (1909) и *Њих четворо* (1913), постављена *Госпођица Маличевска*, а исти је случај био и с *Ашантиком* Пежињског, упамћеног по предратној београдској премијери *Лакомислене сестре* (1908).

---

66 Уп. Volk, 498.
67 Уп. Stojković, 895.
68 Уп. Volk, 503.
69 Уп. *Стојковић*, 905.
70 Под овим именом стално пожаревачко позориште радило је до оснивања истоименог позоришта са седиштем у Новом Саду 1936.
71 Уп. Stojković, 919.
72 *Исто*, 942.

Све то свакако сведочи о приличној конзервативности, како фактора који су одлучивали о позоришним репертоарима тако и знатног дела публике. Гласови попут Перићевог били су, нажалост, одвећ ретки.

А пољској, већ тада и те како богатој позоришној мисли и надасве амбициозној драмској продукцији, како авангардној тако и традиционалној, тек је престојало да у нашој средини одиграју значајну, рекло би се, готово епохалну улогу — у другој половини XX века.

Petar Bunjak

ON THE RECEPTION OF POLISH DRAMA IN SERBIA BETWEEN THE TWO WORLD WARS

Summary

Although Polish and Serbian scholars — such as Włodzimierz Kot, Đorđe Živanović or Jadwiga Sobczak — have already conducted thorough research on different periods of Serbian reception of Polish drama, the survey of this process in Serbia between the two world wars is still to be drawn up. This paper is an attempt to fill in a gap in that matter.

At the beginning of the mid-war epoch Serbian theaters already had a considerable tradition in staging plays of Polish authors, so the first premieres in early twenties were known by the audience from the pre-war period: *There Were Four of Them* (*Ich czworo* — Novi Sad, 1919; Skoplje, 1921 — first performed in Serbia: Belgrade, 1913) and *Mrs. Dulska's Morality* (*Moralność pani Dulskiej* — Skoplje, 1921; Niš, 1925; Novi Sad, 1928; Belgrade, 1931 — first performed: Belgrade, 1909) — both by Gabriela Zapolska, as well as *Ladies and hussars* (*Damy i huzary* — Belgrade, 1928 — first performed: Novi Sad, 1864; Belgrade, 1865) by Aleksander Fredro. The new positions in repertoires were Zapolska's *Miss Maliczewska* (*Panna Maliczewska* — Belgrade, 1921) and *An Ashanti Girl* (*Aszantka* — Belgrade, 1923) by Włodzimierz Perzyński, whose *Reckless Sister* (*Lekkomyślna siostra*) was successfully performed in the National Theatre, Belgrade, back in 1908.

There were just three really new positions on Serbian stages, which belonged to the contemporary Polish literary production: *A Quail Escaped Me* (*Uciekła mi przepióreczka*) by Stefan Żeromski, performed only once in Sombor (1928), *The Inheritor* (*Spadkobierca* — Skoplje, season 1931/32) by Adam Grzymała-Siedlecki and *The School* (*Sztuba*) by Kazimierz Leczycki (Novi Sad, 1932). On the other hand, none of those new items had achieved any significant success and none had remained on the stage for long.

Compared to the beginning of the 20th century and its first decade, the Serbian reception of Polish drama between 1919 and 1941 does not appear to have been radically changed. The repertoire of Serbian theatres remained rather conservative and so was the audience, accustomed to the traditional realistic performance. Therefore a „naturalistic" play, such as the „Philistine tragicomedy" *Mrs. Dulska's Morality* by Gabriela Zapolska, at that time could become the top Polish play on the stages all over Serbia. Serbian mid-war theatre appeared to be closed for the Polish 20th century avant-garde theatrical experiment: opening the way to it became possible only after deep changes in Serbian theatrical consciousness — in early 1960s.

UDC 821.163.41-32.09 Tišma A.
821.163.41-95

ТИШМИНЕ АНТРОПОЛОШКЕ ПАРАБОЛЕ: *НАСИЉЕ*

Јован Делић

САЖЕТАК: У раду се анализира свих пет приповиједака друге збирке Александра Тишме *Насиље* и долази се до закључка да су — иако грађене из судских докумената — све параболе о човјеку, његовим страстима, нагонима, пороцима, вриједностима, злочинима и људској природи.

КЉУЧНЕ РИЈЕЧИ: Приповијетка, новела, парабола, приповједач, прво лице, треће лице, тачка гледишта, сиже, мотивација, преокрет, страст, злочин, ерос, танатос, нагон, крвни деликт, колизија вриједности, судар порока.

1.0.

Пет приповиједака у збирци *Насиље* (Просвета, Београд, 1965), која се појавила четири године послије *Кривица* (Матица српска, Нови Сад, 1961), насловљено је редним бројевима и поредано тако да су прве три приповијетке исприповиједане у трећем, а посљедње двије, знатно дуже, у првом лицу једнине. Све су на исту тему, па чине тематски уланчан приповиједачки вијенац, сплетен око злочина и насиља. Укрштени су елементи криминалне с елементима љубавне, али и психолочке приповијетке, с опсесивним занимањем за злочин и слику злочинца и жртве, у чему је могућно видјети трагове лектире Ф. М. Достојевског. Ниједна приповијетка није „измаштана", већ су све имале за грађу судске списе и случајеве крвних деликата, убиства и насиља из страсти. Отуда све имају чврсту и занимљиву причу, свој криминални случај, заплет и расплет. Отуда у свакој драматичан однос међу половима који доводи до експлозије тјелесности и нагона, и до трагичног сударa ероса и танатоса. Из приповијетке у приповијетку потврђује се силина и непредвидљивост људских еротских нагона, снага ирационалног и разорност еротског у човјеку. Отуда свака приповијетка дјелује као одгонетање антрополошке загонетке. Писцу је, дакле, стало до сижеа, до радње приповијетке, до психологије јунака и анализе његових поступака који су довели до насиља и злочина. Традиционално речено: до психолошко-антрополошке

поруке. Као да је писац опсједнут анатомијом мрачне, насилничко-злочиначке стране људске природе.

Пресићене живим животом, упућене на свијет периферије, кафане, „бункера", на „нижи" свијет, ове приповијетке су биле претеча оног прозног таласа што ће доћи с Драгославом Михаиловићем, Видосавом Стевановићем, Милисавом Савићем, Мирославом Јосићем Вишњићем, Јованом Радуловићем, Милицом Мићић-Димовски, с филмовима и прозом Тишми драгог Живојина Павловића, што се идеолошки етикетирало „црним таласом", звало „стварносном прозом" и бранило као „проза новог стила". Зато ће Милисав Савић лично бирати Тишмине радове за едицију „Најлепше приповетке" и у свој избор укључити *Четврто* и *Пето насиље*.

1.1.

Прво насиље је једино чија се радња не окончава смрћу неког јунака. Главна јунакиња је неудата радница и подстанарка Бранка Радић, стара тридесет двије године, над којом је насиље извршио њен љубавник Никола Мишковић, радник без запослења, исте старости, једини мушкарац с којим се Бранка повремено виђала, два-три пута мјесечно, одлазећи на преноћиште у кућу Никиног брата у оближњи заселак Ченеј. На посљедњем изласку Ника ју је „претукао, злоупотребио као жену и одузео јој све ствари које је собом била понела, па чак и зимски капут", како сазнајемо из Бранкиног казивања газдарици Данки Станић, двадесетчетворогодишњој мајци малога дјетета, која је ујутру у својој кући пружила својој подстанарки прву помоћ и одвела је до болнице.

Да би реконструисао шта се и гдје догодило у ноћи између 25. и 26. јануара међу љубавним паром Бранком и Ником, приповједач ће се највећма ослонити на судски процес: на изјаве учесника и свједока и на документ. Иако приповиједа ауторски приповједач у трећем лицу, препушта се тачка гледишта свједоцима и учесницима и наводи се документ. Тако се укрштањем тачака гледишта свједока и саучесника, и документа, постиже висока увјерљивост текста, а истовремо се чува индивидуално становиште сваког јунака. То чување индивидуалног становишта писцу је неопходно управо због његовог антрополошког интересовања: занимају га разлике у исказима да би сазнао шта и због чега жртва прећуткује.

Из цитираног документа, љекарског налаза од 26. јануара 1962. године, сазнајемо да су на Бранки „нађени отоци и огуљена кожа на десном образу прекривена крастом, крвни подливи у величини 10 пута 10 сантиметара на грудном кошу и слабинском пределу с десне стране, болна осетљивост при пипању на левом рамену, као и на целој левој страни груди, и огуљена кожа на четвртом прсту леве руке".

Несумњиво је да је насиље извршено. Несумњиво је ко је жртва, а ко је насилник. Једино што је проблематично јесте несагласност у исказима жртве, насилника и свједока, односно то што је Бранка понешто прећутала. Писца управо то занима: шта и због чега жртва прикрива,

ако је већ понижени страдалник. За писца је, дакле, занимљивији антрополошки него криминалистички аспект „случаја".

Бранка, наиме, показује страх од „целе истине":

„Са лако уочљивим, можда упола несвесним страхом од *целе* истине, Бранка је исувише подробно описала *почетак* догађаја, као да је на њега хтела да пренесе сав нагласак увреде; или, што испада на исто, као да је нагонски потискивала оно крајње мучно чиме се све завршило." (Подвукао А. Т.)

Према Бранкиној верзији, она се — пошто је понижена, претучена, сексуално употребљена и опљачкана — вратила у изнајмљену собу. Жртва је, међутим, ишла за насилником, сама, пјешке, и стигла пет минута послије њега у кућу Никиног брата, гдје је преноћила, да би се рано ујутро вратила у град, у изнајмљени стан.

Са правног становишта, тај други дио ноћи је без значаја, пошто се не тиче ниједне чињенице у вези с насиљем, повредама и пљачком жртве. Значајан је, међутим, *са становишта људске, односно женске природе*, јер споредна појединост „проширује случај у тајанствено, у искон-ско". А то писца баш и занима.

За Бранку Радић је било најважније порећи остатак ноћи послије насиља; једино то не може да призна ни на суочењу:

„Порећи наставак ноћи, то је за Бранку Радић очито значило порећи простоту њене љубавне везе. А ко би смео тврдити да је та веза била проста?"

На први поглед могла би то бити површна и „проста" веза. Бранка је одлазила свом љубавнику у кућу његовог брата два-три пута мјесечно, што „није могло подмирити потребе ни једног од партнера на хармоничан, људски и друштвено прихватљив начин". Сама је излазила у град — у биоскоп и посластичарницу — што је све указивало на слабост те везе, на њену „простоту".

Бранка је, с приповједачевог становишта, у ту везу уносила много више него што је та веза изгледала и него што је то она стварно била за неког другог, па и за Нику. Судећи по списку ствари које је собом носила на љубавне излете, поготово ако се имају у виду њен статус и сиромаштво, ти су одласци за Бранку били „излет из просте свакодневице у сферу осећања, сферу која је општа, има ванвременске, ванпросторне обрасце, која је идеална". Зато је собом носила „сва знамења пробранијег укуса, вишег захтева".

Ауторским коментарима писац појачава, тумачи, оправдава и уздиже Бранкин став, мотивише њено порицање ноћи послије насиља. Она је носила у себи снагу идеала љубави, чак и кад се освједочила у Никину нискост и грубост, и није се спустила „на његов груб образац":

„Пристала је да служи пожуди једног безобзирног мужјака, кога је, вероватно, баш њена, за његов укус претерана уредност, избирљивост, подстицала на осветничке бруталности — али она је из њих, из њега, узимала само оно што је идеалу као храна било потребно, то јест пожуду."

Због тог идеала није се вратила у град послије Никиног понижења, јер тај је идеални образац био нешто што је морала одржати по сваку цијену, што је — слиједи из ауторског коментара — вриједност по себи, вриједност над вриједностима. Због тог идеалног обрасца је ишла за Ником, „из верности истом идеалу није могла одлучити да то призна".

Бранка је, истина, два пута пријавила Никина злостављања: први пут кад је скандал избио у ресторану, па се није могао сакрити у интимном свијету; други пут кад су је болови савладали и тијело издало, пошто су се повреде охладиле, па није могла контролисати своје цвиљење и јауке који су пробудили младу газдарицу:

„Била је откривена у свом понижењу и морала је да поступа онако како образац љубави захтева у понижавајућим ударима."

Писац, дакле, тумачи Бранкино понашање ауторским коментарима који у овој приповијеци имају повлашћени положај: њима се оправдава и мотивише необично Бранкино понашање — порицање другог дијела ноћи — и изражава се поглед на људску природу. Жена је та која његује „идеални образац", за разлику од мушкарца, који тај образац нити поштује, нити разумије, већ му супротставља свој образац грубости који по правилу прати деструкција.

1.2.

Друго насиље је прича о Ђуру Дражетићу, сељаку из Бачког Јарка, колонизираном Крајишнику, који је успио да са породицом пређе кроз замке рата и сеобе, али се сломио под старост у сукобу с том истом својом породицом и са сопственим нагонима.

О ратном Ђуровом животу сазнајемо мало: провео је успјешно породицу кроз четрнаест збјегова. Породичну несрећу у новом крају писац мотивише и недовољном везаношћу за на поклон добијену земљу: нико за њу — земљу без породичне прошлости и без будућности — није био чврсто везан, ни Ђуро ни породица. Немар тројице синова према земљи и пословима мотивисан је поријеклом и прецима, посебно оцем: „као прави изданци ратника и бегунца они нису признавали моћ земље; само су радо примали новац и пакете које им је мати, са земље коју је он рио, носила и слала. Гурали су Дражетића у земљу, у бразде а сами извлачили из ње своје ноге обувене у господске ципеле".

Ђуро је постао роб земље и по статусу посљедњи члан породице, израбљиван и понижен у савезу мајке и синова, тако да је најмлађи син дигао на оца руку, свалио га на прљаву земљу и с пријетњом замахнуо даском изнад његове главе. Породична неслога се претворила у породичну несрећу, тако да је Ђуро, већ шездесетогодишњак, напустио своју кућу, упутивши се под старост у скитњу и неизвјесност. Од својеврсног побједника, који је сачувао и подигао породицу, у најтежим временима постао је поражени бескућник и скитница, принуђен да дијели постељу са старим Циганином свирачем и да као старац започиње посао чувара на градилишту.

Приповиједање тече у трећем лицу, из перспективе ауторског приповједача, али се готово непрестано прати психолошка перспектива главног јунака и његов пут од одласка из куће до одвођења у затвор. Тако се, у часу одласка од куће, трећим лицем, али потпуним уживљавањем, чији је знак и узвичник на крају двију реченица, дочарава изнутра јунакова амбивалентна психолошка позиција: „Требало је да он њих истера из куће, а не да пусти да буде истеран! Међутим, било је касно; а осећао је извесно пакосно задовољство при сазнању да су му нанели неправду баш они којима је служио својим радом: видеће они убрзо како је без њега кога су отерали!"

Изгнан из „одређеног личног живота — живота тежака, оца, борца и чега све не — он се није одрекао права да тај свој живот одриче, вољно и гласно, у ствари да га потврђује". Писац дочарава деликатну животну и психолошку ситуацију у којој се на́шао Дражетић: усамљен, истјеран, бескућник лишен породице, суочен с равнодушношћу свијета, сам опустошен изнутра и споља, Тишмин јунак се суочио с питањем одржања властитог идентитета, сваке вриједности властитог живота, па је осјећао „да се у њему самом она јасна линија властитог живота, због које је патио али коју је једино имао, ломи, расплињава, нестаје. Имао је осећање да он није ништа, да не постоји".

То осјећање распадања сопствене личности и властитог идентитета јавља се пред сусрет са Славицом, женом која ће изазвати његов кратак узлет и неопозив слом. У релативно краткој приповијеци Тишма прати развој књижевног јунака, хватајући га у тренутку првог лома и преокрета, у тренутку породичног сукоба и одласка од куће, па тај преокрет и слом јунака у старим годинама чине ову причу умјетнички привлачном и готово новелистички узорном (класична новела рачуна увијек с преокретима).

Послије осјећања губљења „јасне линије властитог живота", јавља се кратка обнова Дражетићевог бића: сусрет са Славицом, осјећање мушке снаге, потврда човјека који утиче позитивно, готово спасилачки срећно, на једну несрећну судбину, повратак сигурности, љубави, важења у сопственим очима и у очима једне младе жене. Пред „касним љубавником" послије његовог породичног заокрета први пут се помаља „узбудљива страна ведрине, па је њој стремио непомичан, тог целог дугог дана". Чак је и њега самог пренеразила „силина са којом је сам у уживање загазио". Јавило му се осјећање побједника; исконско осјећање мужјака хранитеља. Вратило му се изгубљено самопоштовање.

Слиједи, међутим, нови и судбински преокрет послије кога јунак тоне, а онда се коначно слама, падајући у насиље и злочин. Када је потхрањена жена осјетила сигурност и слободу, одбјегла је од заљубљеног старца с неком својом познаницом и њеним братом — у „бункере", а Ђуро Дражетић се поново сусрео с равнодушношћу свијета: „свако је глуво и загрижено живео за себе", не хајући за његов љубавни бол и трагање за Славицом. Ријеч „бункер", са својим локалним значењем, поново се показала судбинском за Дражетића, па је „у његовом ратничком памћењу одзвањала тако злокобно", што је већ наговјештај по Дра-

жетића неповољног расплета. Тамо се — „у бункерима" — живот одвијао уистину под земљом.

Кад би та подземна станишта оживјела, „из земље су се помаљали, као јазавци, људи, жене, већ и понеко дете, одједном је цело поље узаврело од шарених боја сукања, крпа, закрпа; на неколико места плануле су ватре истовремено, а Дражетић је схватио да са своја два узнемирена ока неће моћи да обухвати одједном цео призор". Тако је одједном ожи-вио и измилио подземни свијет, отуда гдје је било тешко претпоставити да има живота. То је једна од оних слика које примичу Тишмину прозу некада злогласном „црном таласу", „стварносној прози", односно „прози новог стила". У том свијету је нашла своје ново уточиште Дражетићева привремена и трагична љубав.

Дражетић се надао да је Славичин одлазак пуки неспоразум који ће при првом сусрету бити превазиђен, али ће већ сама могућност тог сусрета показати право и за Дражетића запрепашћујуће стање ствари: Славица је побјегла чим је угледала свог старог љубавника. Дражетићеве представе о жени и људској природи показале су се врло наивним.

Тишмин јунак је несвјесно и мимо своје воље тонуо и упадао у свијет којем није био дорастао и у којем се није могао снаћи — у свијет ноћи и подземља. Око њега је кључао „онај вријући живот за којим сви потајно тежимо", како вели приповједач у свом коментару, коме је блиско и Дражетићево становиште.

Нагон и старачка љубав, неуспјешна потрага за изгубљеном вољеном женом, неуредан живот и несаница, потпуно су преобразили Тишминог јунака: „Био је изгужван и прљав, зарастао у тродневну сасвим белу браду, био је изгладнео и неиспаван после ноћи проведене испод пијачне тезге, био је несигуран у себе јер је последње динаре потошио на јутарњу ракију у бифеу који се на пијаци први отворио, и био је потиштен јер је ускоро требало да почне његова смена на градилишту, а знао је да ће на њу опет закаснити, и осећао је да је то свеједно."

Тишма овај портрет није, зацијело, нашао у судским списима. Потребна му је била „еволуција" јунака, „припрема" за злочин. У очима таквога јунака и пијаца је била другачија него прије. Тај доживљај пијаце, дат из Дражетићеве перспективе, додатно ће јунака подсјетити на Славицу и десиће се непосредно пред Славичин долазак и пред злочин.

Злочин се догађа при сужењу јунакове свијести: када је угледао своју бившу љубав и будућу жртву, био је „већ пијан од сунца и умора у глави и ногама, утрнулог стомака и ознојеног врата и шака", па је потпуно непланирано, инстиктивно, потегао за бритвом којом се служио при јелу са Славицом, изговорио ријечи које није планирао ни смишљао, и зарио бритву у жену.

Злочин је за Дражетића потпун пораз. Дефинитивно је изгубио Славицу, а око њега се стегао обруч „челично чврст", док га је неки неистрошени човјек понижавајуће „вукао као врећу преко калдрме и гурнуо у ауто". Посљедње виђење Славице дато је Дражетићевим погледом:

„Али он је видео њене очи, живе, окренуте гомили, њене усне како их језик облизује да буду сјајне, привлачне и викао је: 'Пустите ме да је исечем! Пустите ме да је исечем!' "

И тешко рањена Славица двоструко привлачи старог, већ ухапшеног Дражетића: то је истовремено еротска привлачност и изазов на злочин. Та жеља за убиством заправо је „крвожедни љубавни вапај", што ће разумјети и млади милиционар који у колима држи злочинца: „Милиционар, млад, румен, буцмаст, који га је у колима држао чврсто, пригњечући му руке на мршав труп, слушао је згрануто тај крвожедни љубавни вапај што се пробијао из крезубих уста једног сасвим седог, одрпаног старца."

Дражетићева слика, на крају, доиста је жалосна: сасвим сиједи, одрпани, крезуби старац у својој немоћи вапије крвожедно да убије жену коју воли до избезумљености и коју једино злочином може поново освојити и посједовати. Дражетићев лик је вођен и развијан према принципу негативне градације, к антиклимаксу.

И овом приповијетком Тишма долази до својих антрополошких увида. Дражетић убија кад је најслабији, исцрпљен од тражења изгубљене љубави, која је за њега имала изузетну вриједност, јер му је била вратила самопоштовање и смисао живота. Убија потпуно непланирано и сужене свијести, у својеврсном заносу љубави, љубоморе, страсти и мржње, уз мијешање еротског и убилачког нагона. Зато је његов убилачки повик („Пустите ме да је исечем!") заправо крвожедни љубавни крик. Страсти и нагона за убијањем није лишен ни крезуби, сиједи старац, поготово кад је искочио из сопственог животног зглоба, из своје животне равнотеже, избачен из породице и претворен у бескућника и скитницу.

Тишма је имао судску грађу за приповијетку, али ју је тако моделовао да је видљиво пишчево мајсторство портретисања, грађења ситуација, вођење и развијање јунака, мотивација и прављење двоструког драматичног обрта у јунаковој судбини.

1.3.

У *Трећем насиљу*, писаном такође у трећем лицу, злочинац је жена, што је ријетко у Тишминој прози. Злочинац, али не и насилник, не баш једини насилник. Сам чин убиства сјекиром описан је већ на првим двјема страницама и идентификован је убијени — Радован Предић, и његов убица — Радованова друга жена Гина. Случај је већ на почетку „разријешен", што значи да писац мање рачуна с расплетом и догађајем као елементима приповиједне структуре, већ ће га више занимати мотиви и поступци јунака. Писац, дакле, неће развијати криминалистичку већ психолошко-антрополошку приповијетку.

Предић је представљен као „крупан, леп, изучен металостругар, што је у овој полусељачкој и грађанској амбициозној средини представљало врхунац мушких врлина", због чега су га звали „Глумац", силовит

освајач у односу према женама, с гласом успешног љубавника и невјерног мужа, с једним разведеним и другим несрећним браком који је требало да буде „ослобођење", а показао се као „клопка".

Радован је, међутим, јунак „паћеничке пожуде", силовита страст с елементима патолошког. Једним дјелом је та брачна патологија — као трпљење и немоћ да се искочи из постојеће ситуације — мотивисана социјално. Људи су осуђени на трпљење као на казну; генерацијама на исте станове и сличне комбинације, без могућности и наде да се некуд отисну и нешто промијене; осуђени на „исти, безнадежни прозором уоквирени изглед на ниски кров кокошарника".

Радованова склоност ка сексуалном насиљу је индивидуализована. Ма колико био „силовит" и „успјешан" код жена, Радован је болесно љубоморан према својој жени, с потребом да је злоставља и присиљава на сексуална понижења и да у тим понижењима налази посебно уживање, доводећи жену до гађења и повраћања. Као да је Радованов и Гинин брак обиљежила пресудна обљуба на пијаци, док је Гина држала главу „окренуту устрану према једној кори лубенице, баченој и згаженој на калдрми, која је ширила труо мирис". Обљубио ју је на тезги, „међу отпацима дневног, пијачног пазара у непосредној близини пиљарица које су спавале по околним тезгама, на домаку пролазника који су звонким петама закуцавали асфалт улице што се пружала ивицом трга". Нешто од те трулежи, пијачног смрада, полујавног понижења, остаће за свих седам година њиховог брака; остаће Радованова жеља за убијањем жениног достојанства и људскости, да би из тога извукао свој јачи нагон и похоту; остаће Гинина стрепња и гађење.

Радован, уз то, није жени дозвољавао запослење, са своје љубоморе; грдио ју је кад је неуредна, а још више кад је дотјерана; разапет између љубоморе и пожуде, долазио је кући „увек као осветник"; уживао је да је понижава на јавном мјесту, посебно у кафани. Силовити и „успјешни" мужјак разоткрива се као љубоморни, несигурни несрећник који своју слабост прикрива суровошћу и насиљем. Несигурност се претворила у садизам „безразложног осветника", мучитеља Гининих дана и ноћи „паћеничком пожудом".

Расплет, односно основини догађај приповијетке, збио се за Нову годину. Радован је, послије много година, извео жену „у друштво" на дочек Нове године, код брачног пара Јелисин, оставивши синчића код Радованове мајке. Тишма прво води Гинин и Радованов однос те ноћи у неочекиваном смјеру: жена први пут види свога мужа са значајном предношћу у односу на његове колеге.

У поноћним сатима славље је настављено у већем друштву, код „Партизана", гдје је „урнебес дочека био још на врхунцу" и гдје је Гина срела низ старих познаника с којима је измјенила пољупце у знак новогодишњих честитки и са којима је играла. То је изазвало бијес суровог, љубоморног и силовитог Радована, и јавни скандал: уз батине, псовке и грдњу отјерао ју је кући.

Вративши се пијан, Радован ју је пронашао код дјетета и своје мајке, понижавао и претукао до изнемоглости и несвјестице, а онда одвео у

свој стан, гдје ју је, тако унакажену, сексуално употребио, осјећајући посебну врсту снаге и насладе, увјерен да ју је дефинитивно сломио и подредио себи: „Тек кад јој је лице постало пепељасто мртво, тело хладно и суво, одгурнуо је мирно, кратко, равнодушно, на под, где се свалила на колена и лактове и трбух, поред кревета."

Радован се задовољан вратио у кревет, сматрајући да је све „било остварено" и да „више није имао шта да чини".

Преокрет настаје управо када је Радован увјерен да је „све било остварено" и уживајући у својој освети и побједи препушта се дубоком сну пијаног, уморног и задовољног човјека. Жена се уздиже из свога бола и понижења и креће у злочин као у једини излаз и избављење.

Увјерљивости ради Тишма детаљно и убједљиво споља описује Гинино прикупљање снаге, устајање, тужни изглед искривљених усана, неодређено одмахивање руком, одлазак по́ малу сјекиру и њено испробавање над главом човјека који дубоко спава, па враћање неодговарајуће сјекире, узимање пића од брата („Осећала је потребу за окрепљењем као дрвосеча"), узимање праве, теже сјекире, замахивање и убиство и одлазак Гинин из дворишта. Нико ништа сумњиво није примјетио док није дошао исљедник: „Све је прошло неопажено, незабележено, споља као и унутра у њему, где се вероватно, у оном последњем стотинитом делићу секунде пред смрт, одвијао сан преситог сазнања да је Гину победио, учинивши је само женом. То је објективно било сасвим нетачно, али је могло да буде и сасвим тачно са неког њеног интимног становишта које ју је покренуло да баш тога дана убије Радована, пошто се вољно препустила његовој паћеничкој пожуди."

Жена је, дакле, починила изнуђени злочин, пошто ју је на то присилио њен сурови, љубоморни муж садиста и пошто је злочин за њу био једино ослобођење и једини излаз, макар то ослобођење и тај излаз водили директно у затвор. Мужеви нагони разорили су не само Гину, већ и његов сопствени живот. Варка је да се насиљем побјеђује човјек: насиље угрожава и разара и самога насилника. Насиље је и знак насилникове слабости, неког дубоког унутарњег психичког поремећаја који је сасвим у наскладу с јавном насилниковом личношћу и статусом: „успјешан" мушкарац, љепотан, „Глумац", показује се као биједни садиста, заробљеник своје патолошке „паћеничке пожуде". Када је и убица, жена у Тишме убија у безизлазу, када су јој угрожени живот, личност, а посредно и дијете.

1.4.

Тек је *Четврто насиље* испричано и првом лицу. Казује га неименовани главни јунак, радник, убица, груб, суров, али истовремено ироничан и интелигентан особењак, способан за неочекивано дубоке увиде у људску природу. И у овој причи већ на другој страници сазнајемо ко је жртва, а ко је убица; и овдје нам писац већ на почетку ставља до знања да му није у првом плану одговор на питање: ко је убио? — од којега живи криминална прича — већ зашто човјек убија.

Приповиједање почиње описом сцене у мртвачници „старога крпе", који се јавља само ту, на почетку приче, да би се његовим ликом илустровала дубина амбиса у којем је живјела убијена жена, чији леш крпа управо посматра. Стари крпа је „задивио" приповједача убицу похлепом којом гледа изубијано тијело жене с којом је живио шест и по година. Приповједач издваја и прати само крпине „водњикаве очи", „жабље очи", које као да су се осамосталиле и одвојиле од тијела, постале израз личности, цјелокупног крпиног бића, трчећи „гладно и прорачунато као пацови" по тијелу мртве жене, која је — према крпиној изјави агентима — „долазила у кућу само да једе и спава и то кад не би имала другога; проваљивала је и силом кад њега не би затекла, износила шта стигне, па продавала да би незаслужен добитак пропила у првом бифеу"; али су похлепа и похотљивост тих очију, и њихово гладно скакање по изубијаном мртвом женском тијелу, откривали да је крпа жену толике године држао „да би над њом, пијаном, размазивао своју старачку похоту". У мртвачници, гледајући старога крпу и његов однос према убијеној, наратору се открива дубина амбиса у којем је његова жртва живјела и да су тај амбис и такав живот били већа казна од смрти саме. Сцена у мртвачници илуструје могућну дубину људског пада и невјероватне везе у којима се одржава људски живот и задовољавају нагони.

Већ на почетку приповијетке наратор је склон размишљању и закључцима ширег и дубљег антрополошког значаја о томе зашто је убио жену. Ријеч је о антрополошким увидима опште природе, којима ће се вратити и на крају, поентирајући приповијетку. Убиство се, из нараторове перспективе, показује као психолошки, антрополошки, па чак и аксиолошки, нужно и неизбјежно: „Но морало је тако бити, јер су се наши пороци, њен и мој, сударили."

Ријеч је, дакле, о судару и снази порока, а тај судар јесте својеврсна колизија међу вриједностима, вјероватно једна од најтрагичнијих колизија код човјека. И ту се — мисли наратор на крају приповијетке — нити шта може измијенити, нити поправити, нити предупредити. Ту вријеме није никакав фактор: ништа не значи прије ни послије. Размотрићемо завршни пасус приповијетке, њену емотивну и интелектуалну трагичну поенту: „Нисам знао да сам је убио, мада ми је било јасно да је послије толико удараца израњављена и унакажена. Међутим, није ми било жао ње. Било ми је жао себе, ту, у блату, што морам тако да поступам, толико да се батргам да бих дошао до смирења, а смирења нема, сви нешто друго хоће, сви траже своје, себично, безобзирно, па остаје једино да их тучеш и да будеш силно тучен. Воље се не поклапају, нешто ту није у реду, и док замишљаш да с неком женом остварујеш склад, ти се бацакаш усред несклада и неспоразума, који видиш тек после, као ја сад. Њена воља, мој порок, у судару. Али ту се не може ништа поправити, ни накнадно ни на време, јер сви за својим пороцима идемо слепо, јер су они сав наш живот, и спремни смо да их изнудимо по било коју цену, и по цену самог живота, свог или туђег."

Наратор узалуд трага за сопственим смирењем — смирења нема. При том истиче себичност људи и полова у њиховим односнима, сусре-

тима и сударима. Он сâм не жали своју жртву већ себе. Склад са женом се, из његовог искуства, не остварује, могућ је само привид склада, јер се уистину „бацакаш усред несклада и неспоразума, које видиш тек после". Воље и пороци су у судару и ту поправке нема. Људи су робови својих порока, јер су им пороци сржи и зачин живота, интимно највећа вриједност, скупљи од живота самог. Зато кад се пороци сударе, кад се сударе двије воље, трагедија је неизбјежна. Ријетко је ко тако убједљиво писао у славу порока и њихове снаге. То су сурови и оригинални увиди Тишминог наратора, крваво плаћени својим искуством и злочином.

Између уводног дијела у мртвачници и завршне поенте смјештена је проспективно испричана прича о једном дану безименог главног јунака и наратора — о дану злочина.

Наратор непрестано говори о унутрашњој потреби за смирењем, а већ је од раног јутра — од буђења — изложен узнемирењу. Зато је и његов колега Симке, обликован контрастно у односу на наратора, означен као *ūрви кривац*, јер је одвише рано пробудио наратора, повео га по киши на посао који ће морати бити одгођен и учинио да дан почне наопако, немирøм и неуспјехом.

Наратор тражи освету и смирење у сеоској крчми и по периферијским кафанама, распаљујући се алкохолом и уживајући у јелу и расипању новца. Он показује деструктивно-пустоловну црту свога карактера с елементима осветничког садизма према Симкету („Што више трзања — то ми је био циљ"). Локали су му „само накнада" за поремећену психичку равнотежу, само мјесто и средство освете Симкету; мјесто чије је досаде, скучености и биједе дубоко свјестан: *иста* пића, *иста* лица, *исте* пјесме, *исти* немири, а уз то „сиромашна, плитка, скучена омама, вештачко, провидно размахивање до дна једне чаше бућкуриша као у неком старом неочишћеном акваријуму". Једино што за наратора није једнолично јесу жене, а у њима је, у њиховим тијелима, наратор тражио и налазио привремени мир којим би излазио из претјераног узбуђења сваке врсте:

„Више ми ништа не треба, само мир, мир; а њега имаш, јер си задовољан.

То је разлог зашто ја тражим жену, и што је тражим махнито кад год дођем у какво неприродно стање, радости или незадовољства, све једно. (...) Не волим да се кидам као буба, то ме замара. Волим да сам срећен, подмирен, да ми је јасно у глави. Жена је за мене више од задовољства; она је за мене лек, и зато кад ми затреба тражим оне до којих могу најлакше доћи."

Жена је за наратора вриједност, али не као нека трајна љубав, веза, осјећајност, заједница, већ као употребно-терапеутска вриједност за смирење, и то жена која је најближа и до које се најлакше долази; жена као порок вриједност. Зато је вече за наратора најдраже доба дана, када се крене у лов на „ходочаснице пожуде" на путу до свог „смирења", пражњења енергије, напетости. Да би се дошло до жене, не преза се ни од насиља, ни од мита, ни од уцјене, ни од употребе других људи. Неуспјех с једном женом не спречава поход на другу. Наратор нема обзира ни

према својим сапутницима, друговима у пићу, ни према заједничкој несрећи у којој су се нашли превртнувши се аутом у јарак. Он их све оставља вођен својим пороком, у потрази за „смирењем" са женом која мора бити пронађена.

Тако је, послије два неуспјеха и једног насиља, наратор дошао до своје будуће жртве, болесног изгледа, „али имала је тело жене, обилато, помало распаднуто, иако не старо", и он је „према том телу управио своју пажњу". И такво тијело је, у тренутку трагања за „смирењем", за наратора извор највеће вриједности: „Била је спремна да ми се да — та топлота — да се прелије у мене и подели се са мојом: зар се од некога може шта веће добити?"

Сношај је био „сиромашан загрљај, тамо у тој рупи, под отвореним хладним небом, сред блата које је мирисало пресно, с њом која је (...) миловање примала преко воље". Жена је, подавајући се, била роб свога порока — сконцентрисана на крађу сата од свога љубавника, не донијевши му смирење, већ поново му, и трајно, разоривши мир.

Разоткривена жена је сада у мушкарчевим — нараторовим — очима оличење ружноће: „Лежала је тамо као разваљена врећа, с капутом згужваним под рамена и врат, с хаљином набубреном више трбуха, подераног рубља, чарапа срозаних на разбаченим ногама. Била је ружна, безоблична, сва надувена — а ја сам је још малочас грлио, уснама миловао, дахом упијао, само да бих дочарао осећање да ме хоће и да ми се поклања. А она је у истим тим тренуцима, смишљено поред све пијане замагљености свога глупог мозга, извлачила сат из џепа моје виндјаке, коју сам јој подастро да буде на сувом; покрала ме, покрала моје једино добро осећање, моје спокојство, које је сад лежало ту, заједно с њом, растрзано и запрљано."

Слиједи мушкарчево насиље, батине у афекту, до смрти.

Писац, односно његов наратор, од јутра, од буђења, „припрема" насиље и злочин, вишеструко га мотивишући, доводећи на крају јунаке до судара њихових порока, до неизбјежног трагичног краја. Човјек се потврђује као контрадикторно, непредвидљиво, ирационално биће, заробљено својим пороцима које слијепо слиједи по цијену свог или туђег живота. Судар порока се показује погубан као и судар највиших вриједности. По својој оригиналности виђења људске природе и људских порока ова Тишмина приповијетка је изузетна и с разлогом је бирана међу најбоље. Један судски случај Тишма је претворио у дубоку књижевну антрополошку параболу.

1.5.

Пето насиље је убједљиво најдуже: има седамдесет седам страна подијељених у четрнаест поглавља; цио један мали роман. Испричовиједана је у првом лицу, из истог гласа. Приповједач се на почетку легитимише као обољели бивши кафански хармоникаш Вита, с петнаестогодишњим стажом, већ старац кога је плућна болест раздвојила од хармонике и који добро познаје музичаре, способан да већ по ходу разликује ла-

жне од правих. То кафанско искуство чини га компетентним приповједачем управо овог „случаја”: одличан је познавалац и простора (кафане у којој ради као домар), и средине, и нарави, и актера. Он је и заштитник кафанских музичара: могли су у невољи код њега наћи повремено бесплатно уточиште.

Простор у којем се радња одвија јесте кафана и соба која је додијељена домару, наратору Вити; углавном затворени простор. Јунаци су на отвореноreном једино кад се нађу у дворишту кафане, када прелазе из кафане у домареву собу.

Приповиједање је ретроспективно: Вита приповиједа пошто се догађај већ одиграо и пошто је он сâм постао вишеструки убица. Наратор, међутим, казује „редом”, како су се догађаји одвијали, тако да је вријеме о којем приповиједа углавном хронолошки, линеарно организовано. Сваки од четрнаест дијелова приповијетке помјера радњу унапријед, ка разрешењу, односно убиству, којим се приповијетка завршава. Сам крај је и најдраматичнији тренутак којим се разрешава кулминација напетости и у којем долази до наглог и неочекиваног обрта: остарјели хармоникаш, плућни болесник, усамљени, тихи човјек без породице, ненаоружан и невјешт оружју, свирач с изграђеном поетиком и рафинираном осјећајношћу, у тренутку, сасвим неочекивано, постаје вишеструки убица, готово инстиктивно се супротстављајући таласима насиља, чинећи оно што рационалним припремама и свјесном одлуком тешко да би икада могао учинити, нити би се усудио да учини. При том је његова прва жртва највећи насилник, бивши командир и један од најутицајнијих људи у мјесту, моћни Гара, изузетно храбар у борби, страх и трепет за сваког око себе, па и за самог хармоникаша Виту, кога је већ једанпут својим насиљем довео на ивицу смрти, тјерајући га да удовољава жељама пијаних сватова до изнемоглости, до бацања крви из груди и до гушења. Најбезазленији и најслабији убија најмоћнијега, најопаснијега, најхрабријега, најјачега, уз то насилника; ненаоружани наоружанога. Људска природа се поново показује загонетном, а исходи у међуљудским односима потпуно непредвидљивим.

Приповиједање почиње доласком нових музиканата: двојице хармоникаша и пјевачице. Вита је одмах осјетио да та двојица „нису прави” и то се брзо у даљем развоју приповијетке потврдило. Говор њихових руку при размјени добити и напуштање пјевачице права је слика њихове природе — „слаби, летећи, лажни свирачи”.

Жену је, међутим, издвојио „због њеног скромног понашања”, и није се преварио. Према њој је показао дискретне симпатије и наглашену пажњу и имао је утисак да му је било дискретно узвраћено. Успостављено је струјање енергија између двоје умјетника, аутентичних људи биједног статуса. Вита ће размахивати метлом, као да би с прашином да растјера „и зло из њене близине”, али је осјећао „да ваљати ту не може ништа”, и то га је поражавало.

Витино предосјећање женине вриједности се потврдило: њен „глас је био чист као тек опрана чаша, па га ни оне мале неспретности нису могле замутити нити лоша пратња искренути; био је самосталан људски глас који је певао своју мелодију а не нечију ћуд. Био је искрен глас,

што је код певачице најређе, најдрагоценије"; глас по укусу старога хармоникаша Вите.

Избор пјесама је био висок: такође „класичан", по укусу Витином, које је он знао „до у последњу дирку" и жалио „кад би се која завршила". Зато ће Вита имати непрестано осјећање да је с пјевачицом повезан „истим ослонцем као неким дугим, мирним додиром".

