КЊИГА LII СВЕСКА 3/2004.

ЗБОРНИК
МАТИЦЕ СРПСКЕ
ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК

Студије и чланци: др Војислав Јелић, *Дијалог и мит* 481 / др Иво Тартаља, *Игре и ликови у траговима свести древних Европљана* 489 / Агњешка Ласек, *Мотив зле жене у српском класицизму* 511 / Медиса Колаковић, *Биље у Кодеровим сјеновима: традиција и иновација* 527 / Иван Негришорац, *Видокруг експлицитне поетике Јована Дучића: Књижевни програм као жанр* 539 / мр Зорана Опачић, *Нови књижевни поступци у прози Станислава Кракова* 561 / др Далибор Солдатић, *„Немогуће" новеле Зорана Живковића* 571 / мр Корнелије Квас, *Јакобсонов утицај на Рифатерову поетику* 577 / **Прилози и грађа:** Стојан Д. Вујичић, *О Младену Лесковцу* 595 / **Истраживања:** мр Јасмина Нектаријевић, *Рецепција мотива Фауста у савременој српској прози* 599 / мр Радослав Ераковић, *Проблем рецепције романа Драгутина Илића у српској књижевности* 605 / **Поводи:** др Александар Лома, *Реч на промоцији књиге Речник српских говора Војводине* 611 / др Мато Пижурица, *Речник српских говора Војводине* 615 / мр Светлана Малин, *Реч на промоцији књиге Речник српских говора Војводине* 619 / **Оцене и прикази:** др Јелка Ређеп, *Дечанска хрисовуља или раскошни свитак* 623 / Наташа Драгин, *Мирослављево јеванђеље: Историјат и коментари* 626 / Миодраг Вукчевић, *Од регионалног ка универзалном* 628 / др Нађа Куртовић-Фолић, *Врт у књижевности и култури* 636 / др Горана Раичевић, *Крфска књижевност и крфски књижевни живот* 638 / мр Владимир Гвозден, *Одређење и класификација фигуре антиклимакса* 643 / др Зоран Пауновић, *Историја, мит и фикција* 648 / мр Светлана Шеатовић-Димитријевић, *На трагу интертекстуалних и других веза* 651 / Славко Петаковић, *Братство VII* 654 / мр Снежана Шарančић-Чутура, *Иманентно-активистичко тумачење књижевности за децу* 657 / мр Бранко Брборић, *Храбро сучељавање са српском књижевнојезичком повесницом* 663 / **In memoriam:** Радован Мићић, *Владимир Отовић 1929—2004* 669 / *Упутство за припрему рукописа за штампу* 673

МАТИЦА СРПСКА

МЭ II 192

МАТИЦА СРПСКА
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 ГАРТАЉА

Главни и одговорни уредник
Др ЈОВАН ДЕЛИЋ

КЊИГА ПЕДЕСЕТ ДРУГА (2004), СВЕСКА 3

Матица српска
1826

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 3

МАТИЦА СРПСКА

САДРЖАЈ

Студије и чланци

др Војислав Јелић, *Дијалог и мит* 481
др Иво Тартаља, *Игре и ликови у траговима свести древних Европљана* . 489
Агњешка Ласек, *Мотив зле жене у српском класицизму* 511
Медиса Колаковић, *Биље у Кодеровим сневовима: традиција и иновација* . 527
Иван Негришорац, *Видокруг експлицитне поетике Јована Дучића: Књижевни програм као жанр* 539
мр Зорана Опачић, *Нови књижевни поступци у прози Станислава Кракова* . 561
др Далибор Солдатић, *„Немогуће" новеле Зорана Живковића* 571
мр Корнелије Квас, *Јакобсонов утицај на Рифатерову поетику* 577

Прилози и грађа

Стојан Д. Вујичић, *О Младену Лесковцу* 595

Истраживања

мр Јасмина Нектаријевић, *Рецепција мотива Фауста у савременој српској прози* 599
мр Радослав Ераковић, *Проблем рецепције романа Драгутина Илића у српској књижевности* 605

Поводи

др Александар Лома, *Реч на промоцији књиге Речник српских говора Војводине* 611
др Мато Пижурица, *Речник српских говора Војводине* 615
мр Светлана Малин, *Реч на промоцији књиге Речник српских говора Војводине* 619

Оцене и прикази

др Јелка Ређеп, *Дечанска хрисовуља или раскошни свитак* 623
Наташа Драгин, *Мирослављево јеванђеље: Историјат и коментари* 626
Миодраг Вукчевић, *Од регионалног ка универзалном* 628
др Нађа Куртовић-Фолић, *Врт у књижевности и култури* 636
др Горана Раичевић, *Крфска књижевност и крфски књижевни живот* . . 638
мр Владимир Гвозден, *Одређење и класификација фигуре антиклимакса* . 643

др Зоран Пауновић, *Историја, мит и фикција* 648
мр Светлана Шеатовић-Димитријевић, *На трагу интертекстуалних и других веза* 651
Славко Петаковић, *Братство VII* 654
мр Снежана Шаранчић-Чутура, *Иманентно-активистичко тумачење књижевности за децу* 657
мр Бранко Брборић, *Храбро сучељавање са српском књижевнојезичком повесницом* 663

In memoriam

Радован Мићић, *Владимир Отовић 1929—2004* 669

Упутство за припрему рукописа за штампу 673

UDC 177.2
101.1
821.163.41-4

ДИЈАЛОГ И МИТ

Војислав Јелић

САЖЕТАК: *Дијалог̄* и *мит̄* у античком грецитету нису лако сводиви на појединачне области које они својим широким спектром значења покривају. Отуда су као термини били тешко преводиви, како на латински у старо време, тако и на све друге језике у ново доба. Грчки термин διάλογος (*dialogos*) нема свој еквивалент у латинском термину *sermocinatio*. Исто онако како ни грчки термин λόγος није сводив на латински термин *sermo*. На илустративним примерима и дефиницијама из реторичких приручника то се јасно показује. На другој страни термини *дијалог̄* и *мит̄* преплићу се још и на књижевној равни. Наиме, термином *мит̄* антички теоретичари означавају *басну* коју карактерише управо дијалошка форма.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: дијалог, мит, басна, реторика, Костић, Змај

Непосредни повод да проговоримо о *дијалог̄у* и *мит̄у*, али пре свега о *дијалог̄у*, јесте књига Лазара Костића под насловом *О Јовану Јовановићу Змају (Змајови), његов̄у п̄евању, мицљењу и п̄исању, и његов̄у добу*, која је већ својом појавом изазвала многе опречне судове. Према тексту свог говора који је 1899. у дворани Матице српске одржао поводом прославе Змајевог педесетогодишњег песничког рада, Костић је саставио књигу коју је године 1902. у Сомбору, уз помоћ својих пријатеља, објавио. Ни данас многи нису склони да у њој виде само другачије погледе на песништво и његову улогу двојице савременика и „певидруга" — Лазе Костића и Јована Јовановића Змаја. И можда још нешто важније — превиђају или површно суде да се у овом случају у улози критичара Змајеве поезије јавља такође песник — његов пријатељ и савременик Лаза Костић. Захваљујући управо тој чињеници читаоци књигу доживљавају истовремено као поучно и забавно штиво, понегде иронијом проткано. А то бива само онда када стваралоци у правом смислу речи критички просуђују о делима каква и сами стварају.

Можда је читалац већ нестрпљив и очекује одговор на питање који је непосредни повод за казивање о *дијалог̄у* и *мит̄у* поводом поменуте Костићеве књиге. Једноставно речено — када се говори о историјату *дијалог̄а* у европској књижевности онда се помиње 19. век као време него-

вог усека. *Дијалог* се, као што је познато, поново јавља почетком 20. века. Као пример књиге у српској књижевности, састављене у дијалошком облику, наводи се управо ова Костићева *Књига о Змају*. У овој расправи, међутим, покушаћемо да одговоримо на питање шта је *дијалог*, који су његови еквиваленти у латинском и српском језику, те о каквом се преплитању *дијалога* и *мита* може говорити.

У основи грчког термина διάλογος (*dialogos*), очигледно је, стоји појам λόγος (*logos*). Ако знамо да је грчки термин λόγος (*logos*) тешко преводив на друге језике (Ниче није успео да га преведе на немачки), онда је разумљиво да ћемо наићи на потешкоће и када су у питању његове сложенице. Не можемо се упуштати у тешко решива питања етимологије ових термина, али погледаћемо каква им значења одређују реторичари. Најмеродавнији приручник за реторику новијег времена, из пера Хајнриха Лаусберга (1960),[1] уз грчко διάλογος (*dialogos*) бележи латинску одредницу *sermocinatio*. Одмах да кажемо да латински термин *sermocinatio* није у потпуности еквивалент за грчки појам διάλογος. Уосталом, као ни латинско *sermo* у односу на грчко λόγος (*logos*).

Када су у питању античка сведочанства, разумљиво је, најпре ћемо се позивати на реторичаре и њихове приручнике. Римски професор реторике Квинтилијан, у свом приручнику *Institutio oratoria* (*Образовање беседника*), тамо где говори о *персонификацији*, односно *просопопеји* (грч. προσωποποιΐα — *prosopopoeia*), казује следеће: *ac sunt quidam, qui has demum* προσωποποιΐας *dicant, in quibus et corpora et verba fingimus; sermones hominum assimulatos dicere* βιαλόγοζς *malunt, quod Latinorum quidam dixerunt sermocinationem; Quint. 9, 2, 31*

Неки управо ове примере називају персонификацијом у којој и лица и њихове речи измишљамо. Беседе примерене појединим особама они воле да обележе грчком речју διάλογοι (*dialogoi*) *коју неки на латински преводе термином sermocinatio.*

У наведеном примеру за *персонификацију* Квинтилијан, као што видимо, грчким појмом (διάλογος — *dialogos*) обележава беседе, односно речи које су примерене појединим лицима. Како су и лица и речи у *персонификацији* измишљене, то значи да грчки термин *дијалог* не означава стварни разговор међу лицима, како усмени тако ни писани, што је тешко одржива поставка. У самој дефиницији упадљиво је да Квинтилијан грчки термин (διάλογος — *dialogos*) не преводи, него га задржава у његовом изворном облику указујући да га само неки аутори на латински преводе са *sermocinatio*. Квинтилијанов опрезни суд, могли бисмо већ сада закључити, речито је сведочанство о многобројним покушајима и тешкоћама које су стајале на путу римским ауторима да успешно пренесу, пре свега, грчку филозофску и реторичку терминологију на латински.

Морамо се ипак вратити на горње Квинтилијаново указивање да су неки аутори грчки термин (διάλογος — *dialogos*) превели на латински термином *sermocinatio*. Ево дефиниције за латински термин *sermocinatio*

---

[1] Heinrich Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, München 1960.

из *Реторике упућене Херенију: sermocinatio est, cum alicui personae sermo attribuitur et is exponitur cum ratione dignitatis* (*Her.* 4, 52, 65). Ову кратку дефиницију могли бисмо на српски превести овако: *Сермоцинација дакле бива када се некој особи приписује беседа и она се исказује на начин прикладан лицу које говори.* У преводу ове кратке дефиниције оставили смо латински термин *сермоцинација* као туђицу, да својим преводом не одређујемо реторичку вредност овог термина. Погледајмо стога како ове термине и њихове одреднице у српском језику бележи *Латинско-србски речникъ* Димитрија Исаиловића 1849/50.

Sermocinatio, onis, f. — разговарантъ, разговоръ; фигура реторическа, кадъ се другій као говорећій наводи.

Sermo, onis, m — говоръ; говорентъ разговарантъ, разговоръ; явна бестда (слово), sermonem habere, говорити слово; сатира; писмено сочиненіе; єзикъ, нарѣчіе.

Из побројаних примера видно је да је тешко направити разлику међу терминима *sermocinatio* и *sermo*, као и да оба термина означавају разговор. У складу са понуђеним решењима могли бисмо, дакле, латинско *sermocinatio* превести са *разговор*. Међутим, чини нам се да то решење не пружа одговор на питање да ли је грчко (διάλογος — *dialogos*) исто што и латинско *sermocinatio*. Са сигурношћу се може рећи да није. Према неким теоретичарима латинском термину *sermocinatio* одговара грчки ἠθοποιΐα (*ethopoeia*). Наиме, они разликују *fictio personae* (*prosopopoeia*) и *sermocinatio* (*ethopoeia*) тако што се *просопопеја* односи на ствари и нежива бића, као што смо већ видели код Квинтилијана у дефиницији за *персонификацију* (грчки *просопопеју*), а етопеја се ограничава на жива бића. Аквила Римски (Aquila Romanus), реторичар из 3. века после Христа, у свом списку *De figuris sententiarum et elocutionis*, овако одређује *етопеју*:

Aquila 4 ἠθποιΐα, *moralis confictio. Haec figura differt a superiore eo, quod ibi et personas fingimus, quae nusquam sunt, hic certis quibusdam personis verba accommodate affingimus, vel ad improbitatem earum demonstrandam vel ad dignitatem.*[2]

Етопеја, сликање карактера: ова фигура разликује се од горе наведене (персонификације) тиме што онамо (у персонификацији) и личности измишљамо, које никада нису постојале, овде (у етопеји) неким стварним лицима на прикладан начин приписујемо речи, или да покажемо њихов лош или пак добар углед.

Уз наведена античка сведочанства о *дијалогу* да погледамо још шта о истоме појму бележе наши новији лексикографски и реторички приручници. Јован Стерија Поповић, у посебном делу своје *Реторике*, тамо где говори о прозним саставима понаособ, овако одређује *дијалог*: „*Узајмно сообштеніе мысли између два, или више лица зове се Разговоръ или діяалогъ. Онъ є устменій, кои се свуда међу людма чує, или писменій, кои у Реторику спада.*" (Стер. 142, 594). Нешто млађи Ђорђе Малетић, чија је

---

[2] Aquilae Romani, *De figuris sententiarum et elocutionis liber, Rhetores Latini minores* ex codicibus maximam partem adhibitis emendabat Carolus Halm, Lipsiae in aedibus B. G. Teubneri A. MDCCCLXIII.

Ритторика дуго била у школској употреби, овако дефинише *дијалог*: „*Діалогъ* (διάλογος — *dialogos*) *є устменій разговоръ две особе или више особа*" (Малетић I, 1855, 130).

Да се позабавимо још и самим термином (διάλογος — *dialogos*) у српском језику, али сада на траговима сведочанстава из лексикографских приручника. Утврдили смо да латинско *sermocinatio*, према реторичким приручницима, није еквивалент за грчки термин (διάλογος — *dialogos*). Нисмо се освртали на неке друге занимљиве појединости везане за ову тему. На пример, како се обележавају различити актери у *дијалогу* и које врсте *дијалога* постоје. По прилици онако како разни актери одређују карактер приче коју Грци обележавају термином (μῦθος — *mythos*). Видели смо, такође, да аутори наших приручника за реторику по правилу грчко (διάλογος — *dialogos*) преводе српским термином *разговор*. Остаје нам још да погледамо да ли постоји нека друга терминолошка одредница у српском језику за грчко (διάλογος — *dialogos*).

Биће довољно ако на крају укажемо само на једно, по нашем суду, занимљиво сведочанство. Роберт Цет (Robert Zett)[3] у својој студији *Beiträge zur Geschichte der Nominalkomposita im Serbokroatischen*, бележи да грчко διάλογος (*dialogos*) има српски еквивалент *двојеслов* и *двојесловље*. Трагом ових српских термина дошли смо до њихових најстаријих грчких прототипова. Наиме, Миклошић у приручнику под насловом *Lexicon Palaeoslovenico-Graeco-Latinum*[4] за српски термин *двословиє* наводи грчко διάλογος (*dialogos*) и латинско (*dialogus*). Пада у очи одмах да термин *dialogus* није латински еквивалент, него је то само латинизовани облик грчког термина. То је још једна значајна потврда за претпоставку коју смо већ напред изнели да за грчко διάλογος (*dialogos*) не постоји латински еквивалент у правом смислу речи. Као потврду за овакав суд могли бисмо навести и податак да аутори који састављају дела на латинском језику у дијалошком облику, таква дела обележавају термином *dialogus*, дакле грчким термином. Знамо да је Тацит саставио спис о пропадању беседништва у Риму под насловом *Dialogus de oratoribus*. Исто тако, много векова доцније, приређивачи Сенекиних есеја ове обележавају термином *dialogoi*.[5] С друге стране, а то нам је веома занимљи-

---

[3] Robert Zett, *Beiträge zur Geschichte der Nominalkomposita im Serbokroatischen*, Böhlau Verlag Köln Wien, 1970. бележи да грчко διάλογος (*dialogos*) има српски еквивалент *двојеслов* и *двојесловље*.

[4] Franz von Miklosich, *Lexicon Palaeoslovenico-Graeco-Latinum* emendatum auctum, 2 Neudruck der Ausgabe Wien 1862—65, Scientia Verlag Aalen, 1977, читамо: ***двоєсловъ*** — *dialogum habens*, дакле онај који води *дијалог*, као и *двоєсловьцъ*, уз исто објашњење: *dialogum habens*. Али Миклошић бележи и термин *двословиє* п. διάλογος *dialogus*. Дакле, из ових навода већ је јасно да нема латинског еквивалента, јер Миклошић за *двословиє* наводи грчко διάλογος (*dialogos*) и исти грчки термин у његовом латинском облику: *dialogus*.

[5] Сенекина сачувана дела обухватају списе груписане под заједничким насловима. Тако, на пример, десет његових списа познато је под заједничким именом *Dialogi*. Овај наслов није одговарајући јер дијалошки облик немају сви списи. Три „*дијалога*" су *consolationes* — названи према лицима којима су упућени: *Ad Marciam de consolatione, Ad Helviam matrem de consolatione, Consolatio ad Polybium*. То су есеји из стварног живота. Једини аутор који је своје дело насловио грчким термином дијалог (*dialogus*) је Тацит: *Dialogus de oratoribus*.

во, Миклошић показује да грчки термин διάλογος (*dialogos*) у српском језику има еквивалент *двословиє* који је готово непознат данашњем читаоцу. Не улазећи у сложено питање у којој мери је српски термин *двословиє* еквивалент за грчко διάλογος (*dialogos*), чињеница је да ова сложеница (*дво-словије*) својим елементима (*двоје који слове = ґоворе*) у највећој мери одражава значење грчкога термина јер указује на најмањи број учесника (два) без којих *дијалоґ* није могућ. Ако сада поглед свратимо на Костићеву *Књиґу о Змају* приметићемо да он заиста казује у форми *дијалоґа*. И то управо онаквог какав се може најпре означити терминима *ґерсонификација* или *ґросоґоґеја* или *еґоґеја*. Наиме, Костићеви саговорници су сам песник Змај, којег понекад од миља или у облику благе ироније зове Змале. Ту је и читалац, којем се често као саговорнику Костић обраћа као објективном судији у књижевним питањима. Иако нису директни учесници у *дијалоґу*, у књизи је упадљиво надметање између змаја и славуја, двеју *ґерсонификација*, које оличавају два погледа на песништво и његову улогу, а осликавају два слоја у Змајевом певању. Већ из ових напомена, а у складу са горе реченим о терминима који означавају разне облике *дијалоґа*, могли бисмо закључити да је Костићев *дијалоґ* у највећој мери сатиричан.

Када је реч о *дијалоґу* можемо без оклевања додати још и то да нису ретки случајеви ни његове злоупотребе. Ако *дијалоґом* обележавамо разговор двају или више лица о неком предмету, чији је заједнички циљ да дођу до истине, онда се равноправност учесника у том *дијалоґу* сматра неспорном. Међутим, довољно је да подсетимо како неки данас *дијалоґом* обележавају разговоре неравноправних саговорника. Шта се све иза таквих разговора крије на светској позорници не треба посебно наглашавати. *Дијалоґе* такве врсте морамо нужно разумевати у њиховом пренесеном значењу. Као сликовит пример таквог *дијалоґа* нека нам послужи *Басна о курјаку и јаґњету* из пера Доситеја Обрадовића. Да се подсетимо тог необичног разговора — *дијалоґа* према тексту Доситејевом:

Курјак ūијаше на једном извору. Јаґње, не видећи ґа, далеко ниже на ūотоку дође наūити се. Како ґа они сūази, викне на њеґа: „Ту си ти дошло мутити ми воду, да од тебе не могу с миром ни бистре воде наūити се, је ли?”

„Та вода, ґосūодару, од тебе к мени тече, како ћу ти ју ја замутити? То није могуће”, одґовори ужаснуто јаґње.

„Ха, ха! По ґласу те ūознајем, ти ли си онај који ми се лане у ово доба руґаше?”

„Лане, у ово доба? Помаґај! Тада ме није ни било на свету; мати ме је овоґ ūролећа ојањила”.

„Видим да си ти умно и ūаметно, и да се умеш добро одґоварати”, — рече му курјак. „Но залуду, све ти то данас ūреда мном неће ūомоћи”.

Скочи на њеґа и ūрождере ґа.

У *дијалоґу* између вука и јагњета престаје било каква аргументација оног тренутка када вук оптужује јагње да је оно воду узмутило и пре него што је на свет дошло. Јагње је унапред обележено као жртва. *Дијалоґ* се одвија само на равни формалној јер логика и снага аргумената у овој

басни не значе ништа. Стога бисмо могли рећи да се у таквим ситуацијама *дијалог* претвара у *монолог*. Текст ове басне не треба да узимамо само у његовом пренесеном значењу. Свет који нас окружује даје нам, нажалост, за право да ово тумачимо и као верни одраз свега онога што се у томе свету збива. *Дијалог* у овој басни, по својим формалним обележјима, постоји, али ако гледамо на његову суштину, то је заправо *монолог*.

Навели смо текст ове басне у целини барем са два разлога. Прво стога да читаоца подсетимо на дијалошки облик који је карактеристичан управо за басну. Ако одмах кажемо да антички реторичари басну обележавају термином мит (μῦθος — *mythos*), онда нам је то довољан разлог и повод да у расправу уведемо, као што смо и обећали на почетку, и тај појам.

За античког човека *мит* је прича уопште. За модерног пак то је по правилу измишљена прича о нечему. *Мит* је у старо доба често у себи садржавао и зрно историјске истине. Примера за такве приче има доста у грчкој митологији. Можда је најпознатија она о Тезеју и његовој пловидби из Атине на Крит. Атина је била обавезна да сваке девете године пошаље на Крит седам младића и седам девојака чудовишту Минотауру. Слање жртава из Атине на Крит сведочи о критској таласократији, то јест о превласти Крита на мору негде између 1800. до 1400. пре нове ере.

Овакве приче, дакле, стари Хелени су означавали термином μῦθος (*mythos*). Али овим термином они су означавали и басне. А у баснама актери су по правилу били веома разноврсни. Тако се у овим причама јављају животиње, људи, биљке, делови тела, затим богови и напокон разне персонификоване појаве. А басна је, како смо видели и у горе наведеном примеру из Доситеја, по правилу приповедана у дијалошком облику. Навели смо горњи пример за басну, како смо рекли, јер он показује како се укрштају појмови *дијалог* и *мит*. Сада, на самом крају, можемо да оправдамо зашто смо се у наслову определили за термине — *дијалог* и *мит*. Једноставно и поновљено речено: *дијалог* је облик који је карактеристичан за казивање у басни; а грчки реторичари, између осталога, басну обележавају термином — *мит*. Данашње поимање термина *мит*, под којим ми подразумевамо углавном измишљене приче, често је далеко од оних значења која је овај исти термин имао у античко време. Значај *дијалога* као облика казивања у басни, као и вредност грчког термина *мит* (μῦθος — *mythos*), којим је обележавана и басна, чини нам се да је довољан разлог што смо у наслову истакли напоредност ових категорија.

Vojislav Jelić

DIALOGUE AND MYTH

Summary

Dialogue and *myth* in the ancient Greek world were not easily reducible to specific notions which they covered within their broad spectrum of meanings. Therefore it was difficult to translate them as terms both into Latin in ancient times and into all other languages in the new age. The Greek term διάλογος (*dialogos*) does not have its equivalent in the Latin term *sermocinatio*, in the same way as the Greek term λόγος is not reducible to the Latin term *sermo*. This is clearly shown in the illustrative examples and definitions from the rhetorical reference books. On the other hand, the terms *dialogue* and *myth* interesect on the literary plane, too. Namely, the ancient theoreticians used the term *myth* to denote a *fable* characterized precisely by the dialogue form.

UDC 811.16'373.45
821.163.41-95

ИГРЕ И ЛИКОВИ
у траговима свести древних Европљана

Иво Тартаља

САЖЕТАК: За процену контроверзне теорије према којој естетички термин *мимесис* изворно означава плесно изражавање требало би узети у обзир порекло речи са сличним значењем бар у неколико европских језика. А разни називи за остваривање сличности (сврху мимесиса, тајну „подражавања") како у словенским тако и у неким другим, нарочито старијим, језицима показују више или мање приметну везу управо са означавањем ритмичке игре, плеса. Ако није свагда случајна, та веза би указивала на одређену свест о блискости појмова игра и лик, првобитно наслућивање њихове сродности. У пропламсајима те свести може се назрети прво праскозорје поимања уметности.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: игра, плес, лик, фигура, коло, хор, мимесис, катарсис, маска, етимологија, естетика

Познато је да игру и певање кола, па и свако играње уз песму окупљених људи, наступање хора, стари Словени називаху *лик* (лікь). У живим словенским језицима давни се назив махом изгубио. Заступљен је у црквенословенском.

За оно место из *Стараго завета* где се говори о Мојсију како сународнике затиче где играју око свог наново начињеног идола у виду златног телета митрополит Стефан Стратимировић у свом преводу *Библије* употребио је речи: „оузрѣ тєлца и лики".

Исти смисао речи *лик* (у множини: *ликы*) јавља се у старим преводима Исусове параболе о блудноме сину, на оном месту Јеванђеља по Луки где се говори о весељу у очинском дому поводом синовљева повратка. Према Стратимировићевом преводу, старији брат овамо наилази изненађен што на прилазу дому „слыша пѣнїє и лики". А речи које су ту заступљене не разликују се нимало од оних што беху употребљене већ у глагољском споменику из XI века, познатом као Маријино четворојеванђеље.[1]

---

[1] Quator evangeliarum codex glagoliticus olim zografensis nunc Petropolitanus, Ed. V. Jagić, Graz 1954, p. 270.

У једном случају говори се о гледању „лика", у другом о слушању „лика", али распевано коло управо и јесте нешто како видљиво тако и чујно. Међу нијансама значења што их је некадашња реч *лик* добијала у разним контекстима током векова издвајају се коло, хор, скуп (људи, анђела) и опход или процесија. Те су нијансе значења најживописније дошле до изражаја на минијатурама псалтира исписаног и богато илуминисаног негде у Србији XIV века, чуваном у Баварској државној библиотеци (Минхен), па отуда често и називаном „Минхенски псалтир".[2] Последњи у *Псалтиру*, псалам под редним бројем 150, чији су редови испуњени позивима на хваљење Господа, овде илуструју три минијатуре. Прва приказује два реда достојанствених особа са ореолима око глава: у доњем реду су светитељи, а изнад њих светитељке. Поред светица је са стране назначено — „лик мученица", а поред светаца — „лик мученика". Реч *лик* у тим назнакама може да значи опход или напросто скуп, пошто кораци приказаних фигура нису јасно оцртани. (Да је ту била реч о самим фигурама светитељки и светитеља не би била употребљена једнина.)

Друга слика приказује поворку извесног оркестра у покрету. Неки музичари дувају у трубе, односно хорне, други свирају на лири, односно псалтиру, трећи на лаутама. Слика се односи на славље уз свирку и поред те минијатуре нема посебне легенде.

Трећа слика долази као илустрација исписаних речи старозаветног псалмисте: „Хвалите њего в тимпане и лице". Како треба разумети реч *лице*, показује приказано коло неких осам играча који се међусобно држе рукама за рамена док издвојени играч поред њих наступа ударајући у добош. Да се у том случају реч *лик* (у 7. падежу) не односи на обичан скуп најбоље показује реплика исте слике дата у псалтиру из XVII века („Београдском псалтиру"), где се уз слику кола изричито напомиње да је приказан „лик... сбранија" (лик.жє събраниа мысль)".[3] Реч *сбраније* у тој напомени довољно упућује да се мислило на један нарочити скуп. А говорити о скупу скупа не би имало никаквог смисла.

Лик у смислу црте лица или изглед некога, нечега, такође је прастара реч. Но, за разлику од *лика* којим је називана игра, овој се именици у низу живих словенских језика значење није изгубило. Мање је употребљавана у црквенословенском, где се уместо *лікь* обично помињао *образ*, али у новија времена стекла је не само учестану употребу него и веома проширену породицу сродних речи, изведених из ње као свог корена.

У хемији се способност једног елемента да се везује с појединим атомима већег броја других елемената назива поливалентност. У том смислу би се за реч *лик* могло рећи да има јаку „валентност".[4] Лако се

---

[2] *Der serbische Psalter*, Faksimile Ausgabe des cod slav. 4 der Bayerischen Staatsbibliothek München, Wiesbaden 1983, p. 185.

[3] Josef Strzygowski, *Die Miniaturen des serbischen Psalters*, Wien 1906, p. 66.

[4] Подобност речи *лик* за грађење сложених придева запажа Иван Клајн као изузетну када напомиње: „Двоименичке сложенице у придевској функцији нису нарочито бројне. Само је један тип изразито продуктиван: оне које у другом делу имају — лик, са значењем 'по изгледу сличан' (ономе што означава први део). Речник Матице српске бележи чов(ј)еколик, бого-, жабо-, глисто-, змијо-, козо-, псето-, рибо-, мајмуно-, затим цв(ј)ето-,

повезује са другим речима или формантима, — градећи сложенице, као *човеколики* (мајмун), *змијолико* (кретање), *младолик* (човек у годинама), *шаролик* (састав), *једнолик* (предео) и слично. Додавањем префикса, суфикса или њиховим комбиновањем настале су многе сродне речи.

У етимолошком речнику Петра Скока забележено је око 120 речи изведених из корена *лик*. Међу тим речима има архаизама, има дијалектизама, па и таквих ретких речи о чијој се употреби сачувало тек покоје сведочанство, али је међу њима ипак заступљен и знатан број важних речи из текуће употребе. А број тим речником обухваћених речи могао би се знатно увећати додавањем оних које аутор у свом недовршеном делу није забележио, иако им је корен такође *лик*. Такве су, без сумње, речи: *безличност, безобличност, изобличеност, једноличност, насликати* (и *насликан*), *недолично, неприлика, неприлично, обликовати* (и *обликовање*), *одликаш, одликовање, одсликати, оличење, осликати, отприлике, праоблик, преобликовати* (и *преобликовање*), *разобличити* (и *разобличавање*), *сликовито* (и *сликовитост*), *сликовница, сличност, шароликост* и — сличне.[5] А нашло би се и још доста изведеница из истог корена, ређе употребљаваних.

Није тешко запазити да знатан део речи изведених из корена *лик* нагиње естетичком пољу значења. Тешко би било водити било какав разговор о уметности не само без употребе речи *лик* него и без коришћења њених изведеница као што су: *облик, слика, сличност, оличење, одлика*... Ако се не прибегне употреби страних термина, неке су од тих речи незамењиве приликом разматрања свих уметности (*изобличеност, приличити, обликовање, оличење, разлика, разноликост, сличност*); друге су везане за посебне уметности: *ликовно* (и *ликовност*), *слика, сликарство, слик, личина, ликораван* (реч архитектима добро позната), а ликовне уметности су од једне такве речи добиле и своје заједничко име. Најзад, реч *лично* у више словенских језика, као и у старословенском, има, или је имала, и најшире естетичко значење: лепо, наочито. „А лична је, нано, лична, да не можеш од ње очи одвојити" — писао је у својој прози из седамдесетих година XIX века Зарија Поповић, како је, примера ради, забележено у Академијином *Речнику српскохрватског књижевног и народног језика*. Као неко скривено језгро, кроз све те речи на неки начин зрачи тајновити смисао етеричног етимона.

Лик у савременом значењу, схваћен као скуп главних црта некога или нечега, у исти мах и припада и не припада свету материјалних предмета. Мисли се обично на видљива обележја некога или нечега препознатљивог, на трајнији изглед уметниковом способношћу дочаран.

По својој важности за разумевање уметности појам лик је близак хеленском појму мимесис. Према речима Платоновог Сократа забележеним у *Држави*, мимеза не би била ништа друго него „чинити себе сличним некој другој особи". Из речи *лик* изведена, реч *сличност* остаје не-

---

листо-, зв(ј)ездо-, јајо-, срцо-, звоно- и још неколико ређих облика." Творба речи у савременом српском језику, I, Београд 2002, стр. 92.

[5] Petar Skok, *Etimologijski rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika*, II, Zagreb, 1972, стр. 300—1.

заобилазна у домаћим преводима како тог првог тако и многих доцнијих дефинисања мимезе.

Да ли је стари назив распеваног кола, извесног хора, и *лик* у савременом значењу — једна иста реч чије се значење мењало? Или су то две речи које само пуким случајем исто гласе, обични хомоними? Уколико су покушали да одговоре на то питање, лингвисти су заступали опречна гледишта.

У радовима из компаративне филологије, различитим написима посвећеним словенској етимологији, уврежило се мишљење да је стари словенски назив за игру уз певање позајмљен од Германа, односно од Гота, који су игру називали *laiks*. Таква се претпоставка може срести у низу етимолошких речника почев од Миклошичевог до Фасмеровог и највећих институтских, рађених под покровитељством академија у Москви, Прагу, Софији. Па ипак, претпоставка о словенској позајмици из готског језика није општеприхваћена и одговори на питање о пореклу различитих значења *лика* остају контроверзни.

Са гласовне стране узета, теорија о готском пореклу старог словенског назива за игру трпи озбиљан приговор да не објашњава појаву гласа *i* на месту где се у готској, по значењу блиској, речи говорило, односно писало, *ai*. Тешкоћу је покушао да савлада Рихард Леве (Richard Loewe) у раду *Старогермански елементи у балканским језицима*. Он закључује да је за разумевање преласка германског дифтонга *ai* у *i*, када су у питању речи са вокалом, неопходно претпоставити постојање неког германског дијалекта са којим су Словени могли долазити у додир. „Тако ми изгледа", каже он, „да једино решење загонетке лежи у прихватању претпоставке да је прелажење *ai* у *i* допустио нама непознати балканско-германски дијалекат са којим је словенски језик имао врло дуге и тесне додире".[6]

Дански слависта А. Штендер-Петерсен у књизи *Познавање словенско-германских позајмљеница* (1927) замера Левеу некритичко усвајање закључака Х. Хирта, па каже: „Много би једноставније било уопште порећи прелажење германског *ai* у словенско *i*, пошто једини доказ за то — словенско *искати* (поред германског *aiskon*) и словенско *инь* (поред готског *ains*), као ни словенски *лікь* (поред готског *laiks*) уопште нису никакве позајмљенице."[7] Претпоставку о словенском преузимању назива

---

[6] „So scheint mir die einzige lösung des rätsels in der annahme zu liegen, dass der uns unbekannte balkangermanische dialekt, mit dem das Slawische sehr lange und innige berührungen gehabt hat, *ai* in *i* übergehen lassen". — Richard Loewe, *Altgermanische elemente der Balkansprachen*, Zeitschrift für vergleichende Sprachforschung, 1904, XXXIX, p. 315. Леве се ослонио на анализу Х. Хирта о понашању вокала приликом словенског преузимања германских речи. Према Хиртовом закључку готско *ai* код Словена може да пређе у гласове *ě* (односно *ь*) или (на почетку слога) у *i*. При томе је овај лингвиста као доказни материјал узимао и оно што треба доказати.

[7] „Viel einfacher wäre es gewesen, den Uebergang germ *ai* > slav *i* überhaupt zu leugnen, da die einzigen Belege dafür: slav. *iskati* (neben germ. *aiskon*) und slav. in*ü* (neben got. *ains*) wie auch slav. *likü* (neben got. *laiks*) gar keine Lehnwörter sind". Adolf Stender — Petersen, *Slavisch-Germanische Lehnwortkunde. Eine Studie über die altesten germanischen Lehnwörter im slavischen in Sprach- und Kulturgeschichtlicher Beleuchtung*, Göteborg 1927, p. 38.

за коло и хор од Германа дански слависта ће оспоравати још енергичније неколико година касније. Примећујући да нигде није теже доћи до јединственог гледишта и отрести се предубеђења него у хаосу питања словенских позајмљеница из германског језика, он ће у приказу књиге *Словенске ūозајмљенице из ґерманскоґ* В. Кипарског замерити аутору што се ослонио на давно напуштену „легенду" Р. Левеа о балканскоготском језику. Тим поводом се враћа на пример речи *лікь* и пише: „Да лікь (chorus, saltus, ludus, plausus) није балканскогерманска позајмљеница (као што је веровао Леве), већ домаћа словенска, ја чврсто држим упркос аторовим настојањима: она без сумње припада словенској речи *лікь* (лице, личина) отприлике као што германска *laika* — (игра) припада речи *lika* (лик, облик); по моме даље треба претпоставити индогерманску етимолошку варијанту."[8]

У преузимање словенске речи из готског језика није веровао ни Петар Скок. Он је био склон мишљењу да је *лик* као назив за игру кола — порекла латинског, и да му корен треба тражити у речи *obliquus* (дакле, у првобитном смислу: управљен на страну, накривљен).

Када би била у питању реч преузета из туђег језика, извесна позајмљеница, она, наравно, ма са које стране дошла, неку мисаону везу са значењем домаће речи сличног или истог гласовног облика напросто не би имала. Никаква мисаона веза не постоји између речи *лик* и *ликер* или *ликвидација*. Извесну смисаону везу између два појма као што су игра и лик — та два појма, некад истоветно називана — могућно је наслутити само ако је једно значење речи прелазило у друго, аутохтоно. Самобитност семантичког развоја не би била искључена ни под претпоставком да двозначна реч потиче из индоевропске језичке прамаглине. Међу речима санскрита које етимолози помињу као могући корен словенске речи најзанимљивија је реч *лила*, чије је значење блиско како игри тако и лику, односно које се преводи као игра, шала, притворност, лепота. У сваком случају, ако један или други смисао *лика* није дошао накнадно, однекуд са стране, истоветност назива за ритмичко и ликовно изражавање открива неку прастару свест или примисао о сродности одговарајућих видова уметности.

Контроверзна претпоставка о пореклу некад истоветног словенског назива за игру и за лик, олако истицана испитивањем гласовних подударања тог назива (*лікь*) са одговарајућим страним речима, можда би се могла проверити тражењем семиолошких паралела — аналогних једнакости назива за игру и за лик у другим језицима.

СЛОВЕНСКИ *ЛИК* И ХЕЛЕНСКА *МИМЕСИС*

Сасвим независно од филолошких разматрања у кругу словенске етимологије исказано је гледиште да хеленска реч *мимесис* првобитно означава песмом праћену игру. Изгледало је вековима нормално да се та

---

[8] Ad. Stender Petersen, *V. Kiparsky, Die gemeinslavischen Lehnwörter aus dem Germanischen... Helsingfors, 1934*, Zeitschrift für slavische Philologie, B. XIII, 1936, p. 249.

хеленска реч преводи као *подражавање*, односно (према латинској речи) *имитација*. Оштар раскид са том традицијом донела је расправа швајцарског професора Хермана Колера *Мимесис у антици / подражавање, приказивање, израз*. Аутор те расправе наступио је са тезом да реч *мимесис* језгро свог значења има у плесу, „само у плесу".[9] Исконска везаност појма мимесис за плес, према Колеру, оставила је толико трага у свести старих хеленских писаца да су они реч *мимесис* и сродне речи у много прилика употребљавали у смислу приказивање, изражавање, а тек потом и подражавање, понајмање у смислу репродуковање, верно копирање. А сама игра о којој је реч обухватала је код старих Хелена у исти мах ритмичко кретање, певање и свирку. Зна се, исто тако, да је реч *мусике* код старих Хелена означавала не само музику, инструменталну и вокалну, него такође и поезију и плес, тесно повезане, нераздељене.

Колерове налазе о пореклу појма „мимесис" увео је на велика врата естетике познати пољски историчар те филозофске дисциплине Владислав Татаркјевич. Позивајући се на Колера и његове мање познате изворе, он напомиње да се термин *мимесис* рано појавио и дуго сачувао у естетици Хелена, па каже: „Касније је он почео да означава репродуковање стварности уметношћу, посебно путем позоришта, сликарства, скулптуре, али на раном ступњу развитка хеленске културе примењивао се на плес и подразумевао је нешто друго: изражавање осећања, манифестовање својих преживљавања у покретима, звуцима, речима".[10] Тај закључак Татаркјевич подупире запажањем истоветне појаве у најстаријој историји многих других народа. „Култне, експресивне игре које су требало да изазову и очишћење осећања, нису биле прерогатива хеленске културе, њих знају и многи рани народи."[11] Према резултату једног од последњих испитивања хеленског појма „мимесис", изложеном у књизи Марије Кардаун, расправа Хермана Колера из 1954. биће сматрана „прекретничком" (bahnbrechend).[12] Ипак, нека су стручна реаговања на Колерову расправу била у знаку оспоравања.

Најоштрије замерке књизи *Мимезис у антици* упутио је Џералд Елс у раду *„Подражавање" у петом столећу* 1958. године. Овај је класични филолог настојао да обеснажи основне закључке Колерове расправе не само нудећи тумачења познатих примера другачија од раније усвајаних него и проширујући увид у ране употребе испитиваног термина.

---

[9] Та категорична тврдња уследила је после уздржаног покушаја одређивања тачног смисла појединих сродних назива из исте групе: „μιμεῖσθαι wäre demnach der gemeinsame Tanz der μῖμοι; μῖμησισ der Kultgeschichte ihre einfache tänzerisch-dramatische Darstellung durch die μῖμοι; μῖμημα diese Darstellung als Resultat. Aber auch abgesehen von diesen doch recht unsicheren Vermutungen, dürfen die bisherigen Beispiele mit Beweiskraft dargelegt haben, das mimesis wirklich nur im Tanz seine Kernbedeutung findet." Hermann Koller, *Die Mimesis in der Antike / Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*, 1954, p. 39.

[10] Wladyslaw Tatarkiewicz, *History of Aesthetics*, vol. I / *Ancient Aesthetics*, Hague—Paris—Warszawa 1970, p. 16. Исти ставови објављени су и као лексикографска јединица Mimesis у великом приручнику *Dictionary of the History of Ideas*, III, 1975. и у ауторовој књизи *Istorija šest pojmova*, prev. Petar Vujičić, Beograd, стр. 257—299.

[11] *Ibid.*

[12] Maria Kardaun, *Der Mimesis Begriff in der griechischen Antike / Neubetrachtung eines umstrittenen Begriffes als Ansatz zu einer neuen Interpretation der platonischen Kunstauffassung*, Amsterdam 1993, p. 16.

Као најстарији пример употребе речи из породице којој и *мимесис* припада узима се место из оне хомерске химне где се говори о слављењу бога Аполона на острву Делос. Описује се овде како приликом светковања наступају неке тамошње девојке које песмом славе најпре Аполона, његову мајку Лету и сестру Артемиду, а затим древне хероје и хероине. Те девојке — разабира се из текста химне — знају да прикажу говоре или, можда, тек некакав жамор свих присутних. Овде употребљена реч μιμεΐσθ' према Колеру означава шта девојке *изводе*, док би уобичајени превод *подражавају* омануо. Са тог гледишта стихови који следе, о томе како је певање делских девојака „тако лепо подешено да ко их слуша верује како чује сопствени глас", читани у контексту даљих редова, не би били ништа друго до песникова хипербола за исказивање допадљивости изведене игре.

Колерови критичари не поричу да овде хомерска химна описује култне игре у виду групног плеса, али особит значај придају глумачком елементу у тим играма. Јеран Сербум тај пример „подражавања" различитих племена и њихових навика ближе одређује као „конкретну и живу карактеризацију".[13]

Међу примерима древне употребе испитиваног термина Колер даје нарочит значај фрагменту изгубљене Есхилове трагедије *Едони* сачуваном у Страбоновој *Геоīрафији*.[14] Чини му се да би једно место тог фрагмента могло указивати на сам корен термина о којем је реч. На том месту се помињу извесни *мимои*. Најпре се описује свирка која зазива помаму слушалаца, а затим бука коју ствара Дионисова пратња приликом извођења култне игре: док један од учесника, држећи свиралу, „вештином прстију изводи мелодију чији звук излуђује", и док истовремено одзвања цимбало, — „звонко се ори песма, а однекуд из лагума грозоморно одјекује биковска рика скривених мимоа и чује се бубњање тимпана као грмљавина из подземног царства".

Ослањајући се на податке о сличним ритуалима, Колер формулише претпоставку да је управо назив *мимоа* (μιμοα), којим Есхил означава тајанствене учеснике култне игре у част Диониса послужио као зачетак свих речи из фамилије μιμηΐσθαι.

Претпоставци да се корен термина *мимесис* крије у истој оној речи којом се код Есхила именују тајанствени Дионисови пратиоци Елс ће се успротивити. Он налази да у тексту описани звучни ефекат налик рикању бика треба разумети као употребу ромба, музичке направе познате по стварању буке. Са тог гледишта „мимои" не би били прикривени извођачи култне радње, него ознака сличности произведене буке са биковским рикањем, сам ефекат подражавања.[15]

Идеја о коришћењу ромба, ситне направе за стварање заглушне буке, потекла је од антрополога, добро упућених у племенске обичаје ар-

---

[13] Göran Sörbum, *Mimesis and Art, / Studies in the Origin and Early Development of an Aesthetic Vocabulary*, Upsala 1966, p. 58.

[14] C 470, 16.

[15] Gerald F. Else, *„Imitation" in the fifth Century*, Classical Philology, Vol. LIII, n. 2, p. 76.

хајских култура. Од таквих зналаца долазе и подаци о обредном махнитању саплеменика трачанског краља Ликурга, о којима је код Есхила реч.[16] Али ко се то ромбом служио?

Сербумово схватање речи *мимои* разликоваће се од Колеровог, а још више од Елсовог схватања. Писац књиге *Мимесис и уметност*, за разлику од Елса, не доводи у сумњу постојање особа које, било својим гласом, било инструментом, стварају буку налик на рикање, али — за разлику од Колера — мисли да те особе нису извођачи културне радње, него извођачи мима. Према том гледишту мимои би наступали отприлике онако како се зна да су наступали глумци, извођачи комада из драмског жанра сицилијанског порекла, познатог као мим (μιμυσ). Сербум држи да је реч *mimeisthai* у кругу осталих речи из исте породице изворно значила „понашати се као извођач мима" или „понашати се као људи у миму". Апстрактно значење те хеленске речи у смислу „представљати нешто живо и конкретно помоћу особина које су сличне особинама других појава" било би са овог гледишта изведено отприлике исто онако као што је реч *мајмунисати* своје значење добила од метафорично употребљеног назива за мајмунско понашање (енглески глагол *ape* од назива мајмуна — *ape*).[17]

Тражећи потврду свако за своје разумевање порекла појма „мимесис", теоретичари недовољно јасан одломак Есхиловог текста различито тумаче. Са једног гледишта пример потврђује да је *мимесис* првобитно означавао обредне игре, ритуални плес. Са другог гледишта означавао је постигнуту сличност двеју појава. Са трећег гледишта био је везан за извођење позоришних представа. И једино кад би се сад неким чудом пронашла цела трагедија чији је одломак сачуван, проблем би био коначно решен.

Изгубљену Есхилову трагедију нико сада не може прочитати, али онај антички писац који је одломак из ње навео, начитани ерудита Страбон, читао ју је зацело. А навео је, и тако сачувао, тај одломак у контексту свог излагања о оргијастичким обредима, као илустрацију једног ритуала, вероватно пренетог из Тракије, краја одакле је стигао култ бога Диониса.

Да ли је у изградњи представе о мимесису полазиште заиста био позоришни жанр познат као „мим"? Сам Колер је ту идеју у својој књизи из 1954. године унапред оспоравао, ако не и дефинитивно оспорио. Према гледишту које је он већ тада образлагао, драмски састојак мистичног обреда, такозвана „дромена", послужио је само као зачетак књижевне појаве — зачетак чији је даљи развој одвео на Сицилији миму, а у Атини трагедији. На самом почетку таквог развоја није могло бити

---

[16] Позивајући се на Страбоново сведочење о застрашујућој тутњави која прати обред, Роже Кајоа ће закључити: „Лако се у томе познаје застрашујући звук ромба, универзалног инструмента маски". (Роже Кајоа, *Игре и људи*, прев. Радивоје Тадић, Београд 1979, стр. 127.)

[17] *Op. cit.* p. 38. У истом смислу треба схватити Сербумов утисак: „It would be strange, indeed, if there were no connection between the mime and the meaning of the mimeisthai-group". Ibid., p. 25.

никакве глуме, јер учесник обреда, заносом понет, себе самог од своје митске улоге не одваја.

Позивајући се на једно место код Атенеја (XIV, 621 d) које „јасно показује прелаз од празничне игре ка познијем миму", аутор књиге *Мимесис у антици*[18] објашњава и зашто у изворној мимези, својеврсном изражавању, свести о неком подражавању још није могло бити. Он подсећа на много пута примећену психолошку чињеницу да у мистичким обредима још нема оног разлучивања субјекта од објекта које глума и свако право подражавање подразумева.

Колерови су критичари, пре свих Елс, осетно проширили увид у круг раних примера употребе испитиване речи. Показали су да се она јављала и у неким приликама када се није говорило само о одређеним играма, него је употребљавана и када се говорило о рукотворинама које би се могле убројати у предмете сликарске или вајарске вештине. Један такав пример пружа фрагменат из сатирске игре, драмског текста који се, такође, приписује Есхиловом перу. Неки сатири у хору овде хвале верност извесних слика које их представљају и те слике зову *мимеме*. Према изјављивању приказаних сатира, слике је њихове могућно разликовати од њих самих једино по томе што сликама недостаје глас: та и рођене би мајке тешко разликовале сопствене синове од тих слика. А извесне вајарске творевине настале као плод мимесиса помињу се већ у Херодотовој *Историји*.

Примери показују да је употреба речи *мимема* за означавање постигнуте сличности старија него што је Колеру изгледало. Па ипак, по природи ствари, померање почетка неке појаве (у овом случају означавања ликовних остварења речју *мимема*) у прошлост дубљу него што се дотад веровало, не може ни да докаже њену првобитност ни да оспори првобитност друге старе појаве (у овом случају употребе исте речи за означавање игре и певања).

1. Више деценија после књиге *Мимесис у антици* велики *Историјски речник филозофије* на немачком језику донео је, у петом тому, за одредницу „Мимесис" енциклопедијски чланак Хермана Колера. У изабраној литератури уз тај чланак побележени су и текстови најоштријих Колерових критичара. Аутор се није упуштао у полемику (која, дакако, месту не би ни била примерена), али је гледишта и аргументе својих критичара имао у виду. Тако је овде напоменуо да је употреба речи μιμησθαι са значењем „подражавати", у смислу „чинити слично као", у свакодневном говору била коришћена рано, но ипак је ту била заступљена тек на основу секундарног значења речи, на основу своје конотације, док је основно значење, денотација исте речи, остајало „приказати", „изразити". Колер и овде наглашава да античке теорије музике и естетике вазда полазе од основног значења те речи, у смислу „драматска игра уз музику", нигда од изведеног значења.[19]

Можда идеја о примарном и секундарном значењу хеленске речи *мимесис* може да објасни и употребу словенске речи блиског значења —

---

[18] *Op. cit.*, p. 44.

[19] *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Band 5, 1980, p. 1396—1399.

лик — истовремено у значењу игре и у значењу фигуре, нечијег изгледа, независно од било какве игре. Нису ли та два значења коегзистирала дуже или краће време у обе језичке средине (хеленској и словенској) док напослетку у обе није преовладало значење везано за видљиве фигуре.

Кад је о српском подручју реч, постоје дужа раздобља када је иста гласовна скупина у црквеној употреби означавала хорску песму и игру, а у народној песми само видљиву страну појава. Вероватно је Вуково увођење народног језика у књижевност убрзало потискивање оног значења које је *лик* имао у славјаносерпском језику. Када Бранко Радичевић у своју недовршену поему *Туга и опомена*, писану пре сусрета са Вуком, уноси стих

Малени тица лик је тада стао

— не треба сумњати да мисли на птичји пој. У свом познијем писању песник неће употребљавати реч *лик* у том значењу. Неће је ни Вук уносити у *Српски рјечник*.

Током последње деценије 19. века још су могли да се нађу у српској штампи позиви на концерте којима диригује *ликовођа*.[20] Већ у XX веку таква би се реч, чак и као архаизам, тешко дала чути, јер би, по свој прилици, уносила пометњу. Па, ипак, један се зрачак старих схватања и у савременом језику сачувао. Јавља се у облику глагола *ликовати* (руски: *ликствовать*). Тај се глагол употребљава најчешће у смислу: радовати се победи, тријумфовати. А у *Рјечесложју* Јоакима Стулија Дубровчанина из 1806, он је био објашњен као „танцати". Именица *ликовање* објашњена је у том старом приручнику упућивањем на реч *танцање*.

Критичка преиспитивања Колерових теза показала су да чисто лексикографски докази овог хеленисте имају слабих тачака. Али теоретичар је за своје тезе изнео и аргументе друкчијег, културноисторијског карактера. Те аргументе су његови критичари мало узимали у обзир.

Сáмо исходиште Колерових разматрања и главни ослонац његових закључака пружила је античка теорија музике. Писац књиге *Мимесис у антици* управо је из сачуваних докумената о поимању музике у старој Хелади извео закључак да се термин *мимесис* у питагорејској школи и под њеним утицајем употребљавао за означавање игара и хорова у којима важну улогу игра екстатички занос.

МИМЕСИС И КАТАРСИС

У Колеровој књизи *Музика и песништво у старој Хелади* из 1963. године поглавље под насловом „Оргијастичка музика и учење о мимесису" садржи известан резиме ауторових излагања изложених у књизи из 1954. године. Пажња ће и овде бити усредсређена на податке о култним играма, плесовима, екстатички извођеним испрва приликом верских свеча-

---

[20] Даница Петровић, *Лик*, Лексикон српског средњег века, Београд 1999.

ности а потом и у оквиру питагорејске медицине. А примењена на такве игре реч *мимесис* није могла означавати неко подражавање, него је значила израз или само музичко-плесно наступање.

Према Колеровим анализама, два чувена појма из Аристотелове *Поетике*, „мимесис" и „катарсис", нису се случајно нашла заједно у реченици којом антички мислилац дефинише трагедију. Показује се да су оба појма овамо доспела, посредно или непосредно, из питагорејске школе.

Порфиријев спис *Vita pithagorica* сведочи да је Питагора изводио играње уз музику, верујући да ће телу пружити покретљивост и здравље, те да је ритмовима и песмама бајалицама зачаравао телесне и душевне патње.[21] И Јамблих је објашњавао како је питагорејска школа помоћу одговарајућих мелодија знала да одређена душевна стања преобраћа у њихову супротност.[22] Код Јамблиха је забележено и да је Питагора утемељио музичко васпитање путем одређених мелодија и ритмова којима човеков карактер и претерана узбуђења бивају лечени, а хармонија душевних снага повраћена.[23] Сама реч *катарсис* била је употребљена у сведочењу музиколога Аристоксена, који је забележио: „Питагорејци су упражњавали чишћење (катарсис) с једне стране тела, путем медицине, с друге стране душе, путем музике".[24]

Ближе објашњење тајни катарсиса дао је Плутарх. Тужбалице и фрула, према његовим речима, „као што најпре изазивају узбуђење и измамљују сузе тиме што душу ражалошћују, жалост постепено сузбијају и истроше".[25]

О тесној вези коју су код старих питагорејаца имали појмови „мимесис" и „катарсис" Колер је важно сведочење нашао у спису Аристида Квинтилијана *О музици*. Тај антички писац у III књизи свог дела помиње схватање „старих" да је ентузијазам првобитни узрок мелодије и наводи њихове савете за смиривање душевних немира као што је страх. Један је начин било властито извођење музике уз игру и певање, а други начин да се туђе извођење слуша и посматра. Први начин је назван *мимесисом*. Том начину се предавала необразована светина приликом верских светковина: „Душа, рекоше, мора бити умирена путем мелодије било да људи сами путем неке 'представе', 'извођења' (музике) смирују ирационалну страну своје душе, попут оних који су нецивилизовани и животињама слични, дакле дивљи, било да тај страх (пред губљењем душе) отклањају кроз слушање и гледање као они који су музички васпитани и по природи морални".[26] Други начин, називан ἀκρόασις и θεορία, одговарао је образованим људима.

---

[21] Koller, 1954, p. 133.
[22] *Ibid*, p. 132.
[23] *Ibid*, p. 133.
[24] *Ibid*.
[25] *Ibid*.
[26] ...ταύτην [sc. τὴν ψυχὴν] δὴ διὰ τὴν πολλὴν ἀγνωσίαν καὶ λήθην οὐδὲν μανίας ἀποδέουσαν κατασταλτέον φασὶ εἶναι τῇ μελῇδία αὐτοὺς μιμήσει τινὶ τὸ τῆς φύζεως ἄλογον ἀπομειλιττομένους οἷον ὅσοι γε ἄγριοι τὸ ἦθος καὶ ζὺθδέστεροι ᾖ καὶ δι' ἀκοῆς ὄψεώς τε φόβον τὸν τοιόνδε ἀποτρεπομένους, οἷον ὅσοι πεπαιδεθμένοι καὶ φύσει κοσμιώτεροι. — *Ibid*, 1954, p. 94.

На разлику између музике која се изводи и оне која се само слуша у туђем извођењу обратио је пажњу и Аристотел у последњој књизи *Политике*, посвећеној музичком васпитању. Приликом образовања младих препоручивао је, зарад вежбе, мелодије које су у највећој мери етичке, док је оне мелодије које уливају енергију и ентузијазам оцењивао као погодне за слушање када други свирају. А поводом људи који су подложни осећањима сажаљења, страха и ентузијазма напоменуо је да их „пошто су слушали мелодије које су учиниле да буду изван себе, све те мелодије поново враћају у првобитно стање као да су добили лек и очишћење."[27]

Непосредан подстицај Аристотеловом учењу о улози трагедије у савладавању непожељних осећања сажаљења и страха било је, по свој прилици, уверење његовог учитеља да песништво ремети разумно понашање људи тиме што њиховим емоцијама даје маха. Маха емоцијама песништво даје, слаже се Аристотел са Платоном, али у одбрану песништва додаје да је овде јачање емоција управо целисходно, јер човека води ослобађању од тих непожељних душевних стања.

Не зна се да ли је писац *Политике* гдегод испунио обећање да ће у расправи о песништву објаснити шта подразумева под катарсом, али психофизичку реакцију на којој катарктичко дејство почива довољно је описао већ и његов учитељ из Академије Платон; додуше, у својој књизи *Закони* саму реч *катарсис* не помиње, но његов опис лечења према начелима хомеопатске медицине („клин се клином истерује") одговарао је ситуацији коју ће Аристотел имати у виду. Писац *Закона* даје и примере како се приликом успављивања одојчади примењује љуљушкање, а не мировање и певушење, а не успостављање тишине: исто се тако приликом сузбијања бакховског махнитања упражњавају управо кретње помамног играња уз свирку.[28]

Кад је устврдио да се катарса може јављати само приликом извођења трагедије, али не и приликом извођења комедије,[29] Колер се вероватно повео за Платоновим објашњавањем хомеопатског лечења усмереног лечењу болесне застрашености. У трагедији се, дакако, може срести изазивање плашње („сажаљења и страха"). Али зар се „пречишћавање афеката" или „чишћење од афеката", смирење као циљ, не може наћи и у другим песничким врстама? Треба се сетити да је Платон песништво осуђивао и стога што побуђује емоције, „гаји и залива оно што би требало да се осуши".[30] Критични Платонов ученик који ће устати у одбрану песништва и песничког буђења емоција могао је начело музичке катарсе искористити за оправдање свих непожељних узбуђивања, па и злоупотребе смеха. Дефиниција комедије сачувана у Куаленовом трактату,[31] где је истакнуто да комедија изазива катарсу смеха, вероватно је ближа Аристотеловим схватањима.

---

27 Aristotel, *Politika*, prev. Ljiljana Stanojević-Crepajac, VIII, 7, 5.
28 Platon, *Zakoni*, VII, 2.
29 Koller, *Mimesis*, p. 100.
30 Платон, *Држава*, X, 7, 606.
31 Види: Владета Јанковић, *Насмејана животиња*, Београд 1987, стр. 58—60.

На основу свих сведочанстава којима располаже, Колер закључује да се „учење о ентусијазму и катарси органски развило из теорије мимесе".[32] Нема сумње да су непосредна сведочанства о настанку тог прадавног „учења" крајње оскудна, али је мрежа античких појмова које истраживач узима у обзир и доводи у везу дала добре основе и за такву његову, заиста оригиналну, тврдњу.

Колико је познато, приликом расправљања о менама значења кључне речи хеленске естетике досада нису узимане у обзир семантичке историје сличних речи у другим језицима. Те историје, међутим, заслужују пажњу.

Ако су налази Хермана Колера тачни, реч *мимесис* је испрва значила исто оно што је некад означавала словенска реч *лик* — означавала је управо играње уз хорско певање и музику. А касније су како хеленска тако и словенска реч почеле означавати различите фигуре, више или мање верне, више или мање варљиве контуре препознатљивог света.

Но, и ако се подударање првобитних значења хеленске речи *мимесис* са првобитним значењем словенске речи *лик* остави по страни, као недовољно доказано, пажњу заслужују подударности тих двеју речи несумњиво блиских значења — речи хеленске и речи словенске — са семантичким историјама одговарајућих речи у другим језицима. А ове постоје. Једну од таквих историја показује реч којом се означава игра.

НАЗИВИ ЗА ИГРУ

У широком спектру значења које има реч *ӣгра* у језику којим се свакодневно служимо с једног је краја смисао везан за физички конкретно ритмичко кретање људског тела, плесове какви се јављају уз ударање там-тама, скакутање у колу или окретне игре уз музику. На супротном крају тога спектра било би најапстрактније значење игре, неосетно предавање забави, понашање које измиче свету збиље.

Између двеју крајности — конкретних и апстрактних видова игре — могу се уочити многи прелазни облици. Овамо би спадале све спортске манифестације, од олимпијских игара до свакодневних утакмица на фудбалским и другим игралиштима. А безмерно разноврсне игре којима се деца посвећују од малих ногу, изналазећи и вазда нове, најчешће су имитације понашања старијих, подражавања свега што код других виде. Играчке за децу махом су умањене репродукције предмета и животиња којима су људи окружени — мимеме, како би стари Хелени казали. Данас су овамо укључене и компјутерске „игрице", са тежњом успостављања неке виртуелне стварности. Сличне су природе глумачке игре, извођења драмских улога у позоришту, филмских рола у технички усавршеној прастарој игри светлости и сенке. Свеколико песништво, сва уметност, према уверењу низа теоретичара, нису друго до један вид игре. Апстрактније су врсте појмови везани за игре на срећу, са ослонцем на

---

[32] Koller, 1954, p. 99.

карте, рулет, домине, лутријски лоз или тикет спортске прогнозе и слична средства бављења коцком. У најширем смислу игра би могла бити свака, више или мање безазлена, лагарија, неко весело наступање са лакоћом и без принуде.

Извесно је да се нијансе значења игре преливају, прелазећи неосетно једна у другу. Све те нијансе нису могле настати одједанпут, мада разлучити старије од новијих не би било нимало лако. Са поуздањем се може рећи једино да би претпоставка како су апстрактна значења претходила конкретнијима била прилично апсурдна.

У једном есеју о игри Сретен Марић је приметио: „Узгред буди речено, као што је за Србе плес игра par exellence, тако Енглези, Французи, Немци и многи други народи не свирају већ играју клавир, виолину и друге инструменте, и то се свакако не зове без разлога игром." Игра и свирање од давнина таје у себи дубоку повезаност, па није чудо ако се њихови називи у разним језицима додирују и преклапају. Хеленска реч *музика* (μουσικη) обухватала их је, уз певање, без остатка.

Енглез би рекао — *to play the piano*, Француз — *jouer du piano*, Немац — *das Klavier spielen*, Рус — *играть на рояле*. Но кад би се српски рекло да неко *игра на клавиру*, добила би се питорескна представа о грдном пустахилуку и, дакако, онемогућавању музике.

Данас су, изгледа, доста ретки народи који у кругу свега онога што својим језиком називају игром обухватају и плес. Али у прошлости није било тако. Већ латинска реч *ludo, ludere* не искључује ни ритмичке игре из свог широког обухватања различитих игара.

На основу анализе речи којима важнији европски и азијски језици означавају свет игре, најшире схваћене, Јохан Хојзинга, писац књиге *Homo ludens*, у одељку под насловом „Плес је чиста игра" закључује:

„Мислило се на свете или маћијске плесове нецивилизованих народа или на плесове из хеленског култа, на плес краља Давида пред заветним ковчегом или на плес као забављање о празницима, ма у којег народа или из било којег раздобља — може се казати да је плес игра у најпунијем смислу речи, штавише, да он представља један од најчистијих и најпотпунијих облика игре."[33]

У савременом руском језику значења речи *играть* и *плясать* међусобно су одељена, не преклапају се. Међутим, у старије доба и Руси су знали за реч *играти*, којом је означавано плесање. Значење те старе речи савремени лексикографи одређују ослањајући се на реч *пляска* као кључну. Према *Речнику руског језика XI—XVII века* Академије наука СССР, (выпуск 6, 1979) реч *играти* је означавала „учествовање у играма, плесовима као ритуалном паганском обреду". Посматрана и као општа праславенска реч, *игра* би, према *Етимолошком речнику словенских језика* Академије наука СССР, под редакцијом О. Н. Трубачова, као семантичку садржину имала „највероватније архаични комплекс значења 'певање са плесом'. Очигледна обележја синкретичности и тешке рашчлањивости (простија значења 'разонода', 'забава', 'шала', 'певање', 'плес' из-

---

[33] Johan Huizinga, *Homo ludens*. übertragen von H. Nachod, Hamburg 1956, p. 159.

гледају накнадно изведена) логично наводе на питање о вези са светом култних представа, радњи и израза" (выпуск 8, стр. 208).

Ни немачка именица *das Spiel*, односно глагол *spielen*, у савременом се језику не употребљава у смислу плеса и плесања. Изворно, међутим, у старијем језику она је означавала управо „танц" и „танцање" (der Tanz, односно tanzen).[34] А од *Spiel* изведена сложеница *das Schauspiel* на немачком означава позоришни комад, драму.

Ни међу многобројним значењима енглеске именице и енглеског глагола *play*, па ни њихових изведеница, појам плесања није заступљен. Међутим, староенглеска реч *plega*, од које се *play* изводи, значила је, поред игре у ширем смислу, још и аплауз. Пљескање длановима (латински: plausus) може овде изгледати савим неочекивано и диспаратно. Но, можда се сада треба сетити назива за ритмичку игру, широко распрострањеног у словенским језицима, као *йляска, йлес* или томе слично. Озбиљна је претпоставка да овакво означавање игре потиче ономатопејски од пљескања којим се каткад даје ритам играчима. А ако се то зна, треба се упитати није ли истоветна радња предодредила назив за игру на енглеском језику? Уколико је одговор потврдан, ни енглеска реч *play* не би била изузетак од правила које се наслућује: да је назив игре редовно обухватао плес, ако није управо од ознаке за плес и настао.

За историју значења игре може бити симптоматично да је — ма колико то данас необично изгледало — чак и древна реч *йлес*, односно *йлесање*, у неким старим контекстима почињала означавати позоришно, глумачко наступање. У том смислу су речи из византијског текста Матије Властара (списи о којем ће још бити речи) ἐπὶ σκηνῆσ ὁρχήσεις биле преведене на српскословенски „лицєпоходная плєсаніа".[35] Када је преводилац у једном поднаслову Властаровог текста употребио речи „О играхьплєсавныхь" он није мислио на ритмичке игре него на игре позоришне, глумачке, на ликове глумом остварене, пошто је у византијском тексту пред собом имао реч θυμέλικίν, којом се означава оно што припада позоришној сцени.[36] Као друго значење речи *йлясание* и у *Речнику рускоґ језика између 11. и 17. века* истакнуто је: „театральное представление". А као друго значење речи *йлясець* назначено је ту: „скоморох", што значи: нека врста глумца-лакрдијаша.

Реч из старе Индије *лила* већ је довођена у везу са старословенском речи *лик*, као могућни етимон. Али она заслужује нарочиту пажњу ако се посматра међу различитим називима игре. У свом прегледу именовања игре на разним језицима Хојзинга ту реч санскрта није испустио. Према налазима до којих је дошао, он објашњава: „У именици *lîlâ* са изведеницом *lîlayati*, чије је основно значење њихање тамо-амо, љуљушкање, изражена је пре свега етеричност, лакоћа, веселост, лагодност и безначајност игре. Осим тога, lîlâ изражава 'као да', нешто варљиво, по-

---

34 Kluge, *Etymologisches Voerterbuch*, Berlin 1967, p. 725.

35 *Матије Властара Синтаґмат*, азбучни зборник византијских црквених и државних закона и правила / словенски превод времена Душанова / издао Стојан Новаковић, Београд 1907, стр. 322.

36 *Op. cit.*

дражавање. Тако на пример *gajalîlayâ* (дословно: са слоном игра), значи управо 'као неки слон', а *gâjendralîla* (дословно: 'неко чија је игра слон') — човек који приказује, односно игра неког слона. Свим тим називима чини се да је семантичко исходиште појам брзога гибања, а ту везу можемо наћи и у многим другим језицима."[37]

На појму „лила" заснована је и одређена филозофска теорија за коју Ананта Чарана Сукла у својој студији *Појам подражавања у хеленској и индијској естетици* узгред каже: „Скупа са илузионистичким погледом на свет, теорија *лила* сугерише један веома значајан увид у естетичку активност."[38]

Без обзира да ли је староиндијска реч *лила* „кумовала" приликом настанка словенске речи *лик* и сличних речи у неким другим језицима индоевропског стабла, вреди уочити паралелизам остварен између семантичког процеса који се одиграо у старој Индији и одговарајућег процеса на европским просторима. Изгледа да је мисаона окосница развитка на обе стране водила од плеса и других игара, преко постизања сличности и остваривања привида, до глуме и успостављања неке лепоте.

Са окосницом семантичког развитка од плеса до глуме и грађења привида који води лепоти делимично се подудара и низ значења које може имати реч *изводити*. Неки балет се може изводити, као што се може изводити нека оперска арија или позоришна улога, али се и поводом варљивости нечијег приказивања сопственог стања рекне како дотична особа само „изводи".

Домаћој речи *извођење* блиска је енглеска реч *performans* (перформанс), данас жива у широкој интернационалној употреби. Преузета из средњевековног латинског језика од глагола *performare*, у значењу „потпуно уобличити", она је постала популаран назив за различита извођења склона изазивању запрепашћења, импровизовање ликовних сцена ван позоришта и ван оквира свих наслеђених жанрова. Ред ствари у овом случају као да је изокренут. Називање лика некако се прометнуло у реч којом се означава извођење необичне игре. Али у језику приметна повезаност изражавања путем телесних кретњи са изражавањем ликовним начином опет је приметна.

ИГРЕ ПОД МАСКАМА

Између ритмичких и ликовних појава постоји једна спона. Она је колико духовне толико и материјалне природе. То је маска. Не треба је заборавити ни приликом упоредног разматрања речи којима су игре и ликови називани.

Од употребе маске, од прерушавања, скривања свог правог изгледа и преузимања неког друкчијег или туђег игре су током векова и милени-

---

[37] *Homo ludens*, *op. cit.*, p. 48.

[38] Ananta Charana Sukla, *The Cconcept of Imitation in Greek and Indian Aesthetics*, Calcutta 1977, p. 213.

ја често биле неодвојиве. Маски је извесна укоченост својствена; а управо тиме што спречава живост мимике она као да побуђује телесни покрет и ритмички израз свог носиоца. Само играње, опет, као да буди потребу за мењањем сопственог изгледа и води одређеном преображавању, удешавању ради остављања снажнијег утиска на посматрача. Особено облачење и кићење, шминкање, ако не и тетовирање, познати су елементи припреме за игру.

Наравно, нити се маска ставља на лице само приликом играња ни-ти су сва играња извођена под маскама, али се може рећи да су негде у свом далеком искону маска и плес тешко разлучиви, готово неразлучиви.

У монографији *Маске света* Ото Бихаљи Мерин богато је илустровао историју и географију човекове навике маскирања. У тој књизи, својеврсном антрополошком музеју, излагање почиње од описа првобитне, ритуалне, маске и магијског дејства што јој бејаше приписивано. Поводом вишеструке укључености маске у ритмове племенског живота, аутор примећује: „Кад мирује, маска је у својој суштини исто толико несхватљива као и непокренут точак. Тек маска ношена у обредно утврђеним ритмовима покрета стиче пуно дејство своје тајанствене снаге зрачења. Ритмови кретања одређују се песмом, ударањем у бубањ и свирком оркестра".[39] У ритмовима играња под маскама, како је много пута запажено, вртоглаво окретање може да доведе до нарочите падавице и транса.

Успомене на претке, тајанствене авети и чудне утваре комешају се на рељефним површинама којима су људи са разних страна света заклањали своје лице и свој стас. Са траговима сећања на доба тотемизма или без њих, старе маске су често добијале зооморфне видове, док би њихови носиоци својим кретњама преузимали нешто од понашања приказаног живог бића.

Према описима савремених етнолога, међу древним обичајима једни су више везани за маскирање и опход, а мање за играње у чистом виду, други садрже више играња а мање прерушавања, али ни игре са певањем ни прерушавања обично не изостају. Зна се тако да су коледари из источне Србије у својим опходима кроз село са песмом у част наступања нове године, изводили и одређене улоге, имали су „Старешину, певаче, 'коледарску младу', гајдацију и коњоводца. Носили су маске грубе и тешке, сачињене од тикава и дрвета (са роговима). Као 'додатне украсе' прибављали су јегуље, змије, лутке, неке лимове, хартије и крпе (крпице) разних боја, повесме кучине и друго. Млада би био најлепши мушкарац из групе, највиткији и, маскиран, одевен у живописну женску ношњу, често је доводио у сумњу свој пол."[40] У сеоском дому где буду примљени коледари ће радо заиграти коло.

Свест која успе да прозре шта се иза наличја образине скрива одузеће прерушеном лицу улогу чарања и донеће његовој маски функцију *дочаравања*. Историјски посматрана, маска из руку врача прелази у руке

---

[39] Oto Bihalji-Merin, *Maske sveta*, Beograd 1970, стр. 18.

[40] Борислав Првуловић, *Обичај и реч*, Ниш 1982, стр. 9.