У трећем дијелу приповијетке наратор говори о олују, у чијем ће се знаку одвијати даља радња. Олуја је тога дана управљала свим људским поступцима. Олуја је наговијестила долазак насилника: берберина Мила, надмлинара Сукоре и њиховога „коловођe" Гаре. Гари је пјесма била потребна „да би нешто присвојио, да би нечим завладао", а није могао претпоставити „какво је то танано предиво". Гарина „вучја, шиљата глава" већ је довољно указивала на његову звјерску природу, а „пуна лисница његовог бабе", заробљена берета и увијек иста насртљивост били су сигурни знаци охолости, бахатости и агресивности. Искуство с Гаром наратор је већ жестоко платио, и те крваве повреде дубоко носио у себи, чиме се једним дијелом мотивише Витин доцнији однос према насилнику: „Два пута ми је својом насртљивошћу, својом командом, као шмрком, извукао крв из груди, и онда ме бацио у страну, да се лечим, да останем без песме, док је сам одјурио за следећом, да је изнуди, отме из груди других, гдје је има, заједно с крвљу."

То изнуђење „заједно с крвљу", увијек насилно и увијек примитивно функционализовано, битно је обиљежје Гавриног односа према пјесми. За њега су хармоникаш и пјесма само средство распаљивања насиља којим се долази до пјевачице.

То дневно лумповање завршило се необичним разласком гостију. Пјевачица се приклонила Витиној заштити и нашла окрепљење у сну у његовој соби, док су хармоникаши умакли с новцем првим возом. Дјевојка је у Вити будила не само наклоност, већ и осјећање блискости и љубави, појачано везом која може спојити бившег хармоникаша и даровиту пјевачицу почетницу. Отуда Витина потреба да заштити дјевојку; отуда изненадна провала његовог нагона за убијањем насилника.

Насилници су се вратили увече, Гара је провалио у Витину собу и забљеснут полуобнаженом младом женом издао неопозиву наредбу да се пјева. Дјевојка је постала само играчка у потпуној незаштићености, у експлозији „страха и пожуде". Расходовани хармоникаш је морао поново да свира; Гара се поново судбински погубно уплео у његов живот.

Бивши хармоникаш, међутим, осјећа и нешто од „ликовања поново траженог музиканта". Дирљиво је Вита испричао свој поновни сусрет с хармоником, бол од њеног ударца приликом стављања на груди и рамена „као бол нанета руком свога", па узбуђење приликом уласка с хармоником у локал, гдје га чекају и гдје мајсторски уводи пјевачицу — коју је схватио „боље него икоју" — у пјесму, ослобађајући је и дајући јој сигурност.

Наступ расходованог хармоникаша и младе пјевачице почео је у знаку чисте умјетности, склада хармонике и гласа, међусобног прилагођавања и уживљавања. Била је то Витина лабудова свирка, у знаку три-

јумфа умјетности над насиљем и примитивизмом, све док неискусна дјевојка није наивно прихватила опасну игру с насиљем и док хармоникаш није изгубио контролу над њом, њеним гласом, пјесмом.

Тада је почео тријумф примитивног насиља, пијанства, што ће довести до опијања младе жене и њеног одвођења у Витину собу, гдје су се мушкарци поредали да је сексуално узму по реду и важењу. Била је то провала и власт нагона без ограде.

Стари хармоникаш је осјећао кривицу да је помогао пад младе жене; да је био свирач, и сам купљен и употребљен у прљавом ритуалу насилништва; да је био дио тог ритуала; да је он „својом свирком отопио њену крутост почетнице, сломио њен понос, стид"; да је само беспомоћно гледао жртву како се несвјесно предаје насилницима. То осјећање кривице такође је вид мотивације његовог каснијег поступка. Престао је да свира заувијек и оставио своју хармонику „као лешину", пакујући је у кофер „као у раку". Тријумфалном почетку музичке вечери супротстављен је поразан крај. Потом је осјетио грозницу и наговјештаје напада своје грудобоље, што је смањило његову моћ самоконтроле и сузило свијест, па је кренуо ка својој соби, тражећи „пре свега смирење".

Умјесто смирења, дочекало га је брутално насиље: Гара је обнажене задњице хватао плаву хаљину пјевачице, док су му из панталона вирили новчаник и пиштољ. У жељи да га одврати од насиља, без помисли на злочин, заслијепљен помијешаним осјећањима и бунилом пред наступ грознице и напад грудобоље, Вита је хтио да повуче пиштољ и новчаник, али је контакт с пиштољем био пресудан: почео је да пуца и постао вишеструки убица, осјећајући занос и олакшање.

Вита убија потпуно непланирано и неочекивано, користећи пиштољ најсилнијега. Најслабији, у тренутку потпуног пораза и кривице, исцрпљен и болестан, у потрази за смирењем, убија најјачега, најмоћнијега, најхрабријега, његовим оружјем. Сва потискивана мржња, увреде понижења, злостављања, повреде, одједном проваљују претварајући мирног, слабог, старог, болесног човјека у убицу. И, наравно, пробуђени старачки ерос, љубав која није имала изгледа, мотивише старог хармоникаша да се убиствима супротстави насиљу.

*

* *

Фасцинантно је како је Тишма од судских, стварних случајева и догађаја градио антрополошке параболе; како свака од приповиједака својим обртом изненађује и показује велику загонетку људске природе. Он је из судских списа добио грађу: догађај, актере, свједоке. Али Тишмино је у тим приповијеткама све: индивидуализација и портретисање ликова, помјерање тачке гледишта, избор приповједача, приповиједачког лица и говора, уживљавање у свијест и осјећања јунака, постављање и разрешење антрополошке загонетке, мотивација, неочекивани обрт, дочаравање људских живота и судбина као непредвидљивих чуда. Читаочева свијест о томе да су приповијетке засноване на аутентичним догађајима појачава доживљај да је стварност чудеснија од сваког чуда. Јунаци су пред

злочином, под насиљем или насилници, сви несрећни, сви усијани од емотивног ужаса, у потрази за смирењем које не налазе.

Овај Тишмин вијенац приповиједака неоправдано је остао непрочитан. Ријеч је о једној од најбољих Тишминих књига о људском поразу, о ужасу насиља и злочина, о трагичном судару порока, о људској природи. Ова књига велика је по дубини својих антрополошких увида и открића и по увјерљивости с којом се до њих дошло. Својим првим приповједачким књигама Тишма је освојио тајне умјетности приповиједања, остваривши и занимљиве цјелине, и врхунске појединачне приповијетке.

Jovan Delić

TIŠMA'S ANTHROPOLOGICAL PARABLES: *NASILJE (VIOLENCE)*

Summary

The paper analyzes all five short stories from Tišma's second short-story book, *Nasilje (Violence)*, which was written on the basis of the court documents about violence and murders caused by passion.

In spite of the documentary material, these short stories carry a strong mark of the author himself, expressing his views about the world and man: they are all shaped as parables about man, his passions, instincts, crimes and about human nature, about the collision between values and vices as a lasting source of human misfortune. Each of them reveals the dark side of human nature — man's „public" and „secret" face.

Gathered around the same topic, these Tišma's short stories build a thematic (paradigmatic) cyclic wreath of short stories which unambiguously confirms that Tišma already with this collection reached a high artistic level, indicated and occasionally reached in his first collection *Krivice (Guilts)*, too.

UDC 821.163.41-31-09 Pekić B.
821.163.41-95

РОМАН *БЕСНИЛО*: ИНИЦИЈАЦИЈА У АПОКАЛИПТИЧНУ САДАШЊОСТ

Небојша Лазић

САЖЕТАК: Пекићев роман *Беснило* посматра се као дио антиутопијске трилогије и као пародија Откровења Јовановог. Апокалипса у овом роману јесте садашњост.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: мит, ритуал, жанр, хришћанство, ономатологија, пародија, апокалиптика.

Први роман антиутопијске трилогије *Беснило* носи поднаслов *жанр-роман*, одредницу која би без тешкоћа могла да стоји као поднаслов осталих двају романа. Већ из ове књижевне чињенице видимо да аутор антиутопијске трилогије није одустао од своје жанровске спецификације, и да се бар по томе роман *Беснило* нимало не разликује од Пекићевих романа који му хронолошки претходе.

Иако нас поднасловом упозорава да је реч о одређеном искораку из дотадашњег књижевног опуса, аутор нас већ на почетку уверава да, што се композиције тиче, између овог и других романа нема битнијих разлика. Оно што прво пада у очи у роману *Беснило* јесте то да он садржи сразмерно највише оквирних делова који имају функцију да уведу читаоца у сами простор текста.

Борис Успенски, совјетски семиотичар, изузетан је значај придавао управо тим „припремним" деловима текста при композицији дела. Успенски се овим питањем бавио у књизи *Поетика композиције*, где је истраживао питања композиције књижевног текста у зависности од тога која тачка гледишта је доминантна у тексту.

На значај тачке гледишта (point of view) за композицију и нарацију у роману први је указао енглески романописац Хенри Џејмс у своме делу *Уметност прозе* (*The Art of Fiction*). О овом значајном поетичком питању писали су и Михаил Бахтин и Ј. М. Лотман, али је сва ова сазнања о улози тачке гледишта синтетизовао Борис Успенски у књизи *Поетика композиције*.[1]

---

[1] Питањем тачке гледишта бавио се и Франц Штанцл у свом кратком али врло утицајном делу *Типичне форме романа*. За разлику од Успенског, који се превасходно бавио композицијом, Штанцл је дао кратак историјат истраживања тачке гледишта који му је по-

Он је испитивао укупно пет тачки гледишта, и то тачку гледишта 1) на идеолошком плану; 2) на фразеолошком; 3) на плану просторно-временске карактеристике; 4) на психолошком плану и 5) сложену тачку гледишта. У одељку књиге *Оквири уметничкога текста* Успенски се бави проблемом „оквира" у композицији дела.

Због природе антиутопијске књижевности, за нас је нарочито занимљива идеолошка тачка гледишта. Успенски примећује како је идеолошки ниво читања текста „најмање доступан формализованоме проучавању" и да се „при његовој анализи неминовно морамо у већој или мањој мери да служимо *интуицијом* (подвукао Н. А.)".[2] Овај став Бориса Успенског искористићемо у даљој интерпретацији романа антиутопијске трилогије као књижевнотеоријски алиби у оним случајевима када се тумачење с идеолошког аспекта у трилогији не може избећи.

Но вратимо се „оквирним" деловима текста, којима је сразмерно више од осталих делова трилогије засићен текст романа *Беснило*. Оквирни део текста, његов почетак и крај за многе ауторе најважнији су елементи композиције дела. Успенски је о овоме написао следеће: „При томе изванредно велику важност добија процес п р е л а с к а од реалнога света на приказани свет, то јест, проблем нарочите организације 'оквира' уметничкога приказивања. Тај се проблем пред нама појављује као чисто композициони проблем; већ и на основу изложенога може да буде јасно како је он непосредно повезан са смењивањем описа 'споља' и описа 'изнутра'; другачије речено, са преласком од 'спољње' на 'унутарњу' тачку гледишта и обрнуто."[3]

Многобројним „оквирним" текстовима помоћу којих читаоца полако уводи у опис епидемије беснила на лондонском аеродрому Хитроу аутор жели постићи да у својој свести изазове напетост (suspense) и да процес иницијације у само ткиво романа потраје што дуже како би и напетост била већа.

Вратимо се „оквирним" текстовима. Након фронтисписа налази се страница с краћим непотписаним текстом: „Догађаји у књизи су фиктивни. Реална је само њихова могућност.

Избор лондонског аеродрома Heathrow је случајан. Да је авион с мајком Терезом, настојницом манастира 'Исусово срце' у Лагосу у Нигерији, слетео на чикашки O'Hare IA, John F. Kennedy у New Yorku, Ia Charles de Gaulle крај Париза, московско Шереметјево или београдски Сурчин, прича би се одвијала тамо.

Личности су, такође, фиктивне. Намештеници аеродрома су функције, не одређени људи. Евентуална сличност са стварним службеницима British Airports Authority је ненамерна.

Извесна факта прилагођена су захтевима Приче, а Прича, опет, традиционалним 'Правилима игре' овог паралитерарног жанра."[4]

служио у изради типологије романа засноване на типовима приповедачке ситуације. В. у Франц Штанцл, *Типичне форме романа*, Нови Сад 1987.

[2] B. A. Uspenski, *Poetika kompozicije. Semiotika ikone*, Beograd 1979, 15.

[3] *Исто*, 194.

[4] Borislav Pekić, *Besnilo*, Beograd 1987, 5.

Иако је текст без потписа, очигледно је да је његов аутор онај који добро познаје „причу", односно сиже романа од почетка до краја. Овај први уводни текст очито служи да се мистификује ауторство текста, познатим поступком коме је аутор антиутопијске трилогије често прибегавао и у ранијим романима.

Писац нас упозорава да су дешавања у роману фиктивна, али да су могућности сасвим реалне; истичући да је места догађаја изабрао случај, упозорава да се сличан догађај могао десити на било којој адреси у свету.

У овом тренутку можемо се вратити на оно што је већ речено о карактеристици анти(утопијске) литературе, о томе да се радња одиграва у строго омеђеном простору. Овога пута то се десило на аеродрому Хитроу, али је остављена могућност да се могло догодити било где. На тај начин могућност заразе беснилом пренесена је на целокупан простор на коме обитавају људи, на све континенте и све државе, у крајњем случају на читаву планету. Мутна злослутност беснила која се може назрети из наслова овиме се, речено медицинским језиком, од епидемије претвара у могућу пандемију.

Можемо прочитати још да су „личности, такође, фиктивне", намештеници су „функције" и да је сличност с лондонским аеродромом ненамерна. У последњем пасусу се каже да су „извесна факта прилагођена захтевима Приче" а помињу се и „правила игре овог паралитерарног жанра".

Пекићу је, дакле, јасно да „паралитерарни жанр" захтева извесне уступке у односу на „класично" писање у претходним романима. Свестан тих конвенција и схема, писац настоји да их доследно поштује у текстовима романа антиутопијске трилогије.

Следећа „оквирна" наративна јединица састоји се од два краћа цитата, дата прво у оригиналу на француском и енглеском, а затим и у преводу на српски. Ради уштеде простора навешћемо само преводе:

„Велика зараза доћи ће с великим метком,
Помоћ је близу, али лек врло далеко."

НОСТРАДАМУСОВА ПРОРОЧАНСТВА

„Госпођа Andrea Milliner из Strouda, Gloucestershire, умрла је два месеца пошто ју је за време летовања у Индији, угризао пас... Од 1945. године умрло је у Британији петнаест људи од беснила. Смрт госпође Milliner је прва у три године.

THE GUARDIAN, 9. OKTOBAR 1981."[5]

Иза овога налази се већи текст насловљен „PROLOG — RHABDOVIRUS", а у потпису је име „profesora dr Fredericka Liebermana". Овај нас пролог упућује на то да негде на крају романа морамо очекивати и неки

---

[5] Besnilo, 7.

епилог. У овом оквирном тексту читалац је упозорен да је вирус најсавршеније створење у космосу, да је његова биолошка организација машина за производњу живота у његовом најчистијем виду и да је он, на крају, врхунац стваралачке еволуције.

Потписник овога текста је професор Либерман, негативни јунак романа *Беснило*, који на овај начин „излази" из корпуса самог текста и бива представљен као медицински ауторитет на кога се позива аутор, односно приређивач романа. Овакав пишчев поступак може се тумачити као један тактички потез у стратегији кретања по уској ивици између реалности и фикције.

У следећем оквирном тексту сазнајемо да је још Хомер у *Илијади* описао Тројанца Хектора као Kion lisitir (χυων λυσσητηρ), односно „бесног пса". Поред тога, описује се вирус који има облик метка, што упућује на један претходни мото, и тек тада схватимо с коликом пажњом је Борислав Пекић бирао епиграфе за ово и друга своја дела: одмах нам се враћа у свест Нострадамусов стих „Велика зараза доћи ће с великим метком", који смо навели као други оквирни текст.

Након овога наилазимо на уводни текст насловљен са „стадијум први — инкубација". Испод тог наслова је цитат из Откровења Јованов ог у коме се описује судбина *звери*. Овде је прави тренутак да кажемо нешто више о књижевном поступку цитатности, који тако често срећемо у делима аутора антиутопијске трилогије. Борислав Пекић је писац који се можда у читавој српској књижевности највише користио наводима из других текстова као илустрацијом онога што нас очекује у делу или у неком његовом поглављу.

Чини нам се да се Пекић цитатима користи у смислу каквом га одређује етимологија те речи; наиме, латински citatus изворно значи 'позван за сведока'.

Пекић веома често, и по правилу на почетку дела, као оквирне цитира туђе текстове. Они су, опет, веома често из Библије и најчешће управо из завршног списа Новог Завета, из Откровења Јовановог св. Јована Богослова. У роману *Беснило*, првом тому трилогије у којој се говори о есхатолошким питањима човечанства, Пекић употребљава стихове из Библије као „рубне" текстове који својим патетичним и свечаним тоном упућују читаоца у тематику романа.

Посебан проблем поступка цитатности у трилогији Бориславa Пекића — када се ради о наводима из Библије — представља одговор на питање да ли је реч о интрасемиотичким текстовима (текстовима који долазе из исте врсте уметности) или интерсемиотичким (текстовима који се узимају из других области културе). Да бисмо дали задовољавајући одговор на ово питање, морали бисмо знати праву природу библијских текстова. Јесу ли они књижевни текстови или нису?

Једнозначан одговор у овом случају тешко је дати пошто се библијски текстови понашају несумњиво као књижевни, али су у исто време писмо религије, оно што је Нортроп Фрај означио као „велики код(екс)". Фрај посматра садржај и значај текстова Библије у контексту њене тежње да свеобухватно опише видљиви и невидљиви свет: „Она [Библија]

почиње тамо где почиње време, са стварањем света; окончава се тамо где се време окончава, а апокалипсом, а између почетка и краја даје преглед људске историје, или оног вида историје који је занима."[6]

Када је реч конкретно о тексту Откровења, Пекића је без сумње овим стиховима привукла њихова узвишена реторика, патос у најбољем смислу те речи и, као посебно важно, есхатолошки опис борбе принципа добра и зла. Ту узвишену борбу Христа и Антихриста, пораз звери и изградњу новог Јерусалима можемо наћи на фону двају од три романа антиутопијске трилогије: у *Беснилу* и *Атлантиди*.

Цитат из *Откровења*, употребљен заједно с вирусом беснила и повезан са симболом *Звери* из овог новозаветног списа, има улогу да епидемију беснила описану у роману транспонује с медицинске на митску раван вечитог сукоба добра и зла.

Пре „правог" почетка романа постоји чак осам оквирних текстова, чији је циљ подизање читаочеве тензије и његова постепена иницијација у страшне догађаје чији ће опис уследити.

Таман када помислимо да коначно почиње роман, схватимо да је ово тек почетак још једног, претпоследњег, текста који припада „оквиру" романа, и то његовом почетку. Место дешавања је библијска света земља, тачније савремени Израел. Избор места из кога полази вирус на свој пут до аеродрома Хитроу није нимало случајан. Овај текст нас обавештава да је то место у „Ездраелонској равници, ова у библијској Самарији, а она у данашњем Израелу. Сенчило га је брдо Har — Carmel, мимоилазила река Quishron. Звало се Tell el-Metusalim, на језику домородаца Harmagedon, али су га сви знали под древним именом — Meggido".[7]

Идентификовање места (топоса) с кога креће вирус беснила у свој поход, у библијски Армагедон, онај Армагедон на коме ће по Апокалипси доћи до коначног двобоја Христа и Антихриста, показује да је сиже романа *Беснило* сазидан на хришћанској митској основи.

У претходном пасусу употребили смо за конструкцију сижеа глагол *(из)градити*. Уопште, честа је појава у култури и уметности да се једна грана уметности описује језиком друге. Тако је, на пример, уобичајено да се поезија често описује појмовима из музике и сл.

Нама је посебно блиско описивање структуре књижевног дела упоређивањем с уметношћу простора, с архитектуром. Једна од најуспелијих поређења, чини нам се, јесте оно које је Дантеову *Божанствену комедију* описало као величанствену ренесансну катедралу. Зашто помињемо овај добро познати однос баш на овом месту? Због тога што бисмо значај „оквира" за композицију уметничког књижевног текста, на који је указао Успенски, можда боље схватили уколико тај „улаз" у текст упоредимо с улазним вратима катедрале или неког другог сакралног објекта. У епистемологији је добро познат поступак када се за објашњавање једне врсте појава употребљава модел чија нам је структура добро позната, а

---

[6] Nortrop Fraj, *Veliki kod(eks)*, Beograd 1985, 9.

[7] *Besnilo*, 15.

чији се елементи могу поредити, по неком основу, с елементима оне појаве која се жели објаснити.

Понекад та улазна врата могу засенити својом лепотом и само здање у које нас уводе, а понекад, чешће у традицији византијског и нашег српског градитељства, ти улази могу бити више него скромни. Већ нам је познат и разлог таквог начина градње: нижа врата од просечне висине човека приморавала су сваког ко улази у цркву да се поклони; други је много профанији: ниска врата су онемогућавала иноверницима да кроз њима бахато улазе у хришћанска светилишта.

У слободним земљама Европе није било разлога за то, па су и врата често величанствена и великих димензија. Једна од најлепших су рајска врата на баптистерију (крстионици) у комплексу катедрале у Фиренци која је израдио Лоренцо Гибрети. Рељеф тих врата толико је уметнички успео да је Микеланђело казао како њихова лепота заслужује да уистину буду врата раја.[8]

Као што смо могли закључити, улаз у неко здање се може схватити као „оквир" неког текста кроз који се улази у одређено дело. Он може бити раскошан или скроман, обиман или кратак, али без њега нема ни припреме за прелазак из стварности свакодневног живота у стварност књижевног дела. Наравно да постоји и друга врста писаца, оних који малу или никакву важност не придају тим „припремним" деловима књижевног текста. Један од најпознатијих представника те струје јесте Франц Кафка; довољно је погледати почетке његових романа и приповедака и уверити се да је тако.

При крају цитираног краћег текста који припада оквиру романа *Беснило* налази се опис дотад апстракне претње. По први пут болест је добила одређену форму и, како се наводи у тексту, „сенка је, узимајући облик вука или пса, с чије се чељусти цеди пена, пошла према њему [кибуцу]".[9] Ово мало колебање у опису животиње може се на први поглед учинити неважним, али видећемо на крају дела да није тако. Иако је разлика између вука и његовог припитомљеног рођака наизглед врло мала, она је од пресудне важности за ону улогу коју ће та животиња задобити као један од кључних ликова у роману. На то ћемо се вратити касније када будемо говорили о понављању ритуала одсудне борбе описане у Откровењу с њеним пародијским одразом у *Беснилу*.

Последњи, осми уводни текст има наслов „стадијум други — продрома", а за његову уверљивост јемчи упозоравајући текст плаката који је, наводно, објавило „Министарство пољопривреде, рибарства и исхране" Велике Британије. Уколико је овде реч о аутентичном документу који је заиста објавило наведено министарство, онда имамо класичан пример транссемиотичког цитата, односно употребе некњижевног текста у оквиру књижевног дела или појаву коју је Борис Успенски у књизи *Поетика композиције* описао речима „експанзија живота у књижевност". Уз-

---

[8] В. у Ђина Пискел, *Општа историја уметности (2)*, Београд 1970, 135.

[9] *Besnilo*, 16.

гред, Успенски је допустио могућност и чак навео неколико примера обрнутог смера сличне експанзије, овога пута из уметности у живот.

Колики је значај аутор романа *Беснило* и целокупне антиутопијске трилогије придавао оквирном делу текста, може посведочити један краћи запис из његових дневничких забелешки: „Завршио жанр-роман 'Беснило' (Rabies). Данас пронашао главни мото и написао пролог. Како обе ствари имају за мене већи значај од професионалног, заслужују да уђу у Дневник."[10]

За Бориславa Пекића као писца, упамтимо то, избор мота има „већи значај од професионалног", па нам у светлу овог сазнања може постати јасније његово инсистирање на овом аспекту стварања књижевног текста.

У оквирни део текста не улази само његов почетак — мада нам он, истина, први упада у очи — други део оквира дела његов је крај. Често крај може бити значајнији од почетка, који служи да читаоца „уведе" у дело, док крај текста, аналогно томе, има функцију да разреши настали заплет, уколико је до њега дошло. У неким романима заплета у класичном смислу и нема (у антироманима Семјуела Бекета, на пример), али су зато они средишњи део композиције тривијалне и њој сродних облика литературе. Пекић се већ у поднаслову изјаснио какве су му (жанровске) претензије, и ту његову ауторску вољу морамо поштовати. А колико је крај важан у детективском (криминалистичком) роману, познато је свакоме ко је читао дела Агате Кристи, сера Конана Дојла или неког сличног аутора; тамо се тек на последњим странама дела открива одговор на чувено питање: ко је то учинио (whodoneit).

Аутор романа *Беснило* је, на основу свих доступних података, података који се могу наћи као имплицитни ставови у теоријским текстовима, заједно с подацима који су део његове експлицитне поетике у делу, свесно желео да „тривијализује" свој књижевни поступак. Из тога закључујемо како и у *Беснилу* крај романа, тачније оквирни текст епилога, мора имати сразмерно велики значај за проналажење неких одговора на питања која су постављена у средишњем делу текста.

А у епилогу, пригодно насловљеном „инкубација",[11] можемо прочитати краћи текст у коме неименовани писац романа објашњава како је дошао у посед грађе о догађајима који су се десили: „Књига коју читалац има у рукама није документарна реконструкција беснила на аеродрому Heathrow, премда се на фактима заснива. Она је особном визијом проширени дневник очевица и жртве трагедије, мог пријатеља Daniela Leverquina, писца."[12]

На крају текста епилога, што је уједно и сам крај романа *Беснило*, исписано је само: Лондон, 1981. Тиме што није потписан аутор желео се постићи добро познати ефекат књижевне мистификације. Овај књижев-

---

[10] Borislav Pekić, *Tamo gde loze plaču*, u Odabrana dela Borislava Pekića, knj. 12, Beograd 1984, 622.

[11] Читав роман *Беснило* подељен је у осам целина, а свака од њих названа је по одређеном стадијуму до кога је напредовала епидемија беснила. О овоме ћемо говорити више када се будемо бавили композицијом романа.

[12] *Нав. д.*, 603.

ни поступак такође се може наћи у романима који претходе антиутопијској трилогији, што нас још једном уверава како међу њима, осим тематских, других разлика готово да и нема.

Књижевну мистификацију око ауторства Пекић је прилично доследно примењивао. Тако у „новелама" *Усйење и суновраш Икара Губелкијана* и *Одбрана и йоследњи дани* он се прикрива иза неименованог приређивача који је до рукописа дошао сасвим случајно. У *Усйењу* реч је, наводно, о „ненасловљеној исповести Икара А. Губелкијана, бившег шампиона у уметничком клизању на леду", која је „диктирана у перо часној Валерији, сестри надзорници Болнице С. Вид — Словенија". А у *Одбрани* „приређивач" је дошао до „изјаве и кратке биографије Андрије А. Гавриловића из Новог Сланкамена, заклетог спасиоца дављеника итд". У ствари, оно што је најбитније, овакав начин мистификације и књижевне манипулације рукописима омогућио је Пекићу да експериментише с формом романа или новеле, како стоји у поднаслову, и да ова два дела стилизује и обликује у виду *сказа*. На сличан начин је уведен приређивач и у роман („сотију") *Како уйокојиши вамйира*, чиме се прикрио други, важнији податак у вези с овим романом и његовом формом: да је поново у питању експеримент с формом јер је реч о *ейисшоларном* роману. У роману *Ходочашће Арсенија Његована* аутор себе назива такође „приређивачем", али и „самозваним хроничарем клана Његован — Турјашки", а потписује се као Борислав В. Пекић.

Све нам ово говори да је први роман антиутопијске трилогије на композиционом и стилском плану у потпуном формалном складу с претходним делима из пишчеве „класичне" фазе.

Колику пажњу је писац *Беснила* посвећивао оквиру своје „паралитерарне приче", сведочи и скица аеродрома са свим терминалима, тунелима, контролним торњем, аутобуском и метро станицом, топланом, укратко са свим деловима који један аеродром мора имати. На скици, која је приписана „приређивачевом" пријатељу и једном од главних ликова романа Данијелу Леверкину обележен је, сасвим умесно, и положај капеле Св. Џорџ. Та скица је интегрални део конструкције романа, а њен значај и корист коју читалац има од ње схвата се касније када на њој може видети који су делови аеродрома захваћени беснилом, а који још нису.

На самом почетку романа *Беснило* читалац бива „ослобођен" значења многобројних уводних текстова и бива уведен директно у дешавања на аеродрому Хитроу, дакле место познато, време садашње. Ову реченицу смо намерно тако формулисали да се паралелно нађу две битне категорије за настанак сваког, па и овог књижевног дела. Те категорије су време и простор, а њихов пресек у књижевном тексту има за резултат формирање хронотопа.

Термин *хроноūой* је у књижевнотеоријску лексику увео Михаил Бахтин, а под њим је подразумевао следеће: „Суштинску узајмну везу временских и просторних односа, уметнички освојених у књижевности, називаћемо *хроноūой* (што у буквалном преводу значи 'времепростор')."[13]

---

[13] Mihail Bahtin, *O romanu*, Beograd 1989, 193.

Бахтин се за заснивање хронотопа у књижевној теорији позива на Ајнштајна и његову теорију релативитета као на упориште схватања о временско-просторном континууму. Можда је потребно напоменути да је Анри Бергсон врло оштро критиковао Ајнштајново схватање о поменутом континууму, јер се, према њему, време и простор налазе у различитим равнима постојања. Већ смо нешто казали о томе да је Бергсон сматрао да је време категорија духовних наука, док је простор и просторност особина материјалног света, чиме се баве тзв. егзактне науке. Свеједно, Бахтин није морао ни знати за ову Бергсонову критику, јер он Ајнштајнов принцип прихвата „готово као метафору", а временско-просторне односе посматра као књижевну чињеницу, тј. „уметнички освојених у књижевности".

За нас Бахтиново описивање хронотопа има још једно специфично значење: њиме се, мисли он, може одредити и жанр дела: „Хронотоп у књижевности има суштинско *жанровско* значење. Са сигурношћу се може рећи да се жанр и жанровски облици обрађују управо хронотопом, при томе је у књижевности водеће начело у хронотопу — време."[14]

Можемо, дакле, закључити да временско-просторна организација текста не представља само услов његовог постојања, већ, према Михаилу Бахтину, утиче и на његово жанровско одређење.

Оно што је посебно интересантно у вези с романом *Беснило* јесте да се склоп његовог сижеа може поредити с филмском монтажом, с начином организовања кадрова и сцена. Пекићево приказивање догађаја у роману као да доста тога дугује оригиналном принципу монтаже чувеног совјетског редитеља Сергеја Ејзенштајна, који је он назвао „монтажа атракција".

Први лик с којим се срећемо у *Беснилу* јесте Данијел Леверкин, чији дневник чини веома битан сегмент композиционе целине романа. Идентитет овога лика ће неколико пута бити довођен у питање, тачније понекад ћемо бити у недоумици око његовог правог идентитета. И није то само случај с Леверкином, видећемо касније да је највећи број ликова у роману у прилици да буде у неколико улога и да се појави под неколико различитих имена.

Пишчево позивање на мит и митско мишљење и овога пута је наглашено чињеницом да је Данијел Леверкин вођа тајанствене организације која жели да на аеродрому спроведе терористичку акцију под шифром „Операција Диоскури". Леверкиново конспиративно име у тој организацији јесте Полукс, док је име њеног другог члана Кастор; имена осталих су Парис, Менелај, Хелена, Леда и Клитемнестра. Имена ових ликова позајмљена су из грчке митологије, по чему се види да је вођа „терористе" Данијел Леверкин неко ко поседује класично образовање и познаје свет класичне старине.

Међутим, појавом беснила на аеродрому ова интелектуална игра тобожњег Данијела Леверкина прекида се јер је једноставно изгубила сваки смисао у ситуацији када се вирус незадрживо шири. Истовремено

---

[14] *Нав. д.*, 194.

с колебањем око правог идентитета лика који води дневник и који ће касније „приређивач" искористити за писање романа *Беснило* надолазеће беснило је упоређено с митом: „Полукс, алиас Daniel Leverquin, алиас Patrick Cornell, имао је данас важније бриге. Имао је састанак с једним митом."[15]

Поред већ уобичајеног ослањања на митски садржај, у роману *Беснило* запазили смо још једну занимљивост: већина главних ликова има по неколико имена и сва су она бирана веома пажљиво. Једна позната латинска изрека гласи: nomen est omen, што би на српски језик могло да се преведе као 'име је предсказање (знак)'. Она циља на то да ниједно име није дато случајно, већ да су сваки човек и свака појава на неки начин били предодређени (предестинирани) да добију име које их најбоље карактерише.[16]

Иако има више важних ликова у роману, можда је ипак кључни лик Габријел; интересантно је како он добија ово име. Кажемо добија, јер и око његовог правог идентитета постоји недоумица, која се разрешава тек на крају романа. Он је описан следећим речима: „Оронули човек, неодређених година, ретке сиве косе, неизбријана посивела лица у мишјесуром jumble-sale tweedu."[17]

Тај „човек сиве косе" сусреће једну девојчицу и започиње с њом помало чудан дијалог:

> „'Здраво!', рекла је девојчица, 'Ја сам Sue'.
> 'Буди поздрављена!' Одговорио је старинском фразом, смешећи се. (...)
> 'Susan' је свето име из Свете књиге.'
> 'Мени је одвратно', рекла је девојчица, мрштећи се.
> 'Збиља? А зашто то?'
> 'Само у мом разреду има четири Susan.' (...)
> 'Знаш шта, Sue', рекао је замишљено, није то баш тако немогуће поправити.'
> Погледала га је с неповерењем. 'Како се тако нешто може поправити?'
> '*Просто се промени име.*' (подвукао Н. Л.)
> 'Име се не може мењати', рекла је набусито."[18]

У току њиховог разговора девојчица бира име Аријадна, а Габријелу додељује име Тезеј, тако да се у једном моменту прелази из хришћанске митологије и ономатологије на античку. Речи девојчице којима се обраћа Габријелу, причајући му о јунаку Тезеју, који је убио бика и спасао град у том тренутку, делују пророчки.

Прва асоцијација на помен имена Габријел јесте анђео Габријел (Гаврило).

---

[15] *Нав. д.*, 33.

[16] Постоји и научна дисциплина, ономатологија, чији су предмет изучавања властита имена. Интересантно је напоменути да се и познати руски духовник и научник Павел (Павле) Флоренски бавио овим питањем. В. у Павле Флоренски, *Имена*, Београд, 1999; такође и Алексеј Лосев, *Философија имена*, Београд 1996.

[17] *Нав. д.*, 34.

[18] *Besnilo*, 42.

26. А у шести мјесец послан би од Бога анђео Гаврило у град Галилејски по имену Назарет

(Јв. по Луки, 1).

Габријела из романа *Беснило* у дијаметрално супротан положај у односу на оног анђела Гаврила који девици Марији доноси „благу вест" ставља то што ни сâм није свестан улоге која му је намењена, нити је, уосталом, доносилац било које добре вести. Због негативних алузија на библијске теме, којих има у читавој антиутопијској трилогији, Петар Пијановић је ова три романа умесно назвао „апокалиптичким јеванђељима".[19]

Габријела на аеродром Хитроу доводи нејасни сан о црној сенки и псу или вуку, па се он може тумачити као мистично позвање, као позив на извршење херојског дела који је поменула и девојчица Сузан. А када смо поменули колебање око Габријеловог идентитета — јединог преживелог с аеродрома Хитроу — додатну несигурност у његов прави идентитет уноси обавештење у епилогу да се он раније звао „Gudwin и био питомац једног лондонског дома за умоболне".[20] Наравно да тај нови податак уноси још већу конфузију у прави идентитет ликова у *Беснилу*, пошто се и негативни јунак проф. Фредерик Либерман јавља још под два имена. Тако имамо једну сасвим занимљиву приповедачку ситуацију да се три најважнија лика у делу појављују под три различита имена.

Данијел Леверкин је и Полукс и Патрик Корнел, Габријел је у једном тренутку Тезеј, да би се коначно испоставило да је реч о неком Гудвину; и, на крају, проф. Либерман је познат и као Зигфрид Стадлер и Фредерик Лохман. Ова привидна несигурност и колебање око именовања може садржавати и једну прецизну пишчеву намеру: да, релативизујући имена и идентитете, поручи како свако може бити један од тих јунака.[21] Поред Габријела, очито је да и писац дневника Данијел Леверкин носи библијско име, и то име чувеног пророка Данијела (Данила).

Не само да су имена узета из Светог писма већ је из њега преузет и обичај да један човек може добити друго име и одбацити старо. Добро је познато да је св. Павле пре мистичног преобраћења носио име Савле; када је постао хришћанин, он се одрекао читавог свог претходног живота, а да би раскид с прошлошћу био још видљивији, одбацио је и старо име и више га није употребљавао ни у једној прилици. На исти начин је Христ, позвавши своје будуће апостоле да га следе, дао нова имена тим људима, јер су започињали нови живот:

16. И надјену Симону име Петар;

17. И Јакова Зеведејева и Јована брата Јаковљева, и надјену им име Воанергес, што значи синови грома

(Јв. по Марку, 4).

---

[19] В. у Петар Пијановић, *Поетика романа Бориславa Пекића*, Београд — Титоград — Горњи Милановац 1991.

[20] *Besnilo*, 604.

[21] Сличном поступку је прибегао Џемс Џојс у свом тестаментарном роману *Финеганово бдење* (Finnegans Wake) када је имену главног лика у делу Џону Ирвикеру додао наставак „hce", што се тумачило као „овде долази свако" (here comes everybody).

Постоји у хришћанској традицији још један обред којим се, у ствари, понавља овај ритуал који је Исус Христ обавио са својим ученицима наденувши им нова имена. Када неко жели да прекине са световним и започне монашки (духовни) живот, он се одриче дотадашњег имена и добија ново, по правилу, име неког светитеља. Једино је допуштено да се задржи почетно слово претходног имена. Због тога је, на пример, велики жупан Стефан Немања у монаштву узео духовно име Симеон.

Када неко тако студиозно планира композицију својих романа — а да је Борислав Пекић то баш тако чинио, можемо се уверити из његових дневничких забелешки — онда је мала вероватноћа, готово никаква, да лик Данијела Леверкина такође не дугује своје име библијском наслеђу. Ово тим пре што је прилично очито да је и презиме овог књижевног јунака преузето интертекстуалним путем из романа *Доктор Фаустус* Томаса Мана.

То је аутор *Беснила* вероватно учинио из најмање два разлога: први је чисто књижевне природе, а употреба презимена Мановог јунака Адријана Леверкина требало би да нагласи манихејски расцеп у једном и другом лику. Други разлог је у нешто мањој мери такође књижевне природе и могао би се схватити као посвета немачком писцу пошто није тајна да је Борислав Пекић изузетно ценио дело Томаса Мана, о чему је и писао.

И тобожњи терориста Данијел Леверкин носи име из свете књиге хришћанства. Једно од четрнаест старозаветних пророчанстава јесте и Књига пророка Данијела (Данила). Будући пророк Данијел је у овом спису приказан као неко ко има моћ да тумачи снове цара Вавилона Набуходонозора[22] (Набукадоносора). И, као и у наведеним случајевима, Данијел добија ново име, то његово друго име је Балтасар (Валтазар).

> 7. А старјешина над дворјанима предје им имена, и Данијелу нађе име Балтасар, а Ананији Сидрах, а Мизаелу Мизах, а Азарији Абденаго
>
> (Књига пр. Данијела, 1).

У глави осам описана је утвара која се јавља Данијелу, али он не може да разуме њен алегоријски значај. Због тога му глас Бога шаље анђела Габријела (Гаврила) који ће му разјаснити оно што није могао одгонетнути.

> 16. И чух глас човјечји насред Улаја, који повика и рече: Габријеле, кажи овоме утвару.
>
> 18. А док ми он говораше, ја бијах изван себе лежећи ничице на земљи; а он ме се дотаче, и исправи ме, те стадох.
>
> 19. И рече: ево, ја ћу казати шта ће бити на крају гњева; јер ће у одређено вријеме бити крај
>
> (Књига пр. Данијела, 8).

---

[22] Сви наводи и имена су из хрватског издања Светог писма, како би се избегла транскрипција, пошто је Пекић већ употребио облике Габријел и Данијел, који се поклапају с хрватском ортографијом тих имена. Одговарајући облици ових имена у српском језику дати су у заградама.

Као што видимо из овог кратког одломка обимног пророчанства Данијела, њему је моћ пророштва донео анђео Габријел. То мистично стање када се Данијелу отварају до тада затворена врата перцепције и када му се пружа непосредан увид у божије тајне један је од облика сазнавања близак епифанији или интуицији.

Романескни одраз тог далеког сусрета налазимо и у роману Бориславa Пекића *Беснило*, где се сусрећу писац Дневника Данијел Леверкин и Габријел, једини лик који ће на крају преживети катастрофу епидемије на аеродрому Хитроу: „Рекао сам како се зовем, шта овде радим и питао могу ли да га зовем по имену.

'Нека Ти буде по вољи', одговорио је спокојно, 'све док се будем звао Габријел. Јер имена се мењају с нама. Имена су потребна људима. Господу ништа не значе.' "[23] И у овом дијалогу писца Данијела и мистичног Габријела понавља се мисао о релативности имена и о томе да се она могу мењати. Габријел током читавог романа говори подражавајући архаични и свечани тон библијских списа, што је постигнуто „архаичним" глаголским облицима аориста, имперфекта и плусквамперфекта. Писац нам сугерише на једном месту да се Габријел користи „библијским ти"; наша ортографија не прави разлику у облику за ово лице, док је у енглеском језику то јасно видљиво: у савременом еглеском употребљава се облик *you*, а у старом енглеском и Библији *thou*. Наравно, оба ова облика одговарају значењу личне заменице *ти* у српском језику.