глумца и постаје реквизит позоришних представа, амблем глуме. Пиранделло ће цео свој драмски опус, не без разлога, назвати *Голе маске*.

Понајбољи увид у настанак позоришта из обредних игара под маскама може се стећи на основу ликовних и књижевних докумената из старе Атине. Неке слике на сачуваним вазама старих Хелена приказују игре мушкараца са коњским ушима, реповима и копитама како носе маске у рукама, док су на другима приказане прилике Сатира или Силена са обележјима јарца. Приликом светковине у част бога Диониса тамо су наступали хорови певача дитирамба који, прерушени, уз звуке фруле играју коло, а затим би Сатири изводили неке сатирске игре. За поузданo се узима да је први глумац зачињао своје дијалоге најпре са хоровођом, а затим и са осталим актерима на сцени испред хора. Сви су извођачи трагедије носили трагичку, сви извођачи комедије комичку маску, како у Хелади тако и у античком Риму. А одређено плесање и пантомиме под маскама трајно су присутни и у драматургији старе Индије, у мистеријама чам на Тибету, у кинеској опери, у но-драми и кабуки-позоришту Јапана.

Као прогонитељи маски и игара из многобожачке ере наступиће јудаизам, хришћанство, ислам, дајући тон свеколикој култури средњевековне Европе. Карактеристичну осуду игара и прерушавања извођених у духу старих хеленских обичаја исписао је солунски јеромонах Матија Властар у својој *Синтагми* из 1335. године, једном популарном своду византијског црквеног и грађанског права. Тај Властаров спис одиграо је улогу у законодавству цара Душана, па је, преведен на словенски српске редакције, могао утицати на понашање људи и ван граница Византије. У одељку *Синтагме* „О хеленским обичајима" полази се од запажања да по селима и „данас" — што значи после две хиљаде година — упражњавају игре које су Хелени изводили за празнике у част Дионису. Међу такве игре, зване *врумалије* (пошто је *Врум* било друго име за Диониса), овде се убрајају и познате русалије. Као разблудна, под забрану су стављена женска народна играња, а посебно облачење мушкараца у женску одећу или облачење жена у одећу која приличи мушкарцима, како се то чинило приликом махнитања у баханалијама. Такође се забрањује понашање комедијаша, као и трагичка („козогласнаја") певања која наводе на плач; или сатирске игре што се изводе Дионису у част од стране свирача-певача и учесника у колу („в чест Дионисоу с'вршајема от игр'ц' и ликовник' ").[41] Па ипак, неке прастаре обичаје никакве забране нису могле да затру.

Опште је познато да се маскенбалова и карневалских дана није одрекао ни човек модерног доба; весело хватање у коло широм сêла и градова, нови стилови окретних игара на омладинским игранкама и наступања уметничких балета уз употребу шминке, накита, посебних костима и светлосних ефеката изводе се на позоришним даскама или на леду, те преносе дању и ноћу путем телевизијских канала.

Омиљени реквизити ритмичких игара, маске показују везу са неким видовима уметничког изражавања и самим својим називима. Интерна-

---

41 *Нав. дело*, стр. 256.

ционална реч *маска* употребљава се и у метонимијском смислу: хирургшка маска или гас-маска само су заклони или средства заштите. Праве маске имају сврху да насмеју, збуне, уплаше.[42] По неким селима код Београда зову их *ūлащенице*.[43] У ширем оптицају је и назив *образина*. У Хрватској се чешће каже *крабуља* и *кринка* (док би њено скидање било *раскринкавање*). Неке маске су назив добиле према обичају где се употребљавају. За прошлих векова у више словенских језика маска је називана *личина*. Можда је та реч настала од корена *лице*, *лик*, но у доба кад је она била у широкој употреби *лик* је првенствено означавао игру уз певање. У познатом стиху из *Максима Црнојевића* Лазе Костића: „Личина је читав свет" — она ће већ бити архаизам.

Занимљиво је да се реч *личина, личинка* употребљава и за означавање ларве, привременог стања у метаморфози неких живих бића, посебно инсеката. Па и сама реч *ларва* преузета је из латинског језика, где је употребљавана најпре да означи авет, сабласт, а затим маску.

Са једним или другим значењем *лика* старословенски назив за маску — *личина* — несумњиво је у тесном сродству. А и на неким другим језицима у називе маске је уткано — ако не негдашње — савремено, за лице везано, значење *лика*. Паралелизам се особито може запазити кад се творба назива за плесну и глумачку маску и за уметношћу створене ликове посматра са једне стране у словенским а са друге у романским језицима.

Латински је назив за маску, личину — *persona*. Дошао је од хеленског назива за лице и маску *ūросоūон* (посредством одговарајуће етрурске речи *phersu*). А *persona* истовремено означава и личност и улогу остварену глумачком игром. Иста та реч и у низу европских језика означава личност, док се за лик уметнички остварен у роману, у драми или на филму употребљавају из ње изведене речи: на италијанском — *personaggio*, на шпанском — *personaje*, на енглеском, према француском — *personage*, а отуда и на руском — *ūерсонаж*.

БАЛЕТСКЕ ФИГУРЕ И ЛИНГВИСТИКА

Ликове је сагледавао и стварао још пећински човек, као и древни рибар са Лепенског Вира. Људи су се са ликовним појавама сусретали одвајкада, мимо свих ритмичких кретњи којима су се могли препуштати, али ритмичке кретње су свагда доносиле одређене визуелне, ликовне доживљаје. Свест о односу ликова према играма као живом врелу ликова сачувана је у европским језицима кроз устаљене изразе у којима се уз

---

[42] Испитујући традицију карневала М. Бахтин налази да је за разлику од тмурне маске романтичара, маска средњевековних и ренесансних карневала израз ведрине: „Маска связана с переходами, матаморфозами, нарушениями естественных границ, с осмеянием, с прозвищем (вместо имени); в маске воплощено игровое начало жизни..." М. Бахтин, *Творчество Франсуа Рабле*, Москва 1965, стр. 46.

[43] Милина Ивановић Баришић, *Годишњи обичаји у ūодавалским селима*, у зборнику *Традиционално и савремено у култури Срба*, Београд 2003, стр. 56.

латински термин за означавање лика (*фигура*) везује одређени назив ритмичке игре као ближе одређење. Напоредо са многим другим видовима фигура (као што су геометријске фигуре, људске фигуре — витке или здепасте, крупне или патуљасте, — фигуре силогизма, стилске фигуре, а недавно је објављена и књига под насловом *Фигуре приповедања*), помињу се плесне фигуре, балетске фигуре, фигуре парова на леду или на трапезу.

С разлогом се латинска реч *фигура* (figura) узима као најбољи превод хеленске речи *схема* (σχῆμα). Занимљиво је, међутим, да је хеленска реч, знатније него латинска, била везана уз тренутак покрета људског тела. Лексикографи сведоче да је она означавала првенствено став, држање, положај, гестикулацију, понашање, спољашност, наочитост. Штавише, у глаголском облику, као реч *схематизо* (σχηματίζω) она је значила и плесати, приказивати, представљати, па и — попут речи сличног смисла у разним европским и неким ваневропским језицима — изигравати, правити се, претварати се, симулирати. А изведеница *схематион* (σχημάτιον) употребљавана је да означи и сам плес. Преводилац Херодотове *Историје* свакако није погрешио када је речи Λακωνικὰ σχημάτια превео као „спартанске игре".[44] Једном су истом речи, тако, и стари Хелени могли називати различите плесове и различите ликове.

Укратко речено, паралелност тесних веза између назива за ритмичку игру и назива за лик уочљива је у више европских језика, па и у неким језицима удаљених народа. А умањујући вероватноћу да су вишеструка подударања случајна, паралелне историје именовања одређене појаве дају да се наслуте извесне мисли о њој, одређена схватања давних нараштаја.

Са значајем који је назив игре одиграо у грађењу естетичке терминологије на различитим језицима у пуној су сагласности етнографски подаци о важном месту ритмичког играња у свакодневном животу архајских заједница. Једно од речитих сведочења о снажној обузетости архајског човека плесањем преноси Ратко Божовић у студији посвећеној појму игре у широком смислу те речи, *Метаморфоза игре*. Читалац овде бива обавештен да, према писању Мичела (Mitchell) и Мајсна (Mason), припадник одређеног индијанског племена „'није говорио или расправљао о својој религији; он је играо. Индијанац игра своје молитве у свакој обредној прилици, укључујући и сахране. Он моли Свевишњег за добар род жита — игром жита; у време суше тражи кишу — игром кише, а на тај начин симболизује своју захвалност'. Игра је била огледало начина живота у тој мери да је главна поздравна реченица припадника једног племена припаднику другог племена гласила: 'Шта ви играте?' Мимика, песма и причање стапају се с игром и присутни су у сваком важнијем тренутку живота. Припадник племена не само да игра као да је животиња, птица, човек или Бог, већ у том моменту постаје оно што игра."[45]

Синолог Радосав Пушић у студији *Схватање лепог у филозофији старе Кине* обавештава читаоце да је пиктографски знак за лепо у кине-

---

[44] *Херодотова историја*, прев. Милан Арсенић, Нови Сад 1966, VI, 129.

[45] Ратко Божовић, *Метаморфоза игре*, Београд 1972, стр. 141.

ском писму испрва представљао плес шамана, играње човека који у складу са ритуалима у својој левој руци држи флауту, а у десној перјаницу од фазановог перја. Веровало се да његова игра доводи до појаве онога што је божанско и безоблично. „Плес шамана који се као изворна пиктографска форма налазио и код *mei* [лепо] и код *wu* [празно, одсутно] наводи на мисао да се кроз тај плес/игру показивало нешто битно, пресудно за човека, али и одсутно, заклоњено, празно; оно се у присутност могло довести само игром/плесом шамана".[46] А према исказу Лао Ц'а „обликујуће почело (њу) коначно обликује све ствари".[47] Слична су сведочанства о исконској обузетости човекове свести игром сачувана у виду различитих ликовних представа и предања о митолошким бићима као што су Шива, сатири или виле.

Као најстарија међу естетичким рефлексијама о међусобном односу различитих уметности познат је исказ песника Симонида са острва Кеја. Симонидова је мисао сажета као гнома: „Сликарство је нема поезија — поезија је сликарство које говори." Плутарх ће парафразирати тај исказ, налазећи да сликарство овде треба заменити игром (плесом, балетом). У његовим *Разговорима за трпезом* биће записано: „Игра је нема поезија — поезија је игра која говори". Изгледало му је да сликарство и поезија нису довољно блиски, док је између игре и поезије „све заједничко, једна суделује у другој." Међусобно прожимање игре и поезије нарочито је видно у жанру хипорхеме, песме за игру. Ту се, према Плутарху, стиче утисак да песма измамљује покрете и изразе лица „као да неким узама вуче ноге и руке, односно извија и везује цело наше тело за напеве; тако, кад су речи попевке изговорене или певане оно не може да остане мирно."[48]

Европљани старији од свих античких естетичара вероватно се не би сложили са мишљењем да је игра нема, али су они и самим називима својих представа, односно терминима својих појмова, изражавали одређену свест или слутњу о томе да се њихова игра и њихово певање, распевана кола и дочаране прилике, плесови и ликови — међусобно прожимају и сливају у нешто јединствено. Та свест или та слутња припада неиспитаним дубинама праестетике.

Ivo Tartalja

DANCES AND CHARACTERS IN THE TRACES OF ANCIENT WORLD EUROPEANS

Summary

Answers to the question about the origin of a name are usually insufficiently reliable. Researches about the origin of a word resemble the search for the traces in the sand overblown by many winds. Still, multiplication of indicators about the similar hi-

---

[46] Радосав Пушић, *Космичка шара*, Београд 2001, стр. 16.
[47] *Исто*, стр. 35.
[48] Плутарх, *Разговори за трпезом*, IX, 15, 748 A.

story of a corresponding name in different languages could significantly increase the reliability of the conclusions about the origins of a word. And parallel histories related to the naming to a certain phenomenon enable us to discern certain thoughts and concepts about it existing among ancient generations.

Viewed within the unsolved issues like the origin of the old meaning of the word *lik* (character) in Slavic languages, and the origin of the Hellenic word *mimesis* — the conclusions reached by the comparative analysis of corresponding words in European languages confirm the opinion that the naming of characters, as well as the denotation of similar creations, originated from the denotation of rhythmical games, dances.

Existence of close relations between the names of rhytmic dances and the names of characters could be surely observed in several European languages (specially among the ancient Greeks, Slavs, Germans and Englishmen). And the parallels of such relations viewed in the lexicons of different languages enables us to pose certain opinions about the relatedness of rhytmic and pictorial expressions. These concepts are older than the well-known thought of Simonides of Ceos that painting is a mute poetry, and poetry is the painting which speaks, as well as than Plutarch's periphrasis of Simonides' statement according to which dance is a mute poetry, and poetry is a dance which speaks. These opinions or gueses belong to the uninvestigated depths of ur-esthetics.

UDC 821.163.41.09„17"
821.163.41-95

МОТИВ *ЗЛЕ* ЖЕНЕ У СРПСКОМ КЛАСИЦИЗМУ
у публицистичким списима Алексија Везилића, Михајла Максимовића и Јована Стерије Поповића

Аґњешка Ласек

САЖЕТАК: У раду се прати тема жене, њених врлина, мана, друштвеног статуса, а посебно тема зле жене, у публицистичким списима српских класициста: Михајла Максимовића, Алексија Везилића и Јована Стерије Поповића.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: (зла) жена, друштвени статус, врлине, мане, публицистика, читалац, самосвест, хумор

1

Жене сосшављају йоловину человјеческоґа рода, следоваше̄лно и йричињавају йолак (или и вишше) њеґова блаґойолучија ако су разумне и добре, шакођер и злойолучја ако су неразумнеи зле.[1]

Друга половина 18. века, без обзира на стилску и поетску опредељеност писаца присутних у тадашњем књижевном животу, укључујући и припаднике класицизма и предромантизма, постала је време процвата просветитељских идеја, још раније запажених у српској интелектуалној средини. Култ разума и образовања, као и нови однос према религији, окупирали су пажњу Доситеја Обрадовића, Алексија Везилића, Емануела Јанковића, Атанасија Стојковића и др. Узимајући активно учешће у друштвеном препороду, српски писци су почели да на нов начин сагледавају појаве присутне у српској средини. Са много критицизма су посматрали цркву — како православну, тако и католичку —, монахе и, у нешто мањој мери, свештенство; залагали су се за напредно друштво лишено сујеверја и примитивизма; борили су се за верску толеранцију; покретали су питање секуларизованог морала, који би био у блиској вези са црквом.[2]

---

[1] Д. Обрадовић, *О славним женами*, у: *Собраније разних нравоучителних вештеј в пользу и увесељенијe*, у: *Сабрана дела*, књ. 3, Просвета, Београд 1961, стр. 103.

[2] М. Павић, *Исшорија сриске књижевносши класицизма и йредроманшизма. Класицизам*, Нолит, Београд 1979, стр. 85.

Један од веома важних проблема на који је усредсређена пажња интелектуалне елите био је и друштвени статус жене. Није то било ново питање — свестан потребе за преиспитивањем улоге жене у друштву, и у складу са тим њених права и обавеза, био је и Гаврил Стефановић Венцловић, који је јавно и отворено о правима жене говорио још 1743. године, обраћајући се шајкашима и својим беседама инсистирајући на равноправности жена у светлу закона:

(закон) *мучи и осуђује из пара једно, једно што је слабије, а друго, поглавитије, опако да речем, опрашта!... њега* (мужа) *жена не може судити ни га пустити, а он њу да може и за малу ствар!*[3]

док његове речи упућене женском роду у *Женама*[4] и *О женама и девојкама*[5] скрећу пажњу на негативне појаве у понашању жена — кађиперство, опседнутост физичким изгледом, оговарање, трку за младићима и сл. — али не само због њихове неприкладности у оквирима патријархалне заједнице, посматрајући наведени проблем из перспективе улоге жене као узора при васпитању деце, што ће постати лајтмотив осамнаесто- и деветнаестовековне публицистике. Осим тога, Венцловић испољава свест да је за лоше женино понашање у пресудној мери одговоран и мушкарац:

Еда се не може прозлити и добра жена од нехајства мушкога?[6]

У домену списа публицистичког карактера, дакле писане и објављене, а самим тим и шире доступне, речи, тај процес је на известан начин започео Захарије Орфелин (1768), који је, одговарајући на писмо, наводно послато од стране читаоца забринутог вредношћу жена[7], *Писмо о важности жен. То јест, колико коштује жена*[8] закукао над судбином своје савременице:

Сироте жене! Како привлачетсе к презренију, како некије хођено, да би поставити њих на мерило немоћуштва, и оттуда привести већ умеьше от Ништа![9]

Као доказ разумевања важне друштвене улоге представнице женског пола, Орфелин уз одговор на писмо додаје сонет у којем набраја

---

[3] Г. С. Венцловић, *О неравноправности жена*, у: *Године хиљаду седам стотина четрдесет треће*, у: *У превратна времена непревраћен. Беседе шајкашима*, у: *Црни биво у срцу. Легенде, беседе, песме*, ред, М. Павић, Просвета, Београд 1966, стр. 335.

[4] Г. С. Венцловић, *Женама*, у: *Године хиљаду седам стотина четрдесет прве*, у: *исто*, стр. 311.

[5] Г. С. Венцловић, *О женама и девојкама*, у: *Године хиљаду седам стотина четрдесет прве*, у: *исто*, стр. 317.

[6] Преузето из: предговор, М. Павић, у: Г. С. Венцловић, *Црни биво у срцу. Легенде, беседе, песме, нав. дело*, стр. 29.

[7] Аутор писма је сам Орфелин, а писмо му служи као повод да изрази своје ставове по питању односа према женама.

[8] З. Орфелин, *Славено-сербскиј магазин*, 1768, стр. 45.

[9] *Исто*, стр. 46.

значајне историјске и културне личности чији су животи и деловање били чврсто везани за жене, а уз то и констатује да сви који су се родили од жене и који су њу обожавали исто ништа не вреде ако се усуђују да жену посматрају са таквим ниподаштавањем.

На жену и њену незамењиву функцију посебну пажњу скреће и Доситеј Обрадовић. У тексту *О славним женама*[10] он приказује низ жена које су захваљујући памети, храбрости и пожртвованости утицале не само на своје истакнуте мужеве, него и на историју. Између осталог даје пример супруге Петра Великог, Катарине Алексијевне Прве и Јелисавете, енглеске краљице, кћерке Хенрика Осмог. У просветитељском духу истиче важност свесности жене о сопственој улози у друштвеном животу, почевши од кључног значаја женинога рада у оквиру породице као основне јединице сваког, а поготову патријархалног друштва:

Блажена је и богом благословена свака жена која се са својим остојателствима уме слагати, живи смирено, разумно и поштено, облекчавајући живот мужа свога, старајући се за своје домаће управљеније и воспитујући чеда своја у љубови к богу и к ближњему, и у поштеном и разумном владању.[11]

Указивање на жену као битан фактор у друштву захтевало је рад на самосвести жена као и на свести њихове мушке околине, да би се заједничким залагањима за њихов одговоран однос према породици могло утицати на позитивне промене у размишљању и деловању у корист здравијег и прогресивнијег, а дотада неосвешћеног и недовољно развијеног друштва. Просветитељство је у огромној мери утицало на интелектуалце, самим тим и на писце, који су, позивајући се на 'здрави разум', покушавали да активирају женски потенцијал и самим тим утичу на људску јединку, препуштену мајчинској бризи већ на почетку њеног животног пута. Тај процес могао је да допринесе препороду српског друштва. Питање је само било у ком правцу жена треба да ради на себи, да ли треба да се врати старом моделу породице или посегне за новим, западним моделима чији су одјеци допирали у Србију, или, пак, из доступног јој миљеа изабере трајне вредности које могу да допринесу личном развоју како ње саме, тако и њеног потомства. Поред свих недоумица, једно је сигурно: жена је ушла у круг великог интересовања српских интелектуалаца и од тог тренутка неће га никад ни напустити. Жена је била предмет вишестраног интересовања српских писаца од друге половине 18. века. Тада су се појавили већ јасно формулисани постулати да се женама омогући потпуније учешће у друштвеном животу путем стицања већих права. У духу терезијанских, просвећених реформи у ова залагања била је укључена и тежња ка образовању жена. Са друге стране, српски писци се нису снебивали да у својим делима отворено критикују све што се њима чинило неприкладним или чак срамотним у понашању представница женског пола. Нови стилови просветитељства — класицизам и предромантизам, који су наступили после барокног пери-

---

[10] Д. Обрадовић, *О славним женама*, у: *нав. дело.*

[11] *Исто*, стр. 112.

ода — са многим иновацијама које су унели у књижевно схватање, допринели су и стварању новог читаоца. Поред, на неки начин наслеђеног, друштвеног слоја свештенства, српски писци су покушавали да задобију грађанство. Успостављањем новог, скоро присног односа са читаоцем, путем укидања дистанце између писца и његовог реципијента, створили су се услови да књига постане свакодневни гост у многим српским породицама, о чему сведоче списи за претплату нових издања.[12] *Грађанска породица као колективни консумент књижевног дела*[13] која је заменила појединца била је директан пут до много већег броја читатељки него дотада.[14] За пример нека послужи наслов једне књиге из 1793. године — *Сестрам, Тетам, Кумам, Пријатељицам, Снашам, Нећакињам и Милостицам, да би једна на другу не гледале, посвјашћено.*[15] Лака, забавна, а уз то и поучна литература чинила се веома повољним медијем путем којег се мање или више непосредно, а уз то и на изузетно приступачан начин, могло деловати на свест женског читаоца, као и његове мушке околине, у мери која је била неопходна да се друштвени препород покрене изнутра, из његовог језгра — породице. Жене, дотад запостављене као рецепцијенти, по први пут су имале прилику да искусе читалачку сласт лектире њима намењене, а уз то привлачно животне, делимично чак и практичне, али и обавезу да се суоче са критиком коју им је она упућивала, са задацима које су експлицитно и имплицитно пред њих стављали аутори.

У овом раду посебна пажња ће бити поклоњена мотиву *зле жене* заступљеном у следећим класицистичким прозним списима: *Мали буквар за велику децу* (1792) Михајла Максимовића[16], *О злој жени* (1792) Алексија Везилића и *Календар Винка Лозића* 1—3 (1830/32/35) и *Милобруке* (1832) Јована Стерије Поповића. Текст који следи има амбицију да представи карактеристику, односно сатирички тип жене која је у делима поменутих писаца представљена као *зла*, особе која каља добро име своје породице или свог супруга, а која — као таква — спречава себе да се развија и у правом смислу реализује у улогама које су јој намењене од стране друштва и природе.

---

[12] М. Павић, *Сталеж и стил*, у: *Историја, сталеж и стил*, Матица српска, Нови Сад 1985, стр. 223.

[13] М. Павић, *Историја српске књижевности класицизма и предромантизма. Класицизам, нав. дело*, стр. 183.

[14] Схватајући важност улоге жене у друштву, за укључење жена у читалачку публику се залагао већ Доситеј, који је апеловао на мушкарце да преводе својим супругама, кћеркама, мајкама и сестрама — Д. Обрадовић, *Предисловија*, у: *Живот и прикљученије 1*, у: *Сабрана дела, нав. дело*, стр. 79.

[15] М. Павић, *Сталеж и стил*, у: *нав. дело*, стр. 223.

[16] Д. Вученов тврди да је *Мали буквар* чиста публицистика. Према његовом мишљењу, Максимовић није умео да пређе границу од публицистике ка књижевности. У *Буквару*, он често избегава не само могуће метафоричности, него и алузије, а користи непосредно поређење — Д. Вученов, *Михајло Максимовић и Радоје Домановић — две појаве у развитку српске сатире*, у: *Домановићева сатира*, Београд 1983, стр. 129.

2

Питали су једноґа, защто је себи малу жену узео. Мој браше, одґовори овај, кад се зло бира, шреба најмање изабрати.[17]

У покушају да се скицира портрет *зле* жене првенствено ћемо испитати њен однос према традицији[18] који је заправо чвор у којем се преплићу многобројне друге линије разгранатих проблема које на дневно светло износе интелектуалци онога доба. Однос према традицији, који се може манифестовати у најбаналнијим ситуацијама и скоро неприметним ситницама везаним за свакодневицу одраз је једне врсте националног расположења. Недостатак свести о последицама подривања традиције — сведеној на наизглед апсолутно редундантне категорије — извире из свих текстова који ће бити разматрани. Заједничка порука тројице писаца је недвосмислена — *зла* жена несвесно ради на своју штету. Њени проблеми су у великој мери везани за њен олак однос према патријархалној традицији која је штитила интерес сваке девојке. Тројица писаца јасно указују на извесну изгубљеност жене услед одбацивања проверених вредности зарад прихватања секундарних форми понашања које наизглед нуде већу слободу. Максимовић, прекоревајући пренаглашено експонирање физичких квалитета, као и прекомерно дотеривање, директно подсећа на традицију:

Девојке лову с њежним ноґама — ваїреним очима — возвишеним сисама — а чесїо и с друґим којекаквим баґашелма. — У сшарим временма био је йрикорм девојачкиј:

СЕРБСКИЈ ОБИЧАЈ — ДОБРО ДОМОСТРОЈТЕЛСТВО — НЕУСИЛНА ПРИСТОЈНОСТ — И ВЕРНО СРДЦЕ

Мени су сшарији људи казивали да свака девојка, која је овако ловила, своју удицу ниґда на йразно бацила није; а сад друґачије ловлећи, чесїо с Аїосшолом Пешром йовикују:

ГОСПОДИ! ЕВО ЦЕЛУ НОЋ ТРУДИСМОСЕ, И НИШЋА НЕ УФАТИСМО.[19]

Сличан проблем — немара за праве девојачке врлине, односно промене у вредновању понашања и вештина младих госпођица, истиче и Стерија. Зачуђен чињеницом да оспособљавање за будућу функцију домаћице зависи једино од моде, да не постоје више дотад чврсти традиционални и наизглед неприкосновени, по њему и једино могући и оправдани, критеријуми (*Тко би моґао йомислиши, да и сшид има своје разлике?*), он се зауставља на самој констатацији, не улазећи нити у разлоге нити у могуће последице такве промене обичаја:

---

[17] Ј. С. Поповић, *Новиј забавниј календар у којем се свашша налази, али само оноґа нема, шшо се шражи с особишим йриљежанијем йо хоризоншу зли жена израдио Винко Лозић асшроґол*, Будим 1830, фототипско изд. Нови Сад — Вршац 1956, стр. 15.

[18] Изузетно је тешко одвојити поједине мотиве везане за *злу* жену, јер се већина њих преплиће, али опет, ради прегледности рада, као и зарад боље илустрације теза, у раду ће се настојати да се поједине тачке релевантне за идентификацију жене као *зле* бар истакну и колико је то могуће — разраде.

[19] М. Максимовић, *Удица*, у: *Малиј буквар за велику децу*, Беч 1792, стр. 36—38.

Најпре је било срамота, кад девојка много говори; сад је стидно, кад не уме све да надговори. Најпре је било срамота, кад девојка није марила за воду; сад је стидно, кад би девојка не воде, него макар шта сокаком носила. Најпре је највећа срамота била за девојку, која није знала преСти, ткати, лебац месити, и т. д., сад је срамота да те послове ради, а у фортепијану није виртуоз.[20]

Винко Лозић[21], одређујући године 'паметодостојни прикључења' рачуна:

Од како је мода постала да девојке момке под руку воде, а не момци девојке има 5 (година).

Оглашавајући конкурс на решење загонетке поставља наградна питања:

Како фрајлице, које су васпитане псују.[22]
А од кад је Госпоја Евра постала Списатељицом? Од како јој је почео муж гладовати, а деца жалостна и неумивена ићи.[23]

Најоштрији у оцени новонасталих форми женског понашања је Везилић. Он оштро осуђује слободно женино комуницирање са мушкарцима. За њега жена која ужива у друштву мушкараца, која воли да проводи са њима време, а камоли да се заједно са њима весели, не само да је глупа, него је и бестидна. Олабављивање стриктно зацртане границе између *мушког* и *женског* света, и у складу са тим тачно одређених норми опхођења, за Везилића је неприхватљиво. За разлику од Стерије и Максимовића, који углавном жале за изгубљеним патријархалним светом, Везилић иде даље и осуђује нови свет. Попут старозаветног пророка, упозорава мушкарце који долазе код такве жене, претећи да онај ко се са сличном споји — са шкорпијом се спојио.

Покушај раскида са традиционалним окошталим шемама понашања (према чијим калупима је требало да се усмеравају српске госпође и госпођице), или можда тек њихово олабављивање, проузрокује повећану жељу представница женског пола за аутокреацијом, нужном услед недостатка домаћих узора. Осамнаестовековна жена, цртана пером српских класициста, биће је лакомислено, биће чија је главна преокупација да буде у тренду. Слепо праћење нових тенденција у понашању које су биле далек одјек збивања у западној Европи, не иде њој, грађанки јужних крајева, у прилог, него је предмет пишчевог исмевања.

---

[20] Ј. С. Поповић, *Дечини балови*, у: *Милобруке*, у: *Дела Стерије Поповића*, Народна библиотека, Панчево 1832, стр. 38.

[21] Ј. С. Поповић, *Весељак за годину 1835 или Винка Лозића трећиј забавниј календар у ком се оно налази што се не тражи*, Будим 1835, фототипско изд. Нови Сад — Вршац 1956, стр. 1.

[22] *Исто*, стр. 18.

[23] Ј. С. Поповић, *Винка Лозића Другиј забавниј календар у којем се свашта налази, али само нема, што се тражи*, Будим, 1832, фототипско изд. Нови Сад — Вршац 1956, стр. 21.

Мали буквар за велику децу садржи читаву лепезу примера који илуструју шашавост и безбрижност лепшег пола који по сваку цену жели да засени како мушкарце, тако и друге жене:

Ми познајемо три вида дами. Даме на даски, које от простог камења произходу; Даме у картама — — — и наше човекоческе Даме, које равнит начином намоловане јесу.[24]

Максимовић исмејава понашање које је неприродно, а које је једино последица погрешно схваћене тежње ка 'савршенству' које приличи дами. Тако, на пример, под речју *Несвестица* критикује начин на који жене покушавају да скрену пажњу на своју деликатну и осећајну природу:

У нашем немоћнем веку, ова је болест штогод обично...

Наше госпе падну у несвестицу, кад хоћеју, али на против тога и дигнусе кад хоћеју.[25]

Стерија запажа исту тежњу креирања себе у очима другога, истовремено истичући проблем необразовања жена:

...гледе многе, да речи умилније произносе, на пр. шела сам, у место села сам, доцем у место дођем; очу у место оћу; цовек или ћовек, у место човек. Ако је и име таково, да се може тепати, лепо је, и девојка добија у толико више дражести.[26]

Западни модели су били, преко утицаја Аустроугарске монархије, водећи у борби са заосталошћу и провинцијским духом присутним у српском друштву. Грађанство није смогло снаге за спонтани препород изнутра, у оквиру сопствене традиције и културе. Покаткад се могу наслутити и елементи забринутости због оберучке прихватаног страног модела, потискивања онога што је српско, истовремено, аутоматски, и позитивног вредновања свега онога што је страно, управо зато што није домаће — *само оно лепо и по моди, што није српски.*[27] Стерија предлаже мајкама српских кћери да добро размисле о имену. Иронично констатује да женска имена типа *Сирен, Галина* или *Јунона* може обезбедити удавачама добар старт у животу. А свим младима поручује:

...зато, млади Србљи, који сваштa радо от туђинаца примате, гледајте, да вам ни једна мода не утече.[28]

Захваљујући рачуници *Винка Лозића*, може се дознати да је прошло већ петнаест година *од како су Србкиње заборавиле Србски.*[29]

---

[24] М. Максимовић, *Дама*, у: *Малиј буквар за велику децу, нав. дело*, стр. 10.
[25] М. Максимовић, *Несвестица*, у: *Малиј буквар за велику децу, нав. дело*, стр. 25.
[26] Ј. С. Поповић, *О лепом имену*, у: *Милобруке*, у: *нав. дело*, стр. 33.
[27] *Исто*, стр. 33.
[28] Ј. С. Поповић, *Рукавице*, у: *Милобруке*, у: *нав. дело*, стр. 41.
[29] Ј. С. Поповић, *Винка Лозића Другиј забавниј календар у којем се сваштa налази, али само нема, што се тражи, нав. дело*, стр. 1.

Максимовић скреће пажњу на нову моду ношења шешира, започету веком просветитељства, при чему су најпопуларнији модели, слично као и имена о којима пише Стерија, рађени по узору на стране културе:

Како се је век наш просвешћавати започео, и госпе шешире носити почеше. Али им се још ни један није тако допао, како а ла васиґтон.[30]

За српске класицисте мода и у вези са тим облачење и шминкање, разонода и начин провођења слободног времена такође су плодно тле за приказивање природе српске жене. Српски сатиричари нису одолели да са много ироније истакну женску привржености ономе што може да буде одлучујуће у процени упућености у најновије трендове:

Све наше лепотице, од најмлађе до најстарије, ґоворе о моди, живе по моди, носе се по моди, а вађда од 10,000 једва једна зна, шта значи та реч.[31]

Критици је изложено не толико праћење светских промена у тој области, него њихово беспоговорно прихватање, недостатак дистанце и укуса неопходних у процењивању естетског квалитета новотарија из иностранства.

Зачуђен што младе и лепе девојке стављају велове преко лица —

Пак оне црне пеґе, које на чело као муве попадају, какву дражест дају белом и руменом лицу![32]

Стерија иронично претпоставља да ова нова навика, слична турским обичајима може бити од велике користи у решавању проблема уседелица — посебно оних ружног лица. Максимовић иде корак даље и, искоришћавајући игру речи, указује на могуће последице, као и на чињеницу да слепо подражавање моде уопште није безазлено:

Док су наше Девојке сниске папуче носиле, нису посртале, а сад от како високе шћикле носити почеше, свакој час посрћу———[33]

Највише је пажње посвећено предбрачним и брачним односима, остваривању жене као супруге и мајке, љубавнице и удаваче. *Мали буквар за велику децу* препун је скривеног саучешћа за младожење и супруге *злих* жена. Једини животни циљ девојака је удаја, после које следи откривање праве женске нарави и 'мучење' животног сапутника:

ЖЕНИДБА

Видисе сложена бити от жене, и доба. Какво је то доба, ожењени најбољ знаду.[34]

---

[30] М. Максимовић, *Шешир*, у: *Малиј буквар за велику децу, нав. дело*, стр. 44.
[31] Ј. С. Поповић, *О моди*, у: *Милобруке*, у: *нав. дело*, стр. 26.
[32] *Исто*, стр. 26.
[33] М. Максимовић, *Посрнути*, у: *Малиј буквар за велику децу, нав. дело*, стр. 29.
[34] М. Максимовић, *Женида*, у: *Малиј буквар за велику децу, нав. дело*, стр. 13.

ДОСТА

Нико на свету не има доста. Ко ништа не има, жели штогод; који штогод има, жели више — но опет једног познајем, који има доста. Мој комшија текосе пре три дна оженио, и већ му је доста.[35]

Жене, после стеченог друштвеног статуса госпође, устају касно, не доје своју децу, њихово главно оружје су игле и нокти, попут магнета привлаче к себи злато, доводе очајне мушкарце на руб алкохолизма, са анђеоским стрпљењем сатима седе испред огледала, оговарају и исмевају друге жене, љубоморне су на младу послугу код куће. Мушкарци су пред њима немоћни:

Који своју жену зауздава, тај себи врат ломи.[36]

Стеријини сатирични списи *Милобруке* такође указују на потешкоће брачног суживота условљене компликованим карактером жене, као и њеним склоностима да следи све што је помодно. У *Граматици људи* жену означава као 'самогласну' — јер се само њен глас чује у кући, и 'суштествительну' — која само тражи и захтева без обзира да ли је њен супруг у стању да јој жељено приушти. Док су девојке општег рода — јер ко пре девојци, онога је девојка, жене су мушког рода — *муж има увек с њима посла.*[37] Стерија слика жене промоћурне, прорачунате, жељне признања од стране других жена, нпр. да добију место за првим столом, а надасве су ћудљиве и недокучиве:

Писмена човечија јесу: лице, језик, смеј, сузе, а навластито очи. Ко хоће овима да верује, нека само помисли, како жене у једном часу могу и плакати и смејати се; како гдикоји уму и слатко говорити, и невино смешити се, па опет бити неваљали.[38]

Сатира *Како је Винко Лозић пострадао од зле жене* је сублимација свега лошег што се може очекивати од жене. Већ мото *Зла жена подобна је бесној мачки, од које неможе' да утечеш* експлитно скреће пажњу на опасност од женске нарави. Главни јунак који одбија руку Луце, кћерке пакосне Јелке, на својим леђима искушава шта значи замерити се *злој* жени. Доведен на руб банкротства, оседео и без воље за животом, жели да изврши самоубиство. Ипак, одустаје од своје замисли, оставља кућу и бежи у далек свет, молећи Бога:

О Боже, говораше он, осуди ме да просим, да пешке цео свет обиђем, само ми не дај, да од жене страдам, као што је Јелка.[39]

---

35 М. Максимовић, *Доста*, у: *Малиј буквар за велику децу, нав. дело*, стр. 12.
36 М. Максимовић, *Узда*, у: *Малиј буквар за велику децу, нав. дело*, стр. 38.
37 Ј. С. Поповић, *Граматика људи*, у: *Милобруке*, у: *нав. дело*, стр. 12.
38 Ј. С. Поповић, *Граматика људи* — увод, у: *Милобруке*, у: *нав. дело*, стр. 10.
39 Ј. С. Поповић, *Како је Винко Лозић пострадао од зле жене*, у: *Милобруке*, у: *нав. дело*, стр. 9.