Коначно, и научник који је највише допринео стварању смртоносног мутанта вируса беснила проф. Либерман се, како смо већ поменули, јавља под још два различита имена. Аутор је његов лик конципирао као укрштање већ изграђених представа класичног негативног јунака и стереотипа сулудог научника који дугујемо тривијалној и популарној литератури. О овом лику у Дневнику Данијела Леверкина написано је следеће: „За нас је појава професора Liebermana или Lohmana како се тренутно зове — Други долазак. Он је наш Спаситељ, наш Месија. Уосталом тако су га и звали док је у апостолској пратњи JOHNA Hamiltona, LUKEA Komarowskog, MARK Coro Deveroux i MATHEW Lavericka propovedao јеванђеље генетичке вере и пророковао њеног — Натчовека.

Месија и његови 'јеванђелисти' опет су заједно."[24]

Из претходног цитата може се разумети Пекићев однос према митском наслеђу, овога пута према хришћанском. Петар Пијановић, Никола Милошевић и неки други истраживачи Пекићевог дела углавном су се користили терминима који не одражавају у потпуности пишчев стварни однос према митовима. Они обично говоре о „демитологизацији" или „деканонизацији", што јесте тачно у неким примерима, док је у другим, као у наведеном цитату, недовољно тачно.

Најкраће речено, Пекић разара митове и онда се резултатима те деструкције — поједине елементе разореног мита — користи као књижевном грађом. Једино тако се може објаснити да се јеванђелисти поисто-

---

[23] *Besnilo*, 280.
[24] *Besnilo*, 392.

вете с апостолима, као што је учињено у наведеном одломку из романа, као и неке друге недоследности у поштовању изворног облика мита. Тим разарањем основног ткива митова може се тумачити и произвољан избор делова из „великог кода" *Откровења* и њихово укључивање у структуру сопственог романа.

Посебно је питање — и чини нам се посебно значајним — може ли се уопште поштовати структурни поредак нечега што је много времена било само „аморфна" маса коју су генерације компоновале и прекомпоновале дуготрајним усменим преношењем пре него што су његово значење и порука фиксиране писмом. Да бисмо на ово питање дали колико-толико задовољавајући одговор, изнова се морамо вратити теорији и поетици мита.

У једном миту од пресудне важности није његова форма која је, иначе, током времена много пута била мењана. Суштина мита је у његовој поруци, архетипском обрасцу за делање у истим или сличним ситуацијама, у крајњем случају, то је његов ритуал, без чијег доследног понављања није ни могао настати сам мит. Тај ритуал је носећи стуб мита, без кога би се читава његова конструкција распала.

Видели смо да Пекић разара мит, о томе је и сâм писао у есеју *Мит књижевности и мит стварности*, и он при том тај расклопљени садржај мита и његове елементе употребљава с таквим степеном слободе да се новодобијена митска структура не може више поредити с полазном.

Пекић није хришћански писац у оном смислу каквим се обично сматрају Франсоа Моријак, Жилијен Грин, Т. С. Елиот или наш Момчило Настасијевић не због тога што се лично није изјашњавао о томе већ по томе што он хришћанско предање (митове) разара, а приликом структурисања и компоновања својих дела не поштује изворни, архетипски образац који тим митовима налаже догма.

Пекић као писац користи се привилегованим положајем да се према важним религијским питањима не опредељује као верник, зато је и толико слободе у његовом ишчитавању хришћанских списа, почевши од романа *Време чуда* па све до романа антиутопијске трилогије.

Уопште узев, библијски текстови се могу читати и прихватати на два начина; један је да се схватају као сакрални списи с религијском мисијом, а други да се узимају као било који други књижевни текстови религијске садржине. Уколико следимо логику овог другог приступа — којој се очито приклонио и Борислав Пекић — онда јеванђеља нису ништа друго до животописи (биографије) Исуса из Назарета, који је живео у Јудеји за време владавине римског цара Октавијана Августа. С друге стране, посланице апостола могле би се посматрати као преписка и размена порука и упутстава између појединих чланова нове религије, док би *Откровење* било једна дуга поема с описом мистичне борбе принципа добра и зла. На тај бисмо начин тим списима одузели религиозну — за вернике — суштинску функцију и свели бисмо их на ниво било којег другог текста. Нема сумње да их је Пекић тако и посматрао, а ово питање не би ни било тако важно да није у толикој мери цитирао садржаје светих књига хришћанства.

Но вратимо се главном негативном јунаку романа *Беснило* професору Либерману. На једном месту сазнајемо да је он, иако Јевреjин, под именом Зигфрид Стадлер, асистирао Јозефу Менгелеу у његовим пионирским генетичким експериментима. Овим податком аутор романа сугерише да је зло генетског мутирања започето много раније и да су описани догађаји у роману логичан резултат тих дуготрајних тежњи.

У новој реалности негативне утопије могуће је да онај ко доноси смрт и разарања буде назван месијом, а његово појављивање се пореди са симболиком судњег дана. У лику Фредерика Либермана, који се појављује и као Зигфрид Стадлер и Фредерик Лохман, синтетисани су многи елементи разних учења и схватања. Поред (псеудо)хришћанске основе, ту је и покушај остварења натчовека, прокламованог циља нове расе људи од стране самопроглашеног „антихриста", Фридриха Ничеа.

Пекићев текст нас упућује и на тумачење његовог романа у идеолошком кључу пошто он на много места даје кратке опаске о актуелним политичким догађајима. На те кратке дискурзивне сегменте текста вратићемо се касније када будемо говорили о композицији романа, а засад рецимо само то да су уврштени у роман као израз пишчеве тежње да прикаже тоталитет односа у (антиутопијском) свету.

На једном месту сазнајемо да је Либерман (Стадлер, Лохман) створио мутирани вирус беснила радећи за Арапе, у близини често помињаног Армагедона. Пекић још на неколико места алудира на вековни сукоб Јевреја и Арапа, затим на сукоб Запада и Истока, на међурасне и међуконфесионалне сукобе у Британији и, на крају, на дубоке унутрашње сукобе појединих романескних ликова.

Сви ти сукоби сугеришу на то да у свету негативне утопије не може бити мира, ни између појединаца ни у самом појединцу. Све то су ауторове поруке идеолошке природе, а пошто су оне реалност у роману, морају наћи свој одговор и у његовом читању.

Поред поменутих, у роману *Беснило* налази се приличан број ликова, мањег и већег значаја за укупну слику о делу. Многи од њих представљају само типичне јунаке у нетипичној ситуацији, јер је упадљиво да су разних нација, боје коже, религија или социјалног статуса, али нису дубље психолошки портретисани.

Из тог мноштва издваја се лик наредника Елиаса Елмера, емигранта с Јамајке, коме други ликови упућују одређене полурасистичке алузије. Усред епидемије која полако захвата читав аеродром, он се темељно и стрпљиво бави својим послом: тражењем убице „др Јулиуса Упенкампфа, директора банке из Келна". Његова упорност се на крају исплатила, али га је вирус беснила онемогућио да заврши започети посао.

Такође је интересантан пар ликова, шпијуна из противничких табора, једног из MI 5 и једног из КГБ. То су пуковници Донован и Расимов, између којих се временом јавило нешто налик професионалном пријатељству које се једино може објаснити као резултат гађења над послом којим се баве.

На аеродрому, том ограниченом простору где влада антиутопијски (карантински поредак), долази до зближавања двоје младих. Невоља ле-

жи у томе што ниједно од њих не зна ништа о оном другом осим имена. А Абнер је Јеврејин а Мириам Арапкиња. Усред епидемије између две групе Арапа и Јевреја почиње борба, чију ће бесмисленост под налетом вируса осетити и једни и други.

Лик професора Либермана, саздан од лажног месијанства и правог ничеанства, жели да упути свету сврху и циљ свог пророштва: „'Али ја ћу вас отети од природе и спасити понижавајућег разума! Ја ћу вас цепити светим беснилом величине!' (...)

'Ја вам нудим светлост! Ја вам носим наду! Ја вам дајем моћ!', проповедао је мрак. (...)

'Направићу од вас Титане за Титанис, земљу на којој ће се све моћи и све смети!'"[25]

Ово лажно пророковање допире из мрака, а у исто време нуди „светлост"; аутор романа као да овим екстатичним, а у светлу антиутопијске реалности нужно изокренутим и стога лажним прорицањем, жели показати до каквих консеквенци доводи став да је човек „мера свих ствари". Писац не нуди утеху ни у религији, а као резултат те безизлазности у којој се налази цивилизација он сматра довољним да евидентира (антиутопијско) стање у коме се свет налази.

У претходним реченицама које је изговорио лик проф. Либермана у Пекићевом роману можемо препознати неколико прикривених интертекстуалних полемика с неким познатим етичким ставовима који су се јавили током цивилизације. Првих неколико реченица очито је ничеански „крик" против „слабости" хришћанства; последње речи о „земљи на којој ће се све моћи и све смети" заслужују шире објашњење.

Када један од тројице браће Карамазових Иван каже у једном моменту „све ми је дозвољено", он у ствари износи став чији је корен у радикалном рационализму, у убеђењу да људски ум може допрети до свих тајни и може пронаћи одговоре на сва питања. Често се, сасвим погрешно, овом „вјерују" Ивана Карамазова супротставља навод апостола Павла из његове Прве посланице Коринћанима: „Све ми је дозвољено, али све ми не користи; све ми је дозвољено, али не дам да ишта овлада мноме."

Ове речи се не могу упутити из прошлости у далеку будућност пошто не може постојати нека врста реверзибилне моралне полемике. Не, ове речи св. Павла упућене су античким филозофима, од којих се најчешће цитира Протагорин став да је „човек мера свих ствари". Тако да Достојевски кроз уста свог лика само понавља добро познат нихилистички став, који се јавља паралелно с религиозним кроз читаву људску историју.

Пошто смо већ толико пута поменули Библију и цитирали неке њене делове, можда је прави тренутак да се присетимо Пекићевог првог сусрета с библијском тематиком у роману *Време чуда*. Он се читав тиче „великог код(екса)", како библијске текстове и уопште библијско писмо назива Нортроп Фрај. Проницање у суштину односа аутора антиутопиј-

---

[25] *Besnilo*, 541.

ске трилогије према Светом писму може нам помоћи да разумемо велики број интертекстуалних позивања на библијске мотиве и у роману *Беснило*.

Пекић је у роман *Време чуда* на слободан — неко би казао јеретички начин — пренео јеванђеље о Исусу Христу. Црквена догматика није морала дуго да чека на изазове својој бризи за правоверност списа о Спаситељу. У исто време када су писана канонска, настајала су и многа неканонска јеванђеља, које је црква одбацила и прогласила апокрифним. У религијској литератури та одбачена јеванђеља јављају се најчешће као гностичка.[26]

Најсветија догма хришћанства прекршена је много пута у књижевности; сетимо се колико је само оштрих речи размењено поводом романа Никоса Казанцакиса *Последње Христово искушење*. И кратка прича Х. Л. Борхеса *Три тумачења Јуде* по изразито недогматском схватању улоге апостола Јуде у испуњењу Христове мисије умногоме подсећа на књижевни лик Јуде у Пекићевом делу *Време чуда*.[27]

У највећем броју случајева недогматски црквени текстови настајали су тако што је садржај основног канонског текста из Библије бивао измешан с езотеријским, јеретичким или с текстовима типично антихришћанског садржаја. У прози Бориславa Пекића пак хришћански списи узимају се само као полазни оквир за развијање и склапање једног новог сижеа. Сада, у том квалитативно измењеном тексту, можемо као на палимпсесту назрети обрисе изворног или, боље речено, правоверног, хришћанског текста који је затим „натписан" особеним ауторовим рукописом. Тај почетни текст више није ни хришћански ни антихришћански, он је једноставно постао још један књижевни текст за који је питање религиозности у том моменту неважно.

У Пекићевим делима, па и у антиутопијској трилогији, изворно хришћански текстови губе сакрални значај и постају тек књижевна грађа с мноштвом нових књижевних чињеница. Писац не испитује њихову религијску правоверност, већ их једноставно схвата као митове религиозне садржине који се могу посматрати и с других аспеката осим религијског.

У том светлу роман *Беснило* је осавремењена *апокалиптика*, у којој се на слободан начин, на начин који није оптерећен схоластичким или религиозним тумачењем, обрађује тема последњих времена, тј. крајња, есхатолошка питања човека и његовог постојања. Термином *осавремењена апокалиптика* назвали смо први роман, мада се његово значење може проширити на читаву трилогију. Када се већ користимо термином апокалиптика, потребно је и да знамо шта се под њим подразумева. У *Речнику књижевних термина* стоји да је сам термин настао од грчке речи αποκαλυψις, што се код нас преводи речју *откровење*; затим се додаје: „Скупни назив за апокалипсе, хришћанске списе који пророчански говоре о судбини и смаку света и о стварању новог света. (...) Преовладава одређено детерминистичко гледање на историју: свет се развија по утвр-

---

[26] *Gnostički tekstovi*, [Čačak], 1992.

[27] Horhe Luis Borhes, *Maštarije*, Beograd 1963.

ђеном божанском плану. Свет ће бити уништен у ужасној катастрофи и уместо њега настаће нов свет, у коме више нема зла."[28]

Скоро потпуно преклапање онога што је речено о апокалиптикама у претходном цитату и основних поетичких постулата на основу којих су остварена и концептуалном везом спојена три антиутопијска романа навело нас је да романе Бориславa Пекића *Беснило, 1999* и *Атлантида* означимо термином за дела настала у давној прошлости.

Зато што изразито формално поклапање древних списа и романа трилогије не прати и потпуно поклапање њихове семантике и поруке, чинило нам се умесним да Пекићевим романима додамо још једну реч тако да смо добили синтагму која, чини се, на задовољавајући начин описује (жанровску) природу антиутопијских романа Бориславa Пекића.

Пратећи опис апокалиптика, од којих је свакако најчувенија она св. Јована Богослова[29] на грчком острву Патмосу и којом се завршава Нови завет, запажамо да је опште место у њима нестанак овог грешног и рађање новог, идеалног света. Да је Пекић до краја доследно пратио жанровске конвенције апокалиптика, онда би се након катастрофа у романима трилогије појавила нова цивилизација боља од оне која је неповратно нестала. Као што знамо, то се не дешава, већ се широко отварају антиутопијски хоризонти за потпуно уништење човеково, како духовно тако и физичко. Јер да није тако, онда романи Пекићеве трилогије не би ни били антиутопијски пошто би се на крају појавио траг (утопијске) наде. Писац, истина, помиње често топос новог Јерусалима, и у епиграфима и унутар самог текста, али увек иронијски или пародијски.

Да је Пекић написао уистину апокалиптике на трагу оних из библијских, али и апокрифних списа, онда бисмо морали да мењамо закључак о смеру кретања утопијске књижевности: од утопија к антиутопијама. Пекић доследно прати нит наратије апокалиптика све до кључног момента, до оног места када се физичко преображава у духовно, камени град Јерусалим у „град у духу": нови Јерусалим. А пошто до тог преображаја не долази, намеће се закључак да побеђују силе које се могу описати као силе хаоса (нереда), у крајњем изводу, антиутопијске у односу на силе космоса (реда), који је уједно и неостварени циљ свих утопијских пројеката.

Све ово што смо казали могло би се рећи и много савременијим језиком, на пример језиком теорије информација и комуникација: ентропија тежи да постигне стање што веће неуређености система (света или васељене), док јој се у томе супротставља ектропија (нег-ентропија) која тежи да успостави стање уређености у оквиру тог истог система.

Изгледа да је у науци о књижевности Нортроп Фрај највише труда уложио како би проникао у писмо Библије или, како га он назива, вели-

---

[28] *Rečnik književnih termina*, Beograd 1992, 44—45.

[29] Апокалипса или Откровење Јованово најпознатија је апокалиптика, а томе је можда разлог у чињеници што је она једина од многобројних других уврштена у Свето писмо као канонски текст, и то не на било којем већ на врло повлаштеном месту. Наиме, тим се текстом завршава света књига. Поред ње, познате су још и Јованова апокалипса, Петрова апокалипса, Апокалипса по Адаму, Томина апокалипса и друге.

ки код. Он је то учинио, по сопственим речима, из практичних разлога јер неке писце није могуће разумети, нпр. Вилијема Блејка, без дубљег познавања „књиге над књигама", како се још назива Библија. Као резултат тог истраживања, Фрај је написао књигу *Велики код(екс)*, чији смо садржај делимично помињали. И у свом, по општем мишљењу најзначајнијем и најпознатијем делу *Анатомији критике* Фрај је на неколико места обратио пажњу на однос (хришћанске) религије и књижевности. О свету који се изграђује у религијском поимању стварности Фрај каже: „Свијет митских слика обично се представља појмом неба или раја у религији, он је апокалиптички, у раније објашњеном смислу те ријечи, свијет посвемашње метафоре у којему је све потенцијално истовјетно са свим, као да је садржано у једном једином бесконачном скупу."[30]

На другом месту Фрај објашњава зашто је визија новог Јерусалима у Откровењу поистовећена с ватром и приказана као „усијана маса злата и драгог камења". Нас интересује његово објашњење јер се на пуно места у романима антиутопијске трилогије говори о симболици овог Јерусалима. Готово да нема Пекићевог дела у којем непосредно или посредно није поменут тај божји град. И први роман трилогије *Беснило* има цитат из толико пута помињаног Откровења. На почетку, смештен у оквир књижевног дела, под називом „стадијум први — инкубација", налазимо један пригодан одломак у коме се помиње „Звијер".

Подсетимо се догађаја у *Откровењу* да бисмо видели да ли аутор антиутопијске трилогије у целини следи ток догађаја библијског текста. Онамо се одвија есхатолошка борба добра и зла, оличена у Христу и Антихристу, одвија се код Армагедона, а као резултат победе Христа, арханђела Михаила и анђела, отелотворује се нови Јерусалим. У Откровењу је зло симболично подељено у три вида: лажни пророк (Антихрист), звер са седам глава и аждаја, „која је и ђаво и сатана". Ово, дакле, својеврсно негативно „свето тројство" представљено је као пандан правом, небеском Светом тројству:

> 10. И ђаво који их вараше би бачен у језеро огњено и сумпорно, гдје је и звијер и лажни пророк; и биће мучени дан и ноћ у вијекове вијекова
>
> (Откр. 20).

Међутим, у поменутом цитату на почетку романа Пекић је изабрао део у коме се говори само о „Звијери", док се аждаја и лажни пророк не помињу. Скоро је сасвим сигурно да није реч о простом превиду јер је познато с коликом пажњом је писац прикупљао грађу за свако своје дело. Разлог за то да се помиње само једна еманација зла може бити у томе што реч *звер* (Звер, како се јавља у тексту) поседује семантички потенцијал који се потпуно слаже са семантичким садржајем именице *ūас*.

На почетку *Беснила* писац је описао „сенку вука или пса" како полако креће ка кибуцу док му се бела пена цеди кроз зубе. Од те упозора-

---

30 Northrop Frye, *Anatomija kritike*, Zagreb 156.

вајуће слике па до потпуног уништења живота на аеродрому Хитроу писац је описао велики број догађаја, приказао велики број ликова разних нација, боје коже или религије. Но томе ћемо се вратити нешто касније. Сада се поново пребацујемо на крај романа, у оквирни део текста његовог краја, на место где је описана одсудна битка анђела и звери. У антиутопијској стварности романа актери су Габријел и пас Шарон: „Неколико минута касније, почели су у подземљу Heathrowa Sharon и Габријел своју последњу битку.

Велика звер је бесно рикала. Пламени ветар је брисао лавиринтом људског измета, чупајући камење из зидова и муљајући светлост с мраком. (...)

На северу, Heathrow је горео.

Sharon је била изнурена од борбе, али пуна победничке снаге.

Први пут, откако је однета с места рођења, испод Maggida или Harmagedona, била је заиста срећна.

Вратио јој се древни ловачки нагон.

Усправила се, протегла, и прскајући око себе ретку пену, завијањем поздравила звезду Лучоношу — Lucipheros, која се губила изнад Heathrowa у пламену. (...)

Велики лов је могао да почне.

За лов је Sharon спремала мајка природа, а од њега одвикао човек, наказно створење кога је мрзела изнад свега на свету.

Свету који је сада био њен."[31]

Из теорије мита познато је да се ниједан мит не може поновити у истом облику у којем је настао. Древне митове није могуће модернизовати а да они задрже смисао који су имали при извођењу првобитног ритуала дубоко у прошлости. Генерално узев, савремени писци углавном приступају митовима на иронијски или пародијски начин. Сасвим добар пример за претходно изречену тврдњу јесте оно што је остало од Хомеровог Одисеја у његовој осавремењеној верзији Леополду Блуму у Џојсовом *Уликсу*.

Због тога и не треба да нас чуди што је Пекић изабрао канализацију као место где ће се поновити архетипска борба добра и зла. Тај сукоб је представљен пародијски јер су у савременом свету појмови добра и зла толико релативизовани и профанисани да је тешко утврдити где почиње добро, а завршава се зло, и обрнуто.

Хибридизација (укрштање, креолизација) у књижевном делу не одвија се само на жанровском нивоу, „ниско" и „високо" мешају се и на микроплану, чак у једном пасусу или реченици. Нигде се тако јасно не огледа у роману *Беснило* пародијски однос Бориславa Пекића према полазним митовима као у претходном случају. Пародијски ефекат у опису борбе Габријела и бесног пса Шарон постигнут је тако што је њено поприште смештено испод земље, што је већ деградација у односу на Откровење, где чете анђела предвођене Михаилом долазе с неба. Затим само место је недостојно тако узвишеног чина, а при том он је ипак при-

---

31 *Besnilo*, 597.

казан с подражавањем узвишеног стила библијске реторике. Из тог несклада предмета и средстава приказивања проистиче и сам пародијски ефекат.

Примедба Ј. М. Лотмана да је пародија „деструктивни и лабораторијски жанр" није довољно јасна у интертекстуалним релацијама јер он не прецизира важи ли та деструктивност само за пародијски или, можда, и за текст предмета пародије.

О промени естетичке парадигме на почетку прошлога века писао је и Новица Петковић: „Десио се неки невидљив, тешко одредљив прелом на прелазу векова; нова, моћна 'струја мишљења' у уметничкој теорији XX столећа упорно издиже 'доње' (материјалне, телесне, неодуховљене, практично-занатске) моменте на рачун 'горњих' (духовних, душевних, теоријско-медитативних) момената. Нова 'струја мишљења' изврће традиционалну вредносну лествицу и са те стране изгледа *примитивном*."[32]

Та пермутација естетских канона утицала је и на промену рецепције митова који су дуго били образац позитивног деловања колектива и појединца. Одједном се на примере класично лепог у уметности и узвишеног у миту и религији почело гледати из „доњег ракурса", да употребимо термин из фотографије и филма. Преношени негативном перспективом, поруке и архетипски ритуали митова доспели су до савременог човека у искривљеном облику, тачније он их је тако примао.

То су неки разлози зато што се одсудна битка из *Апокалипсе*, у Пекићевој антиутопијској верзији, одвија у канализацији.

Необичан је и њен исход; писац нас обавештава да је Шарон спремна да крене на омражени свет, али нас у епилогу, као својеврсном антиклимаксу тих песимистичких визија из претходног поглавља, упућује у то да је и други учеснику Габријелу преживео. У стварности негативне утопије нема победника и нема побеђених — читамо скривену пишчеву поруку.

Улога Габријела у грађењу сижеа романа необично је важна пошто се он у почетку описује као астрално биће које говори архаичним библијским језиком, да бисмо на крају сазнали да је у ствари реч о пацијенту душевне болнице. Том се релативизацијом и неутемељеношћу идентитета овога кључног лика у роману желела довести у сумњу и уверљивост тока нарације. Након свега можда се може поставити питање да ли се догађај стварно збио или се ради о сну једног лудака. Сумњу у (књижевну) реалност описаних догађаја подгрева и колебање око писца Дневника, „приређивачевог" пријатеља. Јер шта може осећати читалац када прочита следеће редове, осим благе збуњености, и питати се не прикривају ли овако експлицитне сугестије неко супротно значење: „Што се Габријела тиче, постепено, попут откровења које се човеку не дарује одједном, већ га унутрашњом спознајом просветљава у етапама раздвојеним мртвим зонама неизвесности, те му свет изгледа као полумрачан, тек местимично илуминиран предео, почео је он и з а стварног Габријела — по свој прилици безопасног, од кућне неге одбеглог лудака са

---

[32] Новица Петковић, *Од формализма ка семиотици*, Београд — Приштина 1984, 50.

симптомима dementiae precox, која му једе и сећање старо једва дан, назирати м о г у ћ е г Габријела , њ е г о в о г Габријела, Арханђела Габријела, од Христа именованог чувара човечанства, који је овде да Велику звер врати у прапочетни амбис."[33]

У роману *Беснило* посебно је добро погођен амбијент изолованог простора на коме се одвија негативна еволуција: људи постају животиње, фигуративно и дословно. Писац веома опширно описује тај процес од почетне неверице па до ужасног помора хиљада људи на крају. Аулама и терминалима аеродрома пролама се завијање људи паса и крици нових жртава заразе. У том затвореном антиутопијском простору, који се материјализује у виду карантина што се све јаче стеже око заражених на аеродрому Хитроу, почиње да се мења перцепција стварности: „У току је формирање нове филозофије, карантинског 'погледа на свет'. Онај 'напољу' имао је Бога, Дух, Материју да око њих образују своје више назоре. Ми само — беснило. Око њега смо се окретали као око сунца. (...) Беснило је онтолошка суштина нашег света, његов смисао, чак и његов циљ. Њему је све подређивано. Беснило је постало нашим Богом."[34]

Посебно упечатљив јесте начин како је Пекић приказао човеков цивилизацијски пад на ранг животиње. Он не каже: људи као да су постали животиње, већ сасвим директно: људи су постали бесне животиње! А опис тескобе и параноје у Пекићевом *Беснилу* много је снажније наглашен него, рецимо, у Камијевој *Куги*, делу с којим има непосредних интертекстуалних додира, што ћемо и видети на крају.

Ретко ћемо срести, па чак и у ширим оквирима од српске књижевности, писца с тако системским и органски укорењеним песимизмом. Пекићеве антиутопијске трилогије не остављају ни најмању могућност наде да би нешто могло зауставити регресивни ход цивилизације.

У роману је врло сугестивно насликан ужас оних који још нису заражени вирусом. Пекићев опис паничног бежања из једног терминала у други, и на крају тесног простора у коме су окружени људима псима заиста се чита као неки узбудљиви трилер. И тек тада читаоцу постаје јасно зашто у поднаслову стоји да је *Беснило* „жанр-роман".

Вирус беснила као покретачки мотив катастрофичне акције у роману условио је понегде и сасвим специфичан језик, засићен медицинском терминологијом: „Вирусна морфогенеза, мислио је, очевидно кореспондира с ендоплазматичном ретикулом ћелијске мембране. Ружна, фибрилна структура цитоплазме, какву види, потиче од замене њене природне, здраве садржине вирусним нуклеусом. То је Matrix, монструозна матрица будућег вируса беснила, синтеза ексцесивног присуства влакана вирусних рибонуклеопротеинских капсула у цитоплазми заражене ћелије и њених органела."[35]

Роман *Беснило* има сложену композицију која се темељи на идеји да свако поглавље романа одговара степену напредовања епидемије боле-

---

[33] *Besnilo*, 483.
[34] *Besnilo*, 373.
[35] *Besnilo*, 338.

сти: PROLOG — RHABDOVIRUS, STADIJUM PRVI — INKUBACIJA, STADIJUM DRUGI — PRODROMA, STADIJUM TREĆI — AKUTA, STADIJUM ČETVRTI — FURIOZA, STADIJUM PETI — PARALIZA, STADIJUM ŠESTI — KOMA и, на крају, EPILOG — INKUBACIJA.

Видимо да је свако поглавље добило одговарајућу медицинску одредницу, а то је писцу послужило да упути читаоца у то о чему ће се говорити у сваком од њих. Поред тога, у збивања појединих поглавља упућује нас и одговарајући мото испред сваког од њих. Пекић је цитате бирао веома пажљиво и они су припремни текст, текст који се интертекстулно везује с оним о чему се говори.

Тако је за мото дела означеног са „стадијум трећи — акута" узет чувени одломак из Шекспировог *Магбета* у коме се говори о суштини живота. Речи којима се живот упоређује с причом лудака, „коју лудак прича, пуна буке и беса" (Told by an idiot, full of sound and fury), искористио је и Вилијем Фокнер за наслов свог романа *Бука и бес*.

Мото шестог одељка романа јесу две кратке реченице из „Heathrow дневника" Данијела Леверкина, које гласе: „Бесни смо ми. Они су само болесни..." Дакле Пекић је искористио мали део текста који уједно, као Дневник, улази у целину романа. Писац се овде поиграва с цитатношћу, као поступком коме често прибегава, јер је наведени део Дневника у ствари аутоцитат. Нешто слично Пекић је учинио у роману *Атлантида*, али је тада мото ипак узео из свог другог дела (*У тражењу за Атлантидом*).

Леверкинов дневник је од осталог дела текста издвојен на два начина: формом приповедања и графички. За разлику од већег дела романа где приповедање тече у трећем, у Дневнику, по природи ствари, приповеда се у првом лицу. А графички је „Леверкинов" текст издвојен тако што је штампан курзивом.

Укључивањем дневника једног лика у интегрални текст романа писац је постигао ефекат документарности и уверљивости приповедања. И не само то, тако је добио ретку привилегију да посматра догађаје с два аспекта, тј. с две супротне тачке гледишта: спољне и унутрашње. Спољна тачка гледишта припада, као што је и уобичајено, аукторијалном приповедачу, док је унутрашња у овом случају поверена једном од ликова. У случају лика конаратора Данијела Леверкина Пекић као да је желео дословно применити поступак Хенрија Џемса, који је обично једног од својих ликова стављао у привилегован положај, у положај онога кроз чију се свест преламају дешавања.

Приповедање у трећем лицу (Er-form), са свевидећим аутором у улози свезнајућег приповедача, овај претежни део романа смешта у аукторијални тип,[36] док Дневник, као мањи део, припада приповедачкој ситуацији у првом лицу (Ich-form). Дакле, нису се само укрстиле спољашња и унутрашња тачка гледишта већ су се укрстила и два типа приповедачких ситуација.

---

[36] О типологији романа на основу приповедачких ситуација в. у Франц Штанцл, *Типичне форме романа*, Нови Сад 1987.

Аутор романа *Беснило* на најбољи могући начин искористио је привилеговани положај посматрања једног истог догађаја из два дијаметрално супротна угла. Данијел Леверкин као лик у делу има непосредан увид у напредовање беснила, док је неименовани приповедач у трећем лицу задржао извесну дистанцу од тих догађаја, представљајући себе као пријатеља власника Дневника.

Сам текст Дневника тако је уверљиво написан да се стиче утисак како се не ради о фиктивном већ о тексту с документаристичком позадином. Преплитањем ових двају различитих планова приповедања током читавог романа аутор је постигао уверљивост, која иначе редовно мањка аутентичним жанровским остварењима у тривијалној литератури на које се, рекло би се по поднаслову, угледао писац *Беснила*.

С формалне стране, различити модуси приповедања једна су од најзначајнијих особина првог романа антиутопијске трилогије.

Ауторство текста у *Беснилу* додатно се мистификује још понеким кратким коментаром приповедача, али све се још додатно компликује када Леверкин као „учесник и сведок" беснила на Хитроу напише следеће: „Наравно да ћу се мешати у своју причу о беснилу на Heathrowu, Но, волео бих да не морам. Стварност, на жалост, никад није литерарно савршена. Никад пречишћена. Увек у њој има шљаке. Природно беснило, на пример, нема баш много изгледа да помори све људе на аеродрому."[37]

Овакве интервенције у тексту романа откривају понешто и о скривеним занатским проблемима списатељског посла.

На крају осврта на први роман антиутопијске трилогије поменимо једну помало необичну интертекстуалну везу: Пекићев роман *Беснило* завршава се цитатом из Камијевог романа *Странац*, оним пасусом којим се окончава и Камијево дело. У *Беснилу* је улогу доктора Ријеа, који у *Странцу* изриче упозорење да се зло никад не може потпуно савладати, преузео „Леверкинов пријатељ", неименовани приповедач.

Nebojša Lazić

THE NOVEL *BESNILO*: INITIATION INTO AN APOCALYPTIC PRESENT TIME

Summary

The poetics of the novel *Besnilo* (*Hydrophobia*) is in many ways based on the mythical heritage of our civilization, mostly on the antique and Christian ones. The novel decribes apocalyptic events presented thorough naturalistic sights of the hydrophobia epidemy at the London Heathrow airport.

In relation to the novels *1999* and *Atlantis*, with which it makes an anti-utopian trilogy, *Besnilo* contains the largest number of the „framework" texts, whose influence on the composition of the novel was pointed out by the Soviet semiotician Boris Uspensky. In this work, there are even eight of these „framework" texts.

---

[37] *Besnilo*, 294.

A significant number of quotations from *The Bible* is built into the very fabric of the novel. It is well known that the Biblical texts are usually of eschatological character and often present the eternal conflict between the principles of Good and Evil in an allegorical way. The writer of *Besnilo* parodied the conflict from *St. John's Revelation* since he chose the sewage to repeat the archetype struggle between Christ's and Antichrist's followers.

Pekić's attitude to myth and mythical thought is also interesting: the writer destroys myths and then uses the results of this destruction — specific elements of the destroyed myth — as literary material.

The novel *Besnilo* is significant, among other things, also on the plane of narration. A narrative technique of doubling the external and internal viewpoint is skillfully implemented in it.

UDC 821-3.09„19"
821.161.2-95

РОМАНЧИЋИ, ПРИЧКЕ И ДРУГЕ ПОВЕСТИ: ПОСТМОДЕРНЕ МЕТАМОРФОЗЕ ПРОЗНИХ ЖАНРОВА

Ала Татаренко

САЖЕТАК: У раду се разматрају промене жанровске слике српске прозе постмодерног доба, праћене проширењем граница постојећих жанрова и стварањем нових, чија се имена први пут појављују на мапи књижевности. Као предмет истраживања служе текстови у којима жанровска одредница стоји у поднаслову или наслову дела.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: жанр, наслов, поднаслов, постмодернизам, роман, повест, прича.

Изабравши аспекат постмодерних метаморфоза прозних жанрова, истраживач се суочава са проблемом бескрајних игара са формом, разградње традиционалних облика и стварања увек нових, увек посебних жанровских варијетета. Јер, каже један од најбољих познавалаца српске постмодерне Михајло Пантић, „природу постмодернистичког текста не можемо видети никако друкчије до у непрестаном њеном преображају"...[1] У фолклору преображај, односно способност претварања у различите облике, представља једну од чудесних способности бића, а они који се претварају чине то често да би добили љубав. И у постмодернизму метаморфозе илити преображаји жанра јављају се као битан компонент у књижевним играма завођења. И у чаробним причама и у постмодерним текстовима преображај не мора увек бити изазван моћима бића које се преображава, односно не мора бити резултат интенције писаца. Предмет разматрања у овом реферату биће само оне метаморфозе до којих је дошло пишчевом вољом — о чему недвосмислено сведочи не само проширење граница постојећих прозних жанрова већ и рађање нових чија се имена први пут појављују на мапи књижевности. Свесна ширине овог питања, писац овог текста ограничила је поље истраживања текстовима, у којима жанровска одредница стоји у поднаслову или у самом наслову дела — односно, по осећању самог писца, чини битан елеменат његове стратегије завођења — која почиње представљањем.

---

[1] Михајло Пантић, *Александријски синдром 2*, СКЗ, Београд 1994, 46.

Прича о улози жанровског имена, као и само постмодерно „писање преко граница", вуче корене из својеврсне жанровске револуције коју је доживела српска књижевност у другој половини XX века. Једну од главних одлика тог преврата представља деканонизовање устаљених књижевних облика и уношење модерног књижевног сензибилитета у традиционалне наративне матрице. Данило Киш сматрао је трагање за формом дистинктивним знаком модерне литературе, јер „ново осећање света није могло да се улије у старе калупе психолошких датости".[2] Долази до поништења граница између појединих жанрова, до узајамног прожимања прозних врста, што аутор *Гробнице за Бориса Давидовича* карактерише као покушај стварања глобалне визије света и истовремено деструкције те визије — задатак који до данас није изгубио своју актуелност.

Заокупљени *вечитим проблемом форме*, писци све више пажње поклањају питању жанровске дефиниције својих дела, што се огледа у поетици поднаслова које дају својим књигама. Ако је модернизам својевремено посегао за музичком терминологијом, сада се писци углавном ослањају на књижевне потенцијале којим се даје нови смисао (својеврсна реактуализиција старих модела). Д. Киш именује *Мансарду* „сатиричном поемом", а у поднаслову *Гробнице за Бориса Давидовича* означује ово дело као „седам поглавља једне заједничке повести", остављајући књижевним критичарима довољно простора за погађање књижевног смисла те дефиниције и интерпретацију питања жанровске припадности тог дела. Док давање „лирског" поднаслова првом роману може да се тумачи у контексту модернистичке традиције укидања граница између прозног и песничког исказа, жанровска одредница *повест* која се појављује у поднаслову *Гробнице*, представља знак једног новог тумачења прозних жанрова, карактеристичног за рађање постмодерне визије књижевности. Чињеница да је још један претеча постмодернистичке парадигме Борислав Пекић подарио *Времену чуда* поднаслов „повест", нужно скреће пажњу на тај још увек неустоличени у српској књижевности жанр који налазимо на извору постмодерне прозе. Његова специфичност произлази из његове неодређености — повешћу се сматра жанр на граници приповетке и романа — и истоветности са самом причом. У западноевропским језицима јавља се под именима „бајке" (tail), „кратког романа" (short novel), „дугачке приповетке" (long short story) — дакле пркоси постојећим жанровским ограничењима. Док роман тежи објективном представљању, тј. треба нешто да „прикаже", повест се одликује жељом да се нешто „исприча — жељом која ће одвести постмодернисте до уживања у нарацији, када приповедање постаје разлог постојања приче. Отвореност структуре повести сасвим је у складу са концептом постмодернистичког „отвореног дела", а провокативна вишезначност саме речи одговара како модерном трагању за формом тако и постмодерном поигравању њоме.

---

[2] Данило Киш, *Есеји: аутопоетике*, Светови, Нови Сад 2000, 123.

Међутим, повест је код Пекића само једно од типолошких имена за његова прозна остварења. Кад је реч о поетици поднаслова, књижевни критичари одавно су приметили да ниједно његово романескно дело нема конвенционалну жанровску одредницу: *Ходочашће Арсенија Његована* — портрет, *Златно руно* — фантазмагорија, *Како упокојити вампира* — сотија, *Атлантида* — епос. Анализирајући пишчеву стратегију „поднаслovљавања", М. Пантић закључује: „У поднаслову је, код Пекића, по правилу од кога се ретко кад одступа, скривено прецизно жанровско одређење дела, а у том одређењу је, *in nuce*, логиком митске фигуре јајета у соколу, дат основни творачки принцип и природа приповедног тона одређеног наративног текста, као што је у његовом наслову обично кондензован метафорички смисао приповедањем обликоване слике света".[3] Дакле презиме текста (поднасловна ознака) казује ништа мање од његовог имена — наслова дела: оно служи као поетички сигнал, као знак још једног корака у правцу тражења адекватне форме, док истовремено „отвара пут одговарајућем критичком ишчитавању (слободно можемо рећи: дешифровању) значењских потенцијала похрањених у наређеном *презимену*, то јест поднаслову".[4] Тако стижемо до ревалоризације и новог вредновања поднасловне жанровске ознаке у освит постмодерне епохе у српској књижевности. Међутим, бирајући *презимена* за своја дела, Пекић и Киш остају у кругу постојећих, мада често заборављених књижевних жанрова, актуализују их, дајући истовремено знак читаоцу у којем правцу треба да крене у ишчитавању њихових значења. Ради се не само о интертекстуалној употреби појма већ о његовој специфичној ауторској интерпретацији.

Нови корак ка стварању постмодерне стратегије поднаслovљавања чини Милорад Павић, који излази из оквира књижевне терминологије. Његов *Хазарски речник: роман лексикон у 100.000 речи* отвориће пут новим метаморфозама прозних облика. Репертоар жанровских могућности проширије се на рачун образаца који су се налазили ван граница лепе књижевности. Револуцинарност тог подухвата лежи такође у остваривању оног Кишовог идеала енциклопедије, стварању књиге библиотеке, која својом стереоскопском вишедимензионалношћу тежи свеобухватности, остајући при томе фрагментарном и дисперзивном. Не лишавајући се фабуле (штавише, стварајући роман „са три кичме"), аутор посеже за могућностима које нуди традиционално некњижевни (односно нефикционални) облик речника. Поништавајући границе између фикционалних и нефикционалних жанрова, Павић утире пут постмодернистичком брисању граница стварности и давању статуса реалитета књижевним појавама, односно, ако се послужимо речима Александра Јеркова, стварању „постмодерне утваре у којој књижевност и стварност једна са другом размењују оно што једна код друге налазе да недостаје".[5] Улози ове књиге у формирању постмодернистичког тока српске књижевности посвеће-

---

[3] Михајло Пантић, *Александријски синдром, 3*, Нови Сад, Матица српска, 1999, 22.
[4] *Ibid.*
[5] Александар Јерков, *Постмодерно доба српске прозе*, у *Антологија српске прозе постмодерног доба*, СКЗ, Београд 1992, 25.