Везилић не бежи у духовиту, благо шаљиву форму попут Максимовића или Стерије. Решен да направи карактеристику лоше жене, у свом тексту *О злој жени*, представља екстремне ситуације у које може запасти особа женског пола уколико не води рачуна о 'завету свог Бога'.[40] *Зла* жена је 'глупа и зверообразна', 'неукротива и пустослова'.

Боље јест во пустој земли или у рогљу крова живити, нежели с прекословнојy, и гневливојy женојy купио у дому.[41]

Он отвара крупна питања попут пијанства жена и неморалног понашања. *Зла* жена стално борави ван куће, 'њене ноге се не могу код куће зауставити' — сокак, шеталиште, улице града и сва видна места су њен живот. Стално борави испред — уместо иза — својих врата, седи на столици испред куће или се показује на прозору.

Повуждавајет равну вса мимоходаштија, и онма которма пут рорадочини мимоводит.[42]

Таква се жена разликује од осталих. Може се препознати по тужном срцу и тужном лицу. Уме она да загорча живот свом мужу који због ње губи целу радост живота 'и све му је мрско шта год ради'. *Зла* жена је *чир в кости јегo* (мужа).[43]

После таквог закључка не преостаје ништа друго но послушати савет *Винка Лозића*:

Година има 52 недељ, недеља има 7 дана; дакле кој злу жену има, тај нек иде у шуму у понеделник, нек одсече лесковац у вторник, нек истуче жену у среду, — разболеће му се жена у четвртак, умреће у петак, сараниће је у суботу, и тако ће имати муж радосну недељу.[44]

3

Није тешко уочити дидактичке елементе који извиру из иронично-саркастичних примедаба на рачун јунакиња у наведеним делима и изабраним примерима. Критици је изложена *зла* жена, без обзира на годиште или брачно стање, која истовремено чини илустративни пример како не треба радити. Имајући у виду да многи аутори овог књижевног периода не избегавају приказивање представница женског пола које су *добре* жене[45], не може се говорити о критици жене као такве, него о

---

[40] А. Везилић, *Алексија Везилича краткоје сочиненије о приватних и публичних делах*, Беч 1792, стр. 335.

[41] *Исто*, стр. 339.

[42] *Исто*, стр. 339.

[43] *Исто*, стр. 337.

[44] Ј. С. Поповић, *Новиј забавниј календар у којем се свашта налази, али само онога нема, што се тражи с особитим приљежанијем по хоризонту зли жена израдио Винко Лозић астрогол, нав. дело*, стр. 6—7.

[45] Види на пр. комедију Ј. С. Поповића *Џандрљив муж или која је добра жена.*

прекору везаном за појаве које угрожавају патријархални систем функционисања породице као фундамента српског друштва. Сукоб између патријархалног и новог грађанског света, који се стварао по угледу на стране, углавном западноевропске културе, између патриотског духа и својеврсног космополитизма, између везаности за традицију и њене модификације или чак њеног одбацивања зарад наводног напретка, довео је до неуједначености у размишљању о улози појединца у друштву, а самим тим и о улози жене. Књижевност овог периода као и публицистички списи осликавају ту *структуру мишљења, жељења, илузија, циљева, вредности тадашњег грађанства*.[46] Залагања за феудализам, условљена потребом за религијом која би могла да спута и подјарми фашистичку димензију капиталистичке слободе, са једне стране, и плима радикалних грађанских тенденција са друге, створили су потребе да се књижевност приближи делимично изгубљеном бидермајерском грађанину.[47] Међутим, овакав реципијент још није био до краја изграђен, тек је морао да научи да прима уметничко дело.[48] Бидермајерски малограђанин — одстрањен из политике, усмерен на породични живот, љубитељ лаке забавне уметности и фриволних задовољстава попут скоројевићског аристократизма, помодарства — био је у стању да прими једино непретенциозну, духовно лагодну и грађански легитимну литературу.[49] Нису му били потребни сложени односи, замршене и недоречене ситуације, него су му привлачне биле практичне или бар приступачне књиге, најбоље малог обима, писане прихватљивим језиком. Отуда и велика популарност календара и алманаха, као и часописа који су обавезно били писани славјаносербским језиком и грађанском ћирилицом.[50] Овај поједностављени дух рефлектовао се и на публицистичке и сатиричне прозне списе. Поред великог броја дела која су се на лако схватљив начин бавила породичним и брачним односима, свакодневним проблемима и светом који је окруживао српског грађанина (нпр. *Стихи каковим образом љубов у браку сохранит можно* Атанасија Стојковића, Будим, 1800.[51] или стиховани водичи кроз породичне дужности митрополита Стратимировића[52]) појавила су се и дела тројице аутора који су предмет овога рада.

---

[46] Т. Кермаунер, *Бидермајерски српски интелектуалац између грађанства и феудализма*, прев. Г. Јањушевић, у: *Летопис Матице српске*, окт. 1981, књ. 428, св. 4, год. 157, Матица српска, Нови Сад 1981, стр. 541.

[47] М. Павић пише о класном печату у водећим уметничким стиловима који су важили у српском друштву XVIII века — барок је подржавала грађанска класа, а стилове просветитељства, т. ј. предромантизам и класицизам грађански сталеж, у: *Сталеж и стил*, у: *нав. дело*, стр. 221.

[48] Христић, *Стеријине комедије и њихова драматургија*, у: *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. XXIX, св. 2/1981, Матица српска, Нови Сад 1981, стр. 314—317.

[49] Д. Живковић, *Пародично-хумористички и иронични стилски елементи као творачки принцип код Стерије у српској прози XIX века*, у: *Бидермајерски усамљеник Стерија*, Матица српска, Нови Сад 1983, стр. 37—42.

[50] Грађанска ћирилица коју је користио средњи сталеж била је уведена у реформисаној српској школи на аустријској територији — М. Павић, *Сталеж и стил*, у: *нав. дело*, стр. 227—238.

[51] М. Павић, *Историја српске књижевности класицизма и предромантизма. Класицизам, нав. дело*, стр. 180.

[52] М. Павић, *Сталеж и стил*, у: *нав. дело*, стр. 223.

Можда се заправо у том кључу налази одговор на питање форме и стила списа Максимовића, Везилића и Стерије. Пародично-хумористички и иронични приступ реалистичкој грађи био је једини начин да се литература окрене животу и самим тим превлада књишке, беживотне и схематичне форме барокне прозе.[53] Једна од одлика сатире је њена упрошћеност, поједностављење, функционално за стварање негативних типова.[54] Претерани рад на поетизацији текста, његовом улепшавању, емотивном набоју или кондензацији могао би да ослаби снагу критике која је примарна функција сатиричног текста. Нема потребе да сатирични писац продубљује ликове које ствара, јер његова намера није стварање објективне слике и узалудним би било очекивати да читалац у тексту нађе корене, узроке или чак оправдање одређеног *лошег* понашања.[55] Аутори чија су дела разматрана у овом раду стварају необјективну и карикатуралну слику друштва и самим тим и *зле* жене, чиме истичу стварну слику њеног понашања, а буђењем веселости изазивају смех читаоца који је уперен против њега самог. Немогуће је, ипак, не запазити разлике у обликовању текста између тројице анализираних аутора.

Алексије Везилић је спис *О злој жени* ставио одмах поред списа *О доброј жени*, што већ сугерише да се не ради о објективном портрету, него о лицу и наличју женског бића са једне стране, као и о чврстом ставу шта представници женског пола ваља чинити а шта не, са друге. Тешко је код њега — за разлику од Максимовића и Стерије — наћи хумористичке црте. Његов текст се налази на граници сатире. Карактеристика *зле* жене начињена је са много страсти и прекора, са изразитом тенденцијом да се унутрашња изопаченост учини физички видљивом — *зла* жена је препознатљива већ по физичком изгледу. Не осећа се присност између писца и читаоца — текст има безлични карактер, ствара утисак дескрипције. Аутор се не снебива да вреднује и осуђује женино понашање, при чему референтну тачку за процену чини патријархални модел функционисања заједнице. Везилић даје примере понашања *зле* жене, не штедећи при томе разне епитете и инвективе, и директно именујући сваку од описиваних особина: пијанство, разврат, лењост, глупост, бестидност. Важно је напоменути да овај писац не ствара карактер, него обликује један тип, приказан хиперболично и пропраћен са много гнушања. Неколико редова Везилић посвећује и саучешћу мужу којем би дотична госпођа могла бити животна сапутница. Осуда *зле* жене, која не подлеже релативизацији, претње мушкарцима који са њом добровољно имају посла, као и поминьање несреће *доброг* супруга који је принуђен на живот са злоћом, придају тексту висок моралистичко-дидактички карактер који удружен са његовом строгошћу и озбиљношћу упућује на пишчеву свест о сврсисходности дела у процесу васпитавања читатељки, али га истовремено и удаљује од сатире.

---

[53] Д. Живковић, *Пародично-хумористички и иронични стилски елементи као творачки принцип код Стерије у српској прози XIX века*, у: *нав. дело*, стр. 25.

[54] Е. Кох, *Невоља од сатире*, у: *Сатира и сатиричари*, Просвета, Београд 1985, стр. 72—73.

[55] *Исто*, стр. 23—24.

Мали буквар за велику децу Михајла Максимовића — прво досада познато право сатиричко дело у том раздобљу развитка књижевности[56] — сачињено је, попут речника или лексикона, од сто седамнаест по азбучном[57] реду поређаних одредница, разноразних речи и појмова[58], који директно упућују, асоцирају или су тек у далекој вези са неким друштвеним појавама, нпр: *Калуђер, Удица, Доста*. Максимовић са много сарказма и ироније коментарише начин живота монаштва, улогу књижевника, дотиче социјалне и политичке теме. Жени, а посебно *злој* жени, посвећено је много места, при чему се овај мотив провлачи кроз разне одреднице. Само је једној жени дата посебна одредница: *Ксантипа*.[59] Аутор *Малог буквара за велику децу* је директан, јасно формулише замерке упућене женском роду, не прибегава скривеним алузијама, недорецености има.[60] Код Максимовића није, међутим, у питању вредносни суд, који се може запазити код Везилића. Максимовић је изабрао шаљиву форму, његове јунакиње су карикатурално смешне. Писац не улази у психологију женског бића, зауставља се на њеној; друштвено признатој улози мајке и супруге; такође обраћа пажњу на младе девојке које се за ту улогу спремају и тиме ствара одређени тип жене. У *Буквару* се мушко-женски односи своде на борбу око утицаја, при чему су победнице жене. Чини се да Максимовића не погађа толико та чињеница колико оружје које је употребљено за остваривање тог циља (сузе, нокти, трикови у шминкању и облачењу, слаткоречивост и др). Главни мотив и крајњи циљ *зле* жене је удаја и доминација над мушкарцем, њу не занима квалитет брачног живота. Отуда се у *Малом буквару за велику децу* може ишчитати велико саучешће упућено мушкарцима — како ожењеним, тако и нежењама, јер брак је друштвено неизбежан.[61] Дело има дидактичан карактер[62], што сугерише већ сама форма буквара, дакле прве књиге у рукама детета, при чему не даје позитивне примере него типично сатиричне хиперболисане типове чијем се понашању и начину живота по-

---

[56] Д. Вученов, *Михајло Максимовић и Радоје Домановић — две појаве у развитку српске сатире, нав. дело*, стр. 125.

[57] У питању су славеносербска азбука и два слова грчког алфабета.

[58] Д. Вученов одреднице у *Буквару* сматра неком врстом лапидарних рефлексија, које у извесној мери подсећају на епиграм, као и на сентенцију, мада нису ни једно ни друго — Д. Вученов, *Михајло Максимовић и Радоје Домановић — две појаве у развитку српске сатире*, у: *нав. дело*, стр. 126.

[59] Одредница *Ксантипа* завршава дело (последње грчко слово). Посвећена је Сократовој супрузи која је била на злом гласу. Максимовић констатује да је Сократ постао велики философ управо захваљујући лошој нарави своје животне сапутнице. У извесној мери ова одредница релативизује појам *зле* жене.

[60] Такође језик *Малог буквара* је прилично једноставан; Максимовић не користи висок књижевни стил, него — насупрот схоластичкој дефиницији сатире — употребљава свакодневни језик грађана — Д. Вученов, *Михајло Максимовић и Радоје Домановић — две појаве у развитку српске сатире*, у: *нав. дело*, стр. 130.

[61] Саучешће упућено мушкарцима другог је карактера него код Везилића, јер је за разлику од *Краткога сочињења* шаљиво. Везилић, наиме, не поставља питање неизбежности брака, јер се за њега то подразумева.

[62] Б. Маринковић тврди да се значај овог дела своди само на ту функцију пошто нема књижевно-естетски значај. — у: Б. Маринковић, *Друштвено-политичка ангажованост првог нашег сатиричара XVIII столећа*, у: *Летопис Матице српске*, Матица српска, Нови Сад, мај 1966, стр. 444.

другује. Интересантна је чињеница да отворену повику Везилићеву на 'нова времена' замењују дискретне сугестије повезане са носталгичним сећањем на 'старија времена' — дискретне, али обојене извесном сетом која указује на ауторову свест о неповратности прошлог света добро му познатих патријархалних вредности.

Јован Стерија Поповић, како у *Милобрукама*, тако и у *Календару Винка Лозића*, у центар пажње — слично Максимовићу — ставља жену и брак. *Милобруке* се састоје од петнаест сатира, од којих је неколико у директној вези са стваралаштвом претходника. Између Максимовића и Стерије, и поред тематске сродности, постоји велика разлика у приступу грађи. Стерија је много профињенији у изношењу својих судова. *Календари Винка Лозића* и сатира *Како је Винко Лозић страдао од зле жене* су донекле у блиској вези са стилом и атмосфером *Малог буквара*. Већ *Милобруке* садрже специфичну критику *зле* жене — јаку, али не толико директну и експлицитно изражену као ону у *Малом буквару за велику децу*, а поготову не толико изричиту и испуњену моралисањем као у *О злој жени*. Пишчево перо задире у различите области живота — осим горе поменутог брака његовој ироније су изложени и политичка ситуација, људска ограниченост, застарели обичаји, просечан човек са својим слабостима и манама. Стерија *зле* жене критикује са благим хумором посматрача. Његова ирониja одзвања шаљивим тоном, не дозвољавајући оштри прекор или осуду, нити лични осећај угрожености променама. *Зла* жена буди веселост, али не засмејава као зла жена Максимовића. Истичући мане и лоше навике жена, Поповић скоро у истој мери не остаје дужан ни мушкарцима, што ствара једну, ипак, забавну слику српског грађанског брака, ма колико она била далеко од савршенства. *Зла* жена, чији портрет скицира, пре свега је прорачуната и нимало наивна особа, добро зна шта хоће и чврсто стоји на земљи не би ли остварила свој циљ — утицај на супруга. Истовремено, она је и робиња моде коју слепо подражава и којом се служи у такмичењу са другим женама. Једино су „даме" из сатире *Како је Винко Лозић страдао од зле жене* прави црни карактери — оличење пргавости, користољубивости, лукавости и осветољубивости.

Истовремено, линија повучена између Везилића, Максимовића и Стерије уједно повезује три приступа сатиричкој грађи. Везилић узима као тему одређени тип жене, сублимацију лошег. Она је представљена карикатурално, све њене лоше особине су хиперболисане и доведене до степена дегенерације. Самим тим не може бити говора о стварању карактера. Јунакиња није забавна, њена појава, колико год комична, назначена је непорецивом осудом чији је задатак да упозори на последице некоректног понашања. Максимовић такође ствара тип *зле* жене, али код њега су лоше особине у извесном смислу симпатичне, пре би се могло рећи да исмева јунакиње него да их осуђује. Он покреће арсенал шала, хумористичког описа и пародистичких упоређења. Карикатуралност женских слабости, а поготову најразличитија поређења изазивају смех. У стварању пародичних слика је директан, не прибегава скривеним алузијама. Још док се потписује као Винко Лозић, Јован Стерија Поповић је близак пучком хумору Максимовића (мада, искрено речено, оштроумни-

јем од његовог), а опет, када са лакоћом и лежерношћу слика *злу* жену у *Милобрукама*, његов стил је профињенији. Карикатуралне, хиперболисане женске особине нису смешне, него једино могу бити забавне и духовито представљене — оне су исмејане на промишљен начин и самим тим највише погађају читаоца који се смеје на сопствени рачун. То му, међутим, тешко полази за руком; тешко, наиме, може препознати сопствени одраз у огледалу, уколико има пред собом жену представљену Везилићевим пером као моралну наказу, или као блесаву, пресмешну глупачу, како је види Максимовић. Стеријин хумор могао би се назвати стратешким, дакле врстом једног позива упућеног друштву, позива на заједничку борбу против погрешног схватања напретка.[63] Узимајући у обзир горе поменуто, можемо запазити да разлика између Везилићевог радикалног вредновања жене, Максимовићевог злобног сарказма и добронамерне Стеријине ироније представља пут навикавања на ново доба које са собом носи и промене у начину живота жена, а који је српска публицистичка књижевност неизоставно морала проћи, и који је означио њен развој у правцу праве књижевне сатире.[64] Јер, полако се мењао хоризонт очекивања друштва у вези са представницама женског пола.

КОРИШЋЕНА И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

Примарна литература

Алексије Везилић, *Алексија Везилича краткоје сочиненије о приватних и публичних делах*, Беч 1792.

Гаврил Стефановић Венцловић, *Црни биво у срцу. Леґенде, беседе, песме*, ред. М. Павић, Просвета, Београд 1966.

Михајло Максимовић, *Малиј буквар за велику децу*, Беч 1792.

Доситеј Обрадовић, *Сабрана дела*, Просвета, Београд 1961.

Захарије Орфелин, *Славено — сербскиј магазин*, Венеција 1768.

Јован Стерија Поповић, *Новиј забавниј календар у којем се свашта налази, али само оноґа нема, што се тражи с особитим приљежанијем по хоризонту зли жена израдио Винко Лозић астроґол*, Будим, 1830, фототипско изд. Нови Сад — Вршац 1956.

Јован Стерија Поповић, *Винка Лозића Другиј забавниј календар у којем се свашта налази, али само оноґа нема, што се тражи*, Будим, 1832, фототипско изд. Нови Сад — Вршац 1956.

Јован Стерија Поповић, *Весељак за ґодину 1835. Или Винка Лозића трећиј забавниј календар у ком се оно налази што се не тражи*, Будим, 1835, фототипско изд. Нови Сад — Вршац, 1956.

Јован Стерија Поповић, *Дела Стерије Поповића*, Народна библиотека, Панчево 1832.

---

63 Е. Кох, *Сатира у делу Јована Стерије Поповића*, у: *Сатира и сатиричари, нав. дело*, стр. 62—64.

64 Књижевне сатире као једне хиперболе, односно поетског претеривања зарад истакнутости стварне слике која је у том случају изразито необјективна, али ефектна и функционална, а којој је једини циљ да исмеје, без — што треба нагласити — претензија да изазове веселост. У том смислу је сатиру развио Радоје Домановић.

Секундарна литература

Димитрије Вученов, *Михајло Максимовић и Радоје Домановић — две појаве у развитку српске сатире*, у: *Домановићева сатира*, Београд 1983.

Драгиша Живковић, *Бидермајерски Стерија усамљеник*, Матица српска, Нови Сад 1983.

Јован Јерковић, *Ситни прилози*, у: *Зборник Летописа Матице српске за књижевност и језик*, књ. XXIX, св. 2/1981, Матица српска, Нови Сад 1981.

Тарас Кермаунер, *Бидермајерски српски интелектуалац између грађанства и феудализма*, прев. Г. Јањушевић, у: *Летопис Матице српске*, окт. 1981, књ. 428, св. 4, год. 157, Матица српска, Нови Сад 1981.

Ролф Дитер Клуге, *Неколико запажања о беседничком песништву Гаврила Стефановића Венцловића*, у: *Зборник за славистику*, св. 15, Матица српска, Нови Сад 1978.

Ерих Кох, *Сатира и сатиричари*, Просвета, Београд 1985.

Боривоје Маринковић, *Друштвено-политичка ангажованост првог нашег сатиричара XVIII столећа*, у: *Летопис Матице српске*, Нови Сад, мај 1966.

Милорад Павић, *Историја српске књижевности класицизма и предромантизма. Класицизам*, Нолит, Београд 1979.

Милорад Павић, *Историја, сталеж и стил*, Матица српска, Нови Сад 1985.

Јован Христић, *Стеријине комедије и њихова драматургија*, у: *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. XXIX, св. 2/1981, Матица српска, Нови Сад 1981.

Терцијална литература

Речник књижевних термина, ред. Д. Живковић, II изд., Нолит, Београд 1992.

Agnješka Lasek

THE EVIL WOMAN MOTIVE IN SERBIAN CLASSICISM

Summary

The cult of reason, education and the spirit of enlightment in Serbian classicism enabled the beginning of a different attitude to women, their social status and their significance in the family and society. Believing in the enlightening power of literature, classicist writers insisted on the development of woman's self-awareness about her own importance. Analyzing journalist works of Serbian writers, the authoress of this paper points to the virtues and shortcomings of women as the classicists saw them, but also to the stylistic features, and specially the humour in the analyzed texts.

UDC 821.163.41-14.09 Marković-Koder Đ.
821.163.41'373.22;582.4
821.163.41-95

БИЉЕ У КОДЕРОВИМ СПЕВОВИМА: ТРАДИЦИЈА И ИНОВАЦИЈА

Медиса Колаковић

САЖЕТАК: Рад се бави значењем и улогом биља у Кодеровим спевовима и односом ових значења према поимањима садржаним у усменој лирици и традиционалним веровањима.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Ђорђе Марковић Кодер, биље, традиција, иновација, Terra Mater, Богомајка, женски принцип

Ђорђе Марковић Кодер рођен је 1806. године у Бингули (или Визићу) у Срему. Трговачка струка коју је као најстарији син требало да наследи од оца није га претерано интересовала, те уз помоћ ујака у Сегедину завршава гимназију. Наставак школовања води га у мађарски град Шорошпатак, где завршава правну академију. Недуго после тога Кодер путује по Европи да би 1838. годину провео у Пешти настављајући школовање. Јаков Игњатовић у својим *Мемоарима* наводи податак да је Кодер слушао велик број предавања (право, медицину, астрономију, естетику, филозофију...) и учио језике (мађарски, немачки, француски, енглески, италијански, хебрејски, турски, арапски, јерменски, персијски и санскрит). Био је човек немирног, лутајућег духа. Та његова особина и жеља за знањем водиће га кроз живот по разним градовима и континентима.

Године 1862. из штампарије Игњата Фукса излази књига под насловом:

РОМОРАНКА
САН МАТЕРЕ СРПСКЕ
Не ком ученом друштву, већ простим Матерама, из Срема, Бачке и Баната,
коима благодарим за све што у Роморанки пишем и што ћу писати
ПОСВЕЋУЈЕМ
ово дело

ЂОРЂЕ МАРКОВИЋ
састављао у Јованском крају
на велику Госпоину

Ово је једина за живота објављена Кодерова књига. Већ у самом наслову види се Кодерова привржености *Матерама*, простим женама које

су неговале традицију. Јаков Игњатовић износи податак да је Кодер улазио у народ, а да му је женско друштво било најмилије, и то што простије то боље.[1] У наслову Кодер пружа још један драгоцен податак — место састављања спева: Јованski крај у Новом Саду, који је у то доба био стециште мистика, гатара, окултиста, „својеврсни центар беле и црне магије".[2]

Специфична херметичност Кодеровог стваралаштва проузроковала је његово истискивање из главних токова српске књижевности деветнаестог века. Ипак, у тој херметичности слути се и дах традиције који је немогуће игнорисати.

У старој српској религији[3] постојали су многи култови. Међу најзаступљенијима свакако је био култ дрвећа и биљака. Нема тог обреда, молитве или приношења жртве који при реализацији није захтевао коришћење неке биљке или дрвета. Вероватно због немогућности да у потпуности искорени паганска веровања и култове, црква се, нарочито православна, „брзо и безусловно измирила, тако да он данас у њој има нарочито своје место и симболику"[4]. Не треба заборавити да по најстаријим веровањима Јужних Словена неко дрвеће и биље може бити *сеновито*, т. ј. „да они припадају доброј души, добром или злом демону, божанству или дивовима који су, у ствари, најстарије форме паганских богова".[5]

У настојању да створи сопствени језик-универзум, Кодер одлази на извор: одлази до самоуких жена, трварки, жена које су неговале старе магијске култове. И тако настаје чудна преплетеност паганске, хришћанске и источњачких митологија, чија је симбиоза основа Кодерове поетике. Морамо при томе имати на уму да се порука, која преноси информацију, мора енкодирати и декодирати коришћењем истог кода. Али информација коју садржи књижевни текст никада није кодирана према само једном коду. Према тумачењу неких теоретичара, књижевни текст је изразито сложена порука у којој се комуникацијски преплиће више кодова, која се може тумачити (читати) на различите начине, а резултат свега тога јесте различита врста и различита количина информација.[6] Ако за основу декодирања Кодерових стихова узмемо традицију и биље,

---

[1] Јаков Игњатовић, *Мемоари*, Београд 1966. стр. 339—340.

[2] Сава Дамјанов, *Даровање у Кодеровом песништву*, *Домети*, Сомбор 1992. бр. 68—69, стр. 42.

[3] Старом религијом овде називамо онај систем веровања који је настао као *резултат дуготрајног процеса акумулације у току којег су у њен састав ушли различити елементи*. М. С. Филиповић, *Основни карактер и структура народног веровања у источном делу Југославије*, Зборник Матице српске, Серија друштвених наука, св. 6, Нови Сад 1953, стр. 10.

Погледати и: Веселин Чајкановић, *Секула се у змију претворио*, у књизи: *Студије из српске религије и фолклора 1910—1924, Сабрана дела из српске религије и митологије*, књига прва, приредио Војислав Ђурић, СКЗ; БИГЗ; Просвета; Партенон М. А. М., Београд 1994, стр. 393—404.

[4] Веселин Чајкановић, *Религија и култ дрвета и биљака*, у књизи: *Стара српска религија и митологија, Сабрана дела из српске религије и митологије*, књига пета, приредио Војислав Ђурић, СКЗ; БИГЗ; Просвета; Партенон М. А. М. Београд 1994, стр. 169.

[5] *Нав. дело*, стр. 171—172.

[6] Новица Петковић, *Елементи књижевне семиотике*, Народна књига — Алфа, Београд 1995.

пред нама ће се отворити тајанствени свет на граници разума, на граници светова и цивилизација.

Тешко је доказати претпоставку да су баш биљке спона између физичког и метафизичког. Како Томпкинс и Бирд у књизи *Тајни живот биљака* кажу: „Наше слепило је криво што не видимо и не прихватамо савремена научна сведочанства која потврђују визије песника и филозофа да су биљке жива бића која могу комуницирати, која поседују оно што називамо личност и што има атрибут душе".[7] Верујемо да је Кодер имао такве визије.

Управо са становишта традиционалне културе може се успоставити веза жене и биља. Када читамо: „На велику Госпоину, јербо је ово Мајкама најмилији Светац. А зашто? Јербо Мајка Мајку тражи"[8] запажамо да Кодер истиче значај Мајки (што значи жена уопште). Док су жене из неких култова сасвим искључене или у њима само делимично учествују, култ биљака у старим веровањима припадао је великим делом женама. Од њихових магијских формула зависила је читава вегетација. Жене су, по свему судећи, биле владарке култа биља. Рецимо, веома значајно место у овом култу заузима брање лековитих и магичних биљака, а ова религијска/магијска радња у српској митологији готово потпуно припада женама. Уопште, биљни свет, у већини познатих религија и митологија, долази у интересну сферу и под контролу женских божанстава и демона.[9]

На непосредну везу са традицијом указује чињеница да Кодер у својим спевовима помиње доста биљака које се беру на Биљани петак[10] и за време Међудневице[11], јер по народном веровању магијске биљке у том периоду имају нарочиту спасоносну моћ.[12] Још у време паганства, највећи празници женских божанстава падали су у међудневички период. Међу најчувеније биљарице спадају женски демони, виле. Оне се рађају из биљака или дрвећа и живе у њима или око њих, њихова егзистенција у највећој мери зависи од магичних биљака. Тако вила као амбивалентни женски шумски демон зна биље које лечи све болести и оне изазване устрелом или уроком, а управо Кодерови стихови обилују називима биљака, птица, вила, звезда, звуковима и мирисима.

То нису увек нама познати називи, јер Кодер је и сам стварао и употребљавао доста кованица које су нам до данас остале непотпуно разјашњене. Имао је своје *речи-бића*.[13] Такве речи-бића су рецимо *Чедо-*

---

[7] П. Томпкинс, Х. Бирд, *Тајни живот биљака*, Загреб 1988.

[8] Ђ. Марковић Кодер, *Роморанка*, Нови Сад 1862.

[9] Веселин Чајкановић, *Религија и култ дрвета и биљака*, у књизи: *Стара српска религија и митологија, Сабрана дела из српске религије и митологије*, књига пета, приредио Војислав Ђурић, СКЗ; БИГЗ; Просвета; Партенон М. А. М., Београд 1994, стр. 177.

[10] М. Недељковић, *Годишњи обичаји код Срба*, Београд 1990, стр. 27.

[11] *Међудневица — оне три недјеље дана између Госпође мале и велике од 15. августа до 8. септембра*, Вук Стефановић Караџић, *Српски ријечник*, Београд 1935, стр. 363.

[12] Веселин Чајкановић, *Религија и култ дрвета и биљака*, у књизи: *Стара српска религија и митологија, Сабрана дела из српске религије и митологије*, књига пета, приредио Војислав Ђурић, СКЗ; БИГЗ; Просвета; Партенон М. А. М., Београд 1994, стр. 177.

[13] М. Поповић, *Романтизам*, Нолит, Београд 1975, стр. 129.

лик (биљка, цвет са ликом чеда, детета) или *Милбер* (биљка која се с милошћу бере). То су одиста речи-бића, јер се у појединим тумачењима које аутор наводи осећају звук, мирис, боја и пулс нове метафизичке појаве својствене Кодеровом универзуму.

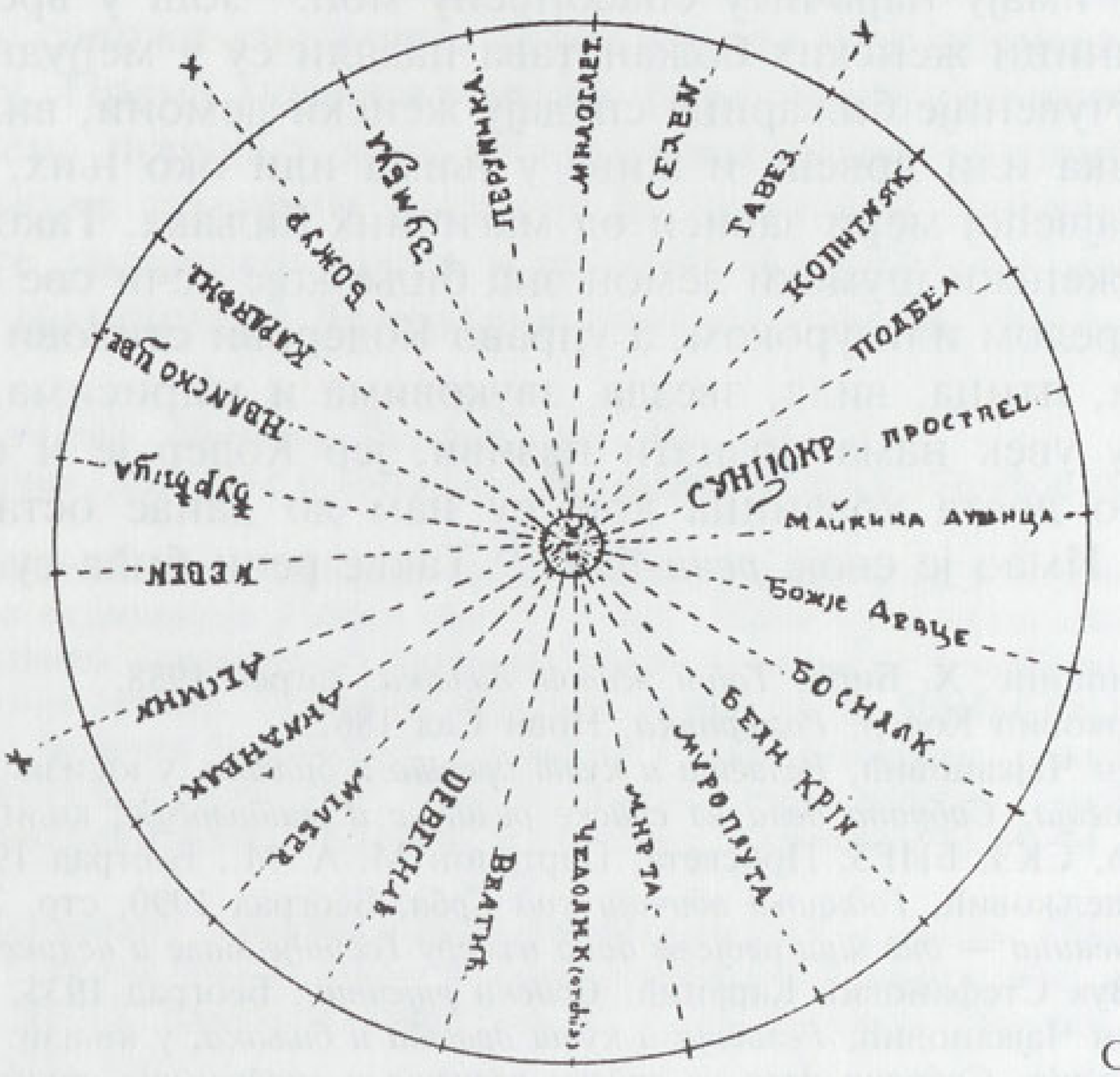
За разматрање Кодерових веза са усмено поетским традицијским низом није тешко наћи и друге аргументе: *Роморанка* је спев који описује мајчин сан, у којем је једна птица душа рано умрле Анке. Постоје многобројни примери у словенској митологији који кажу да птице нигде не певају тако лепо као у близини гробља, а у објашњењу стоји да је то због тога што мртви воле да их слушају, или, што је још вероватније, да су то душе умрлих.[14] А зашто се душа појављује баш у сну? Можда зато што је то време привремене, пролазне смрти, односно време када тело мирује а снови доносе пророчке слутње и увид у унутрашњи свет сневача?

Још интересантнији су одабир и инвентар биљака које Кодер користи у својим спевовима. У спеву *Девесиље* он даје слику круга подељеног на 25 делова и сваки део има своју вилу која у руци носи по једну биљку:

...Поред једне још̄те узсебкиње
Свака цвет̄ свој на п̄рсима носи...

(Ђ. Марковић Кодер, *Девесиље*,
Књижевна историја IX 36,
Београд 1977, стр. 858)

Графички изглед круга представљен је сликом 1.



Слика 1.

---

[14] К. Пејшнс, *Словенска митологија*, Београд 1993.

Круг без поља неодољиво подсећа на астролошку ознаку за сунце (⊙). Могуће је да је ово слика рођења једног новог Сунца, култа који је у нераскидивој вези са празновањем Божића, док подела на двадесет пет делова може имати неке везе са датумом 25. децембра који је преузет из римског календара као дан „непобедног сунца", и са чињеницом да је овај период обележавао, код многих народа, рођење сунца и буђење, почетак новог живота у природи.

Двадесет пети децембра био је и дан рођења Митре, једног од најомиљенијих Персијских богова познатог и као бог искупитељ и бог светлости, чија је религија представљала веома озбиљну конкуренцију младом хришћанству, због чега је црква, када је добила очигледну надмоћ (IV век), у нади да ће уништити све трагове Митриног култа Митрин дан изабрала за свој највећи празник — Божић.

Код Кодера се симболици круга и броју двадесет пет придаје и биље које виле држе у рукама. Кренућемо редоследом који је и аутор навео:[15]

1. *Мајкина душица* (*Thunus serpyllum*) — бабина душица, бакина душица, материна душа, душица, паприца, попонац, тамјаника, писмена трава, труп, вријес — према једној скаски из околине Крушевца, ова биљка је поникла из гроба мајке на који су деца сваки дан долазила и плакала. Из различитих имена ове биљке јасно је да је она сеновита и да стоји у вези са старинским божанством Баба (Terra Mater).

2. *Божије дрвце* (*Artemisia abrotanum* L.) — божја плахтица, Дрвце девице Марије, мирисни мушки пелин, рутвица. Претпоставља се да је ова биљка била сађена првенствено унутар манастирских зидина, па је отуда добила општи назив *божје дрвце*. Још у античко доба ова биљка је важила за чудесну, поготову код љубавних потешкоћа, док су у Француској и Немачкој веровали у њену изванредну магијску моћ. Из различитих имена ове биљке види се веза са Богомајком.

3. *Босиљак* (*Ocimum basilicum* L.) — босиок, босиље, бажуљак, васлеђен, феслицан, мислођен... Ова биљка има веома важну улогу у магији, религији, култу и медицини. Како каже Јосиф Панчић, она „прати Србина од рођења па до смрти". Босиљак, убран на јесењи Крстовдан и потопљен у воду, даје се породиљама да пију да би лакше родиле.[16] Гаром од босиљка прави се на челу детета крст, као утук од бабица. Распрострањено је веровање да босиљак дејствује као сигуран апотропајон и као такав је непосредно везан за култ плодности и мајчинство.