но је више радова, тако да ћемо се осврнути овом приликом тек на неке њене жанровске специфичности. Павић се определио за облик романа — за роман који се у ствари претвара „у библиотеку која има своју фабулу”[6], за роман који се, по његовој процени, налази у кризи, излаз из које књижевник види у приближавању приповедне технике скулптури и бејзику, језику компјутера — „којем је својствен овакав начин читања у свим правцима, са вишеслојном и вишесмерном проходношћу”.[7] Писац нуди нову поетику писања (која је везана за нову поетику читања), што представља његов „изазов приповедању и романескној форми”, како с правом указује А. Јерков.[8] Међутим, ради се не само о изазову романескној форми већ очито о *изазову романескне форме*, јер већина обимнијих прозних остварења М. Павића остаће у жанровском кругу романа. Мада у аутопоетичким исказима писца (и огледима књижевних критичара) *Предео сликан чајем* представљен је као роман у облику укрштених речи, а *Унутрашња страна ветра* или *Роман о Хери и Леандру* као роман клепсидра, ни један ни други немају „званично жанровско презиме”, односно немају поднаслов. Добиће га тек *Последња љубав у Цариграду* („приручник за гатање”), и то изостављање речи роман може да се тумачи као недвосмислени знак преласка на нови поетички ниво жанровског одређивања. У прилог овој тези иде и поднаслов *Звезданог плашта* — „астролошки водич за неупућене”. После лексикона — атрибута научног све(знања) — долазе на ред други (привидно) нефикционални обрасци. Заједничка им је и интегрална форма, која омогућује читаоцу учешће у обликовању приче. Текст остаје непроменљив, док приповедање тече у различитим правцима. Прерушавањем романа у књиге (овај пут мистичког) знања писац још једном постмодернистички замењује свакодневну реалност реалношћу текста, а искуствено знање, раније потиснуто знањем из речника, сада бива потиснуто астролошким предзнањем и уметношћу тумачења тарот комбинација. Опет, још изразитије, књижевно, читалачко поприма статус животног искуства. Комбинација облика романа и фингираних образаца — приручника за гатање и астролошког водича — сведочи не само о Павићевој неспремности да се пристане на жанр већ и о постмодернистичком занемаривању традиционалних облика у корист других, ванкњижевних приповедних модела. „Епохални догађај губитка стварности” о којем, по речима Ивана Негришорца,[9] сведочи М. Павић, има за последицу покушај обликовања нове стварности, стварности текста у којем се укида идеја краја, текста који попут карата тарот и хороскопа има моћ прорицања будућности.

Ако је реч о будућности постмодернистичке линије српске књижевности, пророчанство се остварује. Млађи писци, полазећи од таквог новог осећања за књижевне облике, надахнути отвореним могућностима које пружа поигравање књижевним и ванкњижевним моделима и укидање ограничавајуће одреднице устаљених жанрова, чине следећи корак.

---

[6] Цит. према Петар Пијановић, *Павић*, Филип Вишњић, Београд 1998, 382.
[7] *Ibid.*, 322.
[8] Александар Јерков, *op. cit.*, 32.
[9] Цит. према Петар Пијановић, *op. cit.*, 355.

Српска проза постмодерног доба показује заиста изузетну креативност ако је реч о експериментима са жанровским моделима — и тај се процес може пратити и по жанровским одредницама прозних дела. У време када нестају тематске одлике жанрова, када су већ одавно избрисани њихови поетички оквири, књижевници уживају у стварању нових жанровских варијетета — често не са циљем успостављања нове традиције, већ у жељи да се тексту, који следи логику сопствене приче, дâ универзално име. Књижевност постаје непрегледно поље субјективности, где више нема места за метанарације, за Лиотариве „велике приче". „Наративна кохеренција која је синтагматски наметала власт приче над приповедањем, уступа место дисперзији облика у којој приповедање има прагматичну власт над причом".[10] Дакле, стварајући своје дело, писац се не обазире више на типолошке карактеристике одређеног жанровског облика: „Уместо да се приповеда да би се испричала прича, прича се казује да би се приповедало": изгледа да и књига тек накнадно добија жанровску одредницу: жанр се бира према делу... Стандардни облици књижевног приповедања нужно се прилагођавају тој постмодерној интеграцији, следећи доминатну стратегију фрагментаризације. Хетероглосија и дисперзија уместо уметничке целине, дисконтуитет место линеарности, „крхотине ремек-дела" уместо „великих прича". Појављују се прозна дела са варљивим поднасловним ознакама: тако се у „парном роману" С. Басаре *Краткодневица* и *Џон Б. Малковић* други од романа носи жанровско „презиме" *Билдунгсроман*, што служи пре скривању (него откривању) његовог правог идентитета, као и презиме Малковић у случају његове протагонисткиње. У смислу жанровског именовања занимљив је и првенац Милана Орлића *О не/стварном*: како сведочи његов аутор, „поднасловна одредница 'причоман' жели да скрене пажњу на чињеницу да лирски субјекат (остварајући урастање прича једне у друге), твори условну приповест или краћи роман. На трагу једне од генералних идеја постмодерне, идеје фрагментарности, специфично доживљене и остварене, *О не/стварном* се може читати и као књига прича: то је обрнута перцепција".[11] Најзанимљивије је пак што у наставку исте реченице М. Орлић зове свој *причоман причороманом*, и таква неспремност аутора да се определи за једну поднасловну одредницу по мом осећању прилично је индикативна за постмодерну литературу, јер може да се протумачи као још један доказ одбијања било какве коначне одређености текста.

Причу *Парламентски парк*, којом се крећу омиљени књижевни јунаци српске постмодерне Иво Андрић и Милош Црњански, Милован Марчетић поднасловљава „мали приповедни омнибус". Напуштајући пределе не само књижевне већ и уметничке терминологије, писац претвара причу у литерарно средство за превоз јунака, односно за кретање приповедања, стављајући у њен поднаслов како ознаку жанровске амбиваленттности и хетероглосије (*омни*) тако и реч *мали* — као знак постмодерне одбојности према великим стварима као што су велике приче, велики

---

[10] Александар Јерков, *op. cit.*, 54.

[11] Милан Орлић, *Записи из поларне ноћи*, Просвета, Београд 1997, 23.

жанрови, велике идеје. Анимозитет према *великом* манифестује се и у поднаслову збирке Дивне Вуксановић *Опажач, опажена: микро проза* и, како тврди Ненад Шапоња, овде се не ради о експерименту на нивоу формалних или жанровских поигравања, „већ се експерименталност види у самој структури прозног смисла који се граничи са песничким".[12] На овом месту ваљало би се подсетити једне битне ознаке постмодерног доба, а у ствари дијалога са модерном који се испољава свакако и у настављању традиције тражења адекватних жанрова: „Не мећемо све то у приправљене калупе", записао је у *Објашњењу „Суматре"* омиљени модерниста српских постмодерниста Милош Црњански. „Опет једном пуштамо да на нашу форму утичу форме космичких облика: облака, цветова, река, потока..."[13]

На трагу оваквог модернистичког уверења рођена је и *Петровградска прашина* Војислава Деспотова. Сачувавши неке одлике старијег брата романа (биографија, односно пут сазревања јунака, опис места, где се он стасавао, велики број споредних ликова, чија се судбина прати, повезаност детаља) тај *романчић*, следећи форме облака Црњанског, постаје бајколики текст, психолошки оправдан фантастичким визијама детињства (где чудесно је релевантан део стварног). Свет протагонисте, насељен митовима, бајкама, фантастичним животињама и филмским идолима, бизаран је, али сасвим реалан у његовом духовном простору. У измењеној, иако ослоњеној на легендарне представе, топографији гради се један нови свемир, сачињен од фрагмената као што и доликује *романчићу*. На крају књиге Петровград прекрива прашина тамнољубичастог облака који је стресао са себе боју и распао се. Прашина која ће подсетити на дисперзивност самог постмодернистичког књижевног света који настаје распадањем модернистичких облака.

Док за неке од писаца посмодерне битнији је сам искорак из устаљене форме него његово именовање, има међу њима аутора који посвећују дефиницији жанровских облика својих дела посебну пажњу. Право богатство поднасловних одредница нуде књижевна остварења Милете Продановића, а њихови сложени односи са насловима дела такође нису незанимљиви за причу о метаморфозама прозних жанрова. Посебно су подстицајне у том смислу његове књиге *Пас пребијене кичме: фуга за један глас*, а такође *Небеска опера: дисторзије, параесеји, исклизнућа...* и *Путописи по сликама и етикетама: једанаест лаких комада. Пас пребијене кичме* био је најављиван као „дневник натуралистичких дигресија" да би се на крају појавио са индикативним поднасловом који позајмљује своју жанровску одредницу из музичког вокабулара, одузимајући јој њено првобитно значење: фуга је композиција за више гласова, који понављају исти став, док присуство суверeног наратора служи стварању јединствене „фуге за један глас". Мада читалац у потрази са свим могућим значењима поднаслова може стићи и до латинског извора речи: *fuga* значи 'бекство'.

---

12 Ненад Шапоња, *Аутобиографија читања*, Просвета, Београд 1998, 183.

13 Милош Црњански, *Објашњење „Суматре"*, М. Црњански, *Песме*, Нолит, Београд 1983, 210.

Свака од прича *Небеске опере* има поднасловну ознаку (*параесеј, ендемска винијета, онирички трип* итд.). Већина од њих следи логику оксиморона (*дијалектичка фантазмагорија, сентиментална конструкција, соцреалистичка бајка, капиталреалистичка бајка, медитације о ентропији, демонолошки водвиљ*), где се појмови спајају на бизаран начин, творећи жанровске *дисторзије* — ишчашења, исклизнућа. Један део поднасловне ознаке често чини појам узет из речника типолошких имена различитих уметности (сликарства, књижевности, позоришта, филма) који добија ново значење у новом контексту (*remake*) или услед сусрета са другом речи из поднаслова (*антропографична гротеска, ендемска винијета*). Ироничан поступак који и овде примењује писац, рађа жанр оничког трипа и параесеја (где префикс „пара-" недвосмислено указује на „преображај" који је доживео један од најпопуларнијих жанрова). Име збирци даје параесеј *Небеска опера* чија је тема заправо брисање граница између фантазије и стварности, тачније речено — историјске последице тог чина. Пратећи повест *Небеске опере* читалац ће се упознати са уметношћу у којој долази до спајања протагониста и посматрача, где су гледаоци глумци, а глумци гледаоци, чији инструменти нису дискурзивно-рационални већ пре интуитивно-технички. Писац се иронично поиграва самом постмодернистичком игром — и наслов *Небеска опера* подсетиће на то да једна од основних фигура постмодернизма — пастиш — води порекло од оперске музике, састављене од композиција разних композитора. Мада та реч, која значи такође 'паштета, смеша' има још једно значење — 'обмана, превара' — што се сасвим поклапа са Продановићевом причом о тужним последицама занесености тим ремек-делом.

Путописе по градовима и етикетама, представљене у поднаслову као „лаки комади", чине једанаест прича које традиционални путописи вероватно не би примили у своју жанровску породицу. Осим очекиваног елемента путовања (који је у већини случајева присутан), причу чине ерудитски и хедонистичко-наративни дискурси. Многобројне дигресије једне и друге врсте доносе питање: је ли то прича о доживљајима наратора (и, успут, о делима уметности, „сликама и етикетама") или прича о артефактима, пропраћена коментарима наративне природе? У „лаким путописима" преплићу се животи предмета и људи, приповедање о скривеном (или чак фантастичном) животу „слика и етикета" неодвојиво је од интимне исповести наратора, препознатљивих детаља времена и прозирних алузија на његове актере. У композиционом смислу најсложенија је прича *Wolf(gang) in Fabula* коју осим ње саме чине два апендикса, први од којих (*Тражење моцарткугли*) има поднаслов „препарирани Кретјен де Троа", а други (*Пасионирани обожавалац моцарткугли*) — „препарирани Франц К.". И док у једном од „путописа фолираната" (*Масна црна птица из плоснате конзерве*) аутор назваће своје дело „псеудопричом", апендикси очито припадају врсти прича („препарирани Франц К." ушао је, сасвим самостално, у антологију М. Пантића *Мала кутија*). „Припремљени, израђени" Кафка и Кретјен де Троа одвешће нас до још једног популарног жанра постмодерне српске књижевности — који понекад даје не само презиме већ и име збиркама. Реч је о мимикријама.

И мада је изузетно занимљив случај Пишталове приче *Изабраник* потписане именом Милорада Павића или прича Микија Шепарда које је „превео" Ђорђе Писарев, у овом контексту споменућу само књигу Александра Гаталице која је ту дефиницију понела као наслов. Мистификација манира других писаца, која иде корак даље од пастиширања, сасвим оправдава насловну одредницу *Мимикрије* која се може тумачити као жанровска. Дакле, жанрови све чешће постају не само део поетичке стратегије већ и дају своја имена (и, наравно, презимена) књигама постмодерних аутора.

Дешава се да услед постмодернистичке игре у тексту и са текстом жанрови имају у књигама неколико улога, наступајући и као њихови јунаци. Такву је судбину доживела „причка" Саве Дамјанова, која се појављује као жанровски модел приче и као њена протагонисткиња. Ако је Деспотов тепао роману, Дамјанов тепа причи као таквој (оној која води порекло од причте — не само Мушкатировићеве, већ и митске) и причи која се јавља као извор и фигура наративног задовољства. Настале од крхотина ремек-дела (у којем можемо препознати једну од великих прича) ремек-делца (или *ūричке*) представљају адекватан облик постмодерног израза. Оне су плод неспутане игре језика, који црпе надахнуће из неколико стварности: стварности доживљене, одсањане и књижевне. У овом случају ради се не само о давању књижевном, читалачком статуса животног искуства, већ о узајамном прожимању тих искустава која су подједнако релевантна за писца. У *Причкама* налазимо циклус *Ауūо-рецеūицијски со(м)неūи* који уводи у књижевност жанр „со(м)нета" — од речи *somnus* — 'сан' или, можда, од речи *сомнамбулизам* — 'видовитост, будноћа у спавању'. У свом пародирању научног дискурса причке стижу до енциклопедијског модела (циклус 44 одреднице из *Приручника фанūасūичне рецеūиције*). Кад је реч о авантурама жанрова у делу С. Дамјанова, њихове враголомије почињу још у књизи *Колачи, Обмане, Нонсенси*, где скоро свака од прича има барем две „жанровске одреднице": једна је од њих истовремено „Фамилиенроман, хагиографија, критичка аутобиографија" (*Последња седница ūолиūбироа динасūије Дамјанов*), друга — „Травестија аутопоетика" (*Разīовор са Ц. Л. К., вођен једноī снежноī, сūарноī окūобарскоī ūоūоднева 29. IX 2056. īодине*). Без обзира на одређену манирастичку бизарност те и такве поднасловне ознаке прилично прецизно дефинишу жанр самих дела: као што стоји у подналову текста *Асемаūички*, то је „херметички образац, лаичка парадигма: о све је то само Игра, лепа, несрећна Чигра..." Са свешћу о тој игри ваља приступити и другим делима писца који упозорава: „Прича је мртва драга, форма неверна љубав: све остало сувише је немо; остаје само језик, уметност која је језик, Језик који је језик..."[14] Занимљиве прилоге проучавању жанрова даће и *Мала енциклоūедија књижевних ūојмова*, где ћемо поред *Новеле с ūрсūеном* и *Црūаноī романа* наћи одредницу *Елеīија* (са поднасловом *Тексū-ūсихоаналиūичар*) и *Диūирамб* (поднасловљен *Тексū-вандрокаш*), где поднасловне одреднице дају додатни правац ишчитавању текстова.

---

[14] Сава Дамјанов, *Колачи, Обмане, Нонсенси*, Филип Вишњић, Београд 1989, 100.

Избор жанрова елегије и дитирамба подсетиће на Црњанског и његову *Лирику Итаке*, где песник даје своје, експресионистички бунтовне, обрасце традиционалних песничких жанрова — можда стога јунацима травестијног експеримента постају пробисвет дитирамб и жалопојна, ваљда фројдистички искомплексирана елегија. Прича *Патика у књижевности српског предромантизма (елаборат за докторат)* разликује се од *мимикрија* и *пастиша* о којима је већ било речи чињеницом да Дамјанов — писац пародира у њој Дамјанова — историчара књижевности, вешто фингирајући научни дискурс и правећи од студије о фантастици у књижевности српског предромантизма „веселу науку" језичке игре, где главна улога припада асоцијативној логици текста, а не предвидљивој логици филолошке анализе. У књизи прича *Повести различне: лирске, епске, но највише незрециве (записане у облику прозе, стиха, драме и дијалога чудних уопште...)* опет се срешћемо са повешћу, мада кад је реч о поштовању жанровских конвенција, овде се ради пре о релативизацији књижевних појмова. Ова збирка још једном потврђује чињеницу да Дамјанов на особен начин успева ујединити у својим књигама два главна постмодернистичка модела књижевности (и света): модел библиотеке где случајни додир књига рађа причу и модел сна — оног у којем је Бог одсањао свет, а Шекспир — своја дела.

У *Гласолалији* Саве Дамјанова, која представља збирку старих и нових прича, сви су текстови уједињени концептом глосолалије која би се такође могла третирати као жанровски, али барем концепцијски заједнички именитељ Дамјановљевих проза. Писац предговора Ненад Шапоња сматра: „Већ значења појма из наслова књиге, када нам сугеришу говор самог језика, божански надахнуту речитост или ритам низања речи наоко без смислених веза, прецизно реферишу о поетичким интенцијама његове (пишчеве) прозе"[15]. Први део књиге заиста може да се прочита у кључу глосолалије као особене појаве религиозног усхићења. Међутим, у *Повестима различним* наћи ћемо трагове друге глосолалије — страсти за говорењем страним (и туђим) језицима као још једне одлике постмодерног исказа склоног како свакодневној употреби позајмљених из других језика термина (у књижевнотеоријским и књижевнокритичким текстовима), тако и пастиширању, пародирању наративног поступка других писаца. Ако се ослонимо на тумачење порекла речи *глосолалија* у лексикону М. Вујаклије (*glossa* — језик, *laleo* — тепати), онда мирне душе можемо прогласити језичке игре завођења из *Прички* глосолалијом — тепањем језику. Баш зато *глосолалија* могла би да буде сасвим адекватно име за текст, који предвиђа широки распон рецепције читања: од текста — чеда божанске надахнуте речитости до књижевне језичке игре.

И на крају приче о дисторзијама, мимикријама и иним гласолалијама споменућемо текст Боре Ћосића *Нарација, подлистак, есеј*, који на свој начин зацртава пут развоја прозних жанрова. Његов излаз — есеј — значи успостављање једне нове психолошке и емоцијске галаксије, чему

---

[15] Ненад Шапоња, *Истина језика или путовање у бескрај текста* у Сава Дамјанов, *Глосолалија*, Orpheus, Нови Сад 2001, X.

заправо теже у свом трагању за формом и изразом постмодерни цивилизацијски хедонисти, творци нових жанрова. Дакле, есеј — што у преводу значи 'покушај, оглед'. Есеј као покушај да се писац огледа у новом жанровском облику, да се огледа у огледалу текста онај који је и сам огледало. Шта ће онда видети у том огледалу читалац? Погађате већ — видеће себе, као што је то предвидео Милорад Павић. Сваки тумач ових текстова видеће толико колико је у његовој моћи, тек толико колико му је дано да види. Тако ће за једног они увек остати *нонсенси*, други ће запазити њихову природу пастиша, што је, подсетимо се, још један синоним за *обману*. А трећи ће их доживети као александријске *колаче*, као оне слаткише из Прустовог романа, чији се непоновљив укус памти и који имају чаробну моћ повезивања прошлости и садашњости.

Алла Татаренко

РОМАНЧИКИ, РАССКАЗОЧКИ И ДРУГИЕ ПОВЕСТИ: ПОСТМОДЕРНИСТСКИЕ МЕТАМОРФОЗЫ ПРОЗАИЧЕСКИХ ЖАНРОВ

Р е з ю м е

В статье рассматривается проблема изменений жанровой картины сербской прозы постмодерного периода, переоценки и актуализации традиционных жанров, а также создания новых в духе постмодернистского видения литературы. Полем исследования служат тексты, в которых жанровое определение содержится в подзаголовке или в заглавии произведения, и в которых поэтика именования является релевантным элементом авторской наративной стратегии.

UDC 821.163.41-6

ПИСМА МИЛАНА ЋУРЧИНА ТИХОМИРУ ОСТОЈИЋУ

Томислав Бекић

Тихомир Остојић и Милан Ћурчин спадају међу значајне личности културне историје српског народа с краја 19. и почетка 20. века. Док је старији Тихомир Остојић (1865—1921) својим деловањем у великој мери био везан за Матицу српску, поготово у раздобљу до Првог светског рата, када је од 1911. године обављао дужност секретара Матице српске и уредника *Летописа Матице српске*,[1] Милан Ћурчин (1880—1960) само је делом био везан за Матицу српску и то понајвише својом сарадњом са Тихомиром Остојићем, којег је подржавао у његовом настојању да са групом млађих људи (Станоје Станојевић, Јован Радонић, Милутин Јакшић) Матицу српску постави на нове основе и разграна њену делатност. По сачуваној преписци у Рукописном одељењу Матице српске, та сарадња између млађег Милана Ћурчина и старијег Тихомира Остојића почела је крајем 19. века и трајала је, са краћим прекидима, све до смрти Тихомира Остојића 1921. године, па сходно томе ова писма Милана Ћурчина Тихомиру сведоче како о односу између два културна посленика тако и о одређеним збивањима у делокругу културног живота српског народа, посебно Матице српске, на прелаз између два века.

У тренутку када започиње преписка између Милана Ћурчина и Тихомира Остојића Милан Ћурчин се управо спремао на студије у Беч, док је Тихомир Остојић већ био професор гимназије у Новом Саду и угледни културни посленик. Милан Ћурчин ће 1905. завршити студије у Бечу докторском дисертацијом о пријему наше народне поезије у немачкој књижевности и потом започети универзитетску каријеру избором за доцента за Немачки језик и књижевност на Универзитету у Београду.[2] Тихомир Остојић ће тек 1907. стећи докторску титулу, а универзитетску каријеру започети после Првог светског рата, пошто је 1920. године изабран за професора спрске књижевности на новооснованом Филозофском факултету у Скопљу, али ће га прерана смрт 1921. године прекину-

---

[1] В. Живан Милисавац, *Историје Матице српске. III део. 1880—1918. На низбрдици*. Нови Сад 2000, 456—507.

[2] О Милану Ћурчину в. *Милан Ћурчин као германиста*, у Томислав Бекић, *Germanoslavica I. Прилози проучавању узајамних културних и књижевних веза између наше и немачке културе*, Нови Сад 2001, 306—313.

ти у његовом плодном раду.[3] Милан Ћурчин се после рата неће вратити на универзитет, него ће своје културно посленишство наставити у Загребу, где је покренуо часопис *Нова Европа* (1920—1941), којем ће се посве посветити и само се повремено огласити као германиста.

По преписци се види да је Милан Ћурчин, оснивајући свој часопис са јасном југословенском оријентацијом, и Тихомира Остојића одмах позвао на сарадњу, који му је већ за први број дао један свој прилог. Тешко је рећи у ком правцу би се сарадња између Т. Остојића и М. Ћурчина даље развијала, поготово када се имају у виду измењене друштвене и културне прилике по стварању југословенске државе. Ова писма Милана Ћурчина у сваком случају пружају увида у тежње и настојања младе српске интелигенције на плану културног стваралаштва током две деценије, које су биле од крупног значаја у историји српског народа. Али она уједно пружају увида у неке од биографских момената ових вредних културних прегалаца.

РОМС 6848
Писмо

Панчево, 26. VIII (18)99.

1

Поштовани господине,

Кад човек у данима одмора почне живети животом dolce far niente, онда је сасвим природно да и дописивање спада у оне ствари, којих се лаћа само онда, кад је баш потреба прека, напр. — што је код мене случај, — кад треба удовољити жељама и молбама којег познаника. Дакле, та молба познаничка тутнула ми је данас перо у руку, да Вама адресује прво писмо за време овога распуста.

Надам се, — у таким се приликама човек увек нада, — да Вам наша молба неће бити непријатна, а ствар је у овоме: моји познаници имају одраслу децу за I и III разред гимназије; будући да је овдашња гимназија незгодна за Србе због помађаривања, а хотећи с друге стране да даду децу у завод, где се пази на владање и ред, препоручио сам им ја конвикт учитељски у Новом Саду. Немајући довољно обавештаја, морам се ослонити на Вашу доброту, те Вас замолити да ми пошљете проспект и упуте, како се може доспети у конвикт.[4]

Можда ће Вас интересовати, поштовани господине, да ли сам веран својој одлуци. Моја је намера још непоколебива: у философе! И за

---

[3] О Т. Остојићу в. у Станоје Станојевић, *Народна енциклопедија српско-хрватска-словеначка, III*; *Енциклопедија Новог Сада*, 18, Нови Сад 2001.

[4] Тихомир Остојић је у то време био професор Новосадске гимназије и уз то је основао и водио хор у Српском учитељском конвикту.

чудо, што ме више одговарају од тога, — а то ради скоро сваки коме год споменем — све ми се већма свиди моја одлука.[5]

Уосталом, пре поласка на више школе, мислим још свратити у Нови Сад; тада ћу бити слободан, те Вас посјетити и засведочити Вам још једном своје поштовање.

Милан В. Ћурчин

РОМС 6828
Писмо

Беч, 17/30. X 1900.

2

Поштовани и драги господине,

опет куцам на Ваша врата. Хоћу баш да ограбим који часак Вашег драгоценог времена, те шаљући Вам своју адресу, иштем обећане ретке. Ако сте доспели да прочитате оно што сам преписао из превода „Валенштајнове смрти”,[6] будите добри, па ми пишите своје мишљење, да бих знао, хоћу ли завршити започети посао. — Колико сам Вас познао из некадашњих српских задатака, знам да не ће бити околишења, већ да ћете с оним што мислите у брк; ту сам врлину на Вама увек поштовао.

Био сам искрен, па сам одма почео с предметом, који ме сада највише интересује, али ћу Вам бити врло захвалан, ако бисте ми хтели саопћити и ствари, у којима је сад Матица. Мислим ако има нових планова и нових изгледа. Историја књижевности, о којој ми је госп. Радонић[7] често говорио, врло ме одушевила; рад бих више о њој чути: ако Вас замолим, можда ћете бити вољни да жртвујете који часак, па да ми потање опишете ствар.

---

[5] Милан Ћурчин се тада спремао на студије у Беч, где ће студирати германистику и славистику.

[6] Ништа нам поближе није познато о судбини Ћурчиновог превода Шилерове *Валенштајнове смрти*, тј. да ли је Остојић био незадовољан преводом, па је Ћурчин престао са радом на преводу или је пак сâм одустао од даљег превођења. М. Ћурчин је, по свој прилици, тај превод био намењо *Летопису МС*. Занимљиво је да је угледни новосадски професор и филолог Јован Живојиновић понудио Матици српској да поводом стогодишњице Шилерове смрти објави његов превод трагедије *Валенштајн*. Иако су рецензенти Светозар Савковић и Тихомир Остојић били незадовољни тим преводом, ипак је неколико одломака објављено у *Летопису МС*. В. *Одломци из Шилерова „Валенштајна”*, за спомен стогодишњице смрти песникове, превео Јован Живојиновић, ЛМС, књ. 230, 1905, 1—40.

[7] Јован Радонић (1873—1956), знаменити историчар који је у својим истраживањима обухватио безмало целокупну историју српског народа, аутор чувене монографије *Гроф Ђорђе Бранковић и његово време*, био је у то време библиотекар Матице српске (1899—1905) и блиски сарадник Тихомира Остојића. По свој прилици ту је реч о историји књижевности на којој је Тихомир Остојић у то време већ радио, а која се неколико година потом појавила под насловом *Српска књижевност од Велике сеобе до Доситеја Обрадовића* (1905).

Будите уверени, да ја Ваше време знам ценити; ипак ми је на срцу да Вам кажем да не бих био задовољан с одговором на карти, као што Ви то умете да чините.

Ако ће Вас занимати, споменућу Вам да друштво за потпомагање сиромашних Срба ђака у Бечу, које смо ми млади, особито наш разред из Новог Сада, у руке узели, врло лепо напредује, па ако остане овако кô сад, надамо се многом успеху. О Зори не могу ни близу тако што рећи.

Бићу слободан, па ћу и госп. Радонићу скорим писати.

Имајте на уму, драги господине, да „Валенштајнова смрт" чека на Ваш одговор, па се пожурите са писмом на адресу:

Wien I, Maximilianstrasse 11

где ће га жељно чекати Ваш

Милан Ћурчин

који Вас с поштовањем поздравља из Беча

РОМС 6829
Писмо

Беч, 22. XI / 5. XII 1900.

3

Поштовани и драги господине,

овај пут нећу употребити само опћу фразу, којом се обично уводи писмо, кад кажем, да ме је Ваше писмо веома обрадовало. Не хтедох радити док не знам на чему сам; а сад — кад видим да није узалуд — латио сам се опет јамба, те се надам да ћу до Божићних ферија изјамбати и последњи чин „Смрти".[8] Захваљујем Вам на доброти и опаскама, које ћу марљиво употребити за поправку превода; једнога се бојим, да ћу Вам морати још досадити са целим делом, али, бога ми, не могу се на бољега намерити!

Што се тиче омашака у ритму и стиху, хтео сам рећи, да ја само по слуху везујем речи, а слух хоће често да изневери. Него, наглашујем, да сам се директно чувао неких слободâ, које Шилер себи допушта; све мислим да се ма на рачун разноврсности *морам* уздржати од њих, јер Шилер је Шилер, па се зна да је — рђава српска реч — свестан оних лиценција.

Оно Ваше „али" није ме много обрадовало. Ја сам кô у воску држао: ако је превод добар, хајд у Летопис! До сад су се бар примале таке

---

[8] Очигледно је да је М. Ћурчин интензивно радио на преводу Шилерове драме *Валенштајн*. Ово место се односи на трећи део трилогије под насловом *Валенштајнова смрт*. У вези с тим в. нап. 1 уз писмо од 17/30. X 1900.

ствари; ако се не варам, још траје расписана награда од Матице за преводе класичних дела. Ако баш никако не иде за Матицу, покушаћу с београдским позориштем; не пође ли ни то, савићу рукопис, па у фијоку, — да буде сâм Драгиша Станојевић. У осталом то би ми било доста криво.

Него о целој ствари разговорићемо се у Новом Саду, док за 2 недеље пођем кући.

Хтео сам још нешто рећи о поверенику Матичину овде у Бечу. Ако мислите ђака, — ево мене! Немојте се, молим Вас, устезати да ме одбијете, ако бисте ради каког старијег, искуснијег; али ту Вам могу слабо, кога препоручити: ваљда Петар Путник или Јефремовић или Никола Ђуричић. Више не знам ко би био за то.

У вашим крајевима тамо ваздан новинâ! Удају се, жене се, — још мало, па ће Нови Сад остати без девојака! Како је с Вама, нисте још у домашају стреле Купидонове? — а требало би да сте; угледајте се на госп. Радонића. Или у њега можда нема каке лепе рођаке, као што се у Вас десила? У осталом, ми млади треба о том да ћутимо, а онда морам прекинути, јер вратити се опет сувим књигама не иде.

Поздравите госп. Радонића, и примите српски поздрав и поштовање из Беча од

Милана Ћурчина

РОМС 6849
Писмо

4

Беч, На Нову годину 1900.

Поштовани и драги господине,
ако ћу с истином на среду, не знам баш, да ли бих се још скоро сетио да Вам, по Вашој жељи, више пишем, кад не би на прагу стајао Ваш светац, св. Јован, опомињући ме да треба свечарима честитати. Старе су фразе које лебде на устима сваког честитача; зло је само, да се заиста не може без њих. Не хотећи да запливам дубље у то познато море, прећи ћу, са жељом: свако добро, на друге ствари и прилике, у моме овдашњем живовању, које ће Вас можда донекле занимати.

Да сам остао веран изабраној струци, то знате; а знаћете — мислим, из искуства — и то, да ми прво време на великој школи није дало грађе за настављање гимназијских снованâ. Са мало плана, а доста муке, постао сам академским грађанином; сазнавши ништавост свога знања спрам оног што се иште, стајао сам разочаран на рушевинама својих идеала, и — ништа природније! — подадох се реалности са лозинком: полако. Али заиста треба добра доза хладнокрвности једном српском ђаку на свенаучишту, кад помисли колико је напреднији од њега његов немачки друг.

Помислите: ја германиста,[9] а о Nibelungenlied-у једва и чуо што! Мој друг у скамији настенографише до 70—90 речи у минуту, а ја с тешком муком дохватим по коју разумљиву реч на читавом предавању. — Кад сам видео да ми зловоља ништа не помаже, умирих се, и досад сам толико напредовао да ћу за први семестар научити прилично немачки и прилично стенографије: за прилике доста. Али то су неприлике, које нисам ја једини пропатио, а стрпљење је увек био модус за таке ствари.

Опростите, што Вам уз големи број школских задатака, досађујем још и ја оволиким писањем, па још тако песимистичке садржине; али човек је свагда спреман на тужбу, а кад се захука, не зна шта је доста. Другом приликом, ако Вам буде право, ударићу у веселију жицу свога бечког живота, а донде останите с Богом.

С поздравима и с поштовањем

Милан Ћурчин

РОМС 6832
Писмо

5

Беч, 17/30. I 1901.

Поштовани и драги господине,

Одма(х) ћу in medias res. Госп. Мишић, овдашњи парох, радо се прима повереништва за Матицу међу овдашњим грађанством. На Зориној светосавској забави говорио сам с њиме и запитао сам га да ли би он узео ту дужност на се. Молим Вас, дакле, да га сада замолите и да му пошљете позиве са списковима, да би могао почети одмах са скупљањем. Надам се да ће Вам он моћи доста скупити, јер видим да се добро познаје са свима бечким српским породицама.

Међу ђацима купи Миша Георгијевић. Он вели да му је госп. Радонић поверио листу. Док он застане, наставићу ја, — колико се може.

У Панчеву сам имао са скупљањем прилично успеха. Уписао сам 14 нових чланова и до 35 претплатника. — Немило ме је дирнула једна ситница: кад сам добио од Матице потврђен један списак, гласила је адреса

Tekintetes
Csurcsin Milán ùr
Pancsován

---

[9] Милан Ћурчин је 1900. започео студије германистике и славистике на Универзитету у Бечу и завршио их са докторском дисертацијом *Das serbische Volkslied in der deutschen Literatur* (1905), која спада у најзначајније доприносе српске германистике. Ова књига се код нас појавила тек после осам деценија (Милан Ћурчин, *Срйска народна йесма у немачкој књижевносйши*, са немачког превео Бранимир Живојиновић, предговор Мирко Кривокапић, *Уз књиīу Милана Ћурчина*, Београд — Панчево 1987).

иако сам ја изричито написао Милан Ћурчин, Панчево. — Кад Српска Матица тако ради, шта ће писати други? Ако Вам се може, требали бисте то да споменете онде где је потребно.

Шта је с првом књигом Летописа? Ми чекамо.

Читате ли што се пише о омладини по нашим листовима? Има ствари да се човек мора смејати. Сваки ти то пише, знао или не знао, па није чудо кад се нађе и овакога: „О овом друштву истина нисам извештен, али биће да и тамо није боље...” (Србобран).

Ако узимам што да Вам саопћим, јавићу Вам се опет; засад Вас молим да поздравите г. Радонића.

Српски Вас поздравља с поштовањем

Милан Ћурчин

РОМС 6910
Писмо

6

Беч, 13/26. II 1901.

Поштовани и драги господине,

Ваша питања о University Extension нису ми доста јасна; да бих добио чист појам о оном што Ви желите, молим Вас, да ми одговорите на ово. Желите ли информације о University Extension као о установи уопће, или о сличним установама у Бечу; јер то двоје не подудара се сасвим. Установи Јуниверзити екстенжн-у зачеци су у Енглеској и Данској (у осамдесетим годинама), одакле се раширила по осталим државама у разним облицима. У Бечу имају две паралелне установе, којима је мета мање више иста као University; једна је позната под именом Volkstümliche Universitätscurse, где се курсеви држе по налогу бечког универзитета, а издржава их држава; друга је установа Volksheim (који је искао, ал' није добио назив Volkshochschule), где се држе опет популарна предавања свеучилишне струје, а предавачи су доценти и професори с универзитета. Да ли дакле желите податке о Јуниверзити екстенжн уопће, о првој или другој бечкој установи напосе, или можда о свима заједно. Ја сам се интересовао досад за ту ствар, па бих Вас могао детаљима прилично информисати; само нисам рад да Вам нашироко причам о оном што Ви можда већ знате.[10]

Молим Вас, дакле, да ми тачно јавите, те ћу се ја онда још распитати и истражити, што би Вам могло требати.

---

[10] Т. Остојић је крајем 19. века са групом млађих људи настојао да оствари неопходне друштвене реформе, при чему је сматрао да Матица српска у томе треба да одигра посебну улогу. У том склопу је зацело од М. Ћурчина затражио обавештења о сличним друштвима у Европи, која би могла да послуже као нека врста узора, па се ови подаци односе на оно што је М. Ћурчин знао.

Ако није дискретна ствар, могли бисте саопћити, зашто је то (за какву расправу или можда за план о оснивању чега сличнога?), да бих тако згодније могао тражити и бирати материјал.

Што се мога мишљења тиче, ја се у том погледу васпитања масе слажем са научницима у Немачкој, који с неповерењем гледају на популарно свенаучиште, јер се боје површности. Колико Вас знам, све ми се чини да ћете и Ви ту бити близу.

Добио сам прву свеску Летописа; spät aber doch него администрација би могла бити тачнија, а не слати књиге месец дана после изласка.

Шта велите на Српски Књижевни Гласник? Јесте ли добили Календаре?

Надам се да ћете ми дати прилике да Вам опет што пре пишем, а ја ћу то радо чинити.

Поздрав госп. Радонићу; Вас српски поздравља с поштовањем

Милан Ћурчин

РОМС 6867
Писмо

7

Беч, 5/18. X 1902.

Поштовани г. Остојићу,

сетио сам се нашег разговора, па сам се пожурио да напишем чланчић за 3. свеску „Покрета”.[11] Испао је нешто мршав и на брзу руку, али мислим да се у главном слаже с мислима Покреташâ. Управо, тешко би и било написати овако што у академскијем облику; немојте дакле замерити по којем месту с мало више фразâ. С потписмом можете чинити што Вам драго; поптун или само Ћ. или без, све је једно.

Сад се распитујем за народне библиотеке; ових дана отићи ћу у Central-Bibl(othek), па ћу потање разгледати у чему је ствар. Док учиним колико могу, писаћу Вам опширније. С поздравима и с поштовањем

Ваш М. Ћурчин

---

[11] Т. Остојић је основао часопис *Покрет*, који је повремено излазио од 1899. до 1912. године. Т. Остојић је у њему са својим једномишљеницима (Јован Радонић, Милета Јакшић, Станоје Станојевић), у које је очевидно спадао и Милан Ћурчин, заговарао темељну реформу друштва и у том склопу и Матице српске. У том смислу овај свој прилог написао је и Милан Ћурчин. Више о томе в. код Живан Милисавац, *Историја Матице српске III, 1880—1918*, Нови Сад 2000, 456—484.

Нов омладински йокреш

Узалудно је говорити о — тражим благу реч — застарелости наших народних странака. Коло млађих људи и омладина по универзитетима невољно гледају како се капом тера традиционална политика и одричу се назива страначког.

По мом мишљењу наше народне странке не ваљају у две главне тачке: прво, што су се заплеле у међусобној борби, те им је већ више стало до страначког интереса него до народног; друго, што и кад раде за народ терају готово искључиво велику политику. Ја се бојим, да већи део омладине устаје само против оног првог, јер јој је и сувише лудо да се вечито троши снага у млаћењу празне сламе личних полемика из прошлости и садашњости. Таком страначком борбом користимо свакоме само не себи и пропуштамо скупо време. Али нове генерације отрешће се, као што је природно, традиције, па ће та борба малаксати и престати; и донде и онда од исте је и још од веће важности оно друго зло наших странака: терање политике en gros. Од Милетићева доба нисмо се у томе ни у чему изменили. Само што је пристајало Милетићеву добу, не пристаје за нас сад; времена се мењају, ондашње право одушевљење данас је у истини празно, најжешћи радикализам у том погледу данас је чиста конзервативност: ми не идемо напред с временом. А и у нашој академској омладини има још сувише одушевљења омладинског покрета; онда је то значило покрет, данас — застој. Ко каже и верује да се данашња омладина не интересује за народне ствари, тај омладину не познаје; а да многи тако говоре, узрок је што то интересовање не доноси рода, јер се оно још једнако већим делом састоји у сањарењу и одушевљењу. И данас још, кад омладина тражи да се одели од странака, први је корак: стварање програма и име друштва, а идеал: омладински конгрес. Говори и рад иду увек правцем: да рушимо, да рушимо! Вредило би већ боље размислити о томе, да није можда стварање и рад најбољи начин рушења.