4. *Бели крин* (*Lilium candidum*) — крин, љиљан, лијер, занбак, богородичино цвеће, бела богиша, иваново цвеће. Ова биљка, која се сади на Цвети, бере се на Биљани петак. Постанак назива *богородичино цвеће* везано је за веровање да је архангел Гаврило, када је Девици Марији на-

---

15 Ако није другачије назначено, тумачење значења појединих биљака, као и народни називи који се даље износе преузети су из: В. Чајкановић, *Речник српских народних веровања о биљкама, Сабрана дела из српске религије и митологије*, књига четврта, приредио Војислав Ђурић, СКЗ; БИГЗ; Просвета; Партенон М. А. М., Београд 1994. и П. Софрић Нишевљанин, *Главније биље у народном веровању и јевању код нас Срба*, Београд 1990.

16 М. Недељковић, *Годишњи обичаји код Срба*, Београд 1990, стр. 127.

вестио да ће зачети Исуса, држао у руци овај цвет, што га најнепосредније везује с мајчинством.

5. *Миропљута* — јоргован (*Syringa vulgaris* L.) — јергован, љиљак, јаргован. Свој латински назив јоргован дугује грчком миту по којем се нимфа Сиринга, бежећи од бога Пана да би се сакрила, претворила у ову биљку. Као лековита биљка јоргован се бере уочи Ђурђевдана (понекад и пре сунца на духове или Цвети). Њиме се ките прозори и врата. У народним песмама грана јоргована је метафора за невесту. Јоргован је и незаобилазна биљка при плетењу сватовских венаца.

6. *Мирта* (*Myrtus communis*) — мрча, мрчица, мрта, руевика, мртина, *мрчела*.[17] Ово је медитеранска зимзелена биљка, сјајних листова и пријатног мириса. У грчким митовима наилазимо на име *Мирта, Миртеја, Миртеоса*, које означава морску богињу.[18]

7. *Чедолик* је највероватније Кодерова визија биљке која симболизује лик чеда, детета Христа, а чији је назив начињен спајањем речи чедо и лик. Мада се у спеву *Девесиље*, на два места, поред имена биљке *чедолик* појављује и име vanille (*Orchidaceae*):

„...Свети бистер мириса као Орхида (Чедолик) (vanille)..."[19]

Ово би могло сведочити да је Кодер чедоликом називао неки од варијетета орхидеје који својим обликом подсећа на дете у повоју — чедо.

8. *Вратич* (*Tanacentum crispum, Tanacentum vulgare*) — вратич, повратич, уманика, вратик, обратиш, пронатика. Истина, код Кодера у осмом пољу стоји вратић, па остаје питање да ли Кодер заиста мисли на вратич. Вратич означава биљку која магичним начином враћа нешто на претходно стање које је врацбинама било поремећено; зато не чуди податак да у народу постоје многе биљке са овим именом. Управо магијско дејство вратича, те цикличност која се из њега слути, одговарали би Кодеровој цикличној визији.

9. *Девесиље* је биљка чије се значење може различито тумачити. То би могла бити биљка која не постоји, нигде сем у Кодеровим стиховима и која настаје сажимањем речи Дева — Богомајка и сила. Међутим, име *девесиље* можемо приписати и двема стварним, постојећим биљкама. Прва биљка која носи народно име *девесиље* јесте оман.

Оман (*Fnula helenium*) — велико зеље, велики корен, овнак. Оман је биљка која је изузетно снажан апотропајон. Њега ушивају деци у појас и хаљине; такође га ушивају и у амајлије, што га опет доводи у везу са мајком: „Да није траве омана, не би могла мајка од урока одбранити сина".[20] Он има велику улогу у народном животу и магији. Служи и као чувар некрштеног детета и породиље од нечистих сила. Он не дозвољава пчелама да побегну и зато је радо сађен испред кошница. Оман је при-

---

[17] Б. Шулек, *Јуѓославенски именик биљака*, Загреб 1879, стр. 535.

[18] Р. Гревс, *Грчки митови*, Нолит, Београд 1987, стр. 648.

[19] Ђ. М. Кодер, *Девесиље*, Књижевна историја IX (33—36), 1976/77, стр. 845.

[20] В. Чајкановић, *Речник срйских народних веровања о биљкама, Сабрана дела из срйске религије и митологије*, књига четврта, приредио Војислав Ђурић, СКЗ; БИГЗ; Просвета; Партенон М. А. М., Београд 1994, стр. 156.

сутан и при љубавним дивинацијама и врацбинама. Биљани петак и Међудневице су периоди када се оман обично бере. Влада веровање да се његов корен мора копати каменом; када се опкопа, камен се баца увис. Да би оман имао толику моћ, корен се мора извадити пре него што камен падне на земљу. Друга стварна биљка која у народу носи назив *девесиље* могла би бити бела мрква. До оваквог закључка наводи нас и Кодерова напомена (Seseli) која стоји у загради поред имена девесиља. Ипак, латински назив мора имат још неку одредницу (нпр. *Seseli rigidum* WK); онда би по свој прилици било и речи о биљци чији су народни називи *девесил, девесиљ, **девесиље**, невесил, невесиљ, давасиљ*. Кодер девесиље назива и *Горске виле биље*, чиме му даје митолошку и мистичну особину. Из свега наведеног можемо закључити да би девесиље могло бити идентично оману или белој мркви, али и митска, метафизичка биљка која као специфични лајтмотив прожима све Кодерове спевове:

Помози ми девесиље биље!

Роморанка

Младином ти спомињу именце,
Божјег дрвца, девесиља сиљком
Милогорка обивичи гњиздашце.

Роморанка

... У венчићу, Сунце малаксава
Девесиље шиљке кочопери...

Роморанка

Фала Вили, фала Девесиљу.

Роморанка

Усопшено мора бити слово
Када биљка о Светињи сбори.
Девесиље, вилино је биље
Пред њиме је дивизма ковиље.

Роморанка

...Девесиље ј' девет Сила биље...

Девесиље

Би ћу права, дворит ћу пред вилом,
То годити, целог мога века
Не бил' мени удесила Вила
Тајне тросиљкаста девесиља...

Роморанка

...Васка! Раванице вила, прва
Сила! прерушен' у Девесиље!...

Митологије

У наведеним стиховима, којима се иначе не исцрпљује помињање девесиља код Кодера, пажњу привлачи и број *девет*, који такође игра велику улогу у Кодеровим спевовима. Наиме, девет вила присуствује када *Мајка од утробе одвоји мали светић — microcosme*. Шеста међу њима је *Девесиљка*, девет сила вила. Њен цвет је *Свето Девесиље*. Познато је да је помешано биље веома чест поступак у магијским радњама. Вук је забележио песму *Деветоро биље* (СНП I, 645), у којој дилбер-Анђелија, уз помоћ мешавине деветоро биља, успева да задржи мужа. „*За снагу деветоро биља знају и други народи: на пример, Словаци, код којих девојке уочи 24. априла плету венце са девет дрвета, и Немци, код којих такође у врачању имају своју улогу 'траве од девет врста'.*"[21]

Када Кодер у спеву *Девесиље* наводи биљке које су *Алке биље* — и њих је девет:

Девесиље Мајкина Душица Стидак Десмин Одолен Умолен Прострел Милбер и Диндивак	Рукосади четрест и пет тисућ вила украшени свим у Сунца Зрацима унитканим бојами, које све скупа бели дан снопе.

На још једном месту, у истом спеву, наилазимо на тај број:

На земљи сам, на живот на здравље
Сам' на девет трен' ил' три претрена!

И распоред анђела, према Псеудо-Дионизију Ареопагиту, обухвата девет зборова или три тријаде: савршенство савршенства, ред у реду, јединство у јединству.[22] У орфичкој иницијацији постојала су три тројна принципа, која су сачињавала девет аспеката света. Први је обухватао: Ноћ, Небо, Време. Други: Етер, Светлост, Звезде. Трећи: Сунце, Месец, Звезде.

10. *Милбер* је вероватно једна од многих Кодерових метафизичких биљака. Вероватно представља оно биље које се с милошћу бере.

---

[21] В. Чајкановић, *Речник српских народних веровања о биљкама, Сабрана дела из српске религије и митологије*, књига четврта, приредио Војислав Ђурић, СКЗ; БИГЗ; Просвета; Партенон М. А. М., Београд 1994, стр. 286—287.

[22] J. Chevalier; A. Gheebrant, *Rječnik simbola*, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb 1983, стр. 117.

11. *Диндивак* је такође биљка Кодеровог метафизичког света, мада постоје индикације да би диндивак могао бити пупољак руже.

12. *Десмин* је вероватно деспик — лавандула (*Lavandula Spica Dec.*) — деспић, трма, лавенда, мирисни деспик. Код Римљана је ова биљка употребљавана у купатилима, док су је Немци у Алпима користили као заштиту од ђавола и злих духова.

13. *Невен* (*Calendula officinalis*) — огњац, жутељ, билећ, зимород, риглец. Спомиње се често у народним женским љубавним песмама. Бере се уочи Ђурђевдана. Популаран је у етимолошкој љубавној магији. По песмама наилазимо на поистовећивање невена са сунцем, али се може јавити и као дрво света у чијем корену спава змија, љута или троје-главка.[23]

14. *Ђурђица* (*Convallaria maialis*) — ђурђић, ђурђиц, ђурђица, ђурђевац, ђурђевак, ђурђево цвеће, бокарић, драгољуб. Бере се уочи Ђурђевдана на Биљани петак, па се са осталим ђурђевским цвећем и врбовим гранчицама плете у венце који се стављају на кровове и на вратнице.[24] Има лековиту функцију.

15. *Иванско цвеће* смиљ* (*Galium verum*) — иванова трава, госпино цвеће, госпин простирач. Врло омиљено цвеће код балканских Словена. Према хришћанским представама оно је посвећено светом Јовану летњем (Ивањдан) или Богородици. Уобичајено је да, уочи Ивањдана или на Ивањдан, рано ујутру девојке и жене беру ивањско цвеће, од њега плету венце које стављају на куће или у њиве. Дакле, опет је реч о биљци која стоји у непосредној вези са женским/мајчинским принципом.

16. *Каранфил* (*Dianthus caryophyllus*) — каравил, каравиље, гарофан, гарофиље, катмер, клинчец. Употребљава се, у домаћем култу и иначе, као апотропајон и онда је обично у вези с босиљком.

На божићно јутро њиме се кити кладенац или бунар са којег се доноси вода у кућу. Њиме се китила глава печенице о Ускрсу и бардак са ракијом о свадби. Бере се на Крстовдан. У комбинацији са босиљком и чубром давао се породиљама да пију. Употребљаван је у врачбинама којима би се сачували љубав и мир у браку. Честа је метафора за девојку у усменој лирици.

Два се драга у селу гледала:
Зумбул момче, Каранфил девојче...

(СНП I, 356)

17. *Божур* (*Paeonia femina*) — божурак, брозгва, деветак, духовска ружа, краљев цвет, кресник, курјак, мачур. Према веровању, божур у себи има натприродну снагу (томе је свакако могла допринети и народна етимологија која његово име доводи у везу са: *бог*). Забележено је веро-

---

[23] Љ. Пешикан-Љуштановић, *Змај Деспот Вук — мит, историја, песма*, Матица српска, Нови Сад 2002, стр. 193.

[24] В. Чајкановић, *Речник српских народних веровања о биљкама, Сабрана дела из српске религије и митологије*, књига четврта, приредио Војислав Ђурић, СКЗ; БИГЗ; Просвета; Партенон М. А. М., Београд 1994, стр. 232.

вање по којем домаћин, испраћајући укућане у коло, свакоме дарива по струк божура речима: „Да будеш као овај цвет црвен и јак.” У неким крајевима нероткињама се давао сасушен цвет од божура да би родила мушко дете.

18. *Зумбул* (*Hyacynthus orientalis* L.) — царевић, царев цвет, белођулија. Симбол пролећа а у народној лирици зумбул је често метафора за момка.

19. *Перуника ūлава* (*Iris germanica* L.) — богиша, мачић, сабља, мачинац, небески каћун, калуђер. По свему судећи, ова биљка била је посвећена богу Перуну, на шта указује и њено друго име *богиша*. У Дубровнику се слави празник Богиша, на којем се освећује перуника. Освећена перуника носи се кући да би сачувала кућу од грома (што опет непосредно асоцира на врховног бога Перуна).

20. *Милоглеш — Лала* (*Tulipa* L.) — тулипан, лала. Уочи Ђурђевдана бере се са осталим цвећем и травама. Све то се ставља у неначету воду којом се укућани на Ђурђевдан, пре зоре, умивају. Иначе, у народу није нарочито цењена јер нема мириса.

21. *Селен* (*Ligusticum levisticum*) — љупчац, велестика, милодух. Селен је у традицији познат као биљка љубави, коју девојке и жене радо гаје по баштама. Употребљава се при љубавним врачањима и гатањима, нарочито о Ђурђевдану; пре Ђурђевдана он се не бере и не мирише. Селен има и апотропајску моћ. На Ђурђевдан се њимеките ведрице с млеком и, вероватно из истог разлога (зато што је апотропајон), њиме секите и додоле. Према сватовској песми селен расте тамо где се купају невеста и младожења.

22. *Гавез* (*Symphytum officinale*) — опашица, пијавица, пчеља колинца, волов језик. Поседује изванредну спасоносну снагу. Жиле од црног гавеза куване у млеку привијају се када је потребно да нешто сраста. Народ верује да би и два прста, када би се четрдесет дана овако привијала, срасла један за други.

23. *Копитњак* (*Asarum europaeum*) — копитник, коњско копито, копита, копитница. Биљка са изразитим лековитим и заштитним својствима. Људи су се купали у њему ради побољшања здравља. Брао се ритуално на Биљани петак и уочи Ђурђевдана.

24. *Подбел* (*Tussilago farfara*) — подбио, копитњак, оселско копито, лепух. Бере се на Биљани петак и Међудневице. Користи се много у народној медицини.

25. *Прострел* — сунцокрет. Иако је Кодер поред ових назива додао и *Жултиза висока дивизма*, није нам оставио прецизне податке на коју је биљку мислио, тако да можемо закључити да се овде очигледно ради о две биљке; прострел (*Gentiana cruciata*) — простреда, прострел, прострео, крижатица, мачије очи, мала линцура, соколин. Брао се на Биљани петак, давао се стоци оболелој од простреда.

Друга је сунцокрет (*Helianthus annuus*) — сунцоглед, сунчаница, сунчани цвет, љубомир. Према Чајкановићу, сунцокрет се користи у извесним врачбинама приликом сакупљања плодова. Међутим, њихов циљ није сасвим јасан. Могли бисмо претпоставити да се расипањем сунцо-

кретовог семена желела обезбедити боља родност њива за следећу сезону. Ширу примену сунцокрет има у љубавним врацбинама.

Вероватно није случајно што је Кодер сунцокрет ставио као последњи цвет у овом низу, јер је очигледно желео да нагласи да се на крају све враћа Сунцу. И сам планетарни знак Сунца (круг с тачком у средишту) симбол је довршености великог дела.[25]

Из свега наведеног можемо закључити да је Кодер имао интензиван однос према старој народној вери. Иако део биљака које побраја у традицији имају уопштену, заштитничку или лековиту улогу (босиљак, јоргован, девесиље, лавандула, вратич(ћ), перуника, ђурђица, каранфил, божур...), већина се може довести у чврсту везу са женским принципом. Реч је о биљкама које штите плодност, материнство (мајкина душица, божије дрвце, босиљак, бели крин, девесиље, иванъско цвеће, каранфил, божур, сунцокрет) или о биљкама које се непосредно могу довести у везу са женским божанствима. Кодер у својим спевовима хришћански култ Богомајке спаја са архаичним представама о Великој Мајци, пре свега преко древних јужнословенских веровања која су наставила да живе у култу биља. Тиме је он успостављао присне везе с нашом усменом традицијом и културом унутар које она настаје и укључивао се у традицијски низ чвршће но што се на први поглед може чинити.

Дух традиције се може игнорисати али се не може избрисати из човековог битисања.

Кодер је тога био свестан сваки пут када је, стварајући своје речи-бића, ослушкивао за нас понекад нејасно артикулисан пулс чаробног, топлог универзума, који није далеко. Он је ту у нама, с друге стране нашег бића. Онај ко смогне снаге и храбрости да завири у тај чаробни свет, наћи ће, можда, кључ за Кодерову херметичност.

Medisa Kolaković

PLANTS IN KODER'S EPICS: TRADITION AND INOVATION

S u m m a r y

The paper is trying to prove that the poetic work of Djordje Marković Koder, a hermetic and often disputed poet of the Serbian 19th century literature, could be included in the traditional set with the help of the plant code. The names and meanings of plants in Koder's epic *Devesilje* are analyzed. Koder's plant inventory was also discovered in folk beliefs related directly or indirectly to the female principle. The paper advocates the thesis that the essence of Koder's poetics is made of a mixture of the pagan, Christian and Eastern mythologies which is included in the traditional set of this region through the plant code, linking archaic representations of the Great Mother with the Christian cult of the God-Mother.

---

[25] К. Милановић, *Речник симбола*, Београд 1994, стр. 457.

UDC 821.163.41-14.09 Дучић Ј.
821.163.41-95
82-1/-9.09

ВИДОКРУГ ЕКСПЛИЦИТНЕ ПОЕТИКЕ ЈОВАНА ДУЧИЋА: КЊИЖЕВНИ ПРОГРАМ КАО ЖАНР

Иван Негришорац

САЖЕТАК: Своје излагање аутор започиње дефинисањем књижевног програма/манифеста као жанра, а затим прелази на анализу најважнијих програмских текстова српске модерне које је написао Јован Дучић. Створивши те текстове са пуном свешћу о жанровским посебностима књижевног програма, он је у тексту Споменик Војиславу (1902) своје излагање организовао по основној структурној схеми тога жанра. Започињући са критиком српске песничке традиције и уочавањем њених слабости, Дучић је указао и на позитивне развојне токове у њој оличене, пре свега, делом Војислава Илића, да би у завршном делу изложио основну програмску концепцију са пуном свешћу о њеним компаратистичким импликацијама, при чему је највећи значај дат француском симболизму и парнасизму.

Књижевни програм као жанр испољио се у још два текста Јована Дучића — Наши писци и наши читаоци и О књижевном образовању (1908). У тим текстовима је аутор извршио својеврсно свођење рачуна којим је показао замашност и коренитост нове књижевности за коју се залагао, а посебно озбиљност њених културолошких импликација. Овим текстовима, жанровски јасно одређеним, Јован Дучић је отворио путеве даљег поетичког развоја модерне српске књижевности.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: српска поезија, жанр, књижевни програм, поетика, поетички концепт, српска модерна, парнас, симболизам, књижевно образовање, нови читаоци

1. ЖАНРОВСКЕ ОДРЕДБЕ

У књижевном животу, посебно у тренуцима наглих промена и заокрета у модернистичким развојним процесима, када се јављају нове књижевне епохе, правци или покрети, пресудну улогу добијају књижевни програми и манифести. Њихова основна функција испољава се у покушајима да се, дефинисањем природе пожељних конвенција, трасирају правци поетичких промена и дефинишу могући оквири индивидуалних или групних поетика. У мери у којој програми и манифести исказују

способност да не само опишу реално стање поетичких чињеница него и да писце склоне иновацијама подстакну на даља преиспитивања појма књижевне чињенице, ови текстови ће показати сопствену релевантност за настанак укупног иновативног пројекта неке књижевности. Потенцијал књижевног програма понекад се исцрпљује на нивоу нечијег индивидуалног ауторског дела, понекад се шири и до оквира неке књижевне групе, котерије или књижевног покрета, понекад досеже и до размера читаве књижевне генерације, у бољем случају и до читавог књижевног правца или стилске формације, а најређе се исказује у погледу одређења читаве књижевне епохе или периода.

Књижевни развој, ма како се он манифестовао — у еволуционим или револуционим модусима, на пресудан начин је обликован управо књижевним програмима и манифестима. Штавише, динамика књижевних мена у највећој мери одређена је управо вештином дефинисања поетичких оквира књижевне чињенице, па је експлицитна историјскопоетичка свест најизразитија и најупечатљивија чињеница развојног процеса: једино је таква свест у стању да садашњи књижевни тренутак јасно постави на линији која од књижевне прошлости непосредно води у књижевну будућност.

Књижевни програми и манифести легитимни су наследници традиционалних поетичких расправа. Још од антике, од Аристотела и Хорација, преко ренесансних аутора какви су Јулије Цезар Скалиђери, Марко Ђироламо Вида, Жоашен Ди Беле, Пјер Ронсар и други, па до класицисте Николе Боалоа развијала се дисциплина чији је примаран задатак био да доведе до што поузданијих сазнања о природи поезије, посебно о песничким врстама и условима које је неопходно задовољити да би се остварило успешно, лепо песничко дело. Такву проблематику су, у основи, књижевни програми и манифести сасвим преузели, али су читав проблем поставили у промењеним духовноисторијским околностима, те, стога, са неминовно другачијим категоријалним апаратом и са промењеним интенционалним усмерењем сазнајног чина.

То би значило да књижевни програми и манифести, за разлику од старих поетика, бивају исписивани у времену када се, готово аксиоматски, прихвата чињеница да је књижевност историјска, променљива категорија, те да тим процесом промена треба на одговарајући начин овладати. Отуда нико од аутора књижевних програма и манифеста не сматра да су изложена сазнања опште обавезујућа или да треба да важе изван историјског хоризонта чијем одређењу је посвећена. Ако су, дакле, традиционалне поетике рачунале на то да дођу до поузданих и аниисторијских сазнања, књижевни програми и манифести су у том погледу знатно мање наметљиви и претенциозни, а важе превасходно за епоху у којој су настали.

Разлике су очигледне и у погледу интенционалне усмерености стеченог сазнања. Класична, стара поетика сматрала је да може подучити писце како написати ваљана песничка дела унутар одређених жанровских конвенција. Реч је, дакле, о нормативном разумевању основног феномена и о претензијама ка нормирању стваралачке праксе. У начину деловања књижевних програма и манифеста таквог нормативизма и пре-

скриптивних амбиција једноставно нема. Они, стога, настоје да одреде, пре свега, доминантне, средишње појаве које пресудно утичу на конституисање и стваралачко испољавање нових духовноисторијских и стилскоформацијских ентитета. Таквим одређењем успостављају се поетички оквири за будућу стваралачку праксу, а додатно, детаљније одређење те праксе ни не мора, премда може, да уследи. За разлику од традиционалне поетике која је настојала да што потпуније и, пре свега, нормативно одреди књижевне феномене, књижевни програми и манифести остају само на нивоу основних, средишњих чињеница развојног процеса настојећи тек да усмере кретање креативне енергије а не да у потпуности дефинишу њене појавне облике.

Књижевни програм/манифест представља засебан жанр заснован, пре свега, на поетичком, есејистичком и критичком дискурсу, али и поетском и реторичком дискурсу. Најближи́ жанровски суседи су, без сумње, поетички трактат, есеј и критичка расправа, а строго разликовање међу њима није баш лако успоставити. Штавише, бива очигледно да то разликовање не може успешно бити изведено само на основу структурних одредаба него много већу улогу добијају функционални чиниоци. Тек сагледавањем структурних одређења осмишљених одговарајућим функцијама у књижевном животу и историјскопоетичким процесима може се доћи до потпунијег дефинисања програма/манифеста као жанра.

Делиминацију књижевног програма/манифеста, с једне, те поетичког трактата, есеја и критичке расправе, с друге стране, никако не бисмо могли извести само на основу структурних чинилаца зато што сви ови жанрови деле мноштво заједничких особина и сродних поступака. Сви они, у већој или мањој мери, постављају питање начела и општих својстава књижевности; сви они своја излагања заснивају на слободнијој мисаоној форми у којој не само што могу доћи до изражаја сасвим лични ставови и субјективне перспективе разумевања него и чисто поетски, књижевни и реторички облици дискурса; сви они рачунају са неким поступцима вредновања одређених књижевних дела, неких сегмената књижевне традиције, поготову њеног главног тока, или традиције уопште; сви они рачунају са укупним могућностима теоријског, историјског и критичког расуђивања о књижевности... У каквим ће се, пак, односима појавити ови структурни чиниоци унутар конкретних примера жанра књижевног програма и манифеста не може се ништа начелно рећи. Жанр допушта различите облике у којима удео сваког од чинилаца бива дефинисан унутар сваког текста понаособ.

Постоји, међутим, један изразити структурни чинилац који одваја књижевни програм/манифест, с једне, а поетички трактат, есеј и критичку расправу, с друге стране. Ову прву групу текстова, наиме, одликује наглашено присуство футуристичког, а понекад и пророчког дискурса.[1]

---

[1] У својој *Теорији авангардне уметности* Ренато Поџоли појам футуризма истиче као посебну одлику свих авангардних покрета, а тај појам доводи у везу са њиховим револуционарним амбицијама: „Историјски посматрано (с тачке гледишта историјске дијалектике, како би то рекли хегелијанци и марксисти), то значи да у психологији и идеологији авангардне уметности футуристичка манифестација представља, тако рећи, пророчанску и уто-

Када кажем „футуристички”, онда, дакако, не мислим на футуризам као конкретну авангардну стилску формацију која је, поготову у Италији и Русији, имала изузетно важну улогу у обликовању свеколиких авангардних активности и књижевних чинова. Мислим, дакле, генерално на оне мисаоне ставове и вербалну праксу који су изразито оријентисани ка будућности истражујући каква стварност, а поготову каква пожељна стварност може у будућности настати. У том смислу, књижевни програм и манифест, негујући футуристички дискурс, треба да одговори на питање каква је књижевност у будућности могућа, а поготову каква је пожељна да буде.

Да би реализовао жанровске потенцијале књижевног програма и манифеста њихов аутор би морао да обави бар два важна поступка који морају бити исказани одговарајућим мисаоним ставом и одговарајућим дискурсом. Он, пре свега, мора да одреди сопствени однос према традицији, а то ће учинити тако што са становишта пожељне поетичке праксе треба у традицији да разлучи шта је сасвим превазиђено и неподстицајно, а шта још непревазиђено и подстицајно. Другим речима, треба одвојити „мртву” од „живе традиције”. Такву диференцијацију, дакако, не треба разумети као чин са трајним последицама, будући да се тај однос категорија подстицајно/неподстицајно, непревазиђено/превазиђено, живо/мртво непрестано мења у зависности од изазова које испоставља ново време, односно нови креативни субјекат. Макар и привремено, само за конкретну прилику стварања новог дела, или групе нових дела, писац чак и нехотице обавља некакву селекцију релевантних чинилаца традиције. Жанр књижевног програма/манифеста подразумева да се та селекција обавља свесно, уз одговарајућу аргументацију, при чему — говорећи језиком Томаса Стернса Елиота — оно „прошло у прошлости” треба да буде одвојено од оног што представља „садашње у прошлости”.[2]

Други поступак без којег нема истинског жанра књижевног програма/манифеста тиче се потпунијег одређења будуће и пожељне књижевне праксе. Суочавајући се са отвореним могућностима књижевног, стваралачког чина аутор програма/манифеста треба да укаже на то каква је књижевност у наступајућем времену могућа и пожељна, односно каква у основи треба да буде та пожељна књижевна пракса. Ауторови мисаони ставови и одговарајући дискурс у највећој мери усмерени су ка овом структурном чиниоцу који треба сматрати самим језгром читавог жанра и његовим суштинским разлогом постојања. Истовремено, у конкретном тексту књижевног програма/манифеста моменат изрицања оваквих става представља кулминациону тачку у којој се најјасније испољава природа текста и жанровски се најчистије одваја од текстова друге врсте. Сви остали структурни чиниоци могли би из неког текста ове врсте и да изостану, али би одређење пожељне стваралачке, књижевне праксе свакако морало остати.

пијску фазу, арену агитације и припреме за најављену револуцију, ако не и саму револуцију.” (Пођоли, Ренато, 1975, стр. 103)

[2] Елиот указује да традиција „на првом месту обухвата осећање историје” које „укључује запажање не само онога што је прошло у прошлости, него и што је садашње у прошлости” (види, Елиот, Т. С., 1963, стр. 35).

Ипак, делиминацију жанра књижевног програма/манифеста, с једне, и поетичког трактата, есеја и критичке расправе, с друге стране, нужно је употпунити разматрањем функције ових текстова у књижевном животу и историјскопоетичком процесу. У том смислу би разматрање требало започети констатацијом да је књижевни програм/манифест таква врста текста који има наглашену, било индивидуалну било колективну, ауторску позицију: творац програма и манифеста, свеједно да ли је то неко „ја" или некакво „ми", наступа са изразитошћу субјекта који је дошао не само до важне спознаје, до увида вредног да буде изнет другима на проверу, него и до пророчког виђења, до откровења које исказује амбицију да темељно одреди књижевну будућност. Креативни субјекат те своје увиде и спознаје износи у облику који јасно сведочи да он не само рационално и аргументовано него и егзистенцијално, целим својим бићем и својим чином, стоји иза изречених ставова. Сасвим је, стога, природно да пророчки дискурс веома често представља доминантан исказни облик текста, а пророчки субјекат постаје манифестни облик аутора.

Изношењем својих увида и откровења аутор књижевног програма/манифеста захтева од својих читалаца сагласност и заједничку акцију. Заправо, аутор подразумева да ће се из укупне читалачке популације издвојити његови истомишљеници и да ће његови ставови постати не само уверење једне веће скупине стваралаца него и руководно начело за њихову заједничку акцију. Књижевни програм/манифест представља отворени позив на окупљање, а то окупљање треба да доведе до заједничке акције и систематског делања са циљем реализације изнетих увида и откровења. Таква врста текста редовно подразумева, каткад и отворено истиче, да су заступници изнетих уверења чланови једне посебне, понекад сасвим ексклузивне скупине креативних субјеката који у културном амбијенту у којем делују имају посебну мисију. У средишту тог окупљања стоји заједничка идеја модернизације одређене књижевне традиције, а посебно програмског одређења оних типова иновативне делатности који процесу модернизације треба да дају одређенији лик. Програм/манифест нуди чврсту идејну основу за формирање групног идентитета свих оних који деле исте ставове о неким важним питањима актуелног стваралаштва и који су спремни да се предају мисији пројектованог књижевноисторијског развоја.

Захваљујући свему томе новостворена скупина — без обзира била она формално или неформално организована — преузима иницијативу како би, многобројним механизмима јавног деловања, обликовала књижевни живот и усмеравала токове књижевног развоја. У том погледу, веома често, књижевни програм/манифест као жанр садржи и, у већој или мањој мери, непосредно испољава некакав облик глобалне развојне стратегије властите националне књижевности, укључујући и комплекс њених интернационалних релација. Истовремено, тај жанр може, али не мора, имати јасан став према књижевности као целовитој институцији, са свим њеним чиниоцима и успостављеном схемом релација. Такав целовит поглед на институционалну организацију књижевности не мора нужно бити уграђен у књижевни програм/манифест напросто зато што се

он може ограничити само на питање поетичке иновације, па да већ тиме сасвим оствари сопствену сврху и досегне неопходно језгро жанровског идентитета.

Књижевни програм/манифест представља један од типичних феномена модерне историјскопоетичке и књижевнокритичке свести, те њен изузетно важан жанр. Тај жанр обезбеђује енергетску основу и развојни пројекат неопходан за добро замишљен, пажљиво вођен процес модернизације књижевности, па и читаве културе. Књижевни програм/манифест, као пројектни погон неке књижевне групе, котерије, покрета, неке књижевне генерације, правца, стилске формације, неке књижевне епохе или периода, има смисла једино када настане благовремено, а то значи пре објаве књижевних дела које такво поетичко опредељење отелотворују или, бар, усред таквог процеса. Задатак и сврха овог књижевнокритичког жанра јесте изградња пуне стваралачке самосвести и њено осмишљавање на плану историјскопоетичких, књижевноисторијских процеса. Захваљујући таквом деловању писци могу лакше сагледати шта је у датом процесу остварено, а шта би тек требало у будућности чинити. У том смислу одређени књижевни програм/манифест остварује своју мисију све док у себи садржи некакве креативне потенцијале способне да подстакну писце на нове стваралачке подухвате. Своју мисију књижевни програм/манифест губи у тренуцима када се његова подстицајност већ сасвим потрошила, односно кад је већ у оквиру датог поетичког опредељења настало толико дела да се неминовно ствара утисак да су стваралачке могућности у оквиру датог концепта већ довољно материјализоване, па чак и сасвим исцрпљење. Тада је, дакако, историјскопоетички тренутак дозрео за неке нове развојне пројекте, односно за неке нове књижевне програме/манифесте.

2. ПРОГРАМСКЕ ОБЈАВЕ

Јован Дучић је аутор изразите поетичке самосвести. Његова стваралачка пракса подразумева знатан удео поетичких знања изграђених на темељним историјским увидима у читав европски културни простор, од античких времена до модерног доба, као и на суштинском разумевању националне културе из које потиче и којој припада.[3] Ако је у раној младости понекад подлегао романтичарском миту о чистој спонтаности, те искључиво имагинативној заснованости песничког чина, он је врло брзо увидео да се удео рационалних чинилаца и сваковрсних знања не сме заспоставити. И знао је, истрајно и тврдо, да само складан спој опреч-

---

[3] Најпотпунији опис Дучићевих поетичких ставова начинио је Слободан Витановић у својој књизи *Јован Дучић у знаку Аполона и Диониса: Књижевни погледи и поетика* (1994). Та књига обухвата преглед свега онога што су традиционални проучаваоци књижевности називали књижевним погледима. Извесни пропусти ове изузетно прегледне и корисне студије веома брзо су уочени. Тако је Петар Милосављевић, с разлогом, приметио да у овом приказу изостаје опис Дучићевог систематског бављења проблемима српске књижевности као целине. (О томе види, Милосављевић, Петар, 1998, стр. 87—100)

них стваралачких чинилаца може довести до резултата отпорних на зуб времена и на корозивност промене укуса.

Своје блиставе историјске увиде Дучић је, у пресудним тренуцима књижевноисторијских процеса, умео да повеже и са програмским слутњама неких будућих песничких дешавања. Отуда његов текст *Споменик Војиславу* (1902) представља кључни песнички програм српске модерне, програм без чијег познавања не можемо разумети историјскопоетичке перспективе читаве епохе.[4] У том тексту уочљива је извесна, истина довољно аргументована, али јасно експлицирана свест о српској песничкој традицији, а особито свест о манама и слабостима песника претходних епоха.

Млади Дучић је указао на две крупне мане својих претходника. Једна мана тиче се недостатака у песничкој форми, а повезана је са распрострањеном аљкавошћу и небрижљивошћу српских поета. Дучић, отуда, упозорава да „у наших најбољих пјесника наићи ћете често и већином на недорађене ствари. У једној пјесми наћи ћете овдје слику, ондје лијеп стих, да вам одмах друга строфа, или слика, или стих, пониште сав утисак својом често очајно рђавом фактуром. Нико у овоме није згоднији примјер од самог Ђуре Јакшића." (Дучић, Јован, IV, 1969, 240) Очигледно је, дакле, да у нашој књижевности није довољно негован естетски идеал песничке форме.

Друга мана на коју песник упозорава тиче се одвећ јаког присуства реторичких чинилаца у песничком чину. „У наших старијих писаца — вели Дучић — видјећете да се и данас воли и хвали оно што је декламаторско и реторично, а то је зло учинило да је у нашу поезију ушло много тога. У наших најбољих пјесника видимо најљепше странице унакажене декламаторском емфазом. Дуго се година у нас декламује у животу и политици, па се декламовало и у поезији." (Дучић, Јован, IV, 1969, 243—244)

Обе ове примедбе изречене су, некако, узгредице. Дучићево виђење наше песничке традиције није у овом тексту довољно елаборирано и аргументовано, али су изречене примедбе одиста погађале у осетљиве, слабе тачке певања и мишљења код Срба. Насупрот томе, Војислав Илић је не само превладао поменуте слабости него је и реализовао читав низ врлина које своју упечатљивост умногоме дугују природи традицијског фона на којем се појављују.

---

[4] Кључни програмски текст српске модерне није објављен тамо где је било природно да се то деси — у часопису *Српски књижевни гласник*, који је с разлогом сматран бастионом српских модерниста: Дучићев текст појавио се у часопису *Дело*, 1902, бр. 24, 2, стр. 246—252. Указујући својевремено на велик значај Дучићевог текста о Војиславу Илићу, Драгиша Витошевић је, након изричитих похвала, закључио да „Дучићев мало познат и заборављен оглед у Делу 1902. у ствари је најпотпунији програм и 'манифест' српске модерне. Војислав је срећно послужио као повод и 'заклон' да се кажу нове мисли, жеље, истине." Но, одмах након ове констатације, он ће отворити питање због чега рецепција тог текста није била адекватна његовом значају: „Па зашто онда чланак није објављен у Српском књижевном гласнику где би по свему више пристајао и свакако имао више одјека? Разлог ће нам бити јасан ако уочимо Дучићеве похвале декадентима и симболистима, у исто време када СКГ преноси нападе Макса Нордауа на њих као на душевно поремећене људе... Већ од самог почетка песници и критичари српске модерне били су у извесном разлазу." (Витошевић, Драгиша, 1975, 318.)