Покушаћу да с мало црта прикажем држање омладине за општу корист Срба у Угарској. Већи део омладине начисто је отприлике с овим: Наше странке више нису странке, већ клике, које служе интересима појединаца, а вуку цео народ за собом, служећи тако користи туђина. То је све. Константовање овога испуњава све мисли и све говоре на састанцима; а кад се осети, што се мора осетити, да злу треба помоћи, онда се покреће акција са гломазним апаратом: држе се састанци, доносе се резолуције, саопћавају се омладинама по другим местима, решава се да се држи велики омладински збор који ће одма(х) начисто излечити све народне ране; каже се већ у колико минута сме сваки говорник говорити. Па шта буде онда? Конгрес забрани влада, и цела јула, дуго грађена, лежи у прашини. То је тај дух омладинског покрета у данашњој омладини. Међутим, ствар је сасвим јасна, да се све то ради из чистог родољубља, али без дубљег размишљања. Прилике су се измениле, па зашто онда трошити и вољу и снагу на оно што немамо у рукама? Данас већ нигде нема борбе на јуриш, а где ћемо ми, оваки каки смо. Угарски Срби

остављени су сами себи и имају да се боре за свој опстанак; а ту је непромишљеност и велика невоља велика политика, и једина помоћ *мали рад.*

О малом народном раду говори се у новије доба много и свуда, у последње време и код нас. Покушаћу на свој начин да одредим, колико би могла имати омладина удела у њему. Пред малим радом иде темељно образовање у својој струци. И то се, ма колико примитивно изгледало, мора нагласити као прва тачка малога рада за омладинца. Док је горе, на школама, посвећен сав својој науци, он се спрема за озбиљан мали рад. Кад је доле, међу својима, онда може омладинац активно радити. Академска омладина је управо једина жива веза међу нашим раштрканим крајевима, те може послужити као најбољи расадник и преносач добрих и нових идеја. Осим тога, она се враћа редовно из културнијих земаља, где је раднике на делу гледала. Млади људи су најагилнији растуривачи и аготатори, па колика је корист отуда, кад се та агилност употреби у добру сврху, помажући на разним крајевима српским установама и уносећи с разумевањем књиге у народ. Уопће, главни задатак омладини био би да одржава везу међу деловима народа и да буди свест не само о политичној, него особито и о културној и привредној заједници у целини народној. Свеза омладина најлакше ће примити нове идеје, те отпочети нов рад. Зато је први корак: коначно еманциповање од странака и остављање тесногрудих традиција пуних предрасуда. Манимо се офанзиве, већ чувајмо оно што имамо; унапредимо оно што имамо радом на привреди и радом на просвети.

И кад падну фантоми, а стану пред очи живе индивидуе, кад нестане личности, за које се бори и ради, већем ствари, онда смо на путу реалне политике, без које један народ данас пропада.

Рад сам још додирнути сад опет актуално питање о држању спрске академске омладине према хрватској. Долази полако доба потпуне верске толеранције и онда остају још само предрасуде и традиција као препрека међу Србима и Хрватима. Ваљда ће и једни и други не само увидети већ и хтети одбацити спољашње формалности које нас деле; док мање будемо сањали и једни и други. На сваки начин, опет треба да почну млађи нараштаји. Место да се, због загребачких догађаја, одричемо једни других и стајемо на пут удруживању за читав низ година, треба се напротив оканути празних резолуција, па радити што боље на том, да се немиле свађе међу нама брже забораве; и још више: треба се отрести тесногрудости, па први тражити помирења и додира са хрватском омладином. Јер ко је од нас тако кратковид, па не види да Степан Радић више важи него цела заведена руља са Чивутином Франком на челу?! Ако тако не радимо, онда ћемо онима што долазе за нама оставити замршене прилике, а они нас не ће благосиљати, баш кô што и ми сад не благосиљамо ове што иду пред нама, па нам пружају нож да ударамо и даље брат на брата.

Свако доба свој покрет!

М. Ђурчин

РОМС 6839
Писмо

8

Панчево, 28. јула/10. август 1905.

Драги Остојићу,

позив на Матичину скупштину није још разаслат; али док буде, не мислите ли ви да би добро било позвати опет, дан пре скупштине, неколико (што мање) покреташа на договор? Овај пут би било, како ми се чини, више градива за дискутирање, а и више изгледа на неки успех. Ја бих на пр. пре свега дошао пред вас с мишљењем да одма на почетку главне скупштине треба поднети предлог о промени дневног реда: да се све тачке, које имају с књижевношћу посла изоставе, а расправљају само питања управног одбора и обави избор питомаца; с мотивацијом да је већ срамота докле је дотерала главна скупштина књижевног друштва Матице, те да је већ крајње време почети делити на чисто књижевност у Матици од банкарске радње и потпорног друштва. Кад би се овакав предлог мало блаже формулисао и у згодан час поднео, не би промашио циља, ма и не било одма све што се хоће. Имао бих ја пројект и за још радикалније реформе, али тај нек прво изиђе као глас вапијућег у пустињи у каким новинама или каком листу, док се наши стари полако не навикну на таке бунтовничке мисли. Ипак би могло и о том бити речи на нашем договору.

Исто тако можемо се ваљда сложити у неким личностима за изборе сад на скупштини. Наравно да бисте ви и др. Марковић били најзгоднији домаћини за оваки договор. И Радонић ће зацело још бити у Новом Саду. Могао бих ваљда звати и Скерлића и Пају Поповића, а Станоје Белића и Петронијевића, да суделују као „саветујући" чланови? Љотић ће и онако доћи.

Пишите ми на сваки начин што пре како мислите у овој ствари.

Шта је с вашим докторатом?[12] Јесте ли видели Максимовића,[13] тај вас предухитрио.

Срдачно вас поздравља ваш

Милан Ћурчин

---

[12] У том тренутку Тихомир Остојић увелико радио на својој докторској дисертацији *Доситеј Обрадовић у Холову*, на основу које ће 1907. године бити промовисан за доктора филозофије.

[13] М. Ћурчин ту по свој прилици мисли на Јована Максимовића (1864—1955), који је докторирао код В. Јагића са тезом *Улога Пушкина при стварању руског реализма.*

180

РОМС 6835
Писмо

9

Панчево, 8/21. окт. 1905.

Драги Остојићу,

враћам Вам „Крешталицу"; мало је дуже заостала у мене, јер сам је позајмио био Паји Поповићу у Београду. Међутим је он у Новом Саду купио, осим других књига и „Крешталицу" за 20 новчића; зар нисте Ви могли раније пронаћи тај његов извор? Сад Вас опет молим да ми из Матичине библиојетеке извадите неколико књига, које требам за посао што га сад имам преда се. Исписаћу Вам их на четвртој страни (бројеви су по старом и по новом списку).

Моја је дисертација готова, али сам досад добио само један примерак на углед; док данас-сутра дођу остали послаћу Вам одма књигу. Ако мислите да вреди, прикажите је у Летопису, vorausgesetzt да распаљени духови онде уопће приме приказ на моју књигу; волео бих да Ви то учините, него који од карловачких капацитета. — Нисам још доспео да Вам честитам на иступању из књижевног одбора, али сам му се веома обрадовао; можда је то најбољи почетак једне нове акције у корист Матичину, — довести их до апсурдум-а. Какав Вам се чини на делу нови библиотекар? — само да не поквари бар оно што је Радонић направио. — Прекјуче у Београду каже ми Станоје да указ за Радонића чекају ових дана; можда је већ и изишао. Пожурите се с докторатом, па закуцајте и Ви на врата Мајор-Мишине куће. Чујем да Максимовић озбиљно спрема терен за свој избор.

Молим Вас још једном за те књиге из Матице. Срдачно Вас поздравља Ваш

Милан Ћурчин

3189 Витковић Михајло, Жертва на смерт. Буд. 1830
7485 Зубан Лазо, Pizzaro, Београд 1837
6152 Вујић Ј., Награжденије и наказаније. Буд. 1807
2134 Поповић К., Следствија злодејствија. Н. Сад 1838
6234 Поповић К., Књаз од Херцеговине. Н. Сад 1838
4231 (Белан Арк), Опадници, Будим 1846
6421 Јовановић Васа, Војислав, по крају Лу(?). Београд 1851

РОМС 6883
Писмо

10

Панчево, 17/30. окт. 1905.

Драги Остојићу,

добио сам шест Матичиних књига и захваљујем Вам на доброти. Изненадило ме је да сам вама писао онако, „ако мислите да вреди"; премишљао сам како је могло доћи до тога, и у први мах хтео сам да се и сâм задовољим једним вашим разлогом, да је то само конвенцијонална фраза, јер што се тиче скромности, тога у мене нема, — праве зацело не, а не верујем ни лажне. Али нисам постао миран и неће бити да је оно конвенцијоналност, него ће бити да је то рефлекс утисака у последње време. Док сам радио радњу, мислио сам да ће је дочекати свуда и бог зна како. Хајнцл, који ју је заиста срдачно дочекао, отишао је богу на истину, а код осталих морам бити задовољан, кад ми обећају да ће је прегледати. Да ће имати милост, па ће је прегледати! Канда је онда било некако, кад сам вам писао да су ми књижари Јовановићи овде рекли да не требају ни један примерак, јер га не могу продати, и да га не вреди ни у излог метати; а они су ми некад обећавали да ће ми прво дело забадава штампати и издати. Уосталом, куд сам ја сео да пишем тужбалицу! Свакако нисам хотимично оне речи вама хтео писати.

У оно о чему мислите да вам је Панчево криво, нисам хтео никад да се мешам; али из понечег што сам овда онда морао чути — у женском друштву зар би се могле уши сасвим запушити? — да ни ви нисте сасвим некриви. Ја сам од рођења почевши био вечито међу женскињем, па сам за владање према њима пронашао да ту пре свега треба тражити „начин у стварима". Не верујем да ћу повредити дискрецију, ако то кажем; ипак вас уверавам да нисам хтео плетати се у туђе ствари.

О Мајор-Мишиној кући ћемо се још разговарати. Зашто не бисте Ви могли доћи за ванредног проф(есора) као Радонић, или као што се сада нада Максимовић? Пуно онде није noch lange nicht. Ја чекам за три четири недеље глас шта ће са мном бити.

Моји вас сви поздрављају; примите и од мене срдачне поздраве.

Ваш Милан Ђурчин

182

РОМС 6847
Писмо

11

Панчево, 5/18. XI 1905.

Драги госп. Остојићу,

ове теке овде спремио сам да Вам пошљем одма сутрадан по свом доласку; него сам све мислио да ћу још штогод наћи. А нема. Goethe-а имам читава у стенографским белешкама, и још нека друга предавања. Међутим, овде имате 1) од Готшеда до Лесинга, онда 2) Sturm und Drang са 3) Jung-Goethe-ом; недостају дакле из 18. века, што би Вама требало, само класици. Романтика се рачуна у 19. век, im Grossen ganzen. Да читате монографије, не бих Вам препоручио — нећете изаћи на крај с временом; höchstens Erich Shmidt-ова „Lessing"-а і Rudolfa Haym-а „Herder"-а. Иначе на сваки начин Hettner-ову Историју књижевности и културе 18. века. Углавном се држите ових скрипата; а уз њих читајте можда историје књижевности, пре свега Шерера, Königa, и већ свеједно којега. Метрику Минорову за сваки случај прелиставајте.[14]

Сад сам баш отправио своју дисертацију Јагићу. Пренео сам напомене Хајнцлове и Минорове у свој примерак, па сад може Јагић пет месеци читати и бирати за Архив.[15] Јесте ли му послали Ваш рад? Зар још нису табаци свезани; ја бих га радо имао.

---

[14] У време када је Милан Ћурчин студирао, бечка германистика била је један од утицајних центара књижевноисторијског рада, заснованог на позитивистичком методу изучавања књижевности, у оквиру које је *биографија писца* чинила окосницу књижевне историографије. На прелазу између 19. и 20. века Бечки универзитет је био средиште позитивистичког истраживања књижевности, тако да је Милан Ћурчин позитивизам као истраживачки метод упознао у свом изворном облику. Тако је у Бечу похађао предавања једног од у оно време најугледнијих германиста Јакоба Минора (Jacob Minor, 1855—1912), који је био један од референата за његову докторску дисертацију. По свој прилици код наведених предавања, односно стенографским белешкама ради се о предавањима Јакоба Минора, чије су књиге о Шилеру (Schiller 2 Bde, 1889—1890) и о метрици (Metrik, 1892) спадале у стандардну литературу. — М. Ћурчин упућује Т. Остојића на најзначајније германисте оног времена и њихова дела, која спадају у највреднија књижевноисторијска дела немачке науке о књижевности, која и данас чине исходиште сваког озбиљног бављења немачком књижевношћу 18. века. То су Ерих Шмид (Erich Schmidt, 1853—1913), поред Вилхелма Шерера (Wilhelm Scherer, 1844—1888), најзначајнији представник позитивизма у немачкој науци о књижевности, са својом и данас вредном монографијом о Лесингу (Lessing, 2 Bde, 1884—1892), Рудолф Хајм (Rudolf Haym, 1821—1901), са својом књигом Herder (2 Bde, 1877—1880), те Херман Хетнер (Hermann Hettner, 1821—1882) са својом знаменитом историјом књижевности 18. века (*Literaturgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts*, 6 Bde, 1856—1870).

[15] Референти о Ћурчиновој докторској дисертацији били су проф. Рихард Хајнцел (Richard Heinzel) и проф. Јакоб Минор (Jacob Minor). Сва је прилика да је Ћурчин првобитно желео тезу да објави у Јагићевом *Archiv für slavische Philologie*. Међутим, тамо се његова теза није појавила, пошто ју је објавио као засебну књигу, али се у *Архиву* појавила опсежна рецензија Матије Мурка (*Die serbokroatische Volkspoesie in der deutschen Literatur*, Archiv für slavische Philologie, Bd, 28, 1906, 351—385) у којој М. Ћурчину одаје признање на уложеном труду, али му ставља и доста примедаба, па чак у неком погледу престрого суди о овом несумњиво значајном раду.

Данас имам још доста писама да пишем. Поздравите г. дра Марковића. Ваш

Милан Ћурчин

РОМС 6837
Дописница

12

Панчево, 22. децембар 1905.

Је ли остало при томе да Ви напишете рецензију у Летопису на мој „Volkslied"?[16] И хоће ли изићи у свесци што долази? Досад је угледала света само једна рецензија: Др Прохаска у божићњем броју Agramer Tagblatt-а[17] хоћете ли да Вам је пошаљем? — У Београду иде моја ствар доста лагано, али има изгледа.[18]

Ваш Милан Ћ.

РОМС 6834
Писмо

13

Панчево, 30. јануар/12. фебруар 1906.

Драги Остојићу,

Хвала Вам на табацима коректуре. Исправио сам још две-три погрешке.

Истину ћу рећи, да нисам баш бог зна како задовољан са овим Вашим приказом моје књиге.[19] И сувише побијате вредност радњи, кад ка-

---

[16] Тихомир Остојић је написао опширан критички приказ докторске дисертације Милана Ћурчина и објавио га у *Летопису Матице српске*. О томе више в. у нап. 1 уз писмо од 30. јануара/12. фебруара 1906.

[17] Др Драгутин Прохаска (1881—1964), књижевни историчар и критичар, објавио је међу првима позитиван критички осврт на Ћурчинову дисертацију у божићњем броју за 1905. годину дневних новина *Agramer Tagblatt*.

[18] Избор Милана Ћурчина за доцента за немачки језик и књижевна Универзитету у Београду 1905/1906. године био се нешто отегао. О околностима у вези са тим избором сада у веома инструктивном прилогу Васа Милинчевића, *Избор Милана Ћурчина за доцента Београдског универзитета*, у Анали Филолошког факултета, свеска посвећена Миљану Мојашевићу, 19, Београд 1992, 337—347.

[19] В. Тих(омир) О(стојић), *Милан Ћурчин, Das serbische Volkslied in der deutschen Literatur*, Летопис Матице српске, књ. 235, 1906, 112—118. Поред М. Мурка и Тихомира Остојића, објавио је 1906. свој опсежни критички осврт на Ћурчинову дисертацију и знаменити слависта Владислав Неринг (Vladislaus Nehring, 1830—1909), професор универзите-

жете онде, на почетку 117. стр., да „тема иде у врсту оних где је више стало до марљивог прибирања итд.”; а неоправдано, јер ја сам баш напротив уверен да је најлепше на овоме моме раду то што сам показао,

---

та у Вроцлаву (Breslau). Пошто је Нерингов критички осврт, у основи веома позитиван, код нас до сада био непознат, то га овде доносимо у целини, јер на свој начин сведочи о ширем одјеку на који је Ћурчинова дисертација наишла међу славистима. Нерингов текст објављен је у *Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte*, Bd. VI, Berlin, 1906, 508—511: Milan Ćurčin, *Das serbische Volkslied in der deutschen Literatur*. Leipzig, Buchhandlung Gustav Fock 1905. 22o S. 8° Mk.5.

Das Buch, eine Wiener Doktordissertation, ist als sehr willkommen zu begrüßen. Zwar ist die Teilnahme deutscher Dichter und Gelehrten an der Entwicklung und Wertschätzung der serbischen Volkspoesie schon wiederholt und betont worden zwar ist durch deutsche Übersetzungen, mit oder ohne Kommentar, oder durch gelegentliche Äußerungen und Aufsätze, die Teilnahme für das serbische Volkslied mehr oder weniger wirksam geweckt worden, aber die besondere Aufgabe, wie sie im Titel gefaßt ist, ist durch das hier besprochene Buch zum ersten Male in vollem Umfange eingehend und erschöpfend geprüft und gelöst. Dem Verfasser ist vor allem nachzurühmen, daß er seine Nachforschungen und Studien nach den unmittelbaren und besten Quellen anstellte, und wenn ich auch nicht nachprüfte, so darf ich aus meiner Kenntnis des Gegenstandes wohl versichern, daß er, abgesehen von einigen mit dem Gegenstande im Zusammenhange stehenden und übersehenen oder ungenau behandelten Momenten, nichts vernachlässigt, alles berücksichtigt und gewissenhaft benutzt hat.

Ich will mein Urteil gleich im voraus in die Worte kleiden, daß Ćurčins Buch treffliche Regesten der serbischen Volkslieder und ihrer Schicksale in der deutschen Literatur seit Goethe und Herder bietet. Alles ist verzeichnet, was von Bedeutung und Interesse ist, selbt die anscheinend geringfügigsten Einzelheiten. Zwar geht dieses fleißige Verzeichnen aller irgendwie beachtenswerten Vermerk stellenweise wohl zu weit, denn es ist z. B. für die Geschichte des serbischen Volksliedes in Deutschland doch wohl gleichgültig, daß die Talvj bei Goethe mit Grillparzer zusammenkam (S. 156) und daß ihre Schönheit auf diesen einen großen Eindruck machte, da ja diese Begegnung nur zufällig mit dem Thema zusammenhängt und für die Sache selbst ohne Folgen geblieben ist; die vergleichenden mythischen Erklärungen in bezug auf die Bedeutung der Vila (S. 140) gehen auch über die Grenzen des Erforderlichen hinaus, die Erklärung: Berg- und Wassernymphe würde genügen: am allerwenigsten ist es z. B. nötig gewesen zu verzeichnen, auf welcher Seite das Gedicht von Miloš Kobilić bei Kačić, bei Fortis und bei Herder steht, denn auch hier sieht man den Zweck der sonst lobenswerten Genauigkeit nicht; hätte es einen Zweck, so hätte es der Verfasser hervorgehoben.

Aber es wäre übel angebracht, diese Akribie zu schelten, ich will bemerken, daß sie sich in der Regel der Sache mit Nutzen dienstbar macht, wenn auch mehr Leben in dieser Reihe von Anführungen, Vermerken und Zahlen wünschenswert wäre. Die liebevolle Gewissenhaftigkeit in der Mitteilung des vollen Materials hat sich am erfreulichsten bewährt in dem Abschnitt über das erste Eingreifen Goethes in die Schicksale der serbischen Volkspoesie durch die Übersetzung des „Klagegesanges von der edlen Frauen Assan Agas”. Die Teilnahme gerade für diese Dichtung, durch welche Goethe das serbische Volkslied in die Weltliteratur einführte und, wie Ćurčin treffend sagt, „aus den Bergen und Hütten in die gebildete Welt hineinzog”, ist durch zahlreiche Abhandlungen bekundet, selbst Miklosich widmete diesem Gegenstande seine volle Aufmerksamkeit (Sitzungsber. der Wiener Akad. d. Wiss, phil.-histor. Klasse 1883), aber die Ausführungen des Verfassers gehen weit über Einzelfragen hinaus und runden sich zu einem recht anziehenden Gesamtbilde ab, in welchem alle in Betracht kommenden Momente mit gleicher Gründlichkeit behandelt sind, man erfreut sich über die erschöpfende und abschliessende Fülle von Einzelheiten, die hier nichts zu wünschen übrig läßt. Der Verfasser der deutschen Übersetzung, die Goethe benutzt hat, deren Urheber Miklosich noch nicht kannte, nennt Ćurčin nach dem Vorgange von B. Haug und K. Geiger; diese Vorlage prüft er auf ihren Wert sehr eingehend und zeigt, daß sie das einzige Hilfsmittel für Goethe war. Recht ansprechend ist auch die Ausführung über die Berufung Goethes auf die Gräfin Rosenberg, die Äußerung des Dichters: „Ich übertrug ihn [den Klaggesang] nach dem beigefügten Französisch der Gräfin R.” usw., wird als irrtümliche Kombination verblaßter Erinnerungen hingestellt, und in der Tat, die vom Verfasser gemachte Zusammenstellung der trügerischen Möglichkeiten ist ein neuer Umstand in der Reihe der Argumente für die vom Verfasser geschickt geführte Beweisführung, daß Goethe für seine Übersetzung des Klagege-

како и код оваквог предмета може бити нових мисли и досад незапажених тачака, колико то уопште допушта једна књижевноисторијска расправа. Него, изгледа да је фатално, што сам уз то и податке доста мар-

---

sanges nur die deutsche Übersetzung von Werthes benutzt hat. Eine andere Seite des Gedichtes bietet die Grundidee desselben, nämlich das Verhältnis der Geschlechter zu einander bei den Serben, insbesondere der Ehefrau zu ihrem Gatten und die der Serbin innewohnende Schamhafigkeit: sie darf, so verlangt es die Sitte, ihrem Gemahl unter gewissen Umständen nicht nahen, z. B. wenn er krank zu Bette liegt, und auf dieser Erklärung des Grundgedankens beruht der Wert der Abhandlung von Camilla Lucerna „Die südslavische Ballade von Assan Agas Gattin und ihre Nachbildung durch Goethe". Dem Verfasser war es nicht vergönnt, diese Schrift noch zu benutzen, er erzählt nur in der Note S. 62, er habe diesen ansprechenden Vortrag im Deutschen Seminar in Wien gehört; so ist es schon bei dem fertigen Satz geblieben, aber es wäre doch zu wünschen gewesen, daß der Verfasser, ein spezieller Kenner des serbischen Volksliedes, sein Urteil über die Arbeit des Frl. Lucerna geäußert hätte, was S. 62 gesagt ist, bietet nur eine ungefähre Meinung des Verfassers im Text mit der Erklärung des Frl. Luceerna, sie wirft im allgemeinen Licht auf das Verhältnis von Mann und Weib bei den orientalischen Völkern.

Nicht allein der Abschnitt über Goethe und sein Verdienst, den Geist des eigenartigen Klagegesanges getroffen zu haben, sondern auch die Abschnitte über Kopitar, Jacob Grimm, Talvj verdienen wegen der erschöpfenden Behandlung alle Anerkennung. Daß Kopitar als Vermittler zwischen Wuk und dem serbischen Volksliede einerseits und den deutschen Gelehrten anderseits hingestellt wird, was m. E. bis jetzt nicht so nachdrücklich betont wurde, war nötig hervorzuheben, man könnte fast sagen: ohne Kopitar kein Wuk und vielleicht kein Serbenfreund Jac. Grimm. Auch dieser ist trefflich gewürdigt, was über ihn gesagt ist, macht sowohl den Serben, als auch dem Kritiker, Herrn Ćurčin, alle Ehre: es war recht am Platze, an die Worte zu erinnern, die Grimm zu Wuk sprach: „Hier ist alles, wie in Homer." Nicht minder ansprechend sind die Ausführungen des Vf. über Talvj: er scheint mit seiner Behauptung, daß bei dieser Schriftstellerin die serbische Volkspoesie gleichsam das Mittel war, mit Goethe in Beziehung zu treten, recht zu haben; anderseits ist aber doch zu erwägen, daß diese vielleicht selbstsüchtige pia fraus eine felix culpa war und diese begabte Schrifstellerin für das Volkslied überhaupt dauernd gewann, wie ihr Buch „Charakteristik der Volkslieder germanischer Nationen" vom Jahre 1840 zeigt. In der langen Reihe von Männern der Wissenschaft und Kunst in Deutschland vor und nach J. Grimm, welche sich für das serbische Volkslied interessierten, fehlt kein Name, die Epigonen wie Wesely, Goetze, Kapper u. a. sind mit großer Vertrautheit, wie gewöhnlich, und mit einer gewissen Vorliebe gezeichnet.

Die Schwächen und Mängel des Buches sind nicht groß. Zunächst ist die Sprache hin und wieder uneben: man möchte z. B. S. 53 statt „diesbezüglich" „darauf bezüglich", S. 48 statt „durchzuprüfen" lieber „ganz und voll zu prüfen" setzen; wenn der Verfasser S. 126 schreibt, daß Goethe seinen Aufsatz (über die serbische Volkspoesie) ausbreitete, so meinte er damit eine Erweiterung, und die Äußerung S. 151, daß in dem a l t e n Goethe für das serbische Volkslied noch empfindlich blieb, läßt vermuten, daß Empfänglichkeit gemeint war oder etwa liebevolles Empfinden. Im übrigen sind solche und ähnliche Unebenheiten durchaus nicht häufig und stören den Sinn nicht, im großen und ganzen ist der Stil angemessen, und man sieht, daß der Verfasser ihn nach den besten Vorbildern formte. — Schwerer wiegt der Umstand, daß die treffliche Arbeit nur für Kenner geschrieben ist, der Laie, dem für gewöhnlich Inhaltsangaben und Charakteristik der getreffenden Volkslieder nicht geboten werden, gelangt nicht zum Mitgenuß der Ausführungen, aber auch dem Kenner wird nicht immer das einschlägige Material vollständig mitgeteilt. Bis zu einem gewissen Grade lag eine gewisse Beschränkung in der Absicht des Verfassers, wie er z. B. S. 95 versichert, „er wollte die Beschäftigung mit dem serbischen Volksliede bei den anderen Slaven nicht verfolgen", sonst hätte er die Übersetzungen des ersten Romantikers unter den Polen, Kasimir Brodziński, erwähnen müssen; er hat aber mit Mickiewicz an mehreren Stellen eine Ausnahme gemacht, der bekanntlich in den Pariser Vorträgen über Kultur und Literatur der Slaven am College de France sehr eingehend über die Volksepik der Serben gesprochen hat. Es dürfte nun von Interesse sein, hier ergänzend zu berichten, daß dem berühmten Dichter und Professor das Material für den serbischen Teil der Vorlesungen ein anderer berühmter polnischer Dichter zustellte, nämlich Bohdan Zaleski, ein warmer Verehrer der slavischen Gemeinsamkeit, der u. a. auch serbisch gelernt hatte, die Werke Wuks kannte, und der sich damals, 1840 ff. auch in Paris aufhielt. Ein anderer Beitrag zu dem Inhalte der 16. Vorlesung des ersten Jahres, besonders über

љиво прибрао, те се тако, при првом читању, не доспе од њих обратити већу пажњу и на оно што сам, мимо осталих, ново и занимљиво унео, а што не спада само у „прибирање, одабирање и сређивање градива". Нисам истина хтео то истицати, али сам очекивао од оних, који су упућени у ствар, — а од Вас можда још више него од осталих — да ће га и сами пронаћи; зато ми Ваш приказ изгледа нешто празан. Већ код Вашег препричавања сам видео да не застајете скоро нигде мало дуже код онога што би вредно било истаћи према досадашњем стању питања, и онда ме није ни толико изненадио онај закључак о врсти теме. Отужно би било да ја сâм овде развежем говор о том, шта мислим о својој књизи; можда ће Вам доцније, кад приликом будете загледали у њу, ипак више шта пасти у очи; споменућу само једно: зар није вредело нагласити да сам одношај свију важнијих Немаца који су имали посла с нашом народном песмом према тим песмама сасвим друкчије приказао — хоћу да кажем: не на други начин, него да је био друкчији — него што се досад знало. Па све о Хасанагиници заиста није само прибирање градива, а Коментар је заслужио више од кратке напомене да је веома опширан, којој још оно „али то Немцима" даје неповољан смисао.

Међутим, шта је ту је. Да се обазрем на конкретне замерке. Ја бих на Вашем месту ону Fussnotu на стр, 114 изоставио, јер нема доста оправданости. „У ранама *љӯтим*" нисам ни у најтачнијем преводу могао превести са in *scharfen* Wunden", јер се овде не ради о томе да Немац зна шта значи реч „љут" него шта су то „љуте ране". — Да ли мислите да сам *низ* (пенцере) требао превести са *entlang*? — онда би и на више других места, сасвим против немачког језика (што ја нисам хтео), исто тако било, напр. „у чело (љубила)" не би добро било *auf die Stirne* (стр. 35) итд. У ст. 72 нема у тексту Фортисову (у Viaggo), који сам ја као подлогу Гетеову превео: „Сврати нам се", већ просто „Врати нам се"; тек Вук је дометнуо оно *с*, што се мене ништа не тиче. — Оно „тако те се желила, браћо (ст. 47) ја тумачим са „не желила била", дакле *nicht gewünscht hätte*, јер то ми изгледа најпаметније; у први мах сам хтео да

---

die serbische Volksepik, verdient auch hier eingefügt zu werden, daß nämlich Mickiewicz der erste war, der den Versuch machte, lange vor Kapper, d'Avbril und Novaković, die Lieder über die Kosovoschlacht in einer chronologischen Reihenfolge zu ordnen. Der Verfasser hat auch durch die Nennung der wertvollen Abhandlung von Maretić Kosovski junaci i događaji u narodnoj epici 1889 und der Abhandlungen Sörensens im Archiv für slavische Philologie die Grenze seiner Forschungen überschritten, wofür ihm Dank gebührt, aber in dem Schlußkapitel: „Literatur", wo, nebenbei gesagt, das größte Durcheinander herrscht, wo z. B. Delbrücks Vergleichende Syntax, Arbeiten zur Solomonsage und zum Lenorenstoff und andere solche verzeichnet sind, die mit dem serbischen Volksliede in losem oder gar keinem Zusammenhange stehen, fehlt so manches. Daß beispielsweise Strekeljs Sammlung slovenischer Volkslieder (Slovenske narodne pesmi, 2 Bände 1895/03) fehlt, wo auch Heldenlieder sich finden, die den serbischen verwandt sind, ist doch wohl nur Zufall; daß aber das Büchlein von Singer mit Stillschweigen übergangen ist, in dem ganze serbische Volksepik für die Kroaten in Anspruch genommen wird, nämlich „Beiträge zur kroatischen Volkspoesie", Agram 1882, scheint Absicht zu sein.

Doch — ich will diese Ausstellungen nicht weiter verfolgen, es lag mir fern, einen Tadel damit anzusprechen, vielmehr wollte ich zeigen, daß ich das treffliche Buch aufmerksam und mit Interesse gelesen habe.

Breslau

Wladislaus Nehring.

преведем са: *Das ich nicht wünschen möchte*, али шта би то управо значило. Свакојако бих волео да чујем, ако Ви знате како згодније тумачење. — Најзад „убошке хаљине". Да ли има поправак „у бошчи", то је за мене код превођења сасвим индиферентно било, кад сам се једном већ решио за „убошки"; дакле, то није требало у загради ни споменути. А кад тумачим у коментару *убошки* као *Waisen* = онда је природно да сам то и у превод унео, претпостављајући да ће онај за кога је превод ту пре свега морати пажљиво прочитати коментар.

Међу „омашкама, које се тичу српске књижевности", а које наводите на крају, има их које нису омашке, јер сам хтео тако рећи, а мислим да би их и сад тако рекао. То би боље стајало у рубрици спорних питања, него у реду омашака. Така је напр. оно моје чврсто мишљење о бугарштицама, да су према нашим нар(одним) песмама „tot und gekünstelt"; овде нисам рекао нешто насумце него сам прочитао био и читаву Богишићеву збирку и још друге. Исто тако одговара оном што хоћу да кажем оно „etwa 'Barbar' des übrigen Europas", где нисам имао на уму вулгарно значење „варварин" (дивљак) већ старије „странац". — Омашка је прва онде на стр. 95 „vor der serbischen Revolution" где сам хтео да рекнем да се Вук склонио испред борбе Срба и Турака уопће, па сам непажљиво забраздио у „serbische Revolution gegen die Türken". — Са оно „eigentlich" код Давидовићевих новина хтео сам да кажем да је истина још раније било српских новина, али да Давидовићеве држим као прве, од којих треба рачунати почетак српског новинарства. И ово није омашка, него се разилазимо у мишљењу, ако се Ви са мном не слажете. Имате право у напомени која се тиче Качићева косовског епоса (стр. 193); ту сам погрешку и сам опазио, кад је већ било доцне. — Зашто да не приказују тачно Симу она два поређења на стр. 163 и 177? — О два дела или о два издања Симине „Пјеваније" могло би бити речи. На издању од 1833. стоји „Част первa", а после је изашло само још попуњено издање од 1837. Друго издање имам и сâм, а прво сам имао у руци, — зато и спомињем, јер ће по Вашој замерци мислити да нисам књиге ни видео —; а одлучио сам се за I и II „део" зато што и Новаковић у Библијографији каже у напомени: „Друго издање или управо други дијел овога" (стр. 174) и „Прво издање или први дијел овога" (стр. 200).

На напомену о „Лазарици" имао бих да опазим да тиме што сам рекао, да је име епосима о Косову остало од Новићеве „Лазарице" није још казано, да пре тога није та реч била у употреби у народу. Питање је да ли се у књижевности не назива то градиво „Лазарицом" ипак тек од Новићева покушаја; ако Ви то побијате, онда тек ја немам право. За оних неколико косовских драма знао сам и сâм, па сам ипак рекао да су досад драматичари ово градиво оставили *fast unbeachtet*; прво, што сам имао праве драматичаре у виду, а друго, с погледом на мноштво епоса и покушаја епоса и с погледом на драматичност самога градива. Напослетку, она последња Ваша опаска тиче се заиста једне штампарске погрешке, јер у својој дисертацији видим да сам обе Новаковићеве ствари тачно навео.

Ето тако стоје ствари.

Журим се да свршим ово писмо, јер ми је дошао Петронијевић из Београда, с којим сам се договорио да одемо у посету Урошу Предићу у Орловат. Немам ништа више важно да кажем, те не вреди да задржим коректуру, коју ћете требати док се не вратим. Стога завршујем.

Матичине књиге, које сте на своје име за мене узели, послаћу Вам ових дана; а скорим ћу молити нове.

Шта иначе радите?

Срдачно Вас поздравља Ваш

Милан Ђурчин

РОМС 6833
Писмо

14

Панчево, 13/26. фебруар 1906.

Драги Остојићу,

написо сам чланак о укидању повереничких места у Матици, за „Србобран". Пре него што га пошљем, хтео бих се уверити да нисам где год нехотично што тврдио нетачно; молим Вас стога да ми, одговорите на ова питања колико знате:

Који је форум Матичин укинуо повереничка места и зашто нема о том ни речи у извештајима за главну скупштину? Шта наводе за разлог укидању? Ако ми хоћете укратко рећи своје мишљење у тој ствари, тим боље. Разуме се да ћу се само послужити оним што ми будете казали, а не ћу се позивати на вас. Управо, ја бих требао ваш исказ, само да контролујем своје мишљење о том питању.

Видим да на вашу рецензију у Летопису није више успело да утиче моје писмо. Рад бих знати да ли усвајате гдегод моје погледе. Пишите ми о томе.[20]

Читате ли у Бранику онај кретенски подлистак о мени? Не знам хоће ли се аутор потписати. Све бих реко да Јовановић-Баба dahintersteckt, бар по оном доказивању о мојој нелогици. Али ако није, нека извини! На сваки начин је безобразлук оно што се на једном месту говори о мојој „најближој" околини у Новом Саду, где се зацело „наиграва" на становање код Грчића. Да није тога, не бих се ни освртао на она извртања; и досад још једнако не знам да ли је паметније ћутати или радикално

---

[20] Милан Ђурчин је већ у претходном писму изразио своје незадовољство критичким освртом Тихомира Остојића на његову дисертацију, објављену у *Летопису Матице српске* (књ. 225, 1906, 112—118). Колико год да је Ђурчин био незадовољан, изгледа да то није утицало на њихове међусобне односе, пошто је М. Ђурчин и надаље Т. Остојића подржавао у његовим напорима да ангажује што је већи број присталица који ће радити на пословима важним по српски народ и српску културу, а пре свега у Матици српској, што се види и по претходним, али и по наредним писмима.

позвати писца да се изјасни. На сваки начин ћу причекати да видим, ако каже ко је. Знам још у Бечу како је један безобразник једаред нагласио да сам и ја био код Грчића на стану; али том сам онда онако отворено рекао своје мишљење. Волео бих, кад би се и јавно могле тако рашчишћавати те ствари.

Срдачно вас поздравља ваш

Милан Ћурчин

РОМС
Писмо

15

Панчево, 27. марта/9. априла 1906.

Драги Остојићу,

онај циркулар од књиговодства добио сам и ја у своје време, а њему сам управо и назидао свој чланак. Иначе је и по Вашим утисцима све сасвим онако како сам сам мислио и већ написао, те немам потребе да измењујем и модификујем. Послаћу чланак још данас „Србобрану".

Дакле, „Доситије"[21] напредује. Кад ће бити готов? Баш ме занима, тим више што сам у последње време и сâм загризо мало дубље у почетке наше новије књижевности. И мој рад расте у недоглед; он ће имати задатак да ме даље унапреди у Београду, ако сад узиде све глатко.

Прекјуче и јуче био ми је Урош Предић у гостима. И брат Ђока ми је сад код куће. Баш је добио глас да га премештају из Одесе у Букарешт. Волео бих, када бисте и с њим једном приликом боље упознали.

Ако ме у Београду после Ускрса изаберу, ићи ћу до зимског семестра у Немачку, да видим универзитете и професоре. Гледајте, ако иде, да што пре после Ускрса пређете у Београд, да бисмо се још могли састати.

Хвала Вам на доброти у погледу посредовања код Матичиних књига

Срдачно Вас поздрављам

Ваш

Милан Ћурчин

---

[21] Односи се на докторску дисертацију Тихомира Остојића *Досишеј Обрадовић у Хо-йову*, на основу које је 1907. године промовисан за доктора философије. Књига се појавила 1907. године у издању Матице српске, а у прерађеном облику на немачком језику под насловом *Dositheus Obradović's Klosterjahre* (1909).

РОМС 6836
Писмо

16

Панчево, 22. јуна/5. јула 1906.

Драги Остојићу,

изгубио сам већ сасвим рачун о Вама. О Спасову ми нисте јавили да сте у Београду, а волео бих да сам се био нашао с Вама. Радонић ми каже да сте готови с дисертацијом, те се домишљам да се сад спремате за ригорозе. У такоме послу, знам, преза човек од писама, у којима се можда тражи ово и оно што задржава. Стога бих Вас најрадије изненадио, па причао што, да Вас мало разговорим — кад би ми и самом било до тога. Него, неколико речи на карти неће Вас стати много времена, а ствар је за мене доста важна. Да ли Ви знате што изближе о Константину Поповићу, „Камерашу" новосадском, и „приређивачу"?[22] Његове штампане књиге познајем све; али има од њега десетак превода у рукопису. Два сам нашао у београдској библијотеци, али где су остали? Писао сам и г. Тони и питао да ли има што у позоришној архиви, а он каже да нема; и, као што видим, не би умео да ме упути где да их тражим. Познајете можда Ви породицу Камерашеву и има ли ту кога, на кога бих се могао обратити? Миша Поповић, адвокат, што је лане у граду умро, канда је био његов син? Ето, то Вам је овај пута моја невоља.

Састајете ли се с Урошем Предићем? Поздравите га срдачно од мене. И Вас срдачно поздравља Ваш

Милан Ћурчин

РОМС 6893
Писмо

17

Панчево, 28. јуна/11. јула 1906.

Драги Остојићу,

обрадовах се и обвеселих се Вашем писму, из више узрока. Да ли сте нагласили ћерци Камерашевој да *што пре* потражи рукописе? Не мислите ли да би је било потребно потсетити је који пут на то? Ваљда

---

[22] Милан Ћурчин је посебну пажњу посветио својевремено веома популарном немачком драматичару Коцебуу (*Коцебу као драматичар*, Српски књижевни гласник, XXIII, 1909, 280—287, 360—369) и његовој рецепцији у српској књижевности (*Kotzebue im Serbokroatischen*, Archiv für slavische Philologie, Bd. XXX, 1909, 535—555; *Коцебу на српском*, Савременик, IV, 1909, св. 9, 509—512; св. 12, 681—684), и у том склопу Константину Поповићу (*Константин Поповић Камераш, преводилац Коцебуа*, Српски књижевни гласник, XVIII, 1907, 310—322).

имате какога ђака, који би преузео мисију, да оде до ње; па ако иде, да одмах и донесе што буде било. Ви ћете зацело разумети моју нестрпљивост.

Онај њен опис Н(овог) Сада из омладинског доба врло ме интересује. Поверићу Вам, sons discrétion, да пишем као неки аутобиографски роман, у којем ће једну-две главе запремити живот Срба у Угарској и поглавито Новог Сада; ако ми добро пође за руком, можда ће то онда заменити наставак „Галерије слика новосадске гимн(азије)", иако још нисам напустио мисао и на самостално продужење „Галерије". Дакле, тај опис би ми свакојако врло добро дошао, што бих га могао с много ефекта употребити као контраст према данашњој слици новосадског друштва; наравно само као градиво. Зато бих Вас лепо молио, ако бисте ми хтели и тај опис послати, јер док се приуготови за „Бр(анково) коло" и објави, протекло би ми сувише времена. А нестрпљив сам. Ако мислите да је потребно и да ће што вредети, дошао бих и сам у Нови Сад, да удесим ствар. Хтео бих ионако што пре да путујем у Немачку, па бих можда успут могао свратити к Вама. Кажите ми, шта мислите.

Моја ствар у Београду одложена је за септембар. Свршило би се било још пре месец дана, али је спречио један пријатељ, један од „наших", на моје запрепашћење; посумњао је изнебуха у моју квалификацију и у истинитост мојих речи. А мислио сам да ме с те стране сунце грије. Ко ће све то разумети!

Чисто ми није право, та Ваша делатност у Летопису. Не остаје ни нада да ће се једаред рашчистити стање у Матици, кад јој и они који јој оваки рад не одобравају помажу. Нити можете имати доста отворене руке при критиковању данашњега стања.

Не пишете ми шта је с Вама, хоћете ли на ригорозе?

„Србобрану" сам одговорио и оградио сам се пре свега против његове напомене, јер ми пребацује оно што нисам рекао, зар не? Само не знам, да ли ће ми одговор примити, јер сам га и за онај чланак једва намолио; откако је запловио у братство с Мађарима, глув је за наше јаде. Колико се могу домислити, држим да сте и Ви на становишту на којем и ја, а не на кикиндском?

Поздрављам срдачно и Уроша и Вас, и остајем где сам, Ваш

Милан Ђурчин

РОМС
Дописница

18

Панчево, 30. јула 1906.

Драги Остојићу,

видим да је програм „Српске шеве" одговор на моја питања; нећу, дакле, да Вас буним у Вашим русандским уметничким уживањима, али

бих ипак волео знати, да ли сте добили рукопис Коморашеве матере и моје писмо. Док будете свршили све делове свога русандског програма, сетите се опет мене, па ми одговорите на оно што желим и чекам с нестрпљењем. Иначе остајте здраво (весели видим да сте), Ви највећи противниче, али уједно и највреднији сарадниче Матичин.

Поздравља Вас Ваш

М. Ђурчин

РОМС 6912
Писмо

19

Панчево, 18/31. јула 1906.

Драги Остојићу,

хвала Вам на пошиљци, ал не хвала Вам на краткоћи пропратног писма. Ја сам очекивао с нестрпљењем да ми пошљете обећану биографију Коморашеву и рукописе драма. Не ће бити да се стара госпођа преварила, јер тих рукописа има и они морају бити негде; него треба навалити на њу, да их потражи на тавану. — Овај сам рукопис дао препи-сати, да га имам кад ми устреба, те Вам га захваљујући шаљем натраг. Штета што није већи. Кад је ово старица писала, и да ли је оно што сад усмено прича овако свеже? Онда би вредело да дођем у Нови Сад. Молим Вас лепо, покушајте још једном да дођете до рукописа, много ми је стало до њих.

Срдачно Вас поздравља Ваш

М. Ђурчин

РОМС 6884
Писмо

20

Панчево, 1/14. август 1906.

Драги Остојићу,

послао сам вам Песме (почасно П!). Немојте само сметнути с ума да се књига не растурује, да је дакле управо нема; спомињем ово нарочито, јер како сте приказивачки расположени, могли бисте и мене у „Летопис", или, не дај боже, уступити ме свом рецензентском садругу Ј. Ж., „песнику" „Лепосавином"! — Читао сам у „Бранику" садржај Грчићевог „Штива", па видим да ми је указао част и — није од мене ништа донео. Зато сам и њему послао књигу на дар.

Не кажете да ли сте читали у „Србобрану" мој чланак о Матичину уставу? Имате ли каквих опазака у том погледу? — Не слажем се с тумачењем вашег држања према Матици. Оно што не ваља, и кад је човек уверен да не ваља, не треба потпомагати. Видим да вас је др. Савковић захватио својим мишљењем: и ви чекате једно „модерно, напредно поколење" Срба у Угарској, да достојно заузму места у одбору Матичину. А можете дуго чекати, јер га неће никад бити. Напротив, кад бисмо успели да срушимо ово велико друштво за сигрpreње с књижевношћу, па створили једно много мање за праву књижевност, било би неке користи отуд. Вас и другог трећег требали су, па су вас позвали и пустили вам донекле отворене руке, а осталима зар да кроје књижевну капу Мица Савић и Живојиновић? Сукривац ко овакав правац помаже. Хрватски књижевници друкче раде.

Међутим, ја бих требао више да мислим на оно: Кога је молити, не треба га срдити. Да ли ви Коморашеву кратку бијографију чекате од ћерке му (ваљда нисте тек озбиљно мислили да оно „матере" *није* погрешка) или бисте је сами „сочинили"? Ако је ово друго, молим вас лепо да што пре почнете, јер бих је требао. Не бисте ли могли због рукописа писати једну карту у Н(ови) Сад, те пожурити ствар, јер док ви стигнете онамо проћи ће још две недеље.

Радујем се вашем „Доситеју". Да ли ви знате ко је онај „С" што је писао о Доситеју у Далмацији?

Је ли Јова Радонић са госпом у Молу и докле ће остати онде?

Немојте сувише чепркати, него се одморите и приберите снаге за зиму. Предајте се сав „Српској Шеви"; онда ће ваш бијограф некад моћи ишчепркати да је та Шева имала благотворног утицаја на вас.

Срдачно вас поздравља ваш

Милан Ћурчин

РОМС 6840
Писмо

21

Панчево, 21. јануар 1907.

Драги Остојићу,

да ли ви уистини држите да сте сами толико „књижевно вешти" да се у том погледу можете на ме олако каменом бацити, или сте како год „били рђаво расположени, па нисте знали на коме да се испраскате, кад сте писали ону белешку за „Летопис"? Криво ће вам бити, што на овако насртљив начин казујем своје незадовољство, али ме правда, што ми је то и самом криво, само што заиста не знам што би друго рекао на онаку малте не неписмену а претензијозну белешку. Да ли ви доиста мислите да сте „пластично" казали што сте хтели са „опћим правилом пре питања"? То тумачење онда није само тешко и натегнуто, него не може му

се ухватити ни смисао; то ћете зацело ви и сами увидети, ако цело место хладно прочитате. — Осим тога, за оне фразе ја бих чисто рекао да су противно баналноме у онакој расправи, а има и других који су тог мишљења; кад бисте ми умели рећи, шта је на пр. банално у реченици „кад би парадокси сачинили врзино коло"! Исто тако „лепо" као баналност виде се у оним фразама и „германизмима"; тако су „у небрану грожђу" = in ungepflückten Trauben, „као пијан плота" — wie ein Betrunkener am Zaune, „на силу бога" = mit Gottes Gewalt, „пукла тиква" = der Topf ist zersprungen итд., као што се види, чисто германизми. Исто тако ни „дају се руком хватати" не може ићи у германизме, јер „*lassen sich mit Händen greifen*", као прво, није преведено, а друго што је тако обичан појам да би га сваки језик казао на сличан начин; ја сам у концепту имао „опипљив", па сам га заменио овако. „Извртнути дете с водом из каде" није само фраза, а једини германизам „вешао о клин" не би вам дао права на онаку замерку. Долази дабоме још онај германски дух у стилу, у који морамо на вашу реч веровати.

Више ме љути така једна белешка од вас са неоправданим замеркама, него десет онаких критика на песме у „Искри". Волим да кажем сваком у лице што ми је неправо, и ви ћете зацело разумети, зашто вам пишем. Срдачно Вас поздравља

Ваш

М Ђурчин

РОМС 6816
Писмо

22

Панчево, 17/30. септ. 1907.

Драги Остојићу,

ја вас хлебом, а ви мене каменом. Ваш чланак о Матици у последњим „Трг. Новинама" наперен је једино против мене. Ако не верујете, прочитајте га још једаред. На једном месту кажете како се не слажете с оним говорницима који су скупштини ускраћивали свако суделовање и у књижевним пословима. Оваки говорници били су др. Ћирић, Малешевић и по суду скупштине ја (иако сам ја двапут истакао да сматрам скупштину компетентном за расправљање о *детаљним* књижевним питањима. Мало даље кажете да би само „закорели и надувени књижевни бирократи одбацивали таку помоћ." Будући да Ћирић и Малешевић нису књижевници, остајем по суду света и према вашем излагању једини ја као „надувени књижевни бирократ." Хвала вам! Да се нисам у рачуну преварио, потврдили су ми и непитани овдашњи неки познаници и читаоци „Трг. Новина" и извештаји главне скупштине.

Знате откуда то долази? — од ваше вечите бојазни да ударите право на противника. Хоћете да одобрите нешто радикалима и нешто либера-

лима, и онда сви имају право, само не ваши једномишљеници. Бојите се да се солидаришете са мном, јер ме скупштина анатемише, и онда док ја вас браним, можда и са сувише одушевљења, ви пишете чланке из којих сваки закључује да сам ја једини који по вашем мишљењу не зна шта ради или противно ради интересима Матице.

Бога ми, ако ви тако наставите, да не само не одобравате јавно оно што ја о Матици пишем и говорим, тобоже у духу вас покреташа, него још товарите на мене одијум масе, код које сам и онако рђаво записан, онда ћу и ја да окренем други крај и не ћу више за друге вадити кестење из ватре.

Иначе вас поздрављам, ваш

Милан Ћурчин

РОМС 6896
Писмо

23

Панчево, 6. окт. 1907.

Драги Остојићу,

ви сте криво разумели моје писмо. Нисам ја мислио да ви мене уистини држите књижевним бирократом и да су мени намењене оне речи у вашем чланку. Напротив, ја знам тачно да се ми слажемо скоро сасвим у погледу Матице. Али се то из ваших чланака не види, него *изгледа* као да мене нападате. То ми је криво. Кад год сам ја нешто јавно писао или рекао о Матици, ви сте ћутали, иако сте се, како мислим, потпуно слагали са мном. Добро, могло се узети да нећете да говорите *pro domo*, или да не ћете да се говори о некој котерији; мада ја таквих скрупула немам и таку политику не одобравам. Али кад ви једанпут ипак проговорите, и онда тако да сви мисле да *мене* нападате, иако се уистини опет слажете са мном, онда је то много, и ја заиста држим да немате доста храбрости пред овом нашом мизерном публиком, да се и јавно солидаришете са мном. Досад су бар сви који су прочитали ваш чланак, и моји пријатељи, и људи индиферентни или мени противни, нашли да сам ја и погођен. Само са свешћу да се ми ипак уистину слажемо могу се задовољити, већ ни што својим чланцима и речју хоћу тобоже да утичем на масу, а како то могу кад се тој маси чини да ме и они напуштају и нападају које браним и препоручујем. Ваша неодважна стилизација не дира само мене него и шкоди ствари коју заједнички хоћемо да унапредимо. Зато сам вам писао оно писмо.

Срдачно вас поздрављам, ваш

Милан Ћурчин

196

РОМС 6897
Писмо

24

Београд, 20. нов. 1909.
Хотел „Српска круна”

Драги Остојићу,

ево ме вам с једном бедом на врат. Постао сам благајником Гласниковим, па бих хтео да уредим финансије и хонораре, на ползу свију нас. Значи, дакле, повећати приходе, односно број претплатника; како? — повереницима и рекламом. Молим вас да будете повереником за Нови Сад; знам да сте ви и у том погледу досад већ доста послужили роду, али овде сте од преке потребе, баш ви, бар за прво време. Само ако бисте имали себи потпуно достојног заменика (ту не рачунам Живојиновића, али ако би хтела гђица Зора Вучетић — аферим!), могао бих се поморити с вашим непристанком.

Осим тога вас молим да овај оглас дате у „Трговачке новине” и да запитате пошто ће га, *најјефтиније* (народна ствар!), доносити у сваком броју, за време од два месеца, на видном месту. — Па онда вас молим, да у једној белешци у „Трг. нов.” похвалите Гласник било каким поводом (блиска десетогодишњица или тако што), па да ми тај број пошљете; хоћу да дам правити за рекламу књижицу са судовима српске и југословенске штампе о Гласнику и с прегледом његовог рада за цело време. Најзад вас молим за све то: што пре!

Идући пут више и о другоме. Сад вам захваљујем за оно што ћете учинити и срдачно вас поздравља ваш

М. Ђурчин

РОМС 6903
Писмо

25

Београд, 22. октобра 1910.

Драги Остојићу, истину да кажем, не могу вам дати обавештаја о оном што ме питате; јер *немам* забележака о том, а онолико колико ја знам на памет, знате зацело и ви. Мене интересује све што је са немачког превођено на српски, и ту имам материјала и имаћу га још више. Жао ми је што нисам обратно записивао, сад бих вам могао бити на услузи.

Имам још нешто да вам пишем: покрећемо један лист: недељни (евент. два пута недељно), између часописа и дневних листова; обухвата све: и политику и друштвен живот и књижевност. Главна тенденција: живот и актуелност. Основа што реалнија и хонорари што бољи. Ско-

рим ћете добити детаљнији програм. Засад оволико, јер вас требамо за одбор покретача. Редакција су: Милан Грол, Милан Ракић и ја; уз нас одбор, у који би са стране ушли, осим вас, још Никола Стојановић из Мостара, Ливадић и Лорковић од Хрвата, и евентуално један Далматинац. За Београд још нисмо за чланове сасвим начисто; прихватили су нас већ сви наши око Гласника и неутралци, само се још размишљамо, да ли би боље било да млађе коло само буде покретач, а све остало пријатељи и сарадници, или да и од старијих уђе који у одбор (Цвијић, Б. Поповић, М. Гавриловић etc). Држим — колико вас познајем — да ћете ви, ма на што се ми одлучили, пристати уз нас, па вас молим и за формалан пристанак, као и за ваше мишљење о самој ствари овако им großen ganzen. — Због овог сам мало закаснио с одговором на ваше писмо. Срдачно вас поздрављам, ваш

Мила́н Ђурчин

РОМС 6904
Писмо

26

Београд, 29. окт. 1910.

Драги Остојићу,

ево вам још мало објашњења и одговора на ваша питања. Наш лист *није* сецеција из Гласника, него упоредна или допуњујућа акција; сви око Гласника су нам главни пријатељи, а неки би ушли и у Одбор, међу њима и сам Скерлић. Иначе, не поклапа се ознака сецесија са мном —: и ја сам увек највећи пријатељ Гласников, и ако Гласник и неки у њему нису увек најбоље расположени према мени. То овде, међутим, не игра улогу, јер наш лист заиста треба да буде нека нова врста листа, бар код нас нова. У њему би углавном била заступљена и она идеја о српскохрватском листу, о којој сам вам говорио. Ја уопште само још радим у том правцу, српско-хрватском. Ви и ваше име треба да дођете у оваки лист за оснивача, или одборника (или што слишно), из врло јасних разлога: 1) што вам је, према целој идеји листа и према вашем одношају спрам оних који је изводе, ту место, 2) што вас знамо као активног човека, који би још нарочито био од користи предузећу какво ми замишљамо (нешто живо и агилно, што обухвата целу националну културу са свима њеним покретима), и 3) што нам треба неко из уже Угарске, а ту сте ви први, а можда и једини, који може да уђе у оваки наш круг.

Претензије ће бити мање него код научних и књижевних, часописа, а поље много шире, па кад је још главна тенденција: краткоћа и концизност онога што има да се каже, онда ћу, надам се, и од вас моћи изнудити признање, да ће вам у том правцу још понајлакше пасти да радите, управо да ће то бити задовољење једне ваше унутарње потребе, као уосталом и код нас: да се каже оно што се има на срцу, да то не стане

много ни труда ни времена, а ипак да се чује и то чује с места које има резонанцију; најзад још, да то буде и добро плаћено, — јер то нам је једна од главних намера, да подлога буде што реалнија и хонорари што већи.

Ето тако стоји ствар. Ја вам дакле захваљујем на пристанку, и скорим ћу вам упутити подробнији програм; док само овде све буде до ситница удешено и припремљено. А ви сад већ одвајајте полако од оног што напишете оно за што држите да би било згодно за овакав наш лист.

Ваша одлука за пензију и секретарство држим да је врло добра. Треба створити чисту ситуацију. А кад дође ствар на тапет, помагаћемо сви ако можемо; помагати, мислим, више Матици него вама лично, јер то би значио за њу препород.

Срдачно вас поздрављам, ваш

Милан Ђурчин

РОМС 6856
Писмо

27

Београд, 7. марта 1911.

Драги Остојићу,

мало пре вратио сам се из Панчева, где сам био с Вељком Петровићем; а сад су ми донели ваше писмо. Хоћу одма да вам одговорим, јер се бојим да ових дана, због разних послова и због предавања, не ћу стићи, па бисте били немирни; али немам још ништа поуздано да Вам кажем, осим оног што смо већ говорили. Ја ћу колико сутра и прекосутра свршити ваше наредбе, а гледаћу да свршим и разговоре које водим у погледу нашег посла, да бисмо били начисто; па ћу вам одмах писати. Имам, међутим, један план, који још није утврђен, али о којем бих да чујем ваше мишљење, што пре тим боље, ради преговора овдашњих.

Да ли бисте били споразумни са оваквом поделом, при којој ми се рачунска страна чини најмање компликована: Делимо трошак и делимо књиге на једнаке делове, ви пола ја пола, и сваки води бригу о својој половини; мој део књига ви шаљете мени (или ваш ја вама, евентуално), и ја имам продају у Србији и поруџбине које се овде праве, а ви имате Угарску и остале крајеве. Онда бих ја водио преговоре овде с ким хоћу (са Гласником, Цвијановићем etc) и трудио се да растурим свој део, а ви бисте се бринули само за своје. На тај начин имали бисмо заједнички обрачун само за трошак око штампања и што уз то иде, а остало сваки води на свој рачун и на свој ризик. Мени се ствар тако чини најпростијом.

Иначе, остајем увек при том да се моје име никако не спомиње; молим, ни према Радонићу, ни према икоме. Најбоље је можда да у том погледу овако поступимо и говоримо: ја вама овде идем на руку за вашу

збирку, зато што ви мени помажете преко за Алманах, је ли? Ја ћу одма сутра у том смислу протумачити наш одношај Арнаутовићу, а он ће се већ потрудити да га у том облику сазнају и сви остали.

Чим утврдимо уговор, послаћу вам свој део трошка на првој књизи.

Срдачно вас поздрављам, ваш

Милан Ћурчин

РОМС 6858
Писмо

28

Београд, 6/19. април 1911.

Драги Остојићу,

хтео бих да вас писмо још затекне у Новом Саду. Поглавито због тачке о „Напретку". Ја ту немам много да се предомишљам, јер сам с „Напретком" прилично начисто. Ево вам мога мишљења. Ја са „Напретком" не бих ступао ни под којом погодбом ни у каки ближи однос, и не бих то препоручио никојем своме пријатељу. Пре свега, не држим да је то предузеће у чврстим рукама, а онда, све и да је, још се није показало да ли је и као предузеће *lebensfähig*. Ваша збирка могла би бити трговачки компромитована пре него што луцки и ступи у живот. Међутим, ако ви нисте мога мишљења и ако вам је понуда лично врло повољна, ја вас разрешавам од нашег уговора, иако, морам признати, доста нерадо. Свакако вас молим, да се што пре решите, те ми јавите. Ни друге неке, посредне, комбинације не може бити, јер ја лично не ћу *ни у какво предузеће* с „Напретком"; док смо заједно, пристајем једино да им се дају књиге на продају под истом погодбом као и другим књижарима. Према томе, вама не ће пасти тешко да се одлучите: или са мном или с њима, у којем вам случају ја дајем разрешницу. Ја говорим овако категорички само зато, да не би било неспоразума и зато што је то трговачки посао. Г. Урошевићу однећу сутра понуду, и гледаћу да очима удесим с њиме ствар.

Књиге за госпођицу Павловићеву, за г. Московљевића, а зацело и за г. Башића (то још морам распитати) зачело су на царинарници, где се не зна ко пије а ко плаћа. Не треба никад да шаљете директно у Београд, него пост рестант у Земун, било на Гласник, било на Цвијановића. Уосталом, у Гласнику су мало повређени због директног слања, те их морам ублажити. За ове књиге, где смо ту смо, удесићемо колико се може; гђици Павловићевој дао је Цвијановић засад од својих колико је имао. Ако затреба за Мицу (?), а ви нисте у Новом Саду, мораћу се опет помоћи с њим и с Гласником.

Гледајте па смислите у Пешти или у Бечу нешто за Алманах; немојте се враћати без тога.

Ја ћу у уторак са Б. Поповићем у Загреб, због антологије. Онда ћу одма почети с њим о чланку, да би књига била готова још пре распуста. Ако т. ј. ви не одете у Турке, респ. у Напредак.

(Заиста вам кажем, то што се зове Напредак, далеко је од напретка, и пећи ће у Назадак још пре него што бисте ви угледали своју тисућу... Тако то рече Заратустра)[23]

Срдачно вас поздрављам

Ваш Милан Ћурчин

РОМС 6872
Писмо

29

Београд, 22. окт./нов. 1911.

Драги Остојићу,

у Нови Сад послато је *свега 1500 комада* „Доситија”[24] другог издања, т. ј. без мало све што је штампано са натписним листом „Нови Сад”. И то Цвијановић је послао у пакетима прво 300 комада, па доцније оних 200 са жељ. станице, све то из Земуна на Огњановића; према ваљој данашној карти на Цвијановића, изгледа да Огњановићу нису још стигли сви пакети. — Осталих 1000 комада послали су у сандуку, осим двадесет лично вама. Сандук ће вам стићи можда ових дана. Гледајте да што пре оду за „Просвету” оних 500 комада, да бисмо што пре добили потврду, па и новце.

Данас ми одговара Шћепан Грђић из Сарајева. Он мисли да би добро било обратити се у ствари збирке на професорско друштво у Сарајево, а он ће осим тога повести реч о овој ствари у буџетском одбору; само иште који примерак. Међутим сам ја њему већ послао по један при-

---

[23] Управо у ово време М. Ћурчин интензивно ради на свом преводу Ничеовог главног дела *Also sprach Zarathustra*, али је у овој преписци једино место којим указује на своје бављење Ничеом. Пошто је претходно по периодичним гласилима објавио одломке из свог превода, М. Ћурчин је 1912. објавио свој превод са обимним уводом у дело Фридриха Ничеа (*Тако је говорио Заратустра. Књига за сваког, и ни за ког* од Фридриха Ничеа. 1. и 2. део. Београд 1912). Поводом појаве овог превода објављен је неуобичајено велики број приказа и критичких осврта. Међу првима се огласила Исидора Секулић (*Један датум у нашој преводној књижевности*. Бранково коло, 17. 1912, 641—642), која се о њему похвално изразила; али насупрот њој било је крајње неповољних оцена и судова (пре свега Јована Кангрге у часопису *Дело*, 1912/1913. и у *Просветном гласнику* 1912), на које је Ћурчин одговорио исцрпно и аргументовано (*Око превода Заратустре*, Српски књижевни гласник, 1912, XXVIII, св. 8, 610—618; св. 9, 678—688; св. 10, 772—786). Међутим, да тај превод и данас може послужити, сведочи чињеница да је поново објављен у наше време — издала га је издавачка кућа Графос, Београд 1983. Сходно томе М. Ћурчин има одређеног удела у рецепцији Ничеа код нас (в. Данило Баста, *Ниче у Југославији*, Дело, бр. 5—6, 1980, 750—805).

[24] Зацело се ради о Остојићевој књизи *Доситеј Обрадовић у Хопову*, коју је 1907. објавила Матица српска.

мерак од обе књиге. Него, напишите одма молбу професорском друштву, па ми је пошљите, и ја ћу је упутити њему са још неколико примерака од сваке књиге. Ту треба радити док је врућe.

Од „Ченгића" сам вам послао и други табак коректура, а данас ће бити на сваки начин готов и трећи, т. ј. рест текста. Шта дакле да чиним с другим делом; да га скратим према оном како смо се разговарали? Сад имате дозволу Прохаскину. И добро је, што коректура неће ићи к њему у Париз; и ја сам му у том погледу „начинио пакао топлим". Због тога не бисте морали долазити у Београд.

Ја већ тражим сараднике за „Летопис", и држим да ћу вам моћи бити на услузи у том правцу. Само немојте у први мах одвише много предузимати да узмогнете испливати. — Какав вам је онај други секретар Продановић? Зар се не би могло урадити што за Вељка Петровића у Матици?

Срдачно вас поздрављам, ваш

Милан Ћурчин

РОМС 480
Писмо

Београд, 3/16. фебруар 1912.

Драги Остојићу,

јуче сам се вратио с пута. После Беча, био сам још у Грацу и у Загребу. Свуда сам распитивао, мало и говорио о вашој збирци, и врбовао сараднике, приказиваче, и купце. Пријатељ и Мурко, независно један од другог, радо се примају да издају каку словеначку ствар, ако би дошао ред и на Словенце. Иначе ми је обећао Пријатељ, да ће донети приказ у „Веди". Решетар мисли да „Дундо Мароје" није за школу и више се одушевљава за издавање „Османа". Прохаскин се „Ченгић" свима свиђа који су га имали у рукама. Свакако је интерес за збирку свуда велик, те бодри и то на даљи рад. Само гледајте да што пре буде опет што, иначе ћу почети хаузирати за рукописе.

У погледу „Летописа" и оних чланака, ево како стоји ствар. Арнолд не може да се прими за ову годину, али би могао дати преглед за две три године, док међутим припреми треће издање своје „Модерне Драме". Он ме је познао с више младих људи, германиста, за које каже да су врло даровити и да би се радо примили оваког посла; ако није стало до имена, каже, они би га можда још боље урадили. Ако хоћете, ја ћу се обратити још Хоку, доценту за нову књижевност у Бечу, с којим сам се такође упознао, и који је управо најкомплетнији за овако што; он ми је додуше говорио како је претрпан послом, али можда би се, узгред, ипак примио. Тек ако он не би, могли бисмо узети каког млађег. — Пријатељ је обећао да ће наставити чланке у истом правцу у којем их је већ писао

за „Летопис”, али ни он не може одма, јер је заузет „Ведом” и радом за Јагићев „Grundriss”; него отприлике за годину и по или две године.

Да ли ћете ви скорим долазити овамо? Добро би било да што пре дођете, и то с каким рукописмом за 5. свеску. Има и других ствари за разговор. Свакако ми јавите шта ће бити. — Да ли сте пожурили Прохаску ради молбенице на хрв(атску) владу? Ја ћу ових дана опет писати Грђићу у Сарајево; он је нешто спор, како ми изгледа.

Срдачно вас поздрављам, ваш

Милан Ћурчин

РОМС 478
Писмо

31

Београд, 24. V 1912.
Четвртак увече

Драги Остојићу,

хвала вам на послатој коректури, коју сам одма исправио, те вам је шаљем још данас натраг, *да бих могао добити и ревизију*. Сутра је Петак, па ће до Суботе после подне моћи слагач исправити, тако да преко Духова, кад ионако неће даље слагати, могу прегледати и ревизију, и послати вам, да је за Уторак имате натраг. Ревизија ми је врло потребна, јер има много грешака, нарочито у немачком, па би могло да испадне којешта. Молим вас, да се нарочито каже слагачу да нађе за сва места *в* (латиницом) из петит-*курсива*; видим да га има, па што га не меће свуда, него је унаказио текст! Иначе, држим да је боље, ако овај приказ изађе као засебан чланак, а не међу приказима; али, радите како знате. Кад дође до отштампавања, молим да ми се отштампа засебно једно 50 отисака, на рачун мога хонорара.

Књиге сам у Сарајево дао послати одма онај дан кад сте отишли. Да ли сте добили новац? Ако им не дате проценат (10%), онда бисмо могли платити ми поштарину, — тек да се види добра воља.

Љут сам на вас, што не шаљете рукопис за 5. св.; боље да њега спремате него нове програме за „Матицу”; програма смо увек имали доста, али не људи. О том ћу вам, уосталом, још писати своје мишљење.

Ако можете спремити рукопис за збирку, бар за још једну свеску, до ферија, било би врло добро. Просветни савет, видим, решава да покрене сличну збирку за школу, па ће се одлучити и на покретање, ако га не спречите активношћу наше збирке.

Журим се да вам ово још стигне. Да ли би моглоући још у 3. свеску о версификацији М. Ракића?

Молим ревизију овога, и срдачно вас поздрављам, ваш

Милан Ћурчин

РОМС 486
Писмо

32

Београд 5. јуна 1912.

Драги Остојићу,
ево вам потписане признанице и хвала. Молим вас, да ми пошљете отиске пре него што пођете у Праг.

Док сте ви у Прагу, ја ћу овде обрачунати са свима за наше књиге, а послаћу вам после наш обрачун за ову годину. Јавите ми само, шта сте платили за паковање књига и пошту онима у Сарајево.

Нисте ми јавили, да ли требате мој чланак „Доде и Илирство" за 4. број „Летописа"; Скерлић га иште за „Гласник", па ако вама засад не треба, даћу га њему.

Јуче ми је Велибор Јонић послао онај свој приказ Хаузерових превода, те сам га још скратио да би био што згоднији за „Летопис". Стваран је, и добро написан; он ће га преписати, па вама послати. Ја вам овога младића могу топло препоручити; врло је даровит, а учи и вредан је, — биће бољи и од Арнаутовића и од Бранка Лазаревића. Сад му је тек двадесет година.

Цвијановићу ћу рећи за ону књигу. Проведите се добро у Прагу, и одморите се. Ја ћу на сваки начин бити још ту, док се вратите, али ћу гледати да пред крај нашега јуна могу отићи на пут.

Срдачно вас поздрављам, ваш

Милан Ћурчин

РОМС 12.903
Писмо

33

Хотел Alpenrose
Sils-Maria
Engadin

17/30. август 1912.

Драги Остојићу,
ово већ вреди писмо. Врло ми је мило што се жените,[25] јер ми се једнако чинило, да ви то треба да учините; сад имам осећање као да сам вас збринуо, па могу да будем миран. Знате ли да познајем вашу младу; додуше, две су ми личности пред очима, кад чујем то име, али су ми обе

---

[25] Тихомир Остојић се венчао у Београду 11. новембра 1912. Јеленом, ћерком црногорског војводе Симе Поповића.

симптоматичне: једну сам познао негде неком приликом, а друга је долазила на моје часове (већ то би било доста да ми буде симпатична!), — која је од њих? Свакако не ће бити нека наша мазна девојка него отрестито чељаде, које ће вам и кућу водити и у послу помагати. Ја се већ радујем, да вам онда свратим у Нови Сад, док се тако окућите. А волео бих да ме зовете и у сватове, ако ћете звати кога ван породице. У то ћу доба таман бити код куће. Свакако вам најсрдачније честитам, па кажите то и њој.

То значи да ће наша збирка опет чекати? Или сте можда били вредни преко распуста, па спремили што за штампу. То би било врло потребно. Док дођем имаћу пуно неких коректура, па би ишло о једном трошку. Кад се заплива међу наше штампаре, онда бар нека се зна зашто. Иначе, узмите ово као претњу: ако до јесени ништа не спремите за збирку, даћу је што на своју руку, па било вама право не било.

Много бисте ме обавезали да онај чланак у „Летопису" што пре штампате. Имам разлога.

Овде радим „Заратустру", и пишем чланак о Ничеу. Али што се то сад вас тиче, ви бринете друге бриге. Дакле, да вас не задржавам. Поздравите своју невесту, и остајте здраво вашем

Милану Ћурчину

П. С. Ако имате каквих редакторских порука за Загреб, — ја ћу се на повратку овде задржати. Овде остајем још до краја идуће недеље.

РОМС 6891
Писмо

34

Панчево, 25. марта 1920.
(Адреса Књижара Б. Цвијановића,
Београд, Кнез Михајлова ул. 16)

Драги Остојићу,

После многих и тешких дана опет пишем. Питао сам често за вас и слушао да сте се доста напатили. Али смо, напослетку, ипак доживели чему смо се једва у сну смели надати. То награђује све муке.

Нисам вам се јављао, не само што не знам тачно где сте, него и што, као што знате, никада не волим да пишем, тек да се пише. Него кад има да се свршава неки посао, као например сад. Прочитајте, молим вас, ово писмо у прилогу, интересоваће вас. И одговорите ми што пре да пристајете уз нас и стављате своје име на листу покретача. Досад је сваки пристао коме сам се обратио та одиста изгледа да се на овакав покрет у нас једва чека. Ако имате што на срцу, што бисте да се чује, молим вас напишите, па ми што пре пошљите, да га могу употребити за

прве бројеве наше „Нове Европе”.[26] Може бити из књижевности, а може политички или ма шта друго, — само да је интересантно. Јер хоћемо да комбинујемо ово двоје: добро и занимљиво, солидно и актуелно. Мислим да што пре из недељног часописа пређемо у дневни лист, и то што већег обима и значаја.

Имам да пишем још много писама, па вам не могу опширније износити замисли и планове поводом овог покрета. Али држим да ћете и из овога видети доста јасно о чему се ради и да ћете заокруглити слику сами из својих мисли, пошто смо се у овим стварима увек слагали. Молим вас дакле да ми пишете што вам год падне на ум по овом предмету, и да ми пошљете свој формални пристанак, и прилог за „Нову Европу”.

Нашу преписку око издања наше популарне збирке, заједно са обрачуном, однели су Аустријанци са свим осталим материјалима из мог стола за писање. Мораћу удесити са Цвијановићем према његовим забелешкама. Самих књига је мало остало, те неће бити много да се добије; али се може нешто уредити за даља издања, и за нове свеске. Добро би било ако бисмо о томе могли говорити и споразумети се лично. Јавите ми своје планове за скору будућност, па ћу ја гледати да дођем до вас, ако вас не би повео пут овамо.

Међутим вас срдачно поздрављам,

ваш стари Милан Ћурчин

P. S. Рукољуб госпођи.

РОМС 6878
Писмо

35

Панчево, 17. јуна 1920.
(Адр.: С. Б. Цвијановић, Београд)

Драги Остојићу,

Жао ми је што се нисмо састали у Београду. Ја сам отишао био на Универзитет онај дан кад сте рекли да дођем (у 10 сати пре подне!), али вас није било онде. После сам видео једном у друштву у кавани „Москва”; али су баш у том часу дошли били Вотсонови и стајали напољу

---

[26] Милан Ћурчин је 1920. у Загребу покренуо часопис изразито југословенске оријентације под насловом *Нова Европа*, који је излазио све до 1941. године. У том часопису су сарађивали сви културни посленици југословенске оријентације са целокупног тадашњег југословенског простора, али и знаменити интелектуалци из више европских земаља, на пример знаменити немачки публициста Херман Вендел (Hermann Wendel), енглески публициста и историчар Р. В. Ситон Вотсон (R. W. Seaton-Wotson) и др. Т. Остојић се одазвао позиву М. Ћурчина на сарадњу, али је стигао да објави само један прилог — *Сељачка демократија* (Нова Европа I, 1920, 16—21) пошто је већ наредне године (1921) умро.

пред хотелом чекајући ме, па вам нисам могао прићи. Кад сам доцније ушао у кавану, вас већ није било онде. К вама у стан нисам могао долазити, јер сам био претоварен послом. Због тога сам и прешао овамо на један дан, да се одморим и испавам.

Ваш чланак примио сам у Загребу. Врло ми се допада и таман је оно што требам за „Нову Европу", и то одмах за први број.[27] Тај први број изаћи ће у септембру као пробна свеска, и биће штампан у много хиљада примерака, на више табака него бројеви који ће следовати за њим сваке недеље, од октобра. Могу вам чланак послати натраг да га ретуширате, ако баш желите, али бих га у сваком случају морао имати спремна за штампу око половине јула месеца. Јавите ми дакле картом, да ли да вам га одмах пошљем с тим да ми га на време вратите.

Зацело сте читали Николе Стојиновића брошуру о Сељачкој Демократији? И пратите „Село" и покрет аграрног клуба у Београду? Ми ћемо на ту страну обраћати нарочиту пажњу.

Жао ми је што сте већ отишли из Београда. Мислио сам да вас упознам са Ситоном-Вотсоном,[28] те да се разговорите с њим. Он је дошао ради обавештења и разговора с нашим најбољим људима. Кад ћете опет долазити у Београд?

Рукољуб госпођи Остојић и срдачан поздрав вама од вашег

М. Ђурчина

РОМС 6879
Писмо

36

Панчево, 30. јуна 1920.
(Адр.: С. Б. Цвијановић, Београд
Кнез Михајлова ул. 16)

Драги Остојићу,

Био сам неколико дана у Београду, па нисам раније стигао да вам пошљем рукопис који је био остао у Панчеву. Свакако вас молим да га не проширујете, јер ће и оваки бити понајдужи од чланака у листу. Не мислим уопште доносити наставке (осим можда сасвим изузетно). Очекујем ваш чланак натраг најдаље до краја јула и молим вас да узмете ad notam да је већ уврштен у први број.

---

[27] Тихомир Остојић, *Сељачка демократија*, Нова Европа, I, 1920, св. 1, 16—21.

[28] Роберт Вилијам Ситон Вотсон (Robert William Seton-Watson, 1879—1951), енглески публициста и историчар. Поред Хермана Вендела, најбољи познавалац балканске и јужнословенске проблематике, аутор многих списа и обимног дела о јужнословенском питању у Хабзбуршкој монархији — *The South-Slav Question an the Habsburg Monarchy* (1911, и немачко издање 1913). Р. В. Ситон-Вотсон је био сарадник и *Нове Европе*.

Држим да сам послао Милутину Јакшићу[29] позив на сарадњу, али како не знам поуздано његову адресу, ево вам шаљем још један примерак позива с молбом да му га доставите.

Одзив на „Нову Европу" је врло добар чисто се бојим колико је добар: свако пристаје и тражи да се што пре почне, па ће вероватно и ишчекивати од нашег покрета више него што ће се одмах на почетку моћи показати. Али, ако ме здравље послужи, истесаћемо из њега нешто, видећете.

Са Цвијановићем сам извршио само неки генерални обрачун кад сам се вратио из Енглеске, те знам да сам му оставио све што је још преостало од „Одабраних дела за школу" да бих изравнао оно што смо му дуговали. Сад морамо поново рачунати, па видети како ћемо даље, особито ако има потребе за нова издања оног што смо већ издали. Сачувано је и доста већ штампаних табака од свеске народних песама, што сте их ви спремили за нашу збирку, па и то треба довршити. Све моје хартије, па и рачуне који се односе на збирку, однели су Аустријанци у „гувернамент", и још не могу да им нађем трага.

Гледајте да се што боље одморите и опоравите у Врњцима. Поздравите госпођу Остојић, и остајте здраво вашем

М. Ћурчину

РОМС 6889

Уредништво
Нове Европе
Писмо

37

Загреб, 29. август 1920.
Прерадовићев трг 9

Драги Остојићу,

Г. Херман Вендел,[30] кога зацело знате по имену, и који сад путује по Југославији, написао је књигу о развитку југословенске мисли, у монографијама (Доситије—Људевит Гај—Омладина—Штросмајер—Светозар Марковић—Јанез Крек), која ми изгледа врло озбиљна. Вероватно је да ће бити објављена и на нашем језику (латиницом и ћирилицом) напоред

---

[29] Милета Јакшић (1869—1935), песник и приповедач, синовац песника Ђуре Јакшића.

[30] Херман Вендел (Hermann Wendel, 1884—1936), немачки публициста и историчар, аутор 11 књига у којима обрађује јужнословенску проблематику. У неколико махова пропутовао Југославију између два светска рата и објавио занимљиве путописе *Aus und über Südslawien* и *Von Marburg bis Monastir* (1921. Аутор знаменитих студија *Südosteuropäische Frager* и *Der Kampf der Südslawen um Freiheit und Eingheit* (1925), као и збирке студија *Aus dem südslawischen Risorgimento* (1921), на коју Ћурчин овде указује. Херман Вендле је иначе био сарадник и часописа *Нова Европа*.

с немачким издањем. Ја сам му препоручио да се састане с вама и да вам покаже одељак о Доситију. Ви ћете му моћи дати драгоцених података. Држим да сте се вратили у Нови Сад.

Пошљите ми што пре опет нешто за „Нову Европу", јер — дете хоће да једе; кад почне излазити (1. број 16. септ.), морам имати спреман материјал из недеље у недељу, а време јури. На вас рачунам као на једног од најверних|их. Држим да ће вам се допасти први број.

Да ли сте се својски одморили у Врњцима? Поздравите госпођу Остојић и остајте здраво вашем

М. Ћурчину

РОМС 6823

Уредништво
Нове Европе
Писмо

38

Загреб, 14. септ. 1920.
Прерадовићев трг 9

Драги Остојићу,

Примио сам оба ваша писма, од 3. и 8. септ., и хвала вам на њима. Имам пуне руке посла, јер хоћу да „Нова Европа", у оба издања, изађе у заказани дан; стога ћу вам писати само неколико речи. Техничке тешкоће су недогледне, а на трошкове не смем ни да помислим. Наравно да је са првим бројем најгоре; после ће ићи лакше. Послаћу вам оба издања, и молим вас да ми опширно јавите свој суд и своју критику. Издање ћирилицом је технички много слабије, јер нити имају добрих ћирилских слова, нити умеју овде да слажу ћирилицу.

Нека вас не узнемирује одвише оно што сам рекао да рачунам на вас као на једног од најверних|их. Пре свега чувајте здравље, а затим пишите за „Н. Европу". Највише бих волео кад бисте се толико одушевили покретом, да вам писање за „Нову Европу" годи и да вас чини здравијим. Може ли то да буде? Уосталом, ја имам намеру да поштено плаћам сараднике, јер држим да се добри сарадници могу имати данас само ако се могу платити. Али о свему томе други пут. Засад остајте здраво, вашем

М. Ћурчину

РОМС 6814

Писмо
Уредништво
Нове Европе

39

Загреб, 21. IV 1921.

Драги Остојићу,

Шта се то десило с вама, те сте тако заћутали, нисте се јавили ни мени ни „Н. Европи" ево већ читаву вечност. 1. маја намеравамо се састати, покретачи „Нове Европе", овде у Загребу, — да ли вам је икако могућно да дођете? Имало би пуно којечега да се разговоримо, а има и таквих ствари које се не дају лако писмено саопштавати. Лепо би било ако бисте се одлучили па дошли, јавите само што више можете унапред.