Своје разматрање Војислављевих поетичких иновација Дучић отпочиње констатацијама које се тичу рецепције његове поезије. Пре свега он констатује да постоје читаоци који показују изразите наклоности према овом песнику, а ти читаоци су жене. Везујући за женски сензибилитет развијено чуло за естетске вредности („међу пјесницима жена никада нисте могли видјети инфериорне писце"), за лепоту уопште (жене „три четвртине живота мисле само о Љепоти"), а међу спознајним моћима посебну имају развијену интуицију (Војислава су жене „нашле интуицијом која је често јача и поузданија него наша анализа"), (Дучић, Јован, IV, 1969, 239) Дучић је овим фрагментима, који представљају ране прилоге самосвесном дефинисању појма женског писма, указао на повлашћеног читаоца Војислављеве поезије и тиме отворио расправу о променама хоризонта очекивања које је овај песник унео у српско песништво.

Други, пак, детаљ важан за промене хоризонта очекивања српског читаоца указује на чињеницу да је реч о песнику који „није био такозвани народни пјесник" и „није, као Антеј, налазио хране и снаге само на домаћем тлу". (Дучић, Јован, IV, 1969, 239) Војислав, дакле, има посебну вредност у нашем песништву јер се супротставља распрострањеном народском, плебејском сензибилитету који у српској култури несумњиво доминира.

Те две рецепцијске чињенице — жене као повлашћени читаоци и уочљива дистанца у односу на плебејски укус — представљале су за Дучића препоруке највишег реда. Већ сам начин на који је Војислав примљен код наших читалаца довољно говори о песниковим особеностима, па је у даљем току критичке аргументације Дучић предузео релативно прецизно именовање поетичких иновација које се тичу нераскидиво спојених инстанци аутора и текста.

Указујући на значај појаве Војислава Илића у српском песништву, Дучић је уочио неке суштинске особености по којима се Војислав издваја на фону српске песничке традиције. Будући да „његову је душу зарана очарала Љепота која је без отаџбине", он је постао песник изразито естетског усмерења: „Војислав је волио љепоту изнад свега и она је била цигла његова инспирација. Он је пјевао оно што је снијевао, а не оно што је доживљавао." (Дучић, Јован, IV, 1969, 239, 240) Дучић то не помиње непосредно, али очигледно има на уму да је овим поетичким гестом Војислав успоставио јасну, пресудно важну дистанцу у односу на доминантну праксу нашег романтизма. Романтизам, дакле, није именован, али је схватан као кључна поетичка инстанца коју ваља превладати.

Путеви превладавања подразумевали су, пре свега, наглашавање естетске суштине песничког чина. У том контексту је Војислав Илић обавио важну мисију у српском песништву, а то је постигао упркос томе што је као песник испољавао неколико уочљивих слабости. Те слабости, међутим, готово све одреда, представљају оне чиниоце који одређују величину неког песника. Констатујући да „иако Војислав није успио да буде наш највећи пјесник, он је, извјесно, наш најбољи пјесник", (Дучић, Јован, IV, 1969, 240) млади Дучић вели: „Војислав није имао осјећаја,

није имао имагинације и није имао идеја. Шта то мари па да се ипак буде изврстан пјесник? Свега тога није имао ни Теофил Готје, ни многи други већи од Војислава. Осим свега тога троје, у лирици остаје још много нешто по чему један пјесник може бити одличан пјесник."[5]

Оно у чему је садржан значај Војислава Илића у српском песништву тиче се, пре свега, улоге песничке форме. Дучић то изричито каже: „Али ако хоћете да видите како је умио Војислав и да лијепо мисли и осјећа и имагинира, то тражите у његовој Форми: ту је и његова идеја, и његов осјећај, и његова жива имагинација. Јер све оно што нам је Војислав дао новога у Форми, то је његово; он лично није имао гдје да то научи, и он је све то измислио. То је била једна необично деликатна душа и изванредно пријемљива за нијансе, финесе." И даље: „Војислав често није у својој пјесми казао ништа. Али једно ништа кад се лијепо каже, онда то постаје једно Лијепо!" (Дучић, Јован, IV, 1969, 241, 241)

Такав рад у форми, сматра Дучић, нисмо имали у српском песништву. Војислављеву књигу одликује то „што је свака стварчица у њој, као какав златарски посао, дорађена скрупулозном пажњом, пажњом коју бисмо могли назвати савјесним поштењем једнога умјетника." (Дучић, Јован, IV, 1969, 240) Војислав Илић је песник занатлијског умећа, јаког уметничког инстинкта и развијеног смисла за леп израз, артиста без премца, песник који све недостатке успешно надомешта моћним осећајем за песничку форму. Јер, упозорава Дучић, „форма у пјесми може да често замијени све друго, а садржина често може да буде све друго само не поезија. Све је до тога како се нешто рече." (Дучић, Јован, IV, 1969, 242)

Но, није Војислав само естетизант и артиста. Указаће Дучић на бар још две важне поетичке особености које се тичу извесних културолошких аспеката песничког чина. У оквиру деоба културних зона на Исток и Запад, Војислав је, по Дучићевом мишљењу, био сав окренут Западу: „Војислав није видио Запад, велики и умни Запад, али га је осјећао. Открио га је у себи не знањем и видом, него срцем и унутарњим очима, открио га је себи случајно, као они средњовјековни откривачи што су проналазили случајно читаве свјетове по океанима, о којима су само слутили. Он је чист западник, што није, по моме мишљењу, мала врлина." Оно, пак, што је Дучић код Војислава препознао из источне културне зоне, приписао је не Блиском већ Далеком истоку; јер „Војислављев је Исток био више будистички и браманski него мухамедански." (Дучић, Јован, IV, 1969, 241)

Друга поетичка особеност са озбиљним културолошким импликацијама тиче се указивања на урбани сензибилитет којим, по Дучићу, Воји-

---

[5] Две године након ове Дучићеве констатације, Богдан Поповић ће у својој расправи о Змају *Шта је велики пјесник* (1904) утврдити четири основна критерија песничке величине: снага мисли, топлина осећања, богатство маште и углађеност укуса. (Види, *Критички радови Богдана Поповића*, приредио Фрањо Грчевић, Матица српска — Институт за књижевност и уметност, Нови Сад — Београд 1977, стр. 217—237) Од свих ових критерија, сасвим кореспондентних са онима које износи млади Дучић, Војислав би из перспективе текста *Споменик Војиславу* удовољио превасходно овом последњем.

слав „са својим укусом за град" (Дучић, Јован, IV, 1969, 244) представља јаку противтежу доминацији жанра сеоске приповетке (Дучић је назива новелом) и тематике везане за сеоску средину (он вели: „живот примитивне сеоске гомиле"). Дучић, међутим, са жаљењем констатује да таква Војислављева поетичка иницијатива није довољно примећена у српској књижевности.

У оба ова случаја, кад је у питању и везаност за Запад и укус за град, Дучић, рекло би се хотимично, претерује. То, очигледно, чини због општег програмског опредељења које означене поетичке особине настоји да пробуди и да подстакне њихов развој у српској књижевности. У тим настојањима би тешко било шта постигао да није тако изричито наглашавао и најситније њихове најаве у српској песничкој традицији.

Кад је у питању дефинисање поетичког програма српске модерне, Јован Дучић је својим есејом *Споменик Војиславу* изрекао капиталне ствари. Одајући признање Војиславу Илићу, он констатује: „лирска је поезија отишла, истина, данас много даље од саме Форме. За потоњих дваестину година ушли су у поезију страних народа нови елементи и нови смисао." (Дучић, Јован, IV, 1969, 242) Млади Дучић с пажњом осматра развој постромантичарских поетика, у распону од парнасизма, преко декаденције до симболизма, а у том развоју кључним оцењује напредовање од поезије форме до поезије нових осећања и нових идеја.

Скицирајући развој модерног песништва, Дучић истиче следећа постигнућа: „И као што је лирска поезија добила са досадашњим школама свој рјечник и своје облике, као што је, нарочито са парнасизмом, добила љепоту слике, тако је са декадентима добила љепоту музике и слободе осјећаја, а са симболистима добила је своју филозофију, лијепу филозофију симбола, чисту филозофију пјесништва." (Дучић, Јован, IV, 1969, 242) Поезија парнасоваца, која је досегла „савршенство форме" и која је „префинила нерве и образовала опажања, истанчала наша чула", припремила је терен за даље поетичке процесе. Тако се природно јавља „поезија симболиста која је открила више него нове облике: нова осјећања" (Дучић, Јован, IV, 1969, 242); јавља се сензибилитет који је развио чула „за ону танану поезију симбола, за ону, тако рећи, метафизику осјећања која данас улази срећом у стиховану књижевност" (Дучић, Јован, IV, 1969, 243); јавља се „поезија Идеје која са Метерлинком и друговима у Француској, а са Демелом, Хофмансталом и Георгом у Њемачкој постаје једина поезија свога времена." (Дучић, Јован, IV, 1969, 243)[6]

---

[6] Истицање ових имена навело је Предрага Палавестру да у Дучићевом програмском тексту запостави присуство конзервативнијих, парнасистичких елемената, а да истакне значај симболистичке поетике: „Песници на које се Дучић позивао нису били ни Самен, ни Рењије, ни де Хередија, о којима се у српској књижевној критици углавном лепо писало; није био ни Сили-Придом, који је само годину дана раније добио прву Нобелову награду за књижевност, него су били песници симболизма: Метерлинк, Георге и Хофманстал, дакле они песници који су веровали у спиритуалност песничке форме, у слободу доживљаја и у магијско искуство језика. Метафизичка компонента у лирици симболиста, за коју се Дучић определио да би је докраја остварио тек у касно зрело доба, била је у свему супротстављена естетичком позитивизму реалистичких песника." (Предраг Палавестра — *Историја модерне књижевности: Златно доба 1892—1918*, Српска књижевна задруга, Београд 1986, стр. 203)

У тим поетичким збивањима, сматра Дучић, Војислав Илић је само једним делом учествовао, оним делом којим се исказују домети поезије форме: даље процесе он није наговештавао. Тврдећи да код значајног претходника нема свести о симболистичкој поетици, о декаденцији и о поезији Идеје, Јован Дучић вели: „Војислав њен долазак није слутио, јер је он био чист натуралистички пјесник парнасовац, који је ствари гледао својим физичким оком, и који није имао много унутарњег живота у додиру са стварима; он је био само пјесник Форме, као што је била и на страни цијела поезија његовог времена. Задржавајући се само на ономе што је видљиво, чулно, он је остао пјесник облика и учитељ Форме; он је показао боље него ико колико је у стању наш лијепи српски језик, и колико има еластичности, пластике, музике и боје у нашим ријечима." (Дучић, Јован, IV, 1969, 243)[7]

Што се непосредних утицаја тиче, Војислав је, по Дучићевом мишљењу, везан искључиво за Русе „који су одлични песници али недовољни учитељи, нарочито у поређењу са Французима". (Дучић, Јован, IV, 1969, 245) Помињући, пак, Пушкина, он тврди да код Војислава „има читавих стихова из Пушкина", а „има и неколико сижеа, и овдје-ондје по која реминисценција". (Дучић, Јован, IV, 1969, 245) Песников темпарамент је, међутим, одвојио Војислава од Руса, те га неосетно и несвесно довео у везу са Французима: „Ако Војислав икоме сличи, то је нарочито француским парнасовцима — за које можда није никада ни знао. Ко би рекао да Војислав није учио шта је то лијепо из Готјеове и де-Лилове школе! Он има све велике врлине парнасизма и, на жалост, све његове мане." (Дучић, Јован, IV, 1969, 245)

Оваквом песниковом развоју је, на свој начин, допринела и лакоћа са којом је он писао, тачније његов „велики импровизаторски таленат". Дучић, додуше, о том доприносу не говори изричито, али са дивљењем констатује да „право је чудо како је Војислав писао своје пјесме, и ја не бих знао ни један сличан примјер међу страним писцима", те да то доказује „колико је огромно много талента лежало у овоме младом писцу који није доживео да га манифестује. на велику жалост за нашу још увијек одвећ мало писмену књижевност". (Дучић, Јован, IV, 1969, 245, 246)

Имајући на уму све оно што се дешавало у поезији западних народа и што се дешавало у српској поезији, Дучићу није било тешко да, као неку врсту конклузије изведене из претходних премиса, испише поетички програм који нова генерација песника треба да оствари: „Наша данашња поезија, преживевши епоху школе, ваља да у данас савршену Форму унесе мисаоност и осјећајност модерне поезије, чиме ће нарочито обиљежити своју индивидуалност и отићи даље од онога докле се дошло." (Дучић, Јован, IV, 1969, 243) Тиме је изречена она одсудна реч која ће послужити као основни поетички оријентир не само Јовану Дучићу него и најважнијим песницима који су стварали током прве две де-

---

[7] Књижевноисторијска истраживања су, касније, овај Дучићев суд оспорила, па су радови Николе Мирковића, Драгише Живковића и Милорада Павића показали да је опус Војислава Илића знатно сложенији, те да у њему налазимо и песама ранога симболизма.

ениje двадесетог века: кључно поетичко опредељење у знаку је освајања и превладавања парнасизма, прихватања декаденције, те досезања префињених изражајних могућности симболизма. Дучићев *Сūоменик Војиславу* добио је, тако, у своме времену улогу кључног поетичког покретача без којег догађаји не би кренули током којим су кренули и без којег разумевање тих збивања не би било могуће. Текстови српских критичара, који су превасходно верификовали постојеће поетичко стање и утицали на јаче или слабије артикулације већ постојећих поетичких чинилаца, такву поетичку мисију једноставно нису имали. Историјскопоетички смисао Дучићевог текста је огроман, најважнији у епоси српске модерне, а остао је као трајна вредност оне критичке мисли која не само да успешно процењује остварене песничке вредности него уме и да укаже на путеве будућих поетичких мена.

3. СВОЂЕЊЕ РАЧУНА

Јован Дучић је веома добро знао да се песником колико рађа толико и постаје. Отуда у *Сūоменику Војиславу* он истиче да „у сваком писцу има двоје: оно што је урођено и оно што је научено", те да „само рђави писци не подносе утјецај." (Дучић, Јован, IV, 1969, 245) Још од своје младости он је увидео велик значај који у песничком стваралаштву имају култура, образовање, познавање страних језика и књижевна лектира. Борећи се против заблуда окаснелих романтичара и наше књижевне боемије, Дучић је износио јаку аргументацију која је бранила идеју о култури и образовању као изразитој особености поетичког система формираног првих година XX века. У тексту *Наūиūисци и наūи чиūаоци* (1908) он ће врло пластично описати како је, између осталог, формиран систем нових културних навика. Сасвим у духу знатно касније изложеног концепта естетике рецепције, он ће нагласити улогу новог читаоца који је настао у промењеним животним условима „наше две-три последње генерације", које би након школовања у иностранству — „са познавањем страних језика, прочитавањем туђих писаца, и гледањем великих позоришта", уз то „с укусом који је добио своју школу на највећим делима светских писаца, и укусом који се код неких од њих рафинисао до потпуне отмености и до могућности да све прими и све осети" (Дучић, Јован, VI, 1969, 243)[8] — требало да се врате у своју земљу и у сопствену културу где ништа неће моћи да задовољи њихове нарасле и профилисане културне потребе. „Ти млади људи — вели Дучић — који су о томе шта је лепо учили у романима Флобера и Анатола Франса, којима зује у ушима и срцу стихови Дантеа, Гетеа, Шелија и Сили Придома, и који су видели најлепше галерије слика, и с блаженством чули Бетовена и Шопена, враћају се у своју земљу где се људи увесељавају авантурама Сремчевог Калче, где им сузе очи на наивну романтику Веселиновића и

---

[8] Текст *Наūиūисци и наūи чиūаоци* појавио се први пут у *Полиūици*, 26. 4. 1908. године.

Глишића, и где се још пада у занос код свирања шабачких Цигана. Враћајући се кући, те генерације нису за један цео низ година имале у својој земљи своје писце. Јаз између писаца и читалаца био је већ отворен, и једна и две младе генерације читалаца са стране биле су омрзнуте међу тим писцима и њиховим поштовањима, и сматране за одређене људе, снобове, и рђаве српске грађане." (Дучић, Јован, VI, 1969, 243—244)

Из тог система културних навика читавог социјалног слоја образованих и профилисаних интелектуалаца, т. ј. култивисаних читалаца, Дучић је извео опис нових писаца неопходних да би се у српској култури изнова успоставио споразум између, у погледу културних навика, сасвим усаглашених писаца и читалаца. Ти писци би, пре свега, морали „пазити да време прође поред њих а не преко њих, и да живе увек са својим добом, да прате све оно што прате други, да знају оно што је и другима познато, и да живе једним многоструким животом, целим животом — онако како је то могуће људима од генија и талента, и што је можда немогуће сваком другом"; потом би такав писац морао бити „Европљанин и космополита, онолико колико и његов најотменији читалац"; коначно, између писаца и читалаца би морала да се успостави „искрена и нежна веза" тако да читалац писца „заволи толико да и поред све своје библиотеке на страним језицима могне да узме његову књигу и да јој поклони целу тишину оних драгих вечери које поклањамо писцима које волимо као што се воле родитељи". (Дучић, Јован, VI, 1969, 244)

Та веза и та наклоност није у овом случају одређена величином писца; односно, неће читалац нашег писца волети зато што је велик него што је и модеран и српски, односно што је модеран на српски начин. Само тако биће могућ нови споразум између нових читалаца и нових писаца. Јер, истиче Дучић, „није потребно да то буде велики писац па да га претпоставимо уживањима које нам даје Шекспир, Данте, Гете, и које често више обожавамо него волимо; средњи писци имају највише пута срећу да буду најчешће читани и најнежније вољени. Верлен је читан и вољен колико и Иго, Хајне колико и Гете. За нашег новог читаоца наш српски модеран писац имаће још и онај чар заједничког материнског језика, осећај заједничке расе и заједничке средине, безбројно много веза које везују два грађанина и сународника, и које се не дефинишу. Тај велики и мирни споразум духова и срца утврђује кроз једну књигу међу једним читаоцем и једним писцем ону нежност која их прави пријатељима који могу увек и дуго да остану насамо, да један другог разумеју и воле, да један другоме буду често неопходно и једино могуће друштво — и да се постави цео онај однос две душе које ако увек не мисле једнако оно мисле једно. За читаоца који је културан и светски човек, треба књига иза које стоји писац њему подобан и дорастао — јер је тако много књига у којима што највише волимо, то је баш тај мили човек из књиге." (Дучић, Јован, VI, 1969, 244—245)

Наведени редови указују на целовит, зрео концепт националне културе који је Јован Дучић обзнанио у тренуцима када је установио да се модернитет већ сасвим стабилизовао код Срба и да почива на релативно чврстој спрези читалаца и писаца, да постоји као динамичан систем културних потреба и културних вредности које те потребе задовољавају.

До тих промена, сматра Дучић, није дошло само спонтаним умножавањем нових потреба и нових вредности. Таквом исходу догађаја помогла је и чињеница да су носиоци старих књижевних вредности, дејством биолошке неумитности, у то време управо одлазили са књижевне сцене. „За последње две-три године, један цео низ писаца који су рано престајали и дошли у неспоразум с новим генерацијама читалаца, помреше остављајући за собом искрено жаљење и нежну тугу. То је оно коло књижевника који су били нека врста наше боеме, и који су били неки сталеж за себе, и који су с много наивности мислили о највећим књижевним питањима." (Дучић, Јован, VI, 1969, 245) За те писце он неће имати много похвала, али ће имати речи разумевања. Будући да „међу њима је било одиста више људи од озбиљног талента, него људи од озбиљног дела", њихова је судбина обележена неоствареношћу и трагичним неспоразумима. „Они нису разумевали како писац не сме знати за старост, и како је то дозвољено само људима без талента и без довољно душе; и нису знали какав је то ужас преживети саме себе и сачекати један нов свет читалаца за које се више не постоји... Они нису ни слутили како многи међу њима неће имати читалаца-пријатеља ван своје генерације, и како ће време да их игнорише онако како су они њега игнорисали, задовољавајући се лаким успесима и хвалом много нижих од себе. Они нису знали каква је то фаталност када дође тако до неспоразума између писаца и читалаца у једној литератури. И зато је њихово боловање било само физичко и њихова смрт тако спокојна." (Дучић, Јован, VI, 1969, 245)

Са новом генерацијом модерних писаца уклоњен је неспоразум између читалаца и писаца, те је створена права модерна српска књижевност и култура. Њу Дучић не именује тако — изузмемо ли помињање синтагме „наш српски модеран писац" — али је очигледно да управо то има на уму. Ако је у тексту *Споменик Војиславу* он изложио програм модерне српске књижевности, текстом *Наши писци и наши читаоци* он је са задовољством констатовао да су поетичке промене и књижевне иновације већ конституисане као стабилан културолошки систем.

Пресудну улогу у конституисању и функционисању таквог културолошког система има, по Дучићу, књижевно и општекултурно образовање. У тексту *О књижевном образовању* (1908) Дучић се позабавио покушајем емпиријског описа српског читаоца као посебног типа, те разматрањем места и улоге књижевног образовања у стваралаштву књижевника, научника и глумаца. У погледу односа књижевности и стварности он упозорава на могућност живљења „двоструким животом: животом у књизи и животом ван књиге", а одмах потом упозорава да упркос томе што је живот у књизи „само један део општег живота, он је већи јер је виђен кроз темперамент песника или дух мислиоца. Зато, превртући лист за листом, ми смо увек у присуству једног човека већег од себе и често бољег од себе. Ту има један живот, и још више: један гениј је." (Дучић, Јован, VI, 1969, 246, 247)[9]

---

[9] Текст *О књижевном образовању* појавио се у *Политици* 23, 26, 29. и 30. 6. 1908. године.

Што се српског читаоца тиче, Дучић сматра да тај тип он не би умео да опише. Он, наиме, уочава две читалачке скупине: с једне стране, постоје „људи који читају редовно и много, и који знају како се чита једна књига, и који умеју да из једне књиге извуку често цео број импресија које она може да дадне. Поред тога уског кола људи, већином професора универзитета и самих књижевника, има једна хаотична маса читалаца која чита мало, или чита нередовно, или не уме да чита: то јест, не уме у књизи да тражи оно што у њој треба тражити, нити зна наћи оно што је писац књиге хтео у првом реду да каже свом читаоцу." Отуда Дучић изводи закључак: „има две групе читалаца али нема типа српског читаоца по коме би се одмерила његова култура, његова старост и његово напредовање." (Дучић, Јован, VI, 1969, 247—248)

Последњих десетак година развоја српске књижевности Јован Дучић високо вреднује. Стари писци, писци „веома дебелих књига", они „који су много певали и много наздрављали, и много мрзели туђу културу, и много се чували да не науче коју туђу реч — они су чак држали за сасвим могуће не бити никаквим и ничијим читаоцем а бити ипак писцем целог једног народа." (Дучић, Јован, VI, 1969, 248) Нови писци, међутим, не пишу много него пробрано, „с више чедности, најспособнији пишу мање од неспособних, а има их чак међу онима који би први требало да пишу па ипак не пишу — толико је љубав за лепу лектиру у њему већа него његова амбиција писца." (Дучић, Јован, VI, 1969, 248) Промене су се очекивале не само у превласти нових писаца него и у превласти новог, одговарајућег типа читаоца. „Она прва група наших читалаца, — вели Дучић — „оних тридесет горњих", што кажу Енглези, наличе данас потпуно на читаоце у напредних и страних народа"; (Дучић, Јован, VI, 1969, 248—249) истовремено, друга група недовољно профилисаних читалаца све више расте, а томе су посебно допринеле две важне институције: библиотека „Српске књижевне задруге" и часопис *Срūски књижевни гласник*. Захваљујући свему томе негован је укус наших читалаца, начињен је друштвени споразум нових писаца и нових читалаца, али ипак тип новог српског читаоца као јединствени појам није изграђен.[10]

Од две поменуте групе читалаца Дучић посебну пажњу посвећује оној другој, мање профилисаној скупини. Та група читалаца „не чита редовно", то чини „без унапред утврђеног плана", а обухвата „људе различитих сталежа" и „све појасеве нашег друштва" (укључујући, примера ради, и научнике и жене), па управо она заслужује назив „српска читалачка публика у правом смислу речи". (Дучић, Јован, VI, 1969, 249)

---

10 Чини се, дакако, да су Дучићева очекивања да би могло доћи до стварања некаквог јединственог појма српског читаоца сасвим нереална, заснована на пројекцији једног идеалног типа који у стварности не постоји а ни не може постојати. Читалаштво у свакој националној култури се природно раслојава по линијама различитих интересовања, потреба, навика, по образовним, професионалним, социјалним, класним, генерацијским, полним и персоналним детерминантама, тако да се јединствен појам читаоца може замислити само као крајња апстракција лишена конкретних одредаба.

Отуда, када је у питању проблем књижевног образовања, треба првенствено имати у виду ову групу читалаца.

Пре него што размотри позитивно дејство књижевног образовања на извесне читалачке слојеве, Јован Дучић је имао потребу да се разрачуна са код нас веома распрострањеном предрасудом о томе да књижевно образовање не само да није од користи него доноси штете књижевном стваралаштву. „Док у сваком европском друштву, књижевно образовање личи на један саставни део личне културе, у нас је то образовање остављено људима од књижевности, самим писцима. Наши књижевници, они од јуче и од прекјуче, нису сматрали опет да једном таленту треба ишта више него таленат, створили су били афоризам да треба певати као што пева птица, и нису имали довољно свести о томе колико је човеку од талента потребан други човек од талента, и колико осим дара треба да један писац научи од онога што је чисто занатско у његовом послу: као што је Михел-Анџело (Микеланђело), који је рођен вајарски геније, морао најпре од других научити да ваја, Рафаело да слика, Бетовен да метне своје руке на гласовир, или да забележи знак једне ноте. Наши многи писци нису ни од кога ништа учили и то на њихову и нашу велику несрећу. Велики део тих талената пропао је зато јер су били необрађени и непотпуни, и мада су дали много књига, они су дали одвећ мало дела, и извесно није далеко дан када се многи од њих неће више читати мада ће се спомињати са признањем." (Дучић, Јован, VI, 1969, 250)[11]

Тако су се у српској књижевности сви одрицали образовања и препуштали га другима. „Публика је дакле књижевно образовање сматрала за струку самих писаца и остављала га њима; ови опет, верујући у свој афоризам: да треба певати као што пева птица коју нико није учио певати, остављали су опет књижевно образовање професорима књижевности и књижевним критичарима. Писци су били довољно горди што су могли, и не учећи стране језике, нити читајући стране писце, да ипак пишу много и да буду у публици славни људи, и имали су један наиван сарказам за оне друге који су знали стране језике и литературе па да ипак не пишу много и да не буду славни људи." (Дучић, Јован, VI, 1969, 250) Публика је у том погледу била сасвим сагласна са поетичким ставовима писаца који су презирали стране културе и књижевно образовање, па је међу њима успостављен некакав друштвени, узајамни споразум. Том споразуму су допринели и они научници који верују „да се научне ствари пишу једним најопштијим тротоарским језиком, и да је један научник, историк или правник, већ зато што је научник, разрешен од сваких скрупула финога стила и одабраног језика." (Дучић, Јован, VI, 1969, 252)

Друштвени споразум, који је подразумевао свесрдну осуду језичке културе и књижевног образовања, доведен је у сумњу када су се почели

---

[11] Филолошке предрадње за Дучићеве књиге у оквиру *Сабраних дела* приређивач Живорад Стојковић обавио је изузетно лоше, тако да ћемо у многим случајевима необичне Дучићеве транскрипције страних имена нужно прилагођавати данашњем, општеприхваћеном изговору, као што је овога пута случај са Микеланђелом.

јављати нови образовани људи, како читаоци тако и писци, махом школовани у иностранству, одакле су се враћали са развијеним и однегованим културним потребама. Књижевно образовање је, дакако, пре свега потребно књижевнику. „Данас када једна књига рађа другу књигу, и када су писци створили изреку „ми смо увек нечији син", и кад је писцу немогуће знати онај занатски део свога посла (добру композицију, правилну фактуру реченица, разумевање мере итд.) ако то није учио и научио од писаца бољих од себе, књижевна је култура за њега не само веома потребна, него често питање његовог напредовања и питање његовог опстанка." (Дучић, Јован, VI, 1969, 255)

Књижевно образовање је, међутим, потребно многим другим професијама, јер „за сваки културан посао треба пре свега бити културан човек". Тако, на пример, „научник не мо́же без књижевног образовања имати све оно отмено кретање свог талента, ни ону високу речитост којом треба говорити у име истине што лежи на дну науке као што лепота лежи у дну уметности"; затим, „глумац не може без већег књижевног образовања разумети једног већег писца чије речи изговара цело вече и чије емоције ваља да изрази не само гестом и гласом, него и оним духовним сродством које треба да постоји између два човека који цело једно позоришно вече треба да осећају једно исто и са једном истом импозантношћу и истом лепотом"; дипломата би, опет, морао „да уме да од своје конверзације направи једну уметност и елеганцију, једном речју: да буде велики стилист, онако исто велики у конверзацији као књижевник и научник у својим списима"; политичарима и државницима би „књижевност помагала да свет виде и кроз лепше и кроз више, и да осете сав њен благотворан утицај на душу која међу људима треба да дејствује, и на срце које мора да воли па да човек буде велики". (Дучић, Јован, VI, 1969, 255, 256, 257)

Књижевно образовање је, заправо, свима потребно јер се само уз његову помоћ може изградити стил и отмена речитост. Дучић закључује да „књижевно образовање није никакав духовни луксуз, него да је оно потребно чак и најстручнијим људима и то чак за добро и правилно напредовање у њиховој каријери"; уз то, „књижевна ученост и добро уметничко васпитање, у једном друштву као наше које уме већма да разликује добро од рђавог него што се то воли да призна, доносило је име и уважење и онима који би другде били неопажени и који би представљали тип једног човека који је своје образовање знао да учини што тоталнијим, и који није живео у оној предрасуди да је довољна такозвана струка (која садржи увек најмањи део наших интелектуалних напора), па да буде разрешен од сваких других обавеза и према друштву у које улази са претензијама." (Дучић, Јован, VI, 1969, 257, 258)

Расправом о значају књижевног образовања Јован Дучић је књижевност чврсто уградио у васпитно-образовни, културни и друштвени систем. У оквирима тих система књижевност је добила јасно дефиницију, незамењиву улогу која потврђује њену општу корисност и употребљивост у склопу друштвене поделе рада. На тај је начин Дучић указао на чињеницу да књижевност, упркос својим елитистичким претензијама, остварује свеопшту корист тиме што олакшава реализацију основног пе-

дагошког и психолошког идеала, који је песник прегнантно исказао речима: „треба бити тоталан и развити у себи све што се даје развијати." (Дучић, Јован, VI, 1969, 257)[12] Модернистичка књижевност, по Дучићевом концепту, није никаква специјалистичка, артистичка делатност изолована од других сегмената друштвеног живота. Она је, напротив, чврсто уклопљена у друштвену заједницу и доноси јој несумњиву корист у разним сферама друштвеног живота.

4. ЗАКЉУЧНЕ НАПОМЕНЕ

Књижевни програми Јована Дучића вишеструко су занимљиви текстови. Њихова централна вредност садржана је у дефинисању поетичког концепта српске модерне, а у том погледу је текст *Споменик Војиславу* одиста јединствен: нема других, конкурентних књижевних програма који би, у том погледу, угрозили Дучићев допринос и значај. Читава епоха српске модерне, иначе, има зачуђујуће мало текстова те врсте, али никакве недоумице нема око тога да је управо поменути Дучићев текст одиграо улогу истинског покретача и зачетника развојног пројекта.

Дефинишући поетички концепт српске модерне, Јован Дучић је обавио оба важна посла, како одређење према књижевној традицији тако и одређење према књижевној будућности. У традицији он основну мету негативног одређења и отвореног напада препознају у романтизму и позноромантичарском сензибилитету, који је у српској књижевности оставио неке веома лоше последице по схватању књижевног, а посебно песничког послања. Будућност српске књижевности Дучић види у развојним процесима који би је приближили обрасцима већ у доброј мери реализованим у Француској, па је у том смислу он свој поетички развојни пројекат препознао у процесу еманципације, заснованом на преузимању узора из француског културног круга.

---

[12] О педагошком раду, па и основном циљу васпитно-образовног процеса размишљао је Јован Дучић особито у време свога бављења учитељским позивом. У то време он је објавио и занимљив текст *Из школе о школи (Рефлексије. Узроци и средства побуђивања)* (1895) у којем се позабавио проблемом мотивисања детета на рад и учење. Изузмемо ли жељу за игром и забавом, која је код детета најизразитије присутна, млади учитељ и песник истиче још три важна чиниоца: „славична амбиција", „чувство о дужности" и „страх". Први чинилац треба користити опрезно: „када ученик има и дара и стрпљења, а нема воље и одушевљења треба побудити његово можда успавано частољубље". Трећи чинилац треба избегавати колико год се може, јер кад страх „уђе једаред дјетету (малом човјеку) у срце, тај не излази никад више из њега", па ће тако васпитан човек „у животу неспособан бити за сваки отворен мушки рад, за све гдје буде понос и образ одређивао". Други, пак, чинилац треба да буде основа за делатност васпитача: јер „само онај човјек који савршено поима своју дужност, тај човјек показује да је добио о себи чист појам, показује да је дошао до своје људске самосвијести; а човјек који је вјеран поимању себе самог, тј. своје дужности и свог рада, оправдава ону границу коју му је природа повукла од других органских створова." Отуда Дучић изводи закључак са многобројним психолошким и педагошким импликацијама, те врло јасним консеквенцијама у погледу практичног учитељског посла: „Ни славична амбиција ни страх нека не нађу мјеста у скамијама школским, него нека васпитач настоји да будна самосвијест буде вођа повјерених му духова у храм свјетлости, истине и науке!" (*Нав. дело*, стр. 407—416)

У ближем поетичком одређењу тих узора Дучић је, као што смо видели, сасвим изричит: треба следити искуство парнасиста, декадената и симболиста. У свом програмском концепту аутор сасвим јасно одређује како хронолошке тако и вредносне приоритете ових узора: хронолошко првенство има парнас, али у погледу вредности и поетске рафинираности очигледно је, као виша фаза у развоју, предност дата симболизму, док је декаденција некако пала у сенку. Стога се чини сасвим оправдан закључак већине српских књижевних историчара који сматрају да је српска модерна дефинисана парнасо-симболистичким поетичким концептом. Забуну, притом, може изазвати чињеница да је у обликовању раног српског модернитета пресудно утицао један предмодерни (парнас) и један модерни (симболизам) књижевни правац. С обзиром да је то несумњива и неоспорна књижевна чињеница, коју је лако потврдити не само анализом књижевног програма него и анализом књижевне, посебно песничке праксе, онда проучаваоцу не преостаје ништа друго него да и самим називом, парнасо-симболистичка поетика, то фактичко стање легитимизује. И да, наравно, додатно истакне чињеницу да је српска модерна у стилско-формацијском погледу знатно конзервативнија од француског аналогона, одређеног именима у распону од Шарла Бодлера, преко Пола Верлена, Артира Рембоа, Стефана Малармеа, па до Мориса Метерлинка, Пола Валерија и др. Српска модерна нема ни изблиза поетичке разноликости какву налазимо у француској књижевности исте епохе, а Војислав Илић, својим несвесним парнасизмом, није успео да исцрпи све поетичке могућности овог концепта. Такве чињенице књижевни историчари не би смели свесно ни да превиђају ни да их — простим преузимањем појмовне схеме развоја из тзв. великих, развијених књижевности — свесно прикривају. Развојне чињенице су такве какве су, а дужност књижевних историчара је да их што верније опишу и протумаче.

Уочљива конзервативност српске модерне појављује се и на још једном плану, на плану општих културолошких функција књижевности модерне. У том погледу крајње су парадигматични Дучићеви програмски текстови *Наши писци и наши читаоци*, те *О књижевном образовању*. Та два текста јасно показују да српски модерниста још увек замишља националну културу као органску целину у којој књижевни модернитет мора имати не само посебну естетску функцију него и разгранату мрежу другачијих, општекултурних функција. Оправдање за сопствени модернистички пројекат Дучић налази управо у тим другим, друштвеним и културолошким функцијама. Такве бриге о целини друштвеног и културолошког система код европских модерниста једноставно нема, будући да они превасходно решавају питање засебног система књижевних, естетских чињеница чија се аутономија унутар западних друштава већ извесно подразумевала.

Јован Дучић о ширим културолошким функцијама српског модернитета озбиљно размишља и о томе пише посебну врсту програмских текстова. Он, наиме, јасно распознаје читаоца на који се модернисти могу ослонити: реч је о новоформираном слоју српских интелектуалаца, који јесу образовани на поретку западних естетских и књижевних вред-

ности, али јесу, истовремено, суштински заинтересовани за опстанак и напредак сопствене националне културе. Дучић је, стога, свестан да ће таквом читаоцу предности модернитета најсугестивније представити ако укаже на његове озбиљне друштвене и културне вредности, па и непосредне користи.

Све то јасно сведочи да је Јован Дучић у свом концепту модернитета очувао много тога што припада изразитој провеститељској културолошкој парадигми и, посебно, пројекту изградње модерног друштва и модерне нације. Све то је, дакако, у западним друштвима и културама одавно већ обављено, па је њихов модернитет унапред био растерећен многих могућих, додатних функција. У српској књижевности те додатне друштвене и културолошке функције нису смеле бити заборављене, па ће то представљати још једну од особености раног српског модернитета. Непосредне последице ове генералне поставке можемо препознати и у неким посебним поетичким манифестацијама, као што је упадљиво одсуство поетичког радикализма, уздржаност у погледу идеологије декаденције, очигледна обнова родољубиве поезије итд. Тако нешто могло се десити пре свега због чињенице да се српска модерна дефинише у једном конзервативнијем виду парнасо-симболистичке поетике са очигледним и јаким присуством просветитељске културолошке парадигме. До оваквих увида можемо најпотпуније доћи пажљивим читањем књижевних дела свих жанровских структура, али и пажљивим читањем програмских декларација Јована Дучића.