Да ли сте ишта спремили за „Н. Европу"? Већ је крајње време да се опет јавите. Ја бих вас више пута био већ опоменуо да не грцам у послу, — помозите, па пошљите што пре што лепо. Или, најбоље, донесите сами. Срдачан поздрав госпођи Остојић и вама од вашег

М. Ћурчина

UDC 821.111(73)-83
821.111(73).09

АМЕРИЧКА КЊИЖЕВНОСТ НА ХАРВАРДУ: ИНТЕРВЈУ СА ЛОРЕНСОМ БЈУЕЛОМ

Радојка Вукчевић

Имала сам јединствену прилику да се као двоструки Фулбрајтовац бавим истраживањем историје америчке књижевности на Универзитету на Харварду школске 2002/03. године. Боравак ми је омогућио сусрете са многобројним професорима на Харварду, неким од најчувенијих изучавалаца књижевности, књижевне теорије и књижевне критике данас у свијету. Издвојила сам три разговора која желим да подијелим са нашом академском јавношћу. Први разговор о америчкој књижевности на Харварду, као и о истраживањима у овој области, повела сам са професором Лоренсом Бјуелом, шефом Катедре за енглеску и америчку књижевност на овом универзитету.

Лоренс Бјуел, професор енглеске књижевности, посебно се бави изучавањем трансценденталзма, америчких класика са становишта најновијих америчких критичких теорија: постнационализма, критичких студија расе, прагматизма, квијер теорије, историје књиге и екокритике. Аутор је студија: Књижевна култура Нове Енглеске (1986), Имагинација животне средине (1973), Писати за угрожени свијет: књижевност, култура, и животна средина у САД и шире (2001).

Молим вас да нам дефинишете статус америчке књижевности и њен однос према енглеској књижевности на Харварду.

Лоренс Бјуел: Званичан назив наше катедре јесте Катедра за енглеску и америчку књижевност, што није случај на већини осталих универзитета у земљи који немају придјев *амерички* у називу катедре. Америчка књижевност у току посљедњих 75 година чини значајан дио програма за енглеску књижевност. Она је структурирана на следећи начин: ми имамо обавезан преглед америчке књижевности од почетака до краја модернизма за све студенте који желе да дипломирају из књижевности. За остале студенте америчка књижевност може бити само изборни предмет. Међутим, ми нудимо изборне предмете који се баве 19. и 20. вијеком, посебно прозом и поезијом, али и драмом, кроз предавања, семинаре.

Овдје се колонијални период не предаје тако често као раније; сада се предаје само као дио обавезног прегледа књижевности. Готово трећина наших студената пише радове на америчке теме, углавном оне које се односе на 19. и 20. вијек. На постдипломским студијама *америчко крило* представља једну од наших највећих подгрупа заједно са модерном британском књижевношћу и раном модерном, тј. ренесансом. Морам истаћи да на нашој катедри не постоји строго утврђен програм постдипломских студија. Ово само значи да се теме семинара из књижевности одређују зависно од истраживања професора који раде на катедри. Неколико наших професора активно се баве америчком књижевношћу, што значи да увијек можемо понудити неколико семинара на различите теме из америчке књижевности у току једне школске године. Критички приступи књижевности варирају. Тренутно постоји велика заинтересованост за *студије расе* и *културолошке студије* на Харварду, дјелимично због тога што постоји Катедра за афричко-америчке студије, а дјелимично и због тога што ова интересовања дијелимо са студентима. Нас неколико, укључујући себе, веома интересују *транснационални* приступи у изучавању књижевности у Сједињеним Државама. Ова тенденција присутна је и у широј академској јавности, што се донекле одражава и на семинаре на постдипломским студијама.

Можемо ли закључити да је програмом ваше катедре покривена историја америчке књижевности на Харварду?

Било би ми драго кад бих могао да вјерујем да покривамо историју америчке књижевности, у мањој или већој мјери, преко различитих предмета. Међутим, на нашој катедри историја америчке књижевности није систематски покривена, као што је то случај на неким другим катедрама, нарочито изван Сједињених Држава. Захваљујући томе што се у оквиру Сједињених Држава данас америчка књижевност изучава са различитих становишта, како историјских тако методолошких, прогресивније катедре за енглески језик и књижевност праве флексибилне програме који неопходно не укључују све периоде у њеном развоју.

Један од многобројнијих тематских семинара на Харварду, коме сам са задовољством присуствовала, јесте и онај који ви држите под називом амерички класици сада. *Шта ријеч* сада *прије свега значи у овом контексту? Које су савремене тенденције у изучавању америчке књижевности.*

Мислим да је најважније рећи да изучавање америчке књижевности *сада* представља велики број различитих, дјелимично такмичарских, а дјелимично интерактивних критичких приступа, као и много разноликих истраживачких програма, које пратим у свом професионалном раду у току задњих тридесетак година. Тако, за разлику од осамдесетих, које смо промишљали као доба *новог историзма*, данас је много теже заузети јединствен став о изучавању америчке књижевности. Зато дозволите ми да, с циљем да поткријепим ово тврђење, покушам да набројим неке од

ентитета који су, по мом мишљењу, важни у овом тренутку. Већ сам поменуо све веће интересовање на овој катедри, и у академском свијету, за транснационални приступ, онај који прелази границе једне земље. На семинару који сте поменули један од критичких текстова, нпр. када је изучавање романа *Вољена* Тони Морисон у питању јесте онај који се може срести у завршном поглављу у књизи Пол Гилроја *Црни Атлантик*, које се бави афробританском и афроамеричком књижевношћу из дијаспоричке перспективе. То је један од важних радова који се бави књижевношћу Сједињених Држава из транснационалне перспективе. Ја охрабрујем овакав приступ и при изучавању англоамеричких текстова, нпр. у анализи Хоторновог *Скарлетног слова*, који се може сматрати и *имиграционом нарацијом*, а не само националном нарацијом, или пак прозе Хенрија Џејмса, која испитује појам *амерички* у контексту компаративних култура.

Друга тенденција која се назире у савременим изучавањима америчке књижевности у протеклих десетак година, мислим, јесте заокрет ка културолошким студијама, и једна од њених импликација јесте брисање границе између висококанонских текстова и текстова који се баве популарном културом и друштвом. Тако се у изучавању Фокнера данас не могу заобићи, на пример, они текстови који се баве Фокнеровим радом на писању текстова за филм у Холивуду, њихов утицај на писање његових дјела. За мене је тај спој новелистичког и синематичког код Фокнера само још један примјер како заокрет према културолошким студијама у критичкој теорији у овом тренутку веома обогаћује и истовремено компликује изучавање америчке књижевности, али и проширује дефиницију онога што се валидно може сматрати књижевношћу, баш онако као што транснационално размишљање о књижевним текстовима Сједињених Држава, на свој начин, проширује домен онога што смо доскоро сматрали одговарајућим предметима изучавања.

Ипак, постоји још једна тенденција, која ме лично веома занима, а односи се на успон такозване екокритике, развитак књижевних изучавања у свијетлу „енвајарименталне" историје, ставова и страхова „енвајараменталиста" о судбини планете. Мислим да постоји извјесни однос између транснационалног заокрета у изучавању књижевности и овог заокрета у односу на животну средину, који је, сâм по себи, пут до поновног промишљања књижевности не само Сједињених Држава већ било које нације, са већом свијешћу о глобалном, у овом случају односу земље као физичке планете и миграције њених култура. Тако се, на пример, при изучавању Мелвиловог *Моби Дика* не смије заобићи један од критичких текстова из једне од мојих најновијих књига, која се бави овом темом, испитујући промјене имагинације океана, од мистерија, романтичарски непродорних домена, до мјеста на којима вреба опасност и експлоатација, нарочито када је у питању историја китоловства, која има централно мјесто у овом роману. Овај текст не смије се заобићи јер о овоме нема говора у осталој критици овог Мелвиловог дјела.

Једна не потпуно нова, али све значајнија област у изучавању америчке књижевности, и не само америчке књижевности, односи се на

сексуалну теорију. Током 70-их и 80-их дошло је до успона студија о роду, услиједило је неколико суксесивних таласа ових студија, да би 90-их дошло до развоја *квијер теорије*, која се ограничава на изучавање хомоеротских модела дискурса, али — шире посматрано — ради се заправо о пројекту који себе види с циљем да узнемири и покаже како превазићи хетеронормативност у било ком виду. Постоји извјестан број оваквих изучавања када је питању изучавање Мелвиловог дјела и они се такође морају узети у обзир.

Сигуран сам да бих, ако бисмо имали на располагању више времена, могао размислити о неограниченом броју додатних, сасвим узбудљивих тенденција које сада владају на америчкој критичкој сцени, али ипак сматрам да су ове најистакнутије.

Осим наставом, бавите се интердисциплинарним истраживањима животне средине, „енвајаременталним" студијама. На шта вас је дискурс животне средине упутио?

Ја сам написао двије књиге у току протеклих десет година које се баве овом облашћу. Прва се зове *Енвајарементална имаѓинација* а друга *Писати за уѓрожени свијет*. Пожело сам да се бавим овим истраживањем захваљујући настави књижевности. Тако сам се заинтересовао за интердисциплинарна изучавања животне средине и убрзо сам схватио да, ако је за 20. вијек у Америци велики проблем дефинисања био проблем разграничавања боје (расе), како је то јасно изразио В. Е. Б. Дибоа, онда је основни проблем дефинисања 21. вијека можда проблем судбине планете. То ме је навело да закључим да ми хуманисти, барем када је у питању изучавање књижевности, не придајемо довољно значаја животној средини, чак иако знамо да се сваки глобални артефакт од почетка времена, на овај или онај начин, мора схватити као производ датих околности са становишта животне средине. Никада не постоји *је* без *ѓдје*. И, тако, размишљајући о *је* и *ѓдје*, размишљајући о овој *не-*, *ūод-*, *недовољно* теоријски обрађеној дименизији књижевне историје, њеној занемарености, датим питањима животне средине и књижевним подтекстовима *versus* много већој зрелости у изучавању животне средине у сусједним дисциплинама, као што су историја и филозофија, прионуо сам на посао.

Природно, идеје су се развијале и мијењале током самог рада. Први од два поменута пројекта позабавио се текстовима и писцима које је интересовала средина и физичка природа, територија изван градова, удаљени крајеви, дивљина. Морао сам да ставим у фокус ограничени број текстова, али издвојила се једна личност, личност Хенрија Дејвида Тороа, која је доминирала у односу на остале. Осим тога, сви текстови којима сам се позабавио били су амерички књижевни текстови.

У својој другој књизи донекле сам проширио иницијални фокус интересовања. Пожелио сам да пређем америчку границу, да провјерим свој став да су питања животне средине транснационална, чак глобална. Желио сам да признам да је дискурс животне средине плуралан (мислим

да ово нисам схватио у првој књизи), а посебно сам пожелио да прихватим да постоје двије главне тендеције енвајаранменталиста који дјелују у пракси и у историји, а које су тек одскоро нашле заједнички језик и испреплеле се: тенденцију која се бави заштитом недирнуте природе и традицију која се заснива на јавном здрављу града, која је прије антропоцентрична него екоцентрична. Тек је са појавом дјела Рејчел Карсон, нарочито књиге *Ћутљиво пролеће*, дошло до спајања ове двије значајне тенденције у америчкој књижевности.

Ово је кратка прича о развоју мог интересовања за област животне средине, које ће се сигурно наставити. Међутим, моја најновија књига о Емерсону нема никакве везе са питањима животне средине, иако је тачно да се његовим дјелом баве и екокритичари. У случају књиге о Емерсону имао сам неколико ствари на уму. Прво, имао сам ону прагаматичку свијест да ће ове године бити 200 година од његовог рођења. Исто тако, знао сам да не постоји права прворазредна студија о Емерсону која даје подједнако простора сваком његовом важнијем дјелу. О Емерсону је писано веома добро, али ова изучавања до сада била су или у виду биографске нарације или су се бавила само једним проблемом. Али ја сам, као што сам већ рекао, пожелио да дам једнак значај Емерсону као друштвном теоретичару, религиозном или духовном Емерсону, филозофском Емерсону итд. Друго, ова књига ме је вратила на оно о чему сам већ говорио — све веће занимање за транснационалне приступе у изучавању америчке књижевности. Пожелио сам, дакле, да се позабавим Емерсоном не само као националном фигуром, првокласним јавним интелектуалцем у америчкој историји књижевности који је постао у неку руку национална икона и симбол, нарочито захваљујући његовом размишљању о природи индивидуализма или индивидуалности, само ослонцу и другим ставовима већ и његовим занимањем за велике традиције у свијету, на Истоку и Западу, Европи и Азији. Пожелио сам да испитам оног Емерсона који је одговоран за стварање прве интелектуалне заједнице у Сједињеним Државама која је озбиљно схватила савремену њемачку мисао, као и велике религије Азије. Пожелио сам да испитам Емерсонов утицај након његове смрти изван Сједињених Држава, као и у њеним границама, да гласно истакнем Ничеовог Емерсона као што смо истакли Џејмсовог Емерсона, да сазнам како се Емерсон креће по европском и источно азијском свијету. Била је то за мене велика потрага за откривањем Емерсона, али и велико задовољство у трагању.

Упркос значају Емерсоновог дјела, оно се ипак не изучава ни на једном семинару на Харварду?

Био је само један семинар о Емерсоновом дјелу у протеклих десет година. Држао га је професор Сакван Беркович. Осим тога, његово дјело се изучава у оквиру неких других семинара. Ја га предајем на два семинара за редовне студенте, али не за постдипломце. Разлог је потреба да се постдипломцима представи што већи број аутора и критичких метода. Слажем се да је семинар о Емерсоновом дјелу неопходан за студенте до-

дипломце, као рецимо семинар о трансценденталистима, који се фокусира на дјелу неколико писаца. У овом случају било би најлогичније спојити Емерсона, Тороа и Маргарет Фулер. Било би природно да ја држим један такав семинар на нашој катедри, али од 14 година, колико радим на Харварду, 10 сам посветио административним пословима који ми одузимају 50% времена. Емерсон се морао жртвовати том циљу. Надам се да ћу након ове дужности увести редован семинар о трансценденталистима, који би се мијењао из године у годину и временом се бавио само једним писцем.

Хвала вам на разговору, на могућности да на овој катедри упознам како изгледа настава књижевности, да упознам ваше студенте и доживим ту изванредну размјену слободе, храбрости и знања између професора и студената.

Било ми је више него задовољство да вам будем домаћин јер знам да су се наши студенти такође обогатили вашим присуством. Дивно је то што имамо могућност да примамо гостујуће професоре који уносе једну космополитску димензију у наш програм, зато вам заузврат захваљујем.

UDC 801.73(049.3)
821.163.41-95

НАУЧНИ ПРИЛОГ ТЕКСТОЛОШКОМ ПРОУЧАВАЊУ КЊИЖЕВНОСТИ

Душан Иванић, *Основи текстологије*, Увод у текстологију нове српске књижевности, библиотека „Појмовник", оснивач и уредник Гојко Тешић, Народна књига — Алфа, Београд 2001.

Велике научне институције најлакше се препознају кроз озбиљност и значај научних остварења својих чланова, те кроз ауторитет који њихова дјела постижу у одговарајућим истраживачким областима. Филолошки факултет у Београду, као настављач филолошке традиције Филозофског факултета (претходно и Велике школе), српској науци о књижевности подарио је више крупних личности: од Јована Скерлића, Богдана и Павла Поповића, преко Драгољуба Павловића и Владана Недића, до Миодрага Поповића, Мирослава Пантића, Јована Деретића и Ђорђа Трифуновића. Један од достојних настављача те високе развојне линије и научног идентитета Филолошког факултета, као најстарије и најугледније универзитетске институције у Срба, у овоме часу је и Душан Иванић. Актуелни повод за његово поновно представљање јесте књига *Основи текстологије* (поднаслов *Увод у текстологију нове српске књижевности*), која је у домаћој научној пракси била одавно неопходна, а која је објављена у једној од наших малобројних али и веома добрих теоријских библиотека науке о књижевности „Појмовник", чији је оснивач и уредник Гојко Тешић.

Научна интересовања Душана Иванића (Губавчево Поље код Грачаца, 1946), редовног професора за српску књижевност XVIII и XIX века на Филолошком факултету у Београду, јасно упућују на његову претежну окренутост проучавању нове српске књижевности, нарочито епоха романтизма и реализма, из савремене теоријске и методолошке перспективе утемељене на позитивним и најбољим искуствима водећих критичких школа XX вијека (формализам, структурализам, феноменологија, стилистичка критика, семиотика). На темељу увида у Иванићеве објављене књиге, као и на основу прегледа многобројних приређених дјела, те радова разасутих по зборницима, научној и књижевној периодици, а затим и на основу анализе уређивачке концепције часописа *Књижевна историја*, који је уређивао читавих четрнаест година (1989—2002), затим на основу покретања и вођења научних пројеката, уз финансијску подршку Министарства за науку Републике Србије: *Поетика приповиједања у српској књижевности* (1992—1999) и *Техника и семантика приповиједања у српској књижевности* (од 2001), те менторског рада са магистрандима и докторандима Филолошког факултета у Београду, уочљива су четири основна правца његових научних истраживања.

Први правац односи се на аналитичко-синтетичко сагледавање дјела, писаца, проблема и појава из историје и поетике српске књижевности. Карактеристичне су у том смислу три збирке књижевних огледа и расправа: *Модели књижевног говора* (1990), *Облик и вријеме* (1995) и *Свијет и прича* (2002), у којима ау-

тор расправља о различитим темама: *Текстуализација стварности у српским документима послије Велике сеобе, Фантастика у српској књижевности XVIII и XIX вијека, Аутобиографско-мемоарска проза у српској књижевности XVIII и XIX вијека, О литерарности дјела Вука Стефановића Караџића, Једноставни књижевни облици у Вукову дјелу, Аспекти лирског јунака у лирици српског романтизма, Романтичарски топоси српског пјесништва првих деценија XIX вијека, Слика као међужанровска ознака у српској књижевности епохе реализма, Говорни жанрови и фолклорни модели приповиједања у српском реализму, Хронотоп причања у српској реалистичкој прози, Хронотоп пута, Облици и перспективе приповиједања у српском реализму, Проучавање коментара*. У аналитичким огледима о појединим писцима и дјелима Иванић указује на мање уочене, незапажене или потпуно непознате проблеме код Симе Милутиновића Сарајлије, Ђуре Јакшића, Лазе Костића, Јована Грчића Миленка, Ђорђа Марковића Кодера, Милорада Поповића Шапчанина, Стефана Митрова Љубише, Јакова Игњатовића, Милована Глишића, Пере Тодоровића, Лазе К. Лазаревића, Симе Матавуља, Драгутина Илића итд.

Други правац истраживања односи се на монографске синтезе у којима је изложена генеза и типолошко-морфолошка природа приповијетке као књижевног жанра на размеђу епоха романтизма и реализма, затим је обухваћена књижевна епоха реализма у цијелости, да би на крају најобухватније мјесто заузела израда историје књижевности Српске Крајине, као особеног регионалног и геополитичког чиниоца укупне српске књижевности. Потврда за то су књиге: *Српска приповијетка између романтике и реализма* (1976), *Српски реализам* (1996) и *Књижевност Српске Крајине* (1998). Парадигматична је у том сегменту научних интересовања свакако књига *Српски реализам*, у којој аутор ову књижевну епоху посматра кроз четири синтетичка сегмента: кроз објашњење самог појма, естетичке традиције, метода и књижевноисторијских (периодизацијских) оквира; кроз сагледавање његовог историјско-типолошког (поетичког) статуса у оквиру српске књижевности; кроз издвајање и морфолошки опис преовлађујућих књижевних жанрова — приповијетка, роман, драма, документарно-умјетничка проза (мемоари, дневници, аутобиографије, путописи), лирика и епика, књижевна критика; кроз преглед значајне књижевне периодике и књижевних институција, који су на прави начин допринијели обликовању књижевног живота у другој половини XIX вијека у Срба.

Трећи правац Иванићевих научних интересовања односи се на проучавање чинилаца „књижевног живота", прије свега српске књижевне периодике XIX вијека, што је био предмет истраживања и његове докторске тезе, одбрањене на Филолошком факултету у Београду 1986. године, а потом и објављене у обимној књизи под насловом *Забавно-поучна периодика српског реализма (Јавор и Стражилово)* (1988).

Четврти смјер Иванићевих проучавања односи се на текстолошка испитивања нове српске књижевности и приређивање критичких издања појединих дјела или писаца у цјелини. За ову прилику поменућемо сљедећа издања: Сабрана дела Ђуре Јакшића I—V (1978), *Стихови* Ђорђа Марковића Кодера (1979), *Мрсне приче: Еротска, содомијска и скатолошка народна проза* (1984), зборник *Мемоарска проза XVIII и XIX века I—II* (1989), *Сеобе и Друга књига Сеоба* Милоша Црњанског (1990). За редовно коло Српске књижевне задруге приредио је двије књиге: *Сербијанку* Симе Милутиновића Сарајлије (1993) и *Сабране пјесме* Бранка Радичевића (1999). У оквиру пројекта објављивања *Дела Јована Стерије Поповића* приредио је књигу *Критике, полемике, писма* (2001).

Књига *Основи текстологије* једним дијелом је и настала из драгоцјених искустава у поменутој књижевно-приређивачкој пракси, а другим, можда и прете-

жнијим дијелом проистекла је из грађе коју је Иванић прикупљао за часове предавања и вјежби на курсу из текстологије нове српске књижевности који је држао на Филолошком факултету у Београду 80-их година XX вијека. Трећи, изгледа ништа мање драгоцјени подстицај за дефинитивно обликовање те рукописне грађе у књигу која је пред нама, ако је судити по ауторовој завршној напомени, потекао је од уредника библиотеке „Појмовник" Гојка Тешића.

Обједињавајући резултате савремених теоријских знања о текстологији са издавачко-приређивачком праксом, Иванић је створио студију која осветљава све суштинске научне, терминолошке и проблемско-издавачке аспекте текстологије као осамостаљене дисциплине у оквиру савремене науке о књижевности. Књига је састављена из четири поглавља. У првом, уводном поглављу, аутор се бави генезом појма и предметом истраживања, проблемима дефинисања текстологије као научне дисциплине, њеним мјестом међу другим сродним наукама, те односом између текстологије у новој и старој српској књижевности.

Иванић предмет и циљ текстологије види подједнако у изучавању и приређивању, као и у издавању текста, зато се опредјељује за дефиницију која је објединила та два комплементарна феномена, а потиче од пољског научника Конрада Гурског: „Текстологија је комплекс научно обрађених метода поступања приликом устаљивања неког текста (без обзира на то да ли је циљ издавање текста или само његова критичка обрада)." Родно тло текстологије је Русија, сам термин потекао је из поднаслова књиге Бориса Б. Томашевског *Писатель и книга: Очерк текстологии*, која је објављена 1928. године, а односи се на „систем поступака критике текста", односно „систем филолошких поступака", који улазе у научну употребу с руским формализмом. Иванић пажљиво упућује на чињеницу да је иза тога текстологија била веома развијена и у Пољској и Чехословачкој, гдје је уз традиционалне методе обогаћена и новим достигнућима структурализма, семиотике, теорије комуникације и информације.

У Западну Европу, посебно германску и романску филологију, термин улази посредством славистичких прилога. Иванић се укратко осврће на њихове различите приступе текстологији у радовима Карла Лахмана, Јозефа Бедијеа, Георга Витковског, Зигфрида Шајбеа, Гистава Лансона, као и научника из друге половине XX вијека: Волфганга Кајзера, Ханса Целера, Гунтера Мартенса, Херберта Крафта, Вилијама Тода. Заједничко у њиховим погледима јесте упућивање „на интердисциплинарни карактер текстологије и на њену самосталност према оним наукама које се користе резултатима текстолошких истраживања", све до сродних теза В. Кајзера и Д. Лихачова да је текстологија основа проучавања књижевности и да „омогућује да књижевни и језички споменици пред проучаваоце (и читаоце уопште) дођу у исправном облику". Да је то сасвим тачно, Иванић поткрепљује и многобројним српским примјерима књижевних мистификација, заблуда, погрешних тумачења и фалсификата. Карактеристична је драстична заблуда Светислава Вуловића да Његошу припише ауторство Мажуранићевог спјева *Смрт Смаил-аге Ченгића* (1845) и слично.

Друго и најобимније поглавље посвећено је основним видовима текстолошког изучавања књижевних дјела, тј. начелима приређивања дјела за штампу. Указано је у њему на појам и класификацију књижевних извора: на аутографе, апографе, на мјешовите врсте, затим на издања за ауторова живота, на посмртна издања, на штампана и прештампана издања, на помоћне и основне изворе, на завршено дјело у ауторовом и у туђем издању, на незавршено и необјављено дјело. Приликом успостављања и приређивања основног текста потребно је водити рачуна о ауторизованом издању као извору текста, о штампарским грешкама, о конјектурама (исправкама на основу претпоставки а не на основу извора), о ортографији, транскрипцији и транслитераицији, интерпункцији. У оквиру испити-

вања различитих варијанти и редакција основног текста/извора приређивач мора водити рачуна још и о сиглирању (скраћивању наслова), о посредној и непосредној атрибуцији (именовању ауторства кад је текст непотписан, тј. анониман или је потписан псеудонимом), о датирању извора. При том значајно мјесто заузима *Dubia*, тј. посебан одјељак у издању у који се уносе дјела несигурног ауторства. Свако издање мора имати и свој препознатљив научни апарат, који се састоји из опште уводне студије, затим и књижевноисторијске студије у којој се дају сазнања о животу и раду аутора, неопходни су текстолошки коментари, укључивање варијанти текста и прављене именикâ или индексâ.

У трећем поглављу књиге Иванић указује на двије основне врсте издања: *научно* и *йойуларно*. Иза тога научна издања класификује према поступцима у приређивању као *документацијска* (она која репродукују текст извора без икакве измјене) и као *критичка*, тј. она која текст „успостављају критичком анализом претходне традиције (извора)". *Документацијска* издања могу бити *фототипска или факсимилна*, када се умножавају механичком репродукцијом, фотографисањем текста изворника, те *дипломатичка* када се репродукују путем штампе и када се текст извора понавља типографским средствима без икакве измјене у односу на изворник.

Иванић с правом нарочиту пажњу посвећује опису *критичкоī издања*, а прије свега питањима шта све мора ући у састав овога издања и да ли је неопходно да се исти приређивачки поступци примијене на све дијелове или жанрове једног ауторског опуса. Из тог принципа проистиче и класификација различитих типова критичког издања. На првом мјесту налазе се *цјелокуйна дјела* (критичко издање), затим слиједе *дјела* (кад је опус неједнаког квалитета, па се главна дјела приређују по принципима цјелокупних дјела, а остали текстови се дају у облику основног текста и избора варијанти), *изабрана дјела* у којима се критички издају само они дијелови ауторског опуса који су од општег значаја, те *засебна дјела* у критичком издању, нпр. пјесме, романи, драме, комедије и слично.

Научно-йойуларна издања припадају најчешћем типу издања књижевне класике и имају већи практични значај и примјену од критичких издања. Утемељена су на сљедећим принципима. Садрже научно припремљен текст, али у њима изостају друге редакције и варијанте, док је критички апарат сужен. Иванић се на крају осврће и на *йойуларна издања*, у којима се текст објављује преузимањем неког другог издања или директно из рукописа када је ријеч о савременим писцима. Таква издања су „језгро књижевне производње" јер обухватају сву савремену књижевност и класику намијењену школи и широкој публици. Много су мање поуздана *школска издања* јер се у њима често одступа од изворника због педагошки неподесних мјеста, због сажимања, скраћивања или препричавања текста, због слободног осавремењивања језика и слично.

Четврти дио књиге представља *Осврй на шексйолошко йроучавање и издавање дјела нове срйске књижевносйи*, у којем Иванић указује на ауторе и дјела у којима су изнијете ране текстолошке идеје и указано на принципе издавачко-приређивачког рада. Мада је и прије Вука Караџића било покушаја приређивачко-критичког рада (Павле Соларић и Лукијан Мушицки), јасно је да је прве текстолошке идеје и потпуну свијест о односу приређивача према тексту и аутору изнио Вук Караџић у два чланка: у *Примјечанију на йредговор г. Павла Соларића к Мезимцу Досийија Обрадовића* (написан 1820. године а објављен постхумно) и у предговору за издање расправе Луке Милованова *Оūūū

ђеном издању", те да је неприкосновеност ауторског текста издигао до врховног начела. На крају исправно закључује: „Оно што је Вук написао већ у првим доценијама свога рада текстологија је као наука потврдила тек у 20. вијеку: чврст ослонац на изворе, раздвајање ауторске и приређивачке позиције (компетенције), документовање поступка приређивања, одбацивање нормализације језика (али допуштање нормализације графије), неповредивост ауторовог текста."

Вјероватно зато што ни сам Вук није досљедно поштовао своја приређивачка начела у редакцијама збирки народних умотворина, у другој половини XIX вијека дуго није дошло до појаве озбиљних критичких издања. Ситуација се знатно промијенила покретањем Српске књижевне задруге и оснивањем редакције од истакнутих филолога и историчара (С. Новаковић, П. Ђорђевић, Љ. Стојановић, Љ. Ковачевић), који су уједначили приређивачке критеријуме и прописали прихватљиве стандарде. Први научници који су стекли углед врсних приређивача у српској књижевности били су Љубомир Стојановић и Милан Решетар. Стојановић као приређивач *Старих српских записа и натписа* и Вукове преписке, а Решетар као приређивач Његошевих дјела и старих дубровачких писаца.

Иванић при том нарочито издваја Решетара јер је писао доста и о начелима приређивачке праксе, зато га и посматра као једног од најзначајнијих теоретичара текстологије на српско-хрватским филолошким просторима. Мада се стање у XX вијеку знатно поправило, а за историју српске текстологије значајно мјесто имају и *Начела за критичка издања САНУ* (1967), те покретање Просветине едиције „Српски писци", затим библиотеке „Српска књижевност у сто књига", Нолитових едиција „Српски роман у 50 књига", „Српска драма у 25 књига" и „Српски мемоари, аутобиографије и дневници у 25 књига", јасно је још увијек да је на том плану институционално веома мало учињено, а квалитетна критичка издања нису плод осмишљене културне политике већ ентузијазма појединих научника и уредника у издавачким кућама.

Књига *Основи текстологије* опремљена је на крају и обимном библиографијом критичке литературе о текстологији у свијету и код нас, у *Прилозима* су уврштени различити аутографи и варијанте из приређивачке праксе Душана Иванића (Јакшић, Сарајлија, Радичевић и слично). Ако уопште постоје неопходне књиге за једну научну област, онда су то свакако Иванићеви *Основи текстологије*. Српска наука о књижевности имала је срећу да добије такву књигу управо од аутора који је био најпозванији да тај посао уради, а будуће приређивање и тумачење дјела и писаца, ако жели да буде озбиљно, било би незамисливо без консултовања ове драгоцјене студије.

Горан Максимовић

UDC 821.163.41.09 Domentijan (049.3)
27-36:929 Sava, sveti (049.3)

НОВО ЧИТАЊЕ ДОМЕНТИЈАНА

Љиљана Јухас-Георгиевска, *Живот светог Саве од Доментијана*, Историја текста, САНУ, Критичка издања српских писаца VI, Београд 2003.

Књига Љиљане Јухас-Георгиевске *Живот светог Саве од Доментијана*, проистекла из обимније докторске дисертације (900 страна), богатом садржином и значајним резултатима, представља озбиљан и веома вредан допринос науци о

средњовековној књижевности. После *Увода*, књига садржи четири поглавља: I *Историјат проучавања Доментијанових дела*, II *Рукописно наслеђе Доментијанових дела*, III *Историја текста „Живот св. Саве"*, IV *Општи закључак*. На крају књиге налазе се и прилози из Даничићевог, Јагићевог и Шафариковог рукописа.

Полазећи од чињенице да је јеромонах Доментијан у српској књижевности средњег века имао истакнуто место, Љиљана Јухас-Георгиевска подсећа да је *Живот светог Саве* „најопсежнији текст овога жанра у српској књижевности средњег века и истовремено и један од најсложенијих". Дело је настало 1242/43. или 1253/54. а оба Доментијанова житија — *Живот светог Саве* и *Живот светог Симеона* поручио је краљ Урош. *Живот светог Саве* реторски је тип житија грандиозних размера, а дело поседује, каже ауторка, и стилску разноврсност, обиље поджанрова (нпр. похвале, беседе, путопис, чуда, итд.). Пишући о библијском контексту житија, Љиљана Јухас-Георгиевска тачно уочава да је Доментијанов Сава изузетна, надстварна личност, јунак који је од почетка савршен и над њим окриље има сам Бог. Он је лишен слабости и емоција, што такође доприноси представи о изузетности. Указујући и на библијске паралеле, нпр. са Јованом Крститељем и Мојсијем, каже да поред наглашене реторске димензије дело има и велику историјску вредност. Доментијан „коректно износи чињенице, наравно у мери и на начин који допушта сам књижевни жанр, зато је значајан и незаобилазан историјски извор", закључује ауторка. И као што нас подсећа на познату чињеницу да су видљива одређена сагласја између фреско-сликара, који су живописали Сопоћане и Доментијана, што је заправо „сведочанство о постојању карактеристичних уметничких обележја епохе", тако с разлогом говори о Теодору Граматику и Теодосију Хиландарцу, који је крајем XIII века написао *Живот светог Саве*, но са другачијим приступом главној личности и уз употребу другачијег литерарног поступка.

О главним књижевноуметничким карактеристикама *Живота светог Симеона* (1264) ауторка такође опширно пише у свом *Уводу*.

У II поглављу књиге Љиљана Јухас-Георгиевска успоставља одређену периодизацију, са циљем да се прецизније сагледа стање у науци током одређених раздобља. Детаљно, исцрпно и обавештено она хронолошки прати помене Доментијана и текстове о њему од Константина Калајдовича до данашњих дана. У току протеклих седамдесет година она види четири раздобља у изучавању Доментијанових дела. Подсећа да је први стварни проучавалац Доментијана био Павле Јосиф Шафарик, а посебно указује на значајна научна открића, нпр. Владимира Ћоровића, Михаила Динића, у новије време Димитрија Богдановића, Радмиле Маринковић, Ђорђа Трифуновића. По Љиљани Јухас-Георгиевској, прво раздобље пада у време 1824—1865 (Шафарик, Даничићево штампање обе биографије), друго траје 1866—1900 (Светислав Вуловић, Станоје Станојевић, Љубомир Стојановић, Ватрослав Јагић). Треће раздобље обухвата време до 1941 (Лазар Мирковић, Владимир Ћоровић, Павле Поповић и др.), а четврто од 1945. до данас (Ђорђе Сп. Радојичић, Димитрије Богдановић, Радмила Маринковић, Ђорђе Трифуновић, Владимир Мошин, Алојз Шмаус, Милан Кашанин, Светозар Радојчић, Станислав Хафнер и други). Посебно истиче прилоге страних слависта (Шмаус, Хафнер).

Држећи се хронолошког критеријума и захваћених проблемских аспеката, Љиљана Јухас-Георгиевска открива одређене закономерности и специфичности појединих епоха. Тако, на пример, у четвртом раздобљу указује на радове у којима аутори трагају за уметничким вредностима и жанровско-поетичким специфичностима.

Прецизно али и критички говори о досадашњим научним достигнућима, те тако запажа да се није дубље зашло у проучавање појединих преписа, обавештења су најчешће информативна, а нема ни целовитог погледа на рукописно на-

слеђе Доментијанових дела. Сви познати преписи Доментијаног *Живота светог Саве* познати су, но „иако малобројни, нису темељније истражени.

У II поглављу књиге (*Рукописно наслеђе Доментијанових дела*) Љиљана Јухас-Георгиевска поставља себи задатак, те каже „темељно текстолошко проучавање оба Доментијанова дела у садашњем тренутку јесте први и незаобилазан задатак науке. Утврђивање оригиналног текста основни је предуслов за свако озбиљније бављење Доментијаном", а текстолошки приступ подразумева и издвајање онога што представља позницју наслагу. Она сматра да је тај познији материјал релевантан, јер осликава рецепцију и однос према Доментијановом делу као елементу писане традиције.

Проучавањем рукописне традиције (пет преписа *Живота светог Саве* и једанаест *Живота светог Симеона*) ауторка се бави у II поглављу своје књиге, те поводом *Живота светог Саве* закључује да нема преписа блиских времену постанка Доментијановог дела. Најстарији је J (Јагићев између 1420—1435, Шафариков (Š) 1450—1475, Даничићев (D) између 1600—1610. Најближи је несачувани, из времена пре 1346—1355 (M) и од њега нешто млађе кратко житије (KŽ) 1370—1375. У преписима нема података о месту настанка, о писару, а време настанка утврдила је ауторка помоћу водених знакова.

Најмногобројнији су рукописи из XIV и XV века, а место настанка су Хиландар, Пећ, Милешева. Љиљана Јухас-Георгиевска сматра да је у Хиландару морао постојати бар један препис, којим се користио крајем XIII века Теодосије, када је писао своје житије о св. Сави.

Бавећи се преписима *Живота светог Симеона*, ауторка указује на богату преписивачку традицију, нарочито у Хиландару, јер је ово житије било употребљавано у литургијске сврхе.

У III поглављу Љиљана Јухас-Георгиевска се бави историјатом текста *Живота светог Саве*, но како због обимности није могуће презентовати целокупну текстолошку анализу, она у књизи доноси само три фрагмента (Увод биографије, Савино постављање за архиепископа и лирско-поетски слој — похвале Сави и Симеону). Сматра да је ово поглавље „тежишно и најзначајније" у књизи.

Држећи се савремених принципа, које је уобличио Димитрије Сергејевич Љихачов, ауторка је оваквом анализом, зналачки и врло успешно, презентовала целокупно виђење историје текста. „Недвосмислен и веома важан је закључак до кога смо дошли" — каже она — „да је од свих сачуваних рукописа оригиналу најближи D. Он има старију реченичну конструкцију, а често и старије облике, карактеристичне за XIII век." Архаична је и подела на поглавља, имена су коректно употребљена, присутна су и стилска решења и форме карактеристиче за реторску прозу (перифразе, поређења, контрасти, ређање синонима, таутолошки спрегови, реторска питања и др.) иначе својствени Доментијану.

Други ступањ је препис Š, а рукописи D и Š налазе се у зборницима који садрже и друга Доментијанова дела, J садржи редакцију првобитног текста Савиног житија, а настао је можда у пећком манастиру.

Поводом кратког житија (KŽ) она добија резултате другачије од Димитрија Богдановића, али потврђује мишљење Владимира Ћоровића и Љуб. Стојановића, који су овај текст сматрали *изводом* из Доментијановог дела.

Проучавања Љиљане Јухас-Георгиевске „померају представе о појединим преписима" житија о Сави и „самим тим пружају унеколико измењену слику о укупној историји текста". Тако, на пример, рукопис J, који је важио за најаутентичнији, у овим проучавањима добио је другачији статус. Ту се ради, мисли ауторка, „о редакцији и то стилистичкој", а драгоцен је као сведочанство о покушајима да се Доментијаново дело учини приступачнијим за употребу и унеколико поједностави. Изненађујуће је, каже се даље у закључку, да је најмлађи препис с краја XVII века, D, проглашен за најаутентичнији, тј. најближи оригиналу. Ру-

копис Š је по свим особинама ближи D него J. Рукописи су потекли са српског подручја (Дечани, Пећ, Милешева).

Занимљиво је запажање Љиљане Јухас-Георгиевске да је посебна појава зборник у коме су окупљена Доментијанова дела и, по њој, то одговара Даниловом зборнику, у коме се налазе биографије српских владара и црквених поглавара, „који је историјски у својој суштини".

На крају књиге ауторка саопштава да постигнути резултати омогућавају припрему критичког издања, као и да је ова књига замишљена и остварена као увод у само издање, на коме иначе овај аутор ради.

Прегледно и педантно, обавештено и аналитички, обавила је Љиљана Јухас-Георгиевска своја истраживања Доментијанових дела, те и резултати презентовани у књизи пружају ново и свеобухватно виђење Доментијана.

Јелка Ређеп

UDC 808.5(049.3)
821.163.41-95

О ФОТОТИПСКОМ ИЗДАЊУ МРАЗОВИЋЕВОГ РЕТОРСКОГ ПРИРУЧНИКА

Аврам Мразовић, *Руководство к славенскому красноречију*, предговор Војислав Јелић, Матица српска — Учитељски факултет, Нови Сад — Сомбор 2002, стр. 11 + XXIII + 253

Гашење класичног образовања, изучавања античких писаца и латинског и старогрчког језика у савременом систему школства у читавом свету, па и код нас, неминовна је последица технолошког напретка, нових система комуникација и нових погледа на циљ, методику и организацију образовања. Нова знања и вештине, својствена овом добу, потискују стара и заузимају њихово место у данашњем образовном идеалу. Специјализација и уситњавање стечених знања потискују стару идеју о целовито развијеној, свестраној личности, на којој већ два и по миленијума почива модел образовања западне цивилизације. Један од стубова тог образовања одувек је била реторика — до детаља развијен систем правила и упутстава за изражавање сопствене мисли и њено преношење другима.

Имајући ово у виду, објављивање дела из области реторике делује анахроно, па чак и утопистички. На такав подухват одлучили су се Учитељски факултет у Сомбору и Матица српска, објавивши књигу Аврама Мразовића *Руководство к славенскому красноречију*. Ради се о фототипском издању првог реторског приручника на српском језику. Основном тексту претходи кратак предговор Војислава Јелића, професора *Историје хеленске и римске књижевности* на Филозофском факултету у Београду.