ЛИТЕРАТУРА

Витановић, Слободан, *Јован Дучић у знаку Аполона и Диониса: Књижевни погледи и поетика*, Српска академија наука и уметности, Београд, Посебна издања књ. DCXXX, Одељење језика и књижевности књ. 47, Београд 1994.

Витошевић, Драгиша, *Српско песништво 1901—1914: Раздобље, развој, обележја I—II*, Вука Караџић, Београд 1975.

Дучић, Јован, *Моји сапутници: Књижевна обличја. Прилози: Критике — Чланци — Белешке, Сабрана дела*, књ. IV, Свјетлост, Сарајево 1969, стр. 240.

Дучић, Јован, *Јутра са Леутара: Речи о човеку. Стаза поред пута: Есеји. Прилози: Књижевно време — Уметност — Публицистика, Сабрана дела*, књ. VI, Свјетлост, Сарајево 1969.

Елиот, Т. С., *Изабрани текстови*, превела Милица Михајловић, Просвета, Београд 1963.

Милосављевић, Петар, *Књижевнотеоријска мисао Јована Дучића*, у: *Календар Просвјета* 1989. и 1999 (приредио Војислав Максимовић), СПКД „Просвјета", Србиње 1998, стр. 87—100.

Поџоли, Ренато, *Теорија авангардне уметности*, превела Јасна Јанићијевић, Нолит, Београд 1975.

Палавестра, Предраг, *Историја модерне књижевности: Златно доба 1892—1918*, Српска књижевна задруга, Београд 1986.

Критички радови Богдана Поповића, приредио Фрањо Грчевић, Матица српска — Институт за књижевност и уметност, Нови Сад — Београд 1977.

Шицел, Мирослав, *Програми и манифести у хрватској књижевности*, Либер, Загреб 1972.

Ivan Negrišorac

THE SCOPE OF JOVAN DUČIĆ'S EXPLICIT POETICS: LITERARY PROGRAMME AS A GENRE

Summary

The author begins his presentation with the definition of the literary programme/manifesto as a genre, and then proceeds with the analysis of the most important programme texts in modern Serbian literature which were written by Jovan Dučić. Creating these texts with the full awareness of genre specificities of a literary programme, in the text *Spomenik Vojislavu* (*A Monument to Vojislav*) (1902) Dučić organized his presentation according to the basic structural pattern of that genre. Starting with the criticism of the Serbian poetic tradition and noticing its weaknesses, he also pointed to the positive developmental trends reflected in it, primarily in Vojislav Ilić's work; in the final part, he presented the basic programme concept with the full awareness of its comparativist implications, attaching the greatest importance to the French symbolism and Parnasism. Literary programme as a genre was present in Jovan Dučić's two more texts — *Naši Pisci i Naši Čitaoci* (*Our Writers and Our Readers*) and *O Književnom Obrazovanju* (*On Literary Education*) (1908). In these texts, the author did a specific account--settling showing the extent and thoroughness of new literature which he advocated, and specially the seriousness of its culturological implications. With these texts, clearly determined in genre, Jovan Dučić opened paths for further poetic development of modern Serbian literature.

ЛИТЕРАТУРА

UDC 821.163.41-3.09 Krakov S.
821.163.41-95

НОВИ КЊИЖЕВНИ ПОСТУПЦИ У ПРОЗИ СТАНИСЛАВА КРАКОВА[1]

Зорана Опачић

САЖЕТАК: У раду се разматрају место и значај књижевног дела Станислава Кракова, из готово вековне дистанце од књижевних почетака, а у односу на његово полувековно одсуство из матичне књижевности, фрагментарно сачуван и обимом мали књижевни опус и делимично препознавање књижевних квалитета у књижевноисторијској перцепцији. Иако се литературом у ужем смислу те речи бави мање од једне деценије, С. Краков препознаје нова књижевна струјања и примењује их у својим романима, новелама и путопису. Његово књижевно дело садржи противречне поетичке моменте, као и период авангарде којем припада: Краков је истовремено промотер нових медија, филмске монтаже и авијатике (који обликују сруктуру романа *Крила*), као и присталица неопримитивизма и егзотизма, пародијски усмерен према античким канонима лепоте у новелама и опчињен ренесансним одсјајима српског средњевековног фрескосликарства; он депатетизује погибију војника у отаџбинском рату и истовремено се диви њиховом хероизму. Његове новеле уводе егзотичне мотиве сеобе душа реинкарнације, источњачке културе и прослављају култ брзине и технике; експериментишу са неуобичајеним стањима свести: кошмарима, сновима, халуцинацијама, предсамртним и постморталним стањима, удвајањима ликова, чиме отварају подручје психолошке прозе и најављују деловање надреалиста.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: немиметичност, култ брзине, кинетизовање простора, техницизам, авионски топос, кинематографско, техника реза, монтажа, фрагментарност, естетика шока, гротеска, изобличење, депатетизовање, еротски топос, симболика боја; психолошка проза, предсвесна и несвесна стања свести ликова, сан, халуцинација, предморталнa и постморталнa стања свести; егзотизам, неопримитивизам

---

[1] Рад је сажетак истоимене магистарске тезе одбрањене на Филолошком факултету у Београду са менторском комисијом у саставу: ментор проф. др Јован Делић, проф. др Александар Јовановић и др Бојан Јовић.

Место и значај једног писца мере се дубином његовог трага у културном памћењу. Када из готово стогодишње перспективе од књижевног *рођења* Станислава Кракова размишљамо о његовом месту у националној књижевности, питамо се колико је слика коју данас имамо о њему целовита, потпуна и — оправдана. У којој мери је полувековно одсуство из матичне културе дефинисало: нарушило — или пренагласило његову позицију? Којим својим особеностима се његово дело утиснуло у књижевни лук, чак и кроз своје *невидљиво присуство*? Овим истраживањем покушавали смо да маркирамо и проучимо иновативне књижевне поступке примењене у обликовању књижевног текста.

Књижевно дело Кракова у српској књижевности XX века условљено је превратничким духом авангарде. Будући да се јавља у првом таласу послератног књижевног стварања, оно садржи снажну иновативну енергију, карактеристичну оштрину иницијалног авангардног „удара". Станислав Краков био је присутан у првом заједничком деловању авангардиста — групи *Алфа*. Група *Алфа* била је једна од првих заједничких акција из које су произашли кључни текстови авангарде, језгро за системски напад на књижевне ауторитете. Унутрашња повезаност чланова групе, и поред свих разлика које су постојале у њиховој поетици, била је видљива и у међусобним посветама књижевних текстова члановима *Алфе*.[2] У првом заједничком појављивању групе у загребачкој *Критици*, бр. 11—12 за 1921. годину, Краков објављује своју новелу „Кестење", заједно са неким од кључних тестова српске авангарде, као што су одломак „Стражилова" М. Црњанског и „Путник" Р. Петровића, што само говори о Краковом учешћу у најранијим активностима српске авангардне књижевности. Сарађивао је у значајним часописима који окупљају писце истог поетичког опредељења — *Зенит, Путеви, Мисао, Критика*, а касније је био и уредник дневног листа *Време*, у којем су објављени многи значајни текстови међуратне књижевности. Његове новеле и романи, писани већином у рову, на фронту, појављују се међу првообјављеним текстовима послератне књижевности.

Краков се бавио различитим видовима прозе — фикционалном (романескно-новелистичком) и нефикционалном (историографско-мемоарском). Фикционално и нефикционално стварање овог писца, осим стилском, одељено је и временском границом. Наиме, романескно-новелистичким стварањем аутор се бави у периоду авангарде, а са њеним проласком интересовања се померају у подручје мемоаристике и историографске прозе.

Када, дакле, имамо у виду особености и унутарњи развој дела С. Кракова, можемо разликовати *раноавангардну* прозу, прозу зреле *аван-*

---

[2] Станислав Краков своје текстове посвећује Растку Петровићу, Иванки Иванић, која је своју љубав са Краковим започела управо на састанцима *Алфе* у „Москви", затим авангардном вајару П. Палавичинију. Винавер своју причу посвећује Кракову, а Растко Петровић и Дединац своје текстове посвећују Винаверу. Тодор Манојловић и Сибе Миличић измењали су посвете и сл. Види у: А. Јовановић, „Alpha — београдска литерарна заједница", *Српска авангарда у периодици*, уредили Видосава Голубовић и Станиша Тутњевић, МС — Институт за књижевност и уметност, Београд 1996.

ґарде и *пос̄тавангардну* етапу. Хронологија објављених текстова једва да нам може послужити као дистинктивни принцип; Краков често упоредо објављује текстове који у себи преклапају традиционалну и авангардну поетику (раноавангардне) и оне у којима је авангардна поетика доминирајућа, а само две-три године касније авангардне текстове упоредо са текстовима у којима се његова интересовања померају у националну прошлост (постављангардна етапа). Велика згуснутост и убрзани развој Краковљевог литерарног дискурса видљива је и у чињеници да два романа, од којих се у првом одвија прелазак са традиционалне на авангардну поетику и другог, који је типичан пример авангардног романа-новеле, дели разлика од само годину дана у објављивању.

I. РОМАНСИЈЕРСКО-НОВЕЛИ́СТИЧКА ПРОЗА

1. *Раноавангардна фаза*

Одлике: преклапање две поетичке линије, традиционалне и авангардне. Теме су углавном љубавно-еротске интриге, али се наслућују авангардни поступци и мотиви: пародирање култа љубави, топос воза, егзотизам, симболични снови, спиритизам... Приметно је разграђивање традиционалне приповедне технике и наговештај другачијег приповедног поступка. Стилско померање од сентименталног ка иронијском, од трагичног ка пародичном.

Дела: новеле (*Освета, Онај који остаје, Освета*, *Ancora, ancora...*, *Тајна*, а по теми и *Жена из изгубљене улице*) и роман *Кроз буру*.

2. *Авангардна фаза*

Одлике: немиметичност, динамика, култ брзине, кинетизовање простора, техницизам, авионски топос, коришћење средстава кинематографског медија, технике реза, монтаже, рушење епске целовитости, фрагментарност, естетика шока, гротеска, изобличење, поступак депатетизовања, рушење жанровских и вредносних конвенција, присуство еротског топоса, коришћење симболике боја; одлике психолошке прозе, истраживање не само предсвесних и несвесних стања, сна и халуцинација, него и предморталних и постморталних стања; егзотизам и неопримитивизам.

Дела: „авионске репортаже", новеле, *Крила*, путопис *Кроз Јужну Србију*.

3. *Пос̄тавангардна фаза*

Одлике: локализација прозе у период средњевековне српске државе, патинизовање и глорификација овог историјског периода, начело документаризма и мемоаризма, изостанак радикалних стилских и поетичких

средстава у корист традиционалних књижевних поступака; експресионистичке слике и поступци и даље постоје, али у траговима.

Дела: новеле (*Три Христа војводе Стефана, Прича о младом господину хиландарском, Страсни вез Јефимије госпође, Чудо Светог Гаврила, Мицко из Латова*).

II. МЕМОАРСКО-ПУБЛИЦИСТИЧКА ПРОЗА

Одлике: представљање битних догађаја новије српске историје најчешће кроз сопствена сећања. Укрштање журналистичког стила и документарне грађе уз задржавање приповедних особености у обликовању текста у мемоарском слоју: приповедање о историјском преломљено је кроз индивидуални доживљај и задржава нешто од одлика уметничке прозе: експресивност, црнохуморне слике, усредсређеност на приказивање појединачних људских судбина у драматичним историјским сукобима.

Дела: мемоари *Наше последње победе, Живот човека са Балкана* и историјско-документарна проза *Пламен четништва* и *Генерал Милан Недић*.

*

Прва објављена дела карактеристична су по видљивом унутартекстовном поетичком померању — преклапању традиционалне и авангардне стилске равни. Овај процес видљив је у првом роману и раноавангардним новелама.[3] Пре свега, он подразумева постојање два модела приповедног фокуса, аукторијалног и персонално рефлектованог приповедања, преломљеног кроз свест и доживљај стварности главног лика. Епско устројство романа разара се и преобликује присуством лирског начела, поетизовањем прозе — карактеристичним поступком авангардног периода, као и фрагментизовањем епске целине: приповедање се прекида резовима, наглим преласком на другу приповедну секвенцу. Однос према приповедној стварности означава још једну тачку преустројавања ка експресионистичком начелу: овај процес означавамо као поступке сентиментализовања и десентиментализовања. Укрштање сентименталног и гротескног сликања приповедне стварности видљиво је у двопланском организовању приче. Традиционални концепт да се колективна трагедија у ратном вихору представи кроз несрећну љубав официра и идеалне драге означен је експресионистичким симболом буре у насловној синтагми, као и снажним експресионистичким сегментима ратних дешавања на фронту и у његовој позадини. Раслојавање текста видљиво је и у опонирању модела идеалне драге (идеализовани лик чисте, крхке девојке Јеле) и експресионистичког модела блуднице (ликови робусних девојака које прате војнике, жена којима су мужеви у рату и болничарки), мада је и даље присутан традиционалан вредносни искорак

---

[3] Роман *Кроз буру* и новеле *Осveта, Онај који остаје, Ancora, Ancora..., Тајна.*

према блудним женама. Употреба пародије, ироније и гротеске у односу на религију, монахе као људе вере и патријархални морал, поступци су типичног авангардног обртања вредносне скале.

Превратничка енергија коју носи Краковљева проза је велика. У освајању нових естетских начела она полази од рушења — извртања на наличје вредносне скале. Начело негације традиционалног укључује читаву лепезу књижевних поступака. Мада аутор нема о овим питањима експлицитне поетичке текстове, из његових књижевних текстова јасно је видљиво превратничко расположење, а у некима и дискретна полемичка промишљања: симболична визија преврата и побуне представљена је у лику сатанског црвеног пјероа у истоименој новели, али је и сама подвргнута пародирању у „Револуционару". У овој новели аутор се поиграва идејом авангарде као прелома и преображаја, дописујући сатиричну реплику на могући коначни исход авангардног покрета. Револуционар у овој новели је суманути старац који гиљотинира зечеве и мачке, а као најпотпуније испуњење своје животне мисије пресуђује сам себи *у име револуције*. У новелама овог аутора поништава се класична лепота античке уметности (у „Медичијевској Венери" млади аристократа Полубињски, припадник етаблиране културе, опчињен трбухом античке скулптуре Венере проналази њен пандан у блудници), хришћанска култура (злокобне авети у цркви у „Кестењу", прождрљиви монаси и похотни игуман у роману *Кроз буру*), патријархална култура и етика (неморалност војника-крадљиваца, жена, рушење свих вредности: породице, отаџбине, људског интегритета). У превасходно експресионистичком бунту против етаблиране културе користи се естетика ружног (слике рањеника, сурових ратних призора, унакажених мртваца, тифусних болесника), дисхармоничност, гротескна изобличења целовите слике света, естетика шока (бизарне сцене смрти, шокантне еротске сцене), дисторзија и поступци потискивања сентименталности.

Главне експресионистичке теме јесу рат — живот на фронту, ратне болнице, болест и смрт. Краков у *Крилима* приказује отаџбински рат *иза видовданске завесе*, с наличја, без уобичајеног патриотског патоса и са отклоном карактеристичним за експресионистичку прозу: сирово, неулепшано, гротескно, почев од уводног „Документа који је коза појела". Он развија читаву мрежу механизама за потискивање сентименталности у приповедању, трудећи се да свакој претпостављено сентименталној или трагичној ситуацији промени предзнак у иронијско или гротескно. При томе се користи читавом скалом књижевних поступака: убацивањем сегмената супротног (баналног или комичног) семантичког набоја у одељак, сцену или реченицу која носи сентиментални тон помера се предзнак читавог сегмента према пародијском. Исти случај је присутан и на вишем нивоу: спајањем епизода са супротним семантичким набојем постижу се гротескна изобличења. Осим монтаже сегмената са супротним семантичким предзнаком, приповедач се служи и раслојавањем приповедног тона и садржаја приповедања: трагични догађаји приказују се као весели или неважни (необавезно или комично приказивање смрти, радост осакаћеног носача због златника које добија као одштету); емо-

ционалне реакције придодају се топонимима, а укидају ликовима, чиме се постиже утисак да је амбијент у којем људи обитавају хуманији од њих, док су људи дехуманизовани, сведени на инстинктивна бића блиска животињама.

Лично искуство писца-ратника утиче на несвакидашњу упечатљивост у приказивању ратне стварности. Краковљева проза јединствена је у сликању психологије појединца привикнутог на језиви дах смрти и промена које се у свести дешавају услед сталне егзистенцијалне угрожености. Смрт, коју Краков у мемоарима назива својом *старом пријатељицом*, велика је тема његове ратне прозе. Однос ликова према смрти благо се помера од првог до другог романа. У првом роману, на почетку рата, војнике обузима силовити занос, екстаза ратовања, мешавина различитих осећања: страха, луде храбрости, хероизма. Херојско хрљење војника у сусрет смрти приповедач назива „пијанство рушења". У другом роману вишегодишњи живот у атмосфери сталног умирања рађа специфичан однос према смрти. У ситуацији егзистенцијалног ужаса и очајања, у којој недовршена мисао пријатеља заврши као комадић мозга на цокулама, а људи *гину као мушице*, стварност се доживљава са неизбежним цинизмом, а према смрти се рађа презир. Својеврсно ругање смрти именовано је у мемоарима као „хумор испод вешала".

Експресионистички дуализам у доживљају света претпоставља истовремено постојање живота као мрачне кањуге и слутње више, метафизичке стварности, чежње за досезањем апсолута и космичких пространстава. Занимљиво је да Краковљеви ликови војници не слуте *бескрајни плави круг*, немају идеала и могу да досегну небеса једино уз помоћ техничких достигнућа, летом механичких крила. Ликови Краковљеве ратне прозе не размишљају много, него делају; живот на фронту учи их да је избегавање контемплације услов опстанка: присећање на прошлост, тражење смисла у ратној јави унапред је изгубљена битка. Сурова ратна стварност дехуманизује их, своди на бића којима владају инстинкти. Једина радост ликова у *Крилима* јесу разне врсте ирационалног заноса: еуфорија због авионског лета, бивања у небеском пространству, занос рушења и еротски занос. Изоштрени инстинкт самоодржања поставља се као напети однос Ероса и Танатоса: једино што потврђује живот војника у ратном гротлу јесте еротика. Слутња о бескрају, чежња за узвишеним спуштена је у домен еротског доживљаја. Принцип еротског као животне противтеже најилустративнији је у еротској сцени рањеника Душка Каповића и болничарке Ивон поред умирућег рањеника. Еротски топос има и своју улогу у обртању вредносне скале: жене у рату приказују се као блуднице, а еротске сцене често имају улогу да шокирају.

Искуство лета авионом стечено још на крају светског рата креира структуру и наслов романа *Крила*. У њему је приметно начело техницизма, проистекло из поетике футуризма. Тодор Манојловић пореди структуру романа са низом кинематографских снимака из аероплана у вратоломном лету, урађених са осећајношћу песника-пилота. Краковљева проза карактеристична је по утицају нових техничких достигнућа: авиона и филма. Техницистичко начело видљиво је у динамизовању приповедне

перспективе, као представљање простора у покрету из тачке гледишта свести која га опажа. Прелазак на авангардну поетику видљив је и у замени модернистичког техничког топоса воза, употребљеног у првом роману, авионским топосом у другом роману. Члан Авио-клуба, летач још од ратних дана, у послератној Краљевини Југославији Краков постаје један од истакнутих поборника авијатике. Опчињен надземаљском позицијом која омогућава нове, сензационалне чулне осете, новом перспективом, брзом именом тачака гледишта коју су до проналаска авиона само могли да слуте визионари и уметници у свом мисаоном лету, Краков пише серију новинских текстова у којима тематизује своје искуство *узношења* у небеске висине. Нова перспектива аутора инспирише да унутар једног таквог текста уметне и песму посвећену Витману, којом прославља нове човекове видике.

Значајни обликовни принцип Краковљеве прозе јесте кинематографско начело: структурирање текста по моделу филмског сценарија. У приповедању су доминантне техника резова, брза и нагла измена приповедних планова, техника монтирања наративних сегмената изведена по начелу филмске монтаже. Занимљиво је да аутор ово начело прво примењује на књижевни текст, па тек онда на снимање документарних филмова. Брзо смењивање приповедних делова као основни конструктивни принцип романа динамизује целину и иновира романескну структуру, уносећи дубоку и темељну промену у српски роман двадесетог века.

Авангардна проза поседује међусобно супротне поетичке ставове. Једна од основних опозиција односи се на напоредно постојање егзотизма, неопримитивизма и техницистичког начела. Егзотизам код Кракова односи се пре свега на померање инспиративног поља из европске културе у Индију, Далеки исток, Египат, као и на примену егзотичних мотива и сижеа. Он тематизује реинкарнацију, спиритизам, сеобу душа, духове који опседају живе, постојање унутрашњег двојника и сл. Због ових мотива Кракова проглашавају представником космополитске оријентације у међуратној књижевности. Са истим интензитетом путописац Краков се одушевљава *девичанством* региона Јужне Србије, непомућеног техничким напретком и техничким достигнућима која му омогућавају узношење у нове перспективе. Одушевљен у својим путописима простодушним, искрено религиозним народом који живи једноставно и у складу са природом, Краков представља охридске рибаре као природне људе узвишене у својој моралној чистоти са одушевљењем једног типичног авангардисте.

Експериментисање са неуобичајеним, искренутим стањима свести у новелама представља још једну радикалну иновацију. Ова усмерења говоре нам да је на Кракова, као и на савремену прозу, утицала теорија психоанализе; сле́дећи је, Краков је био на трагу нове прозе. У својим новелама Краков истражује разноврсне ефекте искретања људске свести и приказује читав калеидоскоп необичних психичких стања, почев од кошмарног сна, пијанства, халуцинације, душевне поремећености, психичког удвајања лика, преко сасвим нових приповедних позиција, као што су предсамртно и постмортално стање. Будући да се ове новеле ба-

ве истраживањем свести јунака у периоду када неки од оваквих експеримената у светској књижевности тек предстоје, јасно указују на каквом је трагу аутор био и колико ове покушаје не смемо пренебрегнути. Психолошко приповедање антиципира прозу тока свести која се најављује још у неким радовима писаца првог дела прошлог века (И. Секулић, В. Милићевић, Р. Петровић и др.), али се појављује тек после Другог светског рата. Такође, новеле овог типа се појављују пре, или у освит надреалистичких текстова, тако да можемо закључити да су ови текстови створили погодно тле, најавили надреалистичке експерименте.

После авангардног периода у књижевности, Краков не напушта ратну тематику, али сада са становишта мемоаристе и, каткад, историографа. Пошто се и у овом виду свог стваралаштва бави представљањем истих историјских периода и догађаја (међу којима доминира сећање на Први светски рат), кажемо како истој теми писац прилази са фикционалне и нефикционалне стране. Однос ове две равни је сложен; у овом погледу издвајају се мемоари *Живот човека са Балкана*. Иако по предзнаку нефикционални, мемоари имају одлике романсијерске прозе и израстају из сопствених романсијерских претходника; не само по умећу фабулирања, него и по употреби истих стилских поступака као у романима (гротеске, ироније и пародије), уз аутоироничан став мемоаристе. На овај начин фикционална раван храни и изграђује нефикционалне мемоаре, који су, као искуствено засновани, предложак за стварање фикционалне прозе. Вишесмерна проблематизована релација фикционалне и нефикционалне равни које једна другу међусобно изграђују јединствена је у српској (мемоарској и романсијерској) прози.

*

Књижевни живот дела видљив је кроз интензитет и учесталост његовог тумачења и вредновања. Критичка рецепција Краковљевог књижевног стварања одвијала се у два наврата, са паузом од шест деценија. Први, међуратни рецепцијско/интерпретативни круг подразумева доживљај савременика који Краковљева дела сагледавају у контексту епохе коју и сами обликују; међу тумачима су и авангардни аутори који такође учествују у преображају лица књижевности. Чини се да је, и поред доста прецизних запажања у вези са текстовима Кракова, приметно извесно непрепознавање структурних и значењских иновација које они доносе. Критичари савременици су их уочавали, али су их наводили као мане и стилске омашке (изневеравање жанровског обрасца, инсистирање на необичности форме, недостатак епског замаха и мозаичност текста). Мањи је број критичких читача који су имали слуха и отворености да у Краковљевим текстовима осете стилско померање ка модерној прози. Неки од њих су га више интуитивно препознали, као нови тон који се помаља (Станислав Винавер за роман *Кроз буру* каже: „Зумбули, кринови и руже који још не миришу, осећају се кроз књигу. Они су ту. Ја не знам где"), а неки су били у стању да прецизније уоче карактеристике ових књижевних текстова, као што су то учинили Аница Шаулић и Тодор Манојловић. Судећи по броју написаних приказа, међу објављеним делима Кра-

кова пажњу јавности изазвали су у највећој мери романи. О путописима запажамо критички осврт Растка Петровића, условљен пре свега чињеницом да је Петровић такође аутор путописа из истог региона, док новеле пролазе релативно критички незапажено (ране новеле Милан Богдановић оцењује негативно) и поред многобројних иновативних особености које доносе. Разлог за критичко *слепило* у односу на новелистички рад аутора вероватно потиче из чињенице што су, за разлику од романа и путописа, оне остале расуте по часописима и дневним новинама и нису штампане као засебно издање.

Други доживљај Краковљевих дела долази у сумрак века, деведесетих година, у сенци ратова и идеолошких прелома, заједно са распадом државе и преиспитивањем периодизације националне књижевности; дела егзорцираних, некомунистичких писаца испливавају у новом вртлогу историјских дешавања. Међу многим делима *утуљене баштине*, Краковљева дела почињу да исијавају својом несмањеном модерношћу.

Несумњиво је да за свој *други живот* Краков дугује не само свом књижевном квалитету, него и историјском контексту: његова ратна проза, супериорни саркастични однос према животним недаћама, смрти, хероизму у рату и губитку свих идеала, у сенци нових балканских сукоба добија језовити призвук *circulus vitiosus*-а, судбинског точка који се окреће по истом жлебу, док мемоари о појединцу из балканске *проклете авлије* којег су ратне буре ломиле и, најзад, ишчупале из родног подне-бља, добијају злокобни завршетак, дописан не пишчевом руком него контекстом суморног времена.

Деведесете године значајне су јер се тек тада појављују Краковљева дела, или оно што је од њих сачувано, у целини: објављена дела се прештампавају, дела која је аутор најавио као дела „у припреми" или „у штампи" се реконструишу, а необјављени рукописи по први пут публикују. Тако се јавност по први пут сусреће са колико-толико целовитим опусом писца, што изазива нова, детаљнија промишљања и тумачења Краковљевих књижевних дела. Нажалост, то не значи ни да су сви текстови Кракова објављени (дневници из балканских ратова и Првог светског рата објављени су само у одломцима, а осим мемоара немамо података о евентуалним текстовима насталим у деценијама изгнанства).

У овом периоду појављује се више значајних критичких радова који са временске дистанце од неколико књижевних генерација тумаче Краковљево дело у контексту епохе из које потиче. Краковљева дела самерају се са делима његових савременика кроз испитивање степена иновативости који уносе у модерну српску прозу. Највећу пажњу истраживача осим романа изазивају путописи из Јужне Србије и, донекле, мемоари, док студиознији приступ критичке јавности новелама и даље изостаје. Савремени проучаваоци заслужни су за први покушај систематизовања Краковљеве књижевне заоставштине. Можемо рећи да најзначајнији допринос критичком осветљавању Краковљевог књижевног дела из тек минуле нам књижевне деценије лежи у његовом поновном узглобљавању, уграђивању у књижевноисторијски низ. Данас Краковљево дело живи у антологијама, књижевној историји и културном памћењу. То, наравно,

не значи да је о њему већ све речено: оно засигурно захтева исцрпнија истраживања и нова читања, а на времену пред нама је да покаже који његови квалитети су остали непрепознати.

Zorana Opačić

NEW LITERARY PROCEDURES IN STANISLAV KRAKOV'S PROSE

S u m m a r y

The paper discusses the place and significance of Stanislav Krakov's literary work, within an almost century long distance from his literary beginnings, and in relation to his half-century long absence from his domicile literature, his fragmentarily preserved literary opus of small volume, as well as partial recognition of his literary qualities in literary-historical perception. Although dealing with literature in the narrow sense of the word for less than one decade, S. Krakov recognizes new literary trends and applies them in his novels, short stories and travel-writing. His literary work contains contradictory poetic moments characteristic for the period of avant-garde he belongs to.

UDC 821.163.41-32.09 Živković Z.
821.163.41-95

„НЕМОГУЋЕ" НОВЕЛЕ ЗОРАНА ЖИВКОВИЋА

Далибор Солдатић

САЖЕТАК: Чињеница да су се *Немогуће приче* Зорана Живковића појавиле поново истовремено на српском и шпанском језику била је изазов аутору рада да размотри универзалност простора и времена у овом делу и да Живковићеву прозу посматра у компаративном контексту, истичући истовремено особености Живковићеве фантастике. На шпанском се Живковићева проза осећа као у својој кући.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: новела, фантастика, универзално, тема, простор, време, интелектуализација, лик, глас, музика, библиотека, лавиринт

Ретко се дешава да један наш писац доживи истовремени излазак своје књиге у иностранству и код нас. А то се ипак догодило са Зораном Живковићем, чије су *Немогуће приче* изашле у издању већ угледног издавача, „Лагуне" из Београда, и под насловом *Historias imposibles* у издању Минотаура из Барселоне на шпанском језику, у преводу Луисе Гаридо Рамос и Тихомира Пиштелека. После тужне деценије наше изолације и изопштености од остатка света и ово делује помало као фантастика или немогућа прича.

То и не треба да нас зачуди у тој мери јер се Живковићеве новеле баве универзалним темама без прецизног одређења времена или простора. Његов опус следи једну линију која нас веома брзо уводи у свет фантастике, што ни у ком случају не значи да му нису примарна егзистенцијална питања или да он не урања у проблем појединца као јединке у савременом друштву, у потрази за сопственим идентитетом.

Живковић српској књижевности даје један печат интелектуализације који она досад није имала, или бар не на тај начин. Психолошка и морална драма његових јунака достиже значај који превазилази локални амбијент и достиже универзалност у оној мери у којој се његови јунаци суочавају са сукобима које доживљава човек у савременом друштву. У *Временским даровима* аутор покушава да објасни положај човека-појединца у односу на прогрес и велика открића. Наука постаје све апстрактнија а човек се батрга у свету који не разуме или га не разуме све док наука не постане магија или се деификује. Што је веће сазнање и

страшнија моћ коју наука чува човек постаје безначајнији, све је извеснија његова усамљеност, мрачнија је његова судбина у великој цивилизацији.

Наспрам ренесансног човека, човек модерног доба познаје силе које владају светом и држи их у својој служби као бог на земљи који се користи златом и интелигенцијом и чији је поступак рачун, а стварност објективни свет. Тако добијамо човека нашег доба, сведеног на ствар. Роб машина или бројева, модерни човек излазећи са посла улази у свет илузија које стварају неке друге машине које производе снове. Живковић устаје против таквог научног духа. Њега код човека занима егзистенцијална мистерија. Тај човек се креће у надреалним димензијама његових прича. Његове опсесије доводе у питање све као што се истовремено све и афирмише. Деструкција и реконструкција. Мешају се сновиђења, халуцинације и стварност. Темпоралне равни су просто невероватне и дају ритам причама, драми. Ту имамо пролазност као и вечност, негацију и афирмацију и темељну сумњу у тумачење истина живота.

Задивљују минуциозни описи окружења, смирен ритам излагања приче. Живковић инсистира на том смиреном тону нарације и околину посматра фотографском техником. Међутим, то не значи да се његова стварност не дâ мењати, само што зависи од промене објектива.

Немогуће приче су збирка пет новела. *Временски дарови* уводе на сцену тајанственог посетиоца људи према којима судбина није била благонаклона.

Немогући сусрети описују шест сусрета који никако нису могли или нису смели да се догоде, али ипак су се збили на задовољство или ужас судионика.

Седам додира музике расправљају о музици као демонској сили која отвара прозоре у више светове.

Библиотека представља галерију од шест храмова књиге.

Кораци кроз маглу воде пет жена кроз магловите лавиринте случаја и нужности.

Живковићева проза је у суштини безвременска и универзална. Универзална или космополитска. То је простор који јој отвара фантастични проседе. Јер Живковић спада у ред истакнутих писаца фантастике. Управо у том свету је занимљиво сагледати одређена искуства хиспаноамеричких писаца која се могу применити и на Живковићеву прозу.

Аргентинац Хулио Кортасар је прозу својих приповедака, као и Борхес, назвао фантастичном књижевношћу у недостатку бољег имена. Термин је користио у опозицији према књижевном реализму и да би се два начина перцепције света и два стила конфигурације разликовали. Борхес примењује исте критеријуме. Фантастична је свака прича која превазилази реалистички канон. Бавећи се проучавањем новог хиспаноамеричког романа и дела Варгаса Љосе, Фуентеса, Кортасара, Сабата и Карпентијера фантастику сам назвао књижевним проседеом у којем свет ирealног продире мање-више брутално у свет објективно стварног и изазива реакцију било у виду страха, бојазни или тескобе. Јер када погледамо добро нема оправдања да приче Шарла Пероа, Хофмана. Велса

и Кафке не сматрамо фантастичнима, али истовремено не бисмо били објективни ако не бисмо рекли да код првог имамо присуство чудесног, код другог фантастику у пуном смислу речи, код трећег научну фантастику, а да код Кафке већ има места да говоримо о неофантастици.

Наиме, термин фантастична књижевност доста се комотно и двосмислено користи у теоријској литератури. У случају Хиспанске Америке сматра се да је први фантастични текст *Сантос Вега* који је Бартоломе Митре пронашао у усменим предањима. Без већег улажења у теоријска разматрање фантастике можемо рећи да се задржао Кортасарови ставови савршено уклапају у Живковићево виђење стваралаштва и да је то оно што његово дело чини светским, универзалним. Кортасар дакле признаје да своје приповетке назива фантастичнима у недостатку бољег имена. Наиме, није у питању незадовољство термином него суштином. Јер у питању су различита перцепција и поетика. Кортасар признаје да се траг писаца као што је један Едгар Алан По без сумње може наћи на најдубљим равнима његових прича и да управо захваљујући Поу он гаји наклоност ка фантастици и пише на тај начин, као да је он једини у стању да пређе одређене границе, да се смести на територији *другога*. Међутим, пут ка том другоме не састоји се, у домену форме, у књижевним триковима од којих зависи традиционална фантастика и који се своде на то да се читалац дезоријентише од самог почетка увођењем у мрачну атмосферу и прилагођавањем на ту атмосферу, како би питомо ушао у свет тајне и страха. Код Кортасара продор тога другога дешава се на тривијалан и прозаичан начин, без претходних упозорења, одговарајућег заплета и атмосфере.

У закључку можемо рећи да ако су за фантастику ужас и страх представљали пут да се приступи другоме, па се прича организовала полазећи од те путање, неофантастична прича се не обазире на страх, јер оно друго проистиче из нове поставке стварности, нове перцепције света којом се мењају организација приче и њено функционисање и чији циљеви се значајно разликују од писаца који иду за фантастиком. Овде бисмо се могли задржати дуже јер одбацивање норми и закона који конфигуришу нашу слику стварности није искључива одлика нове фантастике него је својствено целокупној савременој књижевности, али то морамо оставити за неку другу прилику.

Код Живковића фантастични текст не покушава да потресе читаоца изазивајући код њега страх, нити је у питању трансгресија поретка. Трансгресија је код њега део новог поретка који он покушава да нам открије или да схвати, али на основу којих правила, норми? Живковићев одговор биће метафора. У металитерарној тематици Живковићеве прозе налазимо немогуће библиотеке, његов приповедач је присутан у свакој причи али је безимен. У суштини привидно нормални људи суочавају се у његовим приповеткама са променама свакојаке врсте. Својим метафорама он покушава да обухвати нови поредак који измиче нашој рационалној логици којом обично меримо стварност или свет нестварног. Нудећи метафоре, од приче до приче, Живковић дефинише без дефиниције, исказује свет сликом која превазилази логику каузалности да би успо-

ставио логику двозначности и неодређености. Та двозначност је један начин да се дефинише.

Још један занимљив елемент. За Кортасара лик његове приче је глас, Живковићеви јунаци приповедају у првом лицу и то је полифонија наративних гласова које не налазимо код других писаца, како по богатству профила и тонова тако по сложености њихове психолошке структуре. Борхес је говорио да погодити глас лика значи пронаћи лик. Али тај глас није посредник, он је присуство, а веродостојност фабуле зависи од ефикасности тог гласа. Оно што код Живковића неминовно подсећа на Кортасара јесте исти приступ лику, приповедачу или тексту. Његове приче одликују се не само плуралитетом и разноврсношћу наративних гласова него и пажљивим напором којим су ти гласови конфигурисани и комбиновани. Лик се карактерише путем гласа; међутим, целокупна атмосфера приче одређује се преко гласа који је артикулисан кроз текст.

Живковићеве приче су комплексне конструкције изложене филигранском минуциозношћу, као најзначајније линије узорка који нам он нуди. Тај модел функционише на основу тензија створених између различитих слојева, а не у једној или више симболичних вредности које би се могле дешифровати.

Што се тиче различитих равни апстракције које нам се нуде, довољно је да се сместимо, да бисмо их уочили, у првом слоју, оном слоју приповедача и његове приче. Борхес је у једном од својих текстова говорио како његове приче обилују измишљањем споредних и узгредних догађаја, али је инсистирао да су ти детаљи од изузетног значаја. Поред тога, он указује на привидне заборave или сумње у познавање привидно стварних догађаја. То сврстава у пишчева лукавства: убацити у причу циркумстанцијалне црте, симулирати мале неодређености, јер ако је стварност прецизна памћење то није, приповедати догађаје као да их уопште не разумемо. Та средства уз намерно остављене празнине, имплицитно или експлицитно назначене од приповедача, или селективно изостављање података или грешке у памћењу одликују Борхеса као аутора фантастичних прича. Све то налазимо и код Живковића. Не разумети све подразумева постојање значења које још нисмо уочили и позив на дешифровање. Ако знамо да није исказано све, позвани смо да трагамо за постојањем прећутаних или заборављених догађаја.

Музика свакако није уметност која чини основу Борхесовог живота. Међутим, он се њоме служио као суштинском метафором темпоралности и овековечења постигнутог у темпоралности. Борхес је за музику рекао да је најпитомија форма времена. Код Живковића она је демонска сила, али ипак води у више светове.

Из свега реченог види се јасно да је издавач у једној књизи успешно сакупио пет романа-новела, јер ради се о јединственој целини по структури, стилу, а усудио бих се да кажем и тематици. Лавирајући између физичке структуре (фабуле) и метафоре, Живковић ствара вишеструке могуће светове, пет мањих целина које се заснивају на истој тематици. С једне стране одражава ониричан и хаотичан свет у којем живи јединка или који постоји под рационалном површином људског бића.

С друге стране, на личном нивоу, ова збирка је трагање и налажење човека са сопственим бићем, док се на некој широј људској равни описује то константно трагање друштва у целини за духовном слободом. Живковић вешто успева да створи и теоријске равни — једну метафизичку у којој се налази значење универзума и другу религиозну у којој се спајају човек и Бог. Коначно, на књижевној равни треба истаћи да Живковић ствара фантастичан лавиринт који заслужује пажњу наше читалачке публике. Када је у питању читалачка публика са шпанског говорног подручја, она ће засигурно умети да прихвати ово дело универзалне вредности.

Dalibor Soldatić

ZORAN ŽIVKOVIĆ'S „IMPOSSIBLE" SHORT STORIES

Summary

The paper discusses Zoran Živković's work *Impossible Stories* which appeared at the same time in Spanish and in Serbian language. Živković's short stories deal with the universal topics without a precise determination of time and space. Živković's fantastic prose provides a mark of intelectualization in the Serbian literature, which that literature has not had so far, at least not in that way. It is a timeless, universal, cosmopolitan prose of an outstanding writer of fantastic prose who has already gained a world reputation. It is a prose comparable to the prose of the Hispano-American writers, which this paper specially points out.

UDC 81'38
821.163.41-95

ЈАКОБСОНОВ УТИЦАЈ НА РИФАТЕРОВУ ПОЕТИКУ

Корнелије Квас

САЖЕТАК: Начин функционисања поетске функције језика као механизма на основу којег речи у поезији добијају аутономну вредност у односу на друге врсте језика Јакобсон осветљава увођењем принципа *еквивалентности*. Прихвативши Јакобсонов принцип еквивалентности као основни механизам структурирања песничког текста, Рифатер разликује правило експанзије, које одговара односима синонимности, и правило конверзије, које одговара односима антонимности лексичких категорија у оквиру осе селекције. Пошто Јакобсонова дефиниција поетске функције језика у оквиру осе селекције повезује и односе синонимности и односе антонимности, Рифатер, у анализи Рембоове песме *Гозбе глади*, непотребно повезује конверзију и експанзију, што за последицу има погрешно тумачење песме.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: поезија, семиотика, интертекстуалност, Јакобсон, Рифатер, Рембо, матрица, еквивалентност, конверзија, експанзија

Рифатерова теорија песништва чини јединствену целину, али се у њој може уочити и одређени развој, од почетних стилистичких идеја, преко семиотике поезије која укључује значајнију улогу херменеутике поетског текста, до неке врсте интертекстуалне критике засноване на појму *интертекстуалности*.

Прву, стилистичку фазу (1959—1971), обележава његова књига *Eceju o структуралној стилистици* (*Essais de stilistique structurale*, 1971), коју чини збир Рифатерових текстова које је он сам одабрао, прерадио, допунио или писао са намером да употпуни своју визију структуралне стилистике изнете у овој књизи. Основна идеја стилистичке фазе Рифатерове теорије заснива се на рецепционистичкој критици, која инсистира на неопходности уочавања и теоријској анализи читаочеве реакције или одговора на подстицаје текста (тзв. „reader response theory").

Другу, семиотичку фазу (1971—1979), чине низ текстова и две књиге, *Семиотика поезије* (*Semiotics of Poetry*, 1978) и *Производња текста* (*La production du texte*, 1979). Прелазак са стилистике на семиотику, у наслову Рифатерове кључне теоријске књиге, не представља прелаз с једне на сасвим другу теорију поезије, него пре варијацију почетних тео-

ријских идеја изнетих у *Есејима*. Такође, долази и до проширивања његове поетике значајнијим укључивањем херменеутике поетског текста, и то на примерима који се крећу од тумачења романтичарске до тумачења надреалистичке поезије. У другој, семиотичкој фази, лингвистички приступ замењен је семиотичким приступом поетском дискурсу, уз задржавање оријентације ка рецепционистичкој критици као уочавању међусобних односа текста и читалаца. Циљ и даље остаје откривање *литерарности* путем ослобађања смисла текста од наслага референцијалних заблуда.

У трећој, завршној фази своје теорије песништва (од 1979. до данас) Рифатер превасходно теоријски разрађује појам *интертекстуалности*, употпуњавајући и своје схватање поезије и свој метод тумачења поетског текста. Треба напоменути да о појму интертекстуалности Рифатер говори на више места и у *Семиотици поезије* из друге фазе, али је у овој књизи појам *интертекстуалности* у другом плану, недовољно дефинисан, и заправо служи као илустрација различитих облика настанка поетског текста.

За Мишела Рифатера јединица значења у поезији је текст, одређен на основу два елиминациона критерија: критерија затвореног ентитета и критерија посебног затвореног контекста. На основу првог критерија из текста се искључују све ванјезичке чињенице, а на основу другога искључују се оне језичке појединости које се не односе на дату песму. Први елиминациони критериј заправо је формалистичко одбацивање референцијалне функције језика. Други елиминациони критериј песму дефинише као јединство текста и интертекста, јер се само у одговарајућем интертексту налазе језичке чињенице које учествују у стварању смисла песме.

Песнички текст, дефинисан као семиотички знак који у себи садржи формално и семантичко јединство текста и интертекста, заправо је носилац смисла. Текстуално редуковани смисао налази се у матрици („matrix") песме, апстрактном принципу никада актуализованом самим собом. Матрицу читалац у почетку опажа једино преко њених варијаната, неграматичности, насталих као последица аутоматизоване перцепције читаоца, који песничком тексту приступа оптерећен референцијалном функцијом (комуникативног) језика. Неграматичности су аберације значења на референцијалној, миметичкој равни читања, а варијанте смисла (матрице) на семиотичкој равни читања; неграматичност је „рупа" кроз коју Алиса Луиса Керола упада у фантастични и чудесни свет поезије.

Правила *конверзије* и *експанзије* по Мишелу Рифатеру одређују принципе изградње поетског текста. Текст може бити створен на једном од два принципа или на оба принципа у исти мах. 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 одређеним за поетску употребу"),[1] који подлежу правилима конверзије и експанзије на исти начин као и готова песма (формиран поетски текст).

---

[1] Michael Riffaterre, *Semiotics of Poetry*, Bloomington, Indiana UP, 1978, стр. 22.

Текст као носилац смисла створен је на основу принципа експанзије и/или конверзије. Експанзија и конверзија установљавају еквивалентности између речи и низа речи, односно између лексеме, иза које стоји реченица-матрица, и синтагме. На принципима експанзије и конверзије тако настаје завршена, „формално и семантички сједињена језичка целина која чини песму".[2]

Експанзија установљава еквиваленцију „преображајем једног знака у више њих".[3] Рифатер тврди да експанзија „интегрише производњу знака актуализацијом хипограма" и „прати образац дескриптивних система".[4] Хипограм је већ постојећи систем знакова који мора садржати бар једну целовиту предикацију, може се протезати и на цео текст и налази се пре свега у говорном језику. Хипограм буди одређену реакцију „обичног", мање упућеног читаоца при читању песме, јер се у облику стереотипа већ налази у социолекту. Рифатер зато и уочава да мора постојати раван природне обавештености, засноване на здраворазумској употреби језика, на основу које „природни", мање истанчан читалац, макар магловито и недовољно артикулисано, препознаје потенцијални интертекст (хипограм) тумаченог књижевног текста.

Феномен експанзије најочигледнији је у случајевима перифразе и проширене метафоре, мада Рифатер истиче да је процесом експанзије захваћено много 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".[5]

Мада то Рифатер сам не каже, текст познат читаоцу или текст погодан за реконструкцију заправо је интертекст. Због тога је експанзија стваралац смисла текста, јер представља сталан процес ширења текста, путем интертекста, у узастопне и све сложеније варијанте иницијалног полазишта — матрице у форми минималне реченице. Текстуални знак тако, по Рифатеру, упућује на одговарајући интертекст у којем се налази реченица-матрица. Правило експанзије Рифатер зато дефинише на следећи начин: „Експанзија преображава конституенте реченице-матрице у много сложеније форме".[6]

Дакле, 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 језичких целина које се понављају, у исти мах обликујући ритам и уводећи опис. Најједноставнији облик експанзије, заправо одговара термину античке реторике — *амплификацији* — појачавању изражајности израза опширним описивањем, посматрањем предмета са разних гледишта, додавањем синонимних речи, чиме се смисао исказа продубљује и

---

[2] *Нав. дело*, стр. 47.
[3] *Нав. дело*, стр. 47.
[4] *Нав. дело*, стр. 47.
[5] *Нав. дело*, стр. 174 (н. 1).
[6] *Нав. дело*, стр. 48.

обогаћује. Овакво понављање је само по себи знак, који може да симболизује увећану емотивну напетост или да служи као слика кретања, напретка и сл.

Најједноставнији пример експанзије Рифатер објашњава следећим примером из Мишлеа:

> Le combat s'harmonise. Les lumières ont lutté assez. Elles s' entendent, se pacifient et s'aiment. Elles montent ensemble dans la gloire. Elles se transfigurent en sublime éventail, en coupole de feu, sont comme la couronne d'un divin hyménée. A l'âme terrestre, magnétique, reine du Nord, l'autre s'est mêlée, l'électrique, la vie de l'Equateur. Elles s'embrassent, et c'est la même âme.[7]
>
> (Битка се смирује. Зраци светлости уморили су се од дуге борбе. Слажу се, мире, воле. Бљеште у заједничкој слави. Преображавају се у узвишену лепезу, ватрену куполу, личе на круну божанског венчања. Са земаљском душом, магнетском, краљица Севера, меша се с том другом душом, електричном, животом Екватора. Грле се, то је једна душа.)

Појачавање изражајности израза наведеног пасуса постигнуто је развијањем и продубљивањем описа кретања светла напред и назад. У следећем пасусу долази до врхунца експанзије и откривања смисла песме:

> Puis des alternatives, des appels, des répliques violentes, des oui, des non, des défis, des combats; des victoires et des defaillences. Parfois des attendrissements, comme ceux de la fille des mers, qui flamboie la nuit, la méduse, quand tour à tour sa lampe rougit, languit, palit.
>
> (Почињу расправе, апели, оштре реплике, многобројна да, многобројна не, позиви на двобој, мегдани; победе и порази. Понекад тренуци ганутости, као кад се кћи мора, медуза, разбуктава у ноћи, док јој лампа црвени, малаксава, бледи.)

Врхунац експанзије досегнут је преласком *расūрава* (*alternatives*) у *мегдане* (*combats*) и служи као секундарни модел за посебну експанзију у *ūобеде* (*victoires*) и *ūоразе* (*défaillences*). Реч *défaillences* значи пораз, неуспех, али у женском контексту она је слабост жене у тренутку предаје пожуди. Ова реч је место преокрета и прелазак са почетне серије понављања и варијација ка коначној амплификацији, селекцији најјачих конотација речи. Отуда избор речи *attendrissements* (*тренуци ганутости*), која се непосредно затим развија у женску фигуру. Реч *медуза* је двоструки знак, јер представља и митолошко и морско створење, али контекст жене детерминише читање *медузе* као перифразе 'људскости'.[8] Лампа служи као описно, алегоријско помагало за карактеризацију Медузе. У исти мах, то је још један знак на узлазној скали експанзије, јер *њена ламūа црвени, малаксава, бледи* (*са ламūе rougit, languit, pâlit*), на тај начин повезујући *défaillences* (*ūоразе*, али и *слабости*) и *attendrissements*

---

[7] Цитирано према: Jules Michelet, *La Montagne* (1688), I, xii.

[8] Michael Riffaterre, *Semiotics of Poetry*, стр. 175 (н. 10).

(*тренутке ганутости*) „у код женске предаје".[9] Смисао песме тако је еротизовани космос, изведен на основу варијација које преносе модел „*непрестаног кретања тамо-амо* у *наизменичности*, речи из органског (или 'мислећег') кода".[10]

У већини случајева експанзија претпоставља нешто више од обичног понављања, јер обухвата граматичке промене конституената реченичног модела. Заменица прелази у именицу, придев у релативну реченицу, с тим што свака новонастала група поседује способност стварања друге групе, „путем додавања или уградње".[11] Рифатер истиче да глаголи представљају посебан случај у процесу експанзије, јер њихови преображаји могу довести до драматичног или динамичног израза.

Насупрот експанзији, конверзија „успоставља еквиваленцију преображајем више знакова у један 'колективаң' знак".[12] Правило конверзије уређује механизам деривације песничког текста од реченице-матрице. Механизам конверзије најлакше се уочава када се манифестује преко морфологије, а самим тим и фонетике, као у случају парономазије или анафоре, мада ни на један начин није ограничен наведеним стилским фигурама. Механизам конверзије Рифатер објашњава следећим правилом:

> Конверзија преображава конституенте реченице-матрице преиначавајући их све са само једним фактором.[13]

Како би читалац уопште био свестан да је новонастала језичка целина крајњи исход механизма конверзије, он пре свега мора у мислима направити поређење између ње и хипограма, а то је текст пре почетка преображаја. У случају конверзије, тај хипограм чини реченица или низ реченица и може имати форму клишеа (понекад је то цитат из другог текста) или форму дескриптивног система. По Рифатеру, дескриптивни систем је мрежа речи међусобно повезаних око речи-језгра, у складу са семемом тог језгра. Свака реч дескриптивног система функционише као метонимија речи-језгра, при чему свака таква метонимија може служити као метафора целине. На било ком делу текста где је дескриптивни систем имплицитан, читалац може попунити празнине на правилан начин и реконструисати целокупно представљање из метонимије у складу са правилима одговарајућих говорних стереотипа. Међутим, Рифатер истиче да конверзија „готово увек укључује релативно екстензивне целине, као што је дескриптивни систем или чак сложенији интертекст".[14]

Према томе, било да је реч о хипограму у форми клишеа или дескриптивног система, правило конверзије увек се примењује на одговарајући хипограм текста. Пошто хипограм, наставља Рифатер, увек поседује „позитивну или негативну 'оријентацију' (клише је мелиоратив или

---

[9] *Нав. дело*, стр. 51.
[10] *Нав. дело*, стр. 50.
[11] *Нав. дело*, стр 51.
[12] *Нав. дело*, стр. 47.
[13] *Нав. дело*, стр. 63.
[14] Michael Riffaterre, *Text Production*, New York, Columbia UP, стр. 53.

пејоратив, цитат има своју позицију на естетичкој и/или етичкој скали, дескриптивни систем одражава конотације своје речи-језгра), конституенти конверзије увек преображавају индикаторе хипограма",[15] тако да се, у већини случајева, конверзија састоји једино од такве промене обележја индикатора. На основу овог Рифатеровог става произлази да ће, уколико је хипограм негативан, смисао бити позитивно вредновање текстуалне семиотичке јединице, а негативно уколико је хипограм позитиван.

Механизам процеса конверзије Рифатер објашњава на примеру другог Бодлеровог „Сплина", који почиње стихом: „J'ai plus de souvenirs qui si j'avais mille ans" („Имам толико сећања као да имам хиљаду година"). Буквално значење сваке речи стиха промењено је доминантним фактором који различита значења подређује једном, симболичком значењу. Доминантни, преовлађујући фактор, у овом случају је пејоративно означавање речи *сећања*.

Други Бодлеров „Сплин" актуализује варијанту сплина као сећања, јер је сећање дато на неуобичајен начин: то није уобичајено сећање као сачувана прошлост или сећање које прошлост враћа у живот, него мртво сећање, мртво као прошлост. Сплин је због тога представљен кроз серију варијација романтичарског клишеа *la mort dans la vie* (*смрт у животу*). Из њега је Готје, каже Рифатер, извукао две максиме, које могу представљати матрицу песме: „Toute âme est un sépulcre où gisent mille choses" („Свака душа је гроб у којем лежи хиљаду ствари) и „l'homme est... une nécropolis" („човек је... велико гробље").[16]

Варијације дате матрице стварају у другом Бодлеровом „Сплину" слике, које су, по Рифатеру, познате сваком школском детету у Француској: „Je suis un cimetiére" („Ја сам гробље"), „Je suis un vieux boudoir" („Ја сам стари будоар"), „Un vieux sphinx ignoré du monde insoucieux" („Прадревна сфинга заборављена у нехајном свету"). У овим сликама, додаје Рифатер, касница критика разазнаће технику која најављује симболизам. Све ове слике су проширивање дате матрице, али оно што слике уједињује у једну целину нису еквивалентности или подударања заснована на мимези, него сталност пејоративног фактора на основу којег се, у овом случају, одвија механизам конверзије.

Значај фактора који изазива механизам конверзије посебно је уочљив када је предмет описивања стварност, као у случају описа будоара у другом Бодлеровом „Сплину". Будоар као објект реалног света ни на један начин не изазива депресивна осећања. Међутим, у песми није дошло до преображаја будоара као објекта, па да он због тога сада изазива осећање туге. Речи које означавају предмете, тврди Рифатер, нису одабране због тога што на најбољи начин одражавају осећање сплина нити зато што њихов садржај сугерише депресивна осећања на исти начин као и депресивни предмети, него су ти предмети само именице уз које су придодати пејоративни придеви. „Миметичка функција именица јед-

---

[15] Michael Riffaterre, *Semiotics of Poetry*, стр. 63—64.

[16] Gautier, *Comédie de la mort*, стихови 571 и 575—576. Рифатер у напомени у којој указује на извор Готјеових стихова (*Text Production*, стр. 292, н. 33), истиче да део песме у којем се они налазе носи наслов „La mort dans la vie" („Смрт у животу").

ноставно прикрива арбитрарност и мотивише низ предиката који би, иначе, били ништа више до ознаке без представљања садржине":[17]

> Je suis un viex boudoir plein de roses fanées,
> Où gît tout un fouillis de modes surannées,
> Où les pastels plaintifs et les pâles Boucher,
> Seuls, respirent l'odeur d'un flacon débouché.
>
> (Ја сам стари будоар пун увелих ружа, где читава збрка одела старомодних лежи, где тужне пастеле и избледеле Бушеове слике, саме, упијају мирис отворене бочице парфема.)

Рифатер сугерише да је врло лако створити слику старог будоара пуног старомодних одела, али да не постоји разлог што се у њему не би нашло свеже убрано цвеће. Он посебно истиче нетипичност слике будоара у којем су пастели и избледеле Бушеове слике. Али, наставља Рифатер, у оквиру социолекта или интертекста, мода, пастели и Буше представљају семеме с позитивном конотацијом и, штавише, семе тих семема лако се уклапају с опозитним семама. То су очигледно знаци способни за промену: *la mode* (*мода*) у *démodée* (*старомодно*); Буше, који је хваљен због своје 'палете боја', 'боја, обасјаних светлом', изабран је због антифразе избледелих боја. Међутим, реч „пастел", који социолект везује за фино сенчење и осветљење, налази се у песми јер одговара семи *жалости*.

Рифатер се затим пита да ли евентуално у песми постоје чисти визуелни детаљи који нису подвргнути пејоративном процесу. Да ли је то „flacon débouché („отворена бочица парфема"), јер тај детаљ изгледа сасвим логичан, пошто је неопходно отворити бочицу да би се осетио мирис. По Рифатеру, ни ова синтагма није избегла процес конверзије, у овом случају заснованом на пејоративном означавању речи, јер префикс „dé" у „débouché", припада такође пејоративној парадигми, мада у равни мимезе и даље указује на отварање. У равни семиозе, закључује Рифатер, префикс „dé" чини „débouché" пејоративним епитетом именице „flacon" („бочица"), као што *cassée* (*сломљен*) чини пејоративни придев именице *cruche* (*бокал*).

Да ли је могуће, пита се даље Рифатер, постојање неког унутрашњег негативног детаља који уводи пејоративну вредност у равни мимезе и да ли је то случај са речи „fouillis" („збрка")? У складу са својим полазним ставом по којем се речи песме односе према речима, а не према стварима, Рифатер такву могућност одмах одбацује, јер је и у овом случају ствар преображена у знак. *Збрка* је, по Рифатеру, опште место у представљању будоара у књижевности и представља метонимијски еквивалент неуредне жене и несређености њене тоалете. Ова метонимија претпоставља спаваћу собу, која саму метонимију и објашњава: „она симболизује еротску интимност и пожељну женственост".[18] Рифатер ин-

---

[17] Michael Riffaterre, *Text Production*, стр, 54.

[18] *Нав. дело*, стр. 55.

систира на томе да реч *збрка* не треба разумети као мимезу са сопственим значењем и то само зато што реч по себи одражава реалност, него да њено значење у песми може бити једино „естетски и морални антоним пријатног *désorde* (*нереда*)".[19] Мимеза, по Рифатеру, само снабдева кôд материјалом, док компоненте тог кôда имају значење једино у односу према заједничком индикатору смисла, а то је, у случају другог Бодлеровог „Сплина", пејоративно означавање *сећања*, где оно постаје мртво сећање, мртво као прошлост.

Рифатер, ипак, даје једно ограничење правила по којем ће, уколико је хипограм негативан, смисао бити позитивно вредновање текстуалне семиотичке јединице, а негативно уколико је хипограм позитиван. Ограничење је садржано у ставу да конституенти конверзије не преображавају индикаторе хипограма једино у случају конверзије повезане са експанзијом.[20]

Наиме, тврди Рифатер, конверзија повезана са експанзијом не тражи „спољашњи хипограм"[21] јер стварање текста преиначава уз помоћ експанзије. У овом случају експанзија је ограничена на сложене форме које понављају сложеност особина карактеристичних за матрицу. Међутим, када експанзија функционише самостално ово ограничење не постоји и тада се експанзијом без ограничења стварају форме много сложеније од хомологних форми у матрици. Читаочева перцепција текста, наставља Рифатер, не захтева упућивање на хипограм, али читалац тако-ће препознаје да индикатори као константе конверзије не произлазе из експанзије, него да су они дистинктивне особине матрице које „изражавају непромењени идентитет матрице у оквиру граматичке и лексичке мултиформе".[22]

Константе конверзије актуализују једну или више сема речи способних да сажму или симболизују матрицу. Пошто не постоји „спољашњи хипограм" који поетизује текст, наглашава Рифатер, актуализација о којој је овде реч заправо је „обележавање без промене"[23], и зато су индикатори (као константе конверзије) идентични са индикаторима реченице матрице. У први мах речи које сачињавају константе конверзије не привлаче пажњу, јер се чине као да су немотивисане у односу на преображај који изазивају, све док касније не буду уочене као варијанте матрице.

Са наше стране уочавамо да Рифатер овде, говорећи о случају конверзије повезане са експанзијом, анализира посебан случај конверзије која се не користи хипограмом текста. У „класичном" случају конверзије, да би читалац уопште био свестан да је текст који чита последица дејства конверзије, он мора запазити хипограм текста, направити поређење између два сагласна система, текста и одговарајућег хипограма, и тек онда уочити како су обележја елемената хипограма промењена процесом конверзије. Зато је, примећујемо, одговарајући хипограм тумачене

---

19 *Нав. дело*, стр. 56.
20 Michael Riffaterre, *Semiotics of Poetry*, стр. 177 (н. 43).
21 *Нав. дело*, стр. 75.
22 *Нав. дело*, стр. 75.
23 *Нав. дело*, стр. 71 (н. 63).

песме захваћене механизмом конверзије нужно „репер" на основу којег читалац уочава промену обележја индикатора конверзије.

У овом, посебном случају, не постоји хипограм као сагласан систем изван текста са елементима који ће, под дејством правила конверзије, променити своја позитивна или негативна обележја. Дакле, пошто нема хипограма и његових индикатора, нема ни промене вредности индикатора у односу на спољашњи систем и зато се константе конверзије у првом читању тешко уочавају, јер се не види шта то оне преображавају. Међутим, Рифатер тврди да су константе конверзије једнаке константама реченице матрице, односно да се механизам конверзије одвија у оквиру матрице. Након тога, на основу правила експанзије, долази до актуализације константи конверзије у песнички текст. Константе конверзије из матрице као да се пресликавају у песнички текст, с тим што су у песми оне формално сложеније захваљујући дејству механизма експанзије.

Рифатер упозорава и на проблем који се сам по себи природно намеће. Пошто „иницијална актуализација матрице не мора бити јасно дешифрована, или може бити препознатљива као модел за експанзију знатно касније, у процесу ретроактивног читања", читалац не разуме одмах шта то узастопне слике у песми имају заједничко, јер их у први мах не види „као варијанте једне исте структуре".[24] Може се рећи и да непостојање хипограма доводи до оштећења мимезе, јер се овај посебан процес конверзије одвија пре свега у равни семиозе.

Као пример процеса конверзије са експанзијом Рифатер узима Рембоову песму *Гозбе глади* (*Fê tes de la faim*):

Ma faim, Anne, Anne
Fuis sur ton âne.

Si j'ai du *goût*, ce n'est guères
Que pour la terre et les pierres.
Dinn! dinn! dinn! dinn! Je pais l'air,
Le roc, les Terres, le fer.

Tournez, les faims, paissez, faims,
Le pré des sons!
Puis l'aimable et vibrant venin
Des liserons;
Les cailloux qu'un pauvre brise,
Les vieilles pierres d'église,
Les galets, fils des déluges,
Pains couchés aux vallées grises!

Mes faims, c'est les bouts d'air noir;
L'azur sonneur;
— C'est l'estomac qui me tire.
C'est le malheur.

---

[24] *Нав. дело*, стр. 76.

Sur terre ont paru les feuilles!
Je vais aux chairs de fruit blettes
Au sein du sillon je cueille
La doucette et la violette.
Ma faim, Anne, Anne!
Fuis mi ton âne.

(Моја глад, Ана, Ана, бежи на твом магарцу. Кад бих имао *апетита*, не бих јео ништа осим земље и камења. Динг! динг! динг! динг! Пасем ваздух, камен, земљу, гвожђе. Вратите се, глади, пасите, глади, ливаде звука! Затим пријатан и треперав отров јутарњег сјаја; каменице сиромах разбија, старо камење цркве, облутке, синове потопа, векне хлеба леже у сивим долинама! Моје глади, то су мрвице црног ваздуха; звонка плавет; то ми стомак завија. Штета. Лишће је никло на земљи! Идем по месо презрелог воћа, из срца бразде бирам салату и љубичицу. Моја глад, Ана, Ана! бежи на твом магарцу.)

На први поглед, каже Рифатер, чини се да постоји сасвим танка веза између слика које се нижу једна за другом. Једино се рефрен не указује као загонетка, пошто рефрен не тражи никакву везу са песмом којој даје ритам или је дели на строфе, и чак „може бити створен од бесмислених речи”.[25] Рефрен у овом случају понавља основне речи наслова песме и служи као „знак и за предмет песме, глад, и за њену форму или жанр, слављење глади”.[26]

На основу наслова песме, наставља своју анализу Рифатер, претпостављамо да је предмет текста глад. Међутим, осим познатог исказа у седамнаестом стиху („то ми стомак завија”), „бизарност слика оставља нас у недоумици зашто или како ове појединачне форме симболизују глад”.[27] Рифатер посебно истиче нејасност седмог и осмог стиха: „Вратите се, глади, пасите, глади, / ливаде звука!”, и пита се зашто се глад у множини враћа (7) и сугерише исхрану стоке (8).

Прво тумачење, на које упућује Рифатер, једноставно одустаје од интерпретације овог места констатацијом да је реч о детињастој асоцијацији.[28] Друго тумачење Сузан Бернар објашњава ове стихове биографским методом, указујући на догађај из Рембоовог живота. Она шести стих тумачи на основу претпоставке да је Рембо у Лондону био гладан и да је као дете са села био фасциниран „минералним пејзажом града где су гвожђе и угаљ посвуда”; да је зато сањао о пролећу и поврћу и да последњих шест стихова морају говорити о испуњењу дечакове жудње изазване глађу.[29]

Рифатер тумачење Сузан Бернар одбацује констатацијом да пролеће није најбоље време за сочно воће. Чак и да је могуће имати такво, сочно

---

[25] *Нав. дело*, стр. 77.
[26] *Нав. дело*, стр. 77.
[27] *Нав. дело*, стр. 77.
[28] *Нав. дело*, стр. 77; R. G. Kohn, *The Poetry of Rimbaud*, Princeton UP, 1973, стр. 216.
[29] Michael Riffaterre, *Semiotics of Poetry*, стр. 77; S. Bernard, ed. *Rimbaud, Euvres*, Paris, Garnier 1960, стр. 442, фусноте 1 и 5. *Угаљ* се појављује у каснијој верзији шестог стиха: „Le roc, les charbons, le fer”.

воће у то доба године, ово тумачење не објашњава „љубичицу", која је цвет, а не воће.[30]

Наведене интерпретације Рембоове песме, тврди Рифатер, неуверљиве су, јер је песма, почев од прве строфе, заправо низ метонимија глади. Почев од трећег стиха песма једноставно набраја све оно што није за јело. Прецизније, „пошто последња строфа прелази на јестиво, читава песма је експанзија две поларизоване супротности, наративних потенцијала изведених из семеме 'глади' ".[31] Песма је заправо приповест о неутољеној глади и приповест о њеном задовољењу. Прелазећи на лексичка објашњења израза који је предмет песме, Рифатер указује да израз *avoir faim* (*бити гладан*) има два лексичка аспекта, негативно и позитивно: гладовање или добар апетит. И у једном и у другом случају жудња за храном може се изразити терминима који означавају храњење и зато је, по Рифатеру, матрица песме: *јести нејестиво, јести јестиво*.

На овај начин, експанзија се састоји од две парадигме хране у функцији развијања два низа речи текста. Први низ измењен је негативним индикатором конверзије и ниже нејестиво: минерале, ваздух, чак и звуке.[32] Други низ измењен је позитивним индикатором конверзије и ниже јестиво, и то поврће.

У случају Рембоове песме матрица је *јести нејестиво, јести јестиво* и садржи две кључне лексеме: *јестиво* и *нејестиво*. Ове лексеме настале су под утицајем механизма конверзије, на тај начин што је лексема *јестиво* настала конверзијом не неког хипограма, него лексеме *нејестиво*, док је лексема *нејестиво*, на исти начин, настала конверзијом не хипограма у форми клишеа, дескриптивног система или текстуалног знака, него лексеме *јестиво*. Реч је, дакле, о узајамној конверзији две лексеме, тачније о узајамној конверзији сема *јестиво* у *нејестиво* и *нејестиво* у *јестиво* у оквиру матрице песме, јер су обе лексеме семе семеме *глади*. Пошто се механизам конверзије одвија у оквиру матрице, овакав, посебан тип конверзије могли бисмо назвати „унутрашњом" конверзијом. По Рифатеру, на основу овакве, „унутрашње" конверзије долази до експанзије глагола матрице, а то је у овом случају глагол *јести*, који актуализује лексичке потенцијале и позитивног и негативног индикатора конверзије, лексема *јестиво* и *нејестиво*.

Са наше стране морамо приметити да није јасно како је могућ истовремени настанак једне лексеме од друге, у оквиру једног система, на основу правила конверзије. Конверзија, као уосталом и експанзија, захтева најмање два сагласна система: један, у којем су садржани лексички елементи са одређеним, позитивним или негативним обележјима и, други, који садржи те исте елементе преображене деловањем механизма конверзије, са обележјима супротним од оних пре дејства механизма конверзије.

Није такође јасно зашто у случају ове Рембоове песме Рифатер одустаје од појма хипограма. Једино на овом месту он уводи појам „споља-

---

30 Michael Riffaterre, *Semiotics of Poetry*, стр. 77.
31 *Нав. дело*, стр. 78.
32 *Нав. дело*, стр. 78.

шњег" хипограма, мада је хипограм увек „спољашњи", јер се налази изван текста песме, у интертексту, и управо је хипограм систем сагласан систему песничког текста који омогућава механизам конверзије. Рифатер нити једном речју не објашњава шта он подразумева под појмом „спољашњег" хипограма у овом, нарочитом случају конверзије повезане са експанзијом, тако да је јасно да у овом случају он једноставно избегава употребу хипограма. У случају да хипограма стварно нема, онда не постоји систем на којем ће дејство конверзије бити могуће.

Хипограм је систем сагласан са системом песме. Елементи хипограма, под дејством конверзије, преокрећу своја обележја и са таквим, преокренутим обележјима улазе у систем песничког текста. Правило конверзије примењиво је ако, и само ако, постоји одговарајући хипограм као лексички систем сагласан са лексичким системом песме. Уколико хипограма нема, онда нема ни механизма конверзије.

Рифатер у својој анализи ипак, мада индиректно, помиње хипограме, јер говори о „семеми 'глади' "[33], и изразу „bouts d'air noir" („мрвице црног ваздуха") као хиперболичкој замени за клише „des bouts de pain noir" („мрвице црног хлеба"), којим се означава „илузија хране".[34] Јасно је да је у наведеним случајевима реч о хипограмима у форми семе или клишеа. Рифатер, међутим, нигде у својој анализи не помиње ни хипограм ни неграматичности, које су путоказ ка хипограмима. Ако и прихватимо да је у овом случају реч о некаквим „спољашњим" (мада недефинисаним) хипограмима, остаје нејасно каква је природа поетског текста где постоји посебан случај „спољашњег" хипограма, у суштини небитног за процес изградње поетског текста.

Ове теоријске ћорсокаке много је лакше избећи ако покажемо да и у овом песничком тексту хипограм (потенцијални или актуални) постоји и да је према томе Рифатер, из неких посебних разлога, на тренутак напустио главни пут своје теоријске мисли и упао у противречности како би илустровао посебан случај конверзије повезане са експанзијом.

У случају Рембоове песме *Гозбе глади* није реч о конверзији повезаној са експанзијом него о конверзији дескриптивног система. Дескриптивни системи преображени су у кодове „променом својих индикатора"[35], а дескриптивни систем чини мрежа метонимија изграђених око речи-језгра. Реч-језгро у овом случају чини лексема *глад* и она чини центар дескриптивног система, а потенцијални хипограм песме налази се у форми дескриптивног система *гладu*.

Појам хипограма нераскидиво је везан с појмом неграматичности, јер преко неграматичности и долазимо до хипограма. Пошто, на овај начин, уочавамо да је текст поетизован, није нимало чудно што Рифатер не указује на неграматичности у овој Рембоовој песми. Неграматичности наизглед спречавају разумевање текста, и опажају се пре свега као нека врста значењске аномалије у оквиру контекста песме, и због тога увек

---

[33] *Нав. дело*, стр. 78.
[34] *Нав. дело*, стр. 79.
[35] *Нав. дело*, стр. 66.

скрећу пажњу читаоца. Најуочљивија неграматичност је у четрнаестом стиху, јер се први пут појављује јестиви објекат „векне хлеба" у контексту низа нејестивих објеката (ваздуха, камена, земље, гвожђа).

Неграматичност „векне хлеба леже у сивим долинама" у контексту Рембоове песме упућује нас на интертекст тумаченог текста, а то је Јеванђеље. На хришћански, религиозни интертекст упућују нас и претходна два стиха: „старо камење цркве" (13) и „облутке, синове потопа" (14). У тексту објављеном три године после *Семиотике поезије*, Рифатер анализира наставак или варијанту ове Рембоове песме и тврди да је за Рембоа глад метафора „за духовну потрагу" и да је Света земља право место за утољавање глади, ако је то „врста жудње на коју Рембо мисли када пише *прождрљиво чекам Бога*".[36]

У Јеванђељу је описано како је Исус са пет хлебова нахранио пет хиљада људи. Хлеб у хришћанском, религиозном контексту знак је Божијег благослова, а такође и слика Божије речи од које треба сваког дана живети (Матеја, 4, 4). Такође, у француском језику постоји и израз *pain de vie*[37] (*Божија реч*). По Јовану, Исус је једини истински