Овом књигом отргнут је од заборава Аврам Мразовић, личност која је то свакако заслужила својим делом које стоји на самим почецима савремене српске културе. Мразовић, надзорник за српске школе у Аустрији, издао је своје *Руководство* 1821. године у Будиму. Како је то у својим истраживањима открио В. Јелић, непосредан узор био му је приручник угарског професора Јожефа Григеља *Institutiones oratoriae*, објављен 1809. године у Будиму. Преко Григеља Мразовић се ослања на дуги низ реторских приручника на чијем почетку стоје они антички: Квинтилијана, Хермогена, Афтонија и многобројних других аутора.

Као што смо већ рекли, реч је о фототипском издању књиге писане српским језиком и писмом тога доба, пре Вукове реформе писма. Већ при првом

прелиставању ове књиге наметнуло нам се питање коме је она намењена. Савременом читаоцу, изузев уског круга стручњака, слависта, и језик и писмо тешко су разумљиви. Дакле, широј публици њен садржај и даље остаје недоступан. Стручњацима за језик тога доба, премда читљива, она на нивоу садржаја остаје нерасветљена, јер њено потпуније и дубље разумевање захтева обиман коментар. Предговор Војислава Јелића крајње је лапидаран и доноси само основне податке о њеном аутору и садржају. Чини нам се да би свој прави смисао ова књига добила када би уз оригинални текст паралелно био штампан и његов превод или макар транскрипција. Морамо да нагласимо да би у сваком случају требало задржати и оригинални текст. То захтевају многобројни реторски технички термини, преведени с латинског, који великим делом представљају Мразовићеве иновације у језику.

Аутор предговора Војислав Јелић свакако би био најпозванији да Мразовићев текст снабде предговором и коментаром. Наиме, В. Јелић се већ више од две деценије бави српским реторикама XVIII и XIX века и њиховим везама са приручницима античких ретора. У три књиге и већем броју краћих радова које је до сада објавио на ову тему доста простора је посвећено управо *Руководство* Аврама Мразовића. Сабрани на једном месту и уобличени у виду коментара, текстови В. Јелића били би од велике помоћи читаоцу да разуме Мразовићево дело. То је неопходно, с обзиром на чињеницу да се Мразовић у потпуности ослања на античку реторику. На питање шта у Мразовићевом приручнику потиче из античке традиције, могли бисмо одговорити: готово све. Пре свега сама дефиниција „красноречија" (*eloquentia*): *красноречије јест искуство добро, важно и красно о всјакој вещи глаголати.* Красноречије је појам шири од реторике. Оно се, по Мразовићу, заснива на три дисциплине које су од античког доба чиниле *trivium* или основно образовање, односно први део изучавања „седам слободних вештина" — *septem artes liberales*: реторици, логици и граматици. Античка је и трипартитна подела реторике, затим технички термини, њихове дефиниције, илустративни примери и много тога другог.

Тројна подела беседништва на свечано, саветодавно и судско заступљена је код Мразовића баш као и пре скоро двадесет векова у Квинтилијановом делу *Institutio oratoria*. Међутим, Мразовић у овом погледу следи свој непосредан узор, већ споменуте Григељеве *Institutiones oratoriae*. Наиме, иако се држе поменуте античке поделе, обојица из свог разматрања изостављају судско беседништво. Дакле, реторика у новије доба постаје искључиво парадна дисциплина. Чини нам се да управо у том губљењу практичне функције лежи узрок све мањег интересовања за њу и, коначно, њеног изостављања са списка школских предмета. Дакле, у свом покушају да овим приручником пренесе и оживи ову дисциплину код нас, Мразовић је, изостављајући судско беседништво, пренео и заметак њеног пропадања. Што се самог Мразовићевог *Руководства* тиче, разлог томе што је релативно кратко време било у употреби у школама и што је брзо потонуло у заборав, вероватно лежи у Вуковој реформи писма. Наиме, тридесетак година после Мразовића, тачније 1855/56. године, Ђорђе Малетић је објавио свој уџбеник реторике, који је потпуно истиснуо Мразовићев из школске употребе.

У самом тексту Мразовић доноси многобројне цитате, углавном из латинских писаца: Хорација, Овидија, Вергилија, Цицерона и римских историчара. Од грчких аутора најзаступљенији су Аристотел и Езоп. На крају књиге придодат је већи број беседа као илустративних примера. У жељи да његово дело буде мост између антике и савремености Мразовић је, осим примера из античког беседништва, унео и беседе својих савременика.

Руководство к славенскому красноречију изузетно је занимљиво и због лексичког материјала који доноси. Као први аутор једне „словенске реторике" Мразовић је морао да створи читав низ нових термина као српске еквиваленте за латинске реторске техничке термине. Учинивши то са пуно ерудиције и машто-

витости, он је одиграо исту улогу коју је у римској књижевности имао Цицерон, када је у својим преводима грчких филозофа стварао до тада непостојећу латинску филозофску терминологију. Заиста, филолозима — славистима који се баве српским језиком тога доба Мразовићева књига пружа непроцењиво језичко благо.

Надамо се да се из свега што смо изложили јасно види зашто *Руководство к славенскому красноречију* Аврама Мразовића захтева превод и обиман коментар. Тек тада би ова књига стекла своју праву вредност за савременог читаоца. Стога очекујемо да ћемо у скорије време имати задовољство да у рукама држимо њено ново, проширено издање, које ће бити на корист сваком радозналцу који жели да проникне у тајне ове древне, заборављене вештине — реторике.

Александар В. Поповић

UDC 821.111-14.09.„1914/1980"(049.3)
821-163.41-95

ГЛАСОВИ ЕПОХЕ

Светозар Кољевић, *Енглески песници двадесетог века (1914—1980)*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 2003.

Својом новом студијом из области енглеске књижевности Светозар Кољевић попуњава празнину, последњих деценија све уочљивију, у овдашњем изучавању стране књижевности. Студија *Енглески песници двадесетог века (1914—1980): Од Вилфреда Овена до Филипа Ларкина* бави се, наиме, најзначајнијим представницима енглеске поезије двадесетог века, о којима се код нас — са изузетком, донекле, Томаса Стернса Елиота и Вилијама Батлера Јејтса — писало махом спорадично и несистематски. Застарели, неретко и идеолошки оптерећени прегледи енглеског песништва нудили су непотпуне, извитоперене или на неки трећи начин погрешне представе о енглеској поезији двадесетог века. О овим су песницима, заправо, понајбоље писали управо песници: Иван В. Лалић и Јован Христић о Елиоту; Миодраг Павловић и Милован Данојлић о Јејтсу. Ови појединачни узлети аналитичке луцидности никада, међутим, нису добили своју потпору у целовитом, академски утемељеном и аргументованом прегледу енглеског песништва прошлог века. А реч је о изузетно виталној, уметнички плодној и многоструко утицајној грани енглеске националне књижевности.

Студија Светозара Кољевића умногоме надокнађује вишедеценијски заостатак у критичком праћењу енглеске поезије у нас. Свестан тог заостатка и своје безмало пионирске улоге, Кољевић даје себи задатак и да, поред осталог, попуни празнине које је српска англистика, традиционално више окренута роману и драми, оставила у изучавању поезије. Песницима којима ће се бавити у средишњем делу књиге, аутор се стога приближава корак по корак, да на тај начин омогући приступ и оним читаоцима којима ни енглеска књижевност, нити модерна поезија, нису посебно блиски. Тако у уводном поглављу добијамо језгровит историјско-културолошки пресек двадесетог века у Британији, с посебним освртом на уметност, односно књижевност, уз истицање оних неуралгичних тачака епохе које су допринеле настанку и обликовању модерног књижевног израза: светских ратова, привредних криза, нових политичких прерасподела моћи и њиховог утицаја на промену свеопште духовне климе у Британији, а посебно на промену уметничког начина сагледавања света. Ново време тражило је нову,

другачију уметност, која ће на прави начин реаговати на тај „красни нови свет", обележен, према Кољевићевим речима, „... раскидом с традиционалним поретком вредности и етичких норми", као и сломом хуманистичке традиције, „који се огледа у размерама лажи у политици, у спремности на војно насиље, па и у нестабилности породичног и личног живота". У необичном сагласју и кроз заједнички наступ с другим уметностима, посебно сликарством и музиком, на такав зов епохе — и у двадесетом веку као и много пута раније — међу првима су се у Британији одазвали песници. У закључним пасажима првог поглавља Светозар Кољевић прецизно и инспиративно указује на корене и значај те синестетичке природе енглеског модернизма.

У другом поглављу, под насловом *Од традиционалног ка модерном песничком идиому*, аутор најпре сагледава књижевни тренутак који је непосрено претходио рађању модерне поезије. Тај тренутак пресудно је обликовала „јорцијанска поезија", која данас у историји књижевности опстаје понајвише као „споменик једном институционалном укусу". Та се поезија, истиче Светозар Кољевић, кроз личност и стваралаштво Руперта Брука, сублимирала у поезију која је покушала да реагује на властиту епоху, тачније на Први светски рат и његове последице, али је то чинила махом кроз „традиционалну ратну реторику и празнословље". Аутор, дакле, прецизно и јасно осликава генезу модерне поезије, настале, с једне стране, кроз реакцију на хаос и лудило неповратно измењеног света, а с друге, из потребе да се преживели и потрошени јорцијански песнички идиом замени новим, смисленијим и плодотворнијим поетским дијалогом с властитим временом.

Ту почиње средишњи део Кољевићеве студије, посвећен појединачном сагледавању уметничког опуса песника који су у енглеској књижевности обележили двадесети век. На основама чврстих и поузданих критеријума у том избору нашли су места песници имажисти на челу са Езром Паундом, затим Вилфред Овен, Вилијам Батлер Јејтс, Томас Стернс Елиот, Вистан Хју Оден и Филип Ларкин. Ови песнички портрети, у којима се кроз разматрање суштаственних својстава индивидуалних песничких доприноса на узбудљив начин помаља и личност песника, прате књижевни развој одабраних стваралаца од најранијих формативних утицаја, преко темељног осврта на њихове креативне врхунце, до бритког завршног суда о месту које сваком од њих припада у историји не само матичне већ и европске и светске књижевности. Тако је Вилфред Овен посматран превасходно као песник у чијем стваралаштву утицај искуства Првог светског рата одиста игра најзначајнију улогу, али и као стваралац чија је поезија много више од непосредног оваплоћења тог искуства: њоме заправо отпочиње активна реакција на троми и бескрвни естетизам викторијанске поезије. Ту реакцију, која се код Овена огледа пре свега на плану тоналитета и тематике, имажисти остварују у области песничке форме, нудећи, каже Светозар Кољевић, „посезање за неким другачијим редом и смислом" и најављујући „неке касније, значајније путеве и странпутице модерног песничког израза". Сасвим природно, највише пажње поклоњено је Вилијаму Батлеру Јејтсу и Томасу Стернсу Елиоту, двојици корифеја енглеске поезије двадесетог века, песницима чија поезија с временом добија све дубљи и вишезначнији смисао. Поглавља Кољевићеве књиге посвећена Јејтсу и Елиоту то сасвим јасно показују. Чудесни свет Јејтсове поезије, саздан од наизглед неспојивих елемената ирског фолклора и француског симболизма, интимне склоности мистицизму и највећма наметнутог политичког ангажмана, у студији *Енгелески песници двадесетог века* рашчлањен је и протумачен на начин који не оставља много места питањима. У пребогатом Јејтсовом опусу издвојени су врхунци који на узбудљив начин сведоче о животној и уметничкој драми песника који је на много начина представљао најзначајнији глас своје епохе и свог народа. Ирска опседнутост изгубљеним биткама и безизглед-

ним историјским подухватима добили су у Вилијаму Батлеру Јејтсу не само свог гласноговорника већ и импресивно отеловљење: кроз дуги низ мањих и већих животних пораза Јејтс је успео да и у позним годинама остане сањар и визионар, непоколебљиво уверен да је борба, а не победа, оно што људском животу даје истински смисао. Ако су интуиција и визионарство кључне одлике Јејтсове песничког гласа, онда је Томас Стернс Елиот близак великом Ирцу можда једино по несамерљиво великом утицају на поезију двадесетог века. Елиотов значај, наговештава Светозар Кољевић, вероватно је и далекосежнији. Јер највећи ерудита међу енглеским песницима не само да је под насловом *Пуста земља* испи-
сао поему која је у историји светске поезије означила преврат какав је у прози остварио Џојсов *Уликс* већ је и као књижевни критичар и теоретичар, уредник и издавач обележио читаву епоху. Због тога поглавље о Елиоту и отпочиње подсећањем на песников најутицајнији есеј *Традиција и индивидуални таленат*, који, истиче Кољевић, „представља заправо литерарни програм, манифест модерне поезије". Оваква тврдња доказана је у даљем току поглавља управо на примеру Елиотове поезије: од збирке *Пруфрок и друга запажања*, као једног од симбола почетка нове епохе у историји енглеске књижевности, преко величанствене, иронично-митопејске дрскости *Пусте земље*, до *Четири квартета* као крунског Елиотовог „оваплоћења драме посезања за смислом, за сликом коју он непрестано изнова гради и која се осипа у људској историји". Дубина и обухватност Кољевићевих увида у Јејтсову и Елиотову поезију претвара поглавља о овим песницима у студије које би својом сложеношћу и оригиналношћу имале шта да кажу и енглеском читаоцу. Сличан закључак могао би се изрећи и уз поглавље о Вистану Хјуу Одену, чија је поезија „медијум једне епохе и разноликог наслеђа њене културе", али и оно о Филипу Ларкину, које на прави начин затвара књигу, будући да је реч о песнику који својим стваралаштвом слути крај поезије какву је свет познавао и волео до пред крај другог миленијума.

Пред том новом епохом у стварању и рецепцији поезије која, како Ларкин каже, „постаје званична и субвенционирана", зауставља се Светозар Кољевић. Пре тога је, међутим, под насловом *Енглески песници двадесетог века (1914—1980)*, својим живим, сликовитим и динамичним стилом исписао студију која ће многим поколењима читалаца — студената и љубитеља књижевности — служити као поуздан и привлачан водич кроз енглеску поезију двадесетог века. Лепа и прикладна ликовна опрема несумњиво доприноси драгоцености ове књиге, баш као и постојање индекса имена и наслова, те регистра појмова — код нас недопустиво често изостављаних у студијама ове врсте.

Зоран Пауновић

UDC 821.163.41-14.09 Maksimović D. (049.3)
821.163.41-95

ПОЕЗИЈА И МУЗИКА

Владимир Јовановић, *Поезија Десанке Максимовић као инспирација музичких стваралаца*, Задужбина Десанке Максимовић, „Десанкини мајски разговори", књ. 14, Београд 2003, 126 стр.

Поезија Десанке Максимовић, једне од најмаркантнијих личности у српском песништву XX века, једног од најплоднијих песника (објавила је око две хиљаде песама током више од седам деценија живог присуства у српској књи-

жевности), од почетка је остваривала велику и непосредну комуникацију са читаоцима. Препевавана на многе стране језике, потврдила се као својеврстан израз универзалне поетичности којом је зрачила. Проучавано и оцењивано са многих аспеката, од првих збирки из раних деценија XX века, књижевно дело Десанке Максимовић добило је многобројна поетичка, књижевноисторијска, компаратистичка и теоријска тумачења. Версификацијом, песничком изражајношћу и променама које поезија Десанке Максимовић јесте или није доживљавала у односу на велики број књижевних праваца који су се смењивали током века бавили су се многи проучаваоци и тумачи њеног песничког дела. И готово увек су истицали, као самосвојност њене поезије, без обзира на оцену вредности, „рафиновану музикалност, неизмерну осећајност и стваралачку искреност".

Изван свих анализа поезије Десанке Максимовић стајала је чињеница, која наизглед није најнепосредније везана за књижевноисторијски, теоријски и поетички контекст, да су њене песме у великом броју, и то у већој мери него било ког другог песника, биле подстицајне у области музике. Наиме, да су многе од њих, а неке не само једном, послужиле као основ музичким стваралоцима, композиторима, а самим тим и извођачима за „музичко" тумачење њихових садржаја, њихове осећајности, мелодиозности, ритмичности, доживљаја света и доба, и велике љубави у свим видовима (личне, патриотске, према природи, према животу) које аутор исказује и са којим се читаоци, односно слушаоци поистовећују. Књига Владимира Јовановића о поезији Десанке Максимовић као инспирацији музичких стваралаца садржи резултате истраживања односа између њених стихова који су били полазна основа за нови вид уметничког преношења њихових порука, са жељом да проникне у тајну шта је опредељивало композиторе разних генерација, музичких праваца и сензибилитета тако често баш за ту поезију.

Исцрпним истраживањем музичког материјала, партитура, тонских записа, разних сведочанстава о настанку појединих музичких дела и њиховом извођењу и В. Јовановић је дошао до богатих резултата. Они су показивали да је четрдесет и три композитора компоновало дела различитих жанрова на стихове Десанке Максимовић, и то сто седамдесет пет вокално-иснтрументалних, вокалних и инструменталних. Од свих ових дела за девет нису сачувани нотни записи (постоје једино тонски записи), а девет је познато само по наслову.

Према природи богатог прикупљеног материјала аутор је музичка дела инспирисана стиховима Десанке Максимовић поделио на два велика дела: први је обухватао вокално-инструменталне композиције (уметничка музика: кантате, вокално-симфонијске поеме, песме за глас и симфонијски или камерни оркестар, песме за глас и клавир; музика за децу: музичко-сценска дела за децу, песме за децу; популарна музика), вокалне композиције (хорске композиције; музика за децу; популарна музика; музика у едукативне сврхе) и инструменталне композиције. Други део је обухватао један од најпопуларнијих видова музичког осмишљавања поезије — песме за глас и клавир.

Преглед свих композиција, разврстаних према жанровима, показао је да су неке антологијске песме Десанке Максимовић, настајале у најтрагичнијим историјским тренуцима или као плод песникињине замишљености над најдубљим питањима живота биле пренете у сложеније музичке форме, кантате и симфонијске поеме, у хорске и оркестарске композиције. Међу тим песмама у првом реду била је *Крвава бајка*, затим *Моја земља пропасти неће*, по неколико песама из збирки *Зелени витез* и *Тражим помиловање*.

Међу раним композицијама насталим на основу стихова Десанке Максимовић налазе се два дела инспирисана *Крвавом бајком*, песма за глас и клавир Душана Костића, из 1949, и балада за мешовити хор Владе Милошевића, из 1951. године. Већ је то музичко искуство показало у којој мери су за компоновање за-

хвални ритмични стихови прожети дубоком емоционалношћу и наглашеном родољубивом нотом. *Крвавом бајком* инспирисана је песма за бас и симфонијски оркестар, коју је 1959. компоновао Никола Жанетић, када је и изведена (басовску партију певао је Мирослав Чангаловић). На потресне стихове *Крваве бајке* компоновао је две године касније, 1961, Душан Костић вокално-симфонијску поему за мешовити хор и симфонијски оркестар под називом *Крагујевац*. Анализу ове композиције аутор је пропратио изворним сведочанствима, тј. речима Д. Костића које су објашњавале како се определио да компонује *Крваву бајку* (један од разлога је био што је „накнадно ослобађала оног страха од смрти којим је цела моја генерација ђака тада, за време окупације, била прожета, а друго, да не паднем у за мене незамислив грех компонујући неко своје дело на текст који је 'социјалистички' обојен..."); композитор је додао да је извођењу поеме *Крагујевац* 5. фебруара 1962. у сали Коларчевог универзитета у Београду присуствовала и Десанка Максимовић и да јој се композиција није допала. Још једном су исти стихови били основа за музику, и то у филму *Крвава бајка*, снимљеном 1969. Музику за овај филм компоновао је Војислав Костић, а награда за ту музику (*Златна арена*), по аутору, још једно је признање и основним стиховиме ове песме. И овај податак прати важан коментар да је у Јапану, где је филм приказиван, за премијеру у Токију издата грамофонска плоча са музиком из филма у тиражу од милион примерака, која је распродата у току приказивања филма. Године 1996. поново су у музици оживели стихови *Крваве бајке* у песми за глас и клавир Зорана Јовановића.

Занимљиво је да је сложеније музичке форме добило и неколико остварења за децу Десанке Максимовић: позоришни комад *Дечија соба*, који је написала и издала 1940, одмах је послужио као основа за малу оперу за децу Миленку Живковићу, који ју је компоновао исте године. Аутор наводи и податке да је та опера за децу изведена почетком 1941. на сцени Народног позоришта у Београду, као представа популарног Родиног позоришта и да су у њој учествовали и деца — глумци овог позоришта, као и ученици музичке школе „Станковић".

Највећи део књиге посвећен је песмама за глас и клавир јер је, по свему, управо тој, најпопуларнијој музичкој форми за транспоновање лирске поезије добру основу пружала поезија Десанке Максимовић. Прегледно, са исцрпним анализама музичке стране сваке композиције, В. Јовановић је представио близу деведест песама Д. Максимовић, на основу којих је настао много већи број композиција јер су неке више пута биле инспирација музичким стваоцима. Из ране збирке *Песме* (1924), према истраживањима ауторовим, четрнаест песама је добило и своје музичке облике, а међу њима су и неке од најпознатијих песама Д. Максимовић — *Покошена ливада, Чежња, Опомена*. Песму *Чежња* компоновао је Зоран Јовановић 1980, а потом Станојло Рајичић 1992. Од најпопуларнијих песама у музичкој форми свакако је *Опомена*, која је први пут објављена 1923. године. У својој суштини она је већ била повезана са музиком, о чему сведоче колико изворни стихови, толико и речи Д. Максимовић о настанку ове песме: „Као да сам расположење, немир који је у њој, страх пред снагом музике одувек носила у себи, али ју је изазвала, довела до израза само једна симфонија. Зашто баш она није ми јасно." Било је то објашњење антологијских стихова „О, не остављај ме никад саму / кад неко свира." Музику на ове стихове компоновали су Зоран Јовановић (1975), Станојло Рајичић (1991) и Душан Костић (1996). Компоноване су, затим, песме из свих збирки, *Зеленог витеза* (1930), *Гозбе на ливади* (1932), *Нових песама* (1936) и др. У времену после великих и трагичних збивања неколико песама збирке *Песник и завичај* (1946) било је не само тренутна већ и трајнија инспирација композиторима, а у њеном садржају су се налазиле *Србија је велика тајна, Крвава бајка* и др.

Из каснијих збирки Десанке Максимовић, које и чине најснажнију основу њене поезије и које припадају антологијским збиркама српског песништва 20. века — *Тражим помиловање* (1964), *Немам више времена* (1973), *Ничија земља* (1979) и *Озон завичаја* (1990) створен је велики циклус композиција за глас и клавир, инспирисаних појединим песмама (нпр. *За песникињу, земљу старинску, Тражим помиловање за нероткиње* Д. Трбојевић) или, у већој мери, збиркама или циклусима унутар њих у целини. Њихови аутори су Душан Трбојевић, Станојло Рајичић, Војин Комадина, Ивана Стефановић, Зоран Јовановић, Мирјана Живковић, Дејан Деспић. Поред њих дуги је низ аутора који су компоновали појединачне песме или само мањи број њих: Петар Крстић, Милоје Милојевић, Драгутин Гостушки, Надежда Мосусова, Александар Кораћ, Димитрије Големовић и др. Аутор највећег броја композиција на стихове Десанке Максимовић је Зоран Јовановић. Неки од њих су истоимене композиције стварали у различитим музичким жанровима.

У исцрпном и изнад свега зналачком раду Владимира Јовановића, који је пратио компоновање на стихове Десанке Максимовић током више од шездесет година, осветљена је још једна страна поезије Десанке Максимовић. То је самосвојна њена „музичка основа" која се није могла ниједном спољашњом речи означити, али коју су спонтано препознавали музичари, и то у најширем значењу овога појма — и композитори и извођачи. О тој невидљивој снази поезије Десанке Максимовић сведочи број композиција, њихова разноврсност (од кантата, симфонијских поема, хорских песама до опера за децу, лирских соло песама и популарне музике, у којој се заборављају и аутор стихова и композитор, што је, можда, највећа потврда да су се на најбољи начин спојили текстови и музика) и популарност. Сва ауторова тумачења композиција обухватила су и анализу вредности и смисла текстова, тј. стихова и пропраћена су богатим материјалом који објашњава настанак многих композиција и околности под којима су извођене, као и низ изјава саме песникиње и неких композитора о њима. Због тога књига Владимира Јовановића има вишеструке вредности: она чини разумљивијом самосвојну вредност песништва Десанке Максимовић, скривену у споју ритмичности и дубоке осећајности која је наизглед лична, а у суштини универзална; она представља значајан део музичког стваралаштва друге половине 20. века и она је у целости прилог и широј културној историји тога времена. Томе свему доприноси и прилог са пописом 118 песама које су биле инспирација композиторима и са нотним записима С. Рајичића, А. Обрадовића, Д. Деспића. У целини, књига Владимира Јовановића истински је допринос тумачењу поезије Десанке Максимовић и њене инспиративности.

Злата Бојовић

UDC 821.163.41-4.09(049.3)
821.163.41-95

МОЛИТВЕНО ПЕВАЊЕ, ДАНАС

Александар Јовановић, *Стваралаци и створитељ*, Народна библиотека „Стефан Првовенчани", Краљево 2003

Есејистички триптих Александра Јовановића најпре проговара о трима књигама трију српских песника на међи векова, али је у основи овога говора нешто шире и дубље у српској поезији и култури нашега времена. На то Јовановић и

указује у уводној белешци своје кратке књиге, како стоји у поднаслову, о „три молитвена певања". Подсећа нас, наиме, да је двадесети век почео „оштрим одвајањем наше нове књижевности од народне и, нарочито, средњовековне књижевности". Аутор, нема сумње, има на уму резак тон Скерлићевог одређења с почетка знамените *Историје нове српске књижевности* (1914) да је наша средњовековна књижевност „више писменост но књижевност у правом смислу". Такав став није потицао само из тадашњег интелектуалног тренда и усмерења нашег историчара, него и из укупних сазнања којима је наука о књижевности о томе периоду располагала. Како је српска медиевистика расла, тако је и књижевна баштина немањићке Србије постепено прелазила у активни фонд наше културне самосвести и, посебно, у видокруг оних који из тога фонда црпу подстицаје. Прекретнички сусрет између наслеђа средњег века и далеких песничких наследника збио се половином протеклог века, када се песнички модернитет у нас фундирао на другачијим темељима од оних на које се ослањала авангарда. Препознали су заточници модерне песничке акције да је реч о оној *другој*, неупотребљеној традицији, слојевитијој и основнијој од оних грађанских, по речима Зорана Мишића, „младих и зелених".

Ако је половина XX века означавала доба сусрета и препознавања утурене баштине са наследницима спремним да је испитају и оплоде, завршница века донела је успешна настојања да се тешње зближе, међусобно прожму средњовековна и модерна поетика, односно да се активирају стари жанрови литургијског песништва у поезији наших савременика. Такав напор, у пуној мери а на својствене начине, демонстрирају песници чијим се делима бави Александар Јовановић у књизи *Стваралаци и стваритељ*. Најпре Иван В. Лалић, који је књигом *Четири канона* (1996) први начинио продор у наређеном смеру, потом Милосав Тешић у спеву *Седмица* (1999), и напокон, Рајко Петров Ного у *Недреманом оку* (2002). Нема, дабоме, недоумице у погледу репрезентативности песника и наслова које обједињава и чињеница да је реч о подухватима чије је важно обележје тежња ка обнови великих форми. Код Лалића и Тешића обликује се канон, односно спев, а код Нога реч је о песничким низовима циклизованим с посебним старањем и смислом. Тежња за укрупњавањем форме, макар и путем уланчавања појединачних текстова у тематске кругове, свакако је један од елемената којим се изражава отпор субјекта унутар распарчаног света према даљем парчању и поништењу.

И тумач ових песника Александар Јовановић уједињује три засебна критичко-есејистичка написа у једну целину, не би ли показао њихове засебности унутар једне дубинске сродности. Кључна ознака поменуте сродности изражена је укратко синтагмом *културни патриотизам*. Таква ознака није самоникла, заснована је на резултатима Јовановићеве књиге *Песници и преци* (1993), чије је прегнуће било да упути на нове облике постојања родољубиве поезије. Они се могу свести на малочас поменуту синтагму, која је нешто одређенији израз од оног за којим је Јовановић посезао нарочито у *Поезији српског неосимболизма* (1994), али и у другим написима, а то је *поезија културе*. Јасно је да Јовановића као тумача привлаче песници код којих се „осећа дубоки рад културе". При том критичарев напор се не исцрпљује на уочавању и издвајању множине онога што чини наслојени подтекст поезије о којој пише, макар то одиста јесте замашан изазов за свакога тумача. Када обави оно што се од тумача поезије очекује, Јовановић настоји да покаже, а предлошци му то и омогућују, да се традиција призива „да оснажи индивидуални песнички глас и индивидуалну песничку емоцију, а не да је угуши". Александар Јовановић тежи да у модерном српском случају потврди Елиотове поставке из чувеног есеја *Традиција и индивидуални таленат*, као и погледе већ поменутог Зорана Мишића, критичара који је подстицајно деловао у

прекретничко доба српске модерне поезије, али и, најнепосредније, теоријски учинак Димитрија Богдановића, на чије се радове аутор наслања у оцртавању дубинских спона древне и модерне поетике. Њима је, заправо, српска песничка пракса, и то њени врхови, дала за право, а Јовановић се нашао да на то укаже и детаљније образложи.

Критичка позиција Александра Јовановића, од које је у разматрању пошао, може се изразити свега једном реченицом: „Стваралаци славе створитеља гласом модерног песника: најдубљи религиозни доживљај обнавља се и изражава најсуптилнијим средствима уметничке лирике." Као да је аутор имао пре свега на уму завештајну књигу Ивана В. Лалића. Јовановић је вероватно најоданији међу добрим зналцима поезије овога песника. Може се рећи да је Лалићева поезија по свим битним елементима узорита за оно што је предмет критичареве елаборације у овој књизи. Мора се исто тако подвући да је Јовановићево искуство бављења Лалићевом поезијом и поетиком, ако не утемељило оно бар утврдило темеље његовог критичког становишта и пресудно га одредило. Јовановић наглашава да је „у Лалићевој поезији све било припремљено за *Четири канона*", односно да се, узвратно, у њима стичу „бројне формално-смисаоне линије" претходећег опуса. И одиста, можемо пратити како се из кључних речи Лалићеве поезије, као што су: видљиво/невидљиво, несавршеност/савршенство, љубав и целина, како се из укупног тона афирмације света постепено уздиже православно славословље *ономе који јесте*, с посебном назнаком *онаквом какав јесте* и његовој стварности „у градиву нестварног".

Нарочито је Јовановићу стало да наново потврди оно што је својевремено Настасијевић истакао у есеју *За матерњу мелодију: општечовечанско у уметности колико је цветом изнад толико је кореном испод националног*. Готово се у сваком нараштају у нас, по свему судећи, мора то доказивати оном неукорењеном, површничком и помодном сегменту не само културног контекста, често упорном, бучном и безочном — стога деструктивном, нарочито у часовима страшних историјских испита Срба и њихове културе. На примеру *Трећег канона* Александар Јовановић запажа „двоструки процес: библијска историја се конкретизује на судбини српског народа, а затим се српска тема универзализује и улива у општу, библијску". А зар није тако и у нашој житијској и богослужбеној књижевности средњег века? Нема ли тако сваки наш житијски лик и његово дело пандан у библијској повести? Тај модел функционише и у Лалићевим *Канонима*, и не само ту. И ето битне копче са српсковизантијском поетиком, активиране поетички свесно и делатно.

Много тога што важи за поетику Лалићеве завршне књиге односи се и на Тешићеве и Ногове стихове. Поред библијске подлоге у спеву Милосава Тешића (Прва књига Мојсијева, Псалми...), поред жанровских елемената које песник преузима из средњовековља у средишту пажње тумача ипак су два посебна момента. Један се тиче тежње да се доследно изведе аналогија између постања света и постања песме, што Јовановић поставља и у сам наслов есеја о *Седмици*. Осим метапоетског, други моменат на којем критичар умесно инсистира јесте указивање на сакрализацију ефемерног и личног искуства, „тренутка Срца који нема цену", како пева Тешић у финалној песми свога спева.

Лично и проживљено, дакле, извор је и увир и певања и свакога духовног трагања. Молитвеност која прожима неке од најбољих ранијих Ногових песама у *Недреманом оку* једнако је исказана интимним колико и колективним гласом и разлогом. Слојеви не само епски, десетерачки, него и средњовековни и општехришћански, уз пројављени паганski, чине склоп Ноговог песничког света који Јовановић као тумач разлаже, посебно упућујући на различне смерове песниковог ангажмана у драматичном, развратном и страдалном добу које сведочи. А ту-

мач не може да не истакне укрштај и условљеност колективног и личног у најдубљем смислу. И Ного, као и Тешић, у први план истура упоређење песничке са божанском оптиком и креацијом („творителном" поезијом — како Његош пева), као што се и тежња ка складу песничке форме очитује као потреба да се усклади, хармонизује дисонантност песме стваритељевог дела, односно света. Могли бисмо ићи још даље у означавању поетичких појединости које се преклапају или иду упоредо у Лалићевој, Тешићевој и Ноговој поезији, додатно оверавајући одлуку аутора књиге *Стваралаци и створитељ* да текстове о њима здружи у тројну целину.

Александар Јовановић припада оним критичарима пред којима се не поставља недоумица да ли о књижевности треба лепо писати. Ако епитет који смо употребили уз глагол *писати* није најпрецизнији, заменићемо га придевима *разложан* и *прегледан*. Овај аутор свакако није од оних критичара који ће претпоставити рекламирање своје учености задатку да објасни, представи и приближи оно што песнички текст носи и нуди читаоцу, а свакако није ни тај који — што рече један наш јаснописац — мути воду да би изгледала дубља. Умеће да рашчлани и на пријемчив начин опише неке сложене појаве убраја се у каталог врлина овога критичара. Текст је у средишту пажње, али и култура из којег је текст потекао. Исто тако, зна да се одвоји од текста, у спорадичне коментаре општијих прилика, али само потакнут текстом и пошто се текстом већ побавио. Ауторово признање с краја уводне белешке да духовну енергију стихова песника о којима је писао препознаје „као сопствену" и да јој се предаје „са најдубљим личним и читалачким поверењем" можемо прихватити здраво за готово, јер се поменута синергија просто осећа кроз високу и тачну меру артикулације ових тумачења.

Оно што је Јовановић дотакао и покренуо у *Стваралаштву и створитељу* неопходно је опширније и подробније описати. Ово је подстицај и почетак, убедљиво и ваљано постављен. Можда ће тај налог испунити и сам Александар Јовановић неком другом приликом, сабраношћу и удубљеношћу које назначени тематски простор изискује.

Драган Хамовић

УПУТСТВО ЗА ПРИПРЕМУ РУКОПИСА ЗА ШТАМПУ

1. *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 радове о језику који су непосредније повезани са истраживањем књижевности. Радови који су већ објављени или понуђени за објављивање у некој другој публикацији не могу бити прихваћени.

2. Радови се публикују на српском језику, екавским и ијекавским књижевним изговором, ћирилицом. Уколико аутор жели да му рад буде штампан латиницом, треба то посебно да нагласи. Изузетно, по договору са Уредништвом, радови могу бити публиковани на неком страном језику, односно могу се прихватити радови на неком од страних језика, с тим да Уредништво обезбеди превод.

3. Рукопис треба да буде исправан у погледу граматике и стила. У *Зборнику Матице српске за књижевности и језик* у употреби је *Правопис српскога језика* аутора Митра Пешикана, Јована Јерковића и Мата Пижурице (Матица српска, Нови Сад 1993). Поред правописних норми, овде утврђених, аутори треба да се у припреми рукописа за штампу придржавају и следећег:

• Називи уметничких дела — без обзира на то о којој се врсти или обиму ради — штампају се курзивом, односно у тексту рукописа обележавају подвлачењем црном линијом. Називи књижевних дела, ако она нису преведена на српски, наводе се изворним језиком и писмом, а у заградама се може дати превод на српски језик. Уколико је реч о делу преведеном на српски језик, наводи се наслов превода (са неопходним библиографским подацима у подножним напоменама), а у заградама може се навести изворни наслов дела.

• У тексту рада страна имена пишу се прилагођено српском језику (транскрибују се), а када се име први пут наведе, у загради се даје изворно писање.

• Цитати из дела на страном језику, у зависности од функције коју имају, могу бити на језику изворног текста или у преводу, а може се предочити и изворни текст и превод, али је потребно доследно се придржавати једног од наведених начина цитирања.

4. Рукопис треба да има следеће елементе: име и презиме аутора, наслов рада, сажетак, кључне речи, текст рада, резиме и научни апарат,

редоследом којим су овде наведени. Име и презиме аутора у студијама и чланцима стављају се у леви горњи угао, а у приказима на крају текста.

5. У сажетку (на српском језику) и резимеу (на једном од страних светских језика, енглеском, руском, немачком или француском) треба да буду информативно и језгровито приказани проблеми и резултати истраживања. У принципу, требало би да сажетак буде краћи, али ни један ни други облик резимеа не могу премашити 10% дужине текста. Уколико аутор није у могућности да обезбеди коректан превод, то ће учинити Уредништво.

6. Кључним речима треба указати на целокупну проблематику истраживања, а не би требало да их буде више од десет.

7. Сви прилози који чине научни апарат или илустрације (фусноте, факсимили, слике, табеле и сл.) прилажу се на крају текста. Фусноте се обележавају римским бројевима (иза правописног знака, без тачака или заграда) и прилажу на крају текста (не у дну сваке странице рукописа). Остали прилози обележавају се арапским бројевима (на полеђини), прилажу се такође на крају текста рукописа, а њихово се место означава на левој маргини рукописа.

8. Подаци о цитираном делу наводе се оним писмом и језиком којим је штампано. Уколико то није могуће друкчије, исписују се читко руком. Ако је дело штампано на савременој латиници, то се може означити подвлачењем црвеном линијом. Од постојећих, мање или више уобичајених, а разноликих начина навођења библиографских података о делима која се у раду цитирају Уредништво се определило за два.

а) Библиографски подаци дају се у фуснотама; први пут када се неко дело наводи, дају се комплетни подаци о библиографској јединици, а сваки следећи пут употребљава се нека од уобичајених скраћеница (*Исто, Нав. д. — Ibid., Op. cit.* итд., доследно српским или латинским скраћеницама). Библиографска јединица — уколико се цитира књига — треба да се састоји од следећих података: име и презиме аутора, наслов дела (у курзиву), издавач, место и година издања, број цитиране странице, а када се наводи чланак објављен у часопису, иза наслова чланка следи број (годиште, том) часописа (зборника) у којем је дело објављено. Библиографска фуснота, на пример, треба да изгледа овако:

Зоја Карановић, *Антологија српске лирске усмене поезије*, „Светови", Нови Сад 1996, 297 (односно, ако је прекуцано машином, Зоја Карановић, Антологија српске лирске усмене поезије, „Светови", Нови Сад 1996, 297).

(Драгиша Живковић, Радоје Домановић и теорија „Sekundenstil"-а, Зборник Матице српске за књижевност и језик, XLIII/1, 1995, 7—16).

Овакав начин навођења погодан је за радове мањег обима.

б) Библиографски подаци доносе се у посебном прилогу (*Литература*) на крају рада — истим редоследом и начином као и у претходном случају, азбучним редоследом по презименима аутора и са скраћеницама, које преузимају функцију наслова и наводе се у заградама у тексту рукописа. На пример, у прилогу *Литература* једна јединица изгледала би овако:

Живковић — Драгиша Живковић, *Радоје Домановић и теорија „Sekundestil"*-а, Зборник Матице српске за књижевност и језик, XLIII/1, 1995, 7—16,

а у тексту рукописа: ...(*Живковић*, 10)... (када се цитира једна страна рада) или само... (*Живковић*)... (када се позива на цео текст).

Овакав начин цитирања погодан је за радове већег обима, у којима се више пута наводе поједина дела. Треба обратити пажњу на то да се словима азбуке означе скраћенице изведене из имена аутора од којих у списку литературе постоји више радова (нпр. *Живковић а; Живковић б*).

9. Сви делови текста рада за *Зборник Матице српске за књижевност и језик* куцају се на хартији величине 21x29,5 cm, са проредом и маргинама које дају 30 редова на једној страни и 65 словних знакова (укључујући и проред између речи) у једном реду.

10. Рукописе за објављивање треба слати на адресу: Уредништво *Зборника Матице српске за књижевност и језик*, Матица српска, Нови Сад, ул. Матице српске бр. 1.

11. Пожељно је да рад буде снимљен и на дискети, с видним подацима о аутору, раду и програму у коме је текст обрађен.

Уредништво
Зборника Матице српске
за књижевност и језик

Зборник Матице српске за књижевност и језик излази трипут годишње, у три свеске, које чине једну књигу.

Редакција 1. св. LII књиге Зборника Матице српске за књижевност и језик закључена је 22. новембра 2004.

Штампање завршено јула 2005.

Издаје Матица српска, Нови Сад

www.maticasrpska.org.yu
e-mail: zmskj@maticasrpska.org.yu

Стручни сарадник: *Јулкица Ђукић*

Секретар Уредништва: *др Љиљана Суботић*

Лектор и коректор: *мр Дејан Милорадов*

Технички уредник: *Вукица Туцаков*

Слова за корице израдио: *Драган Вишекруна*

Компјутерски слог
Младен Мозетић, ГРАФИЧАР, Нови Сад

Штампање овог Зборника омогућило је
Министарство науке и заштите животне средине Републике Србије

Штампа: ИДЕАЛ, Нови Сад

БИБЛИОТЕКА МАТИЦЕ СРПСКЕ
МЈ II 192
2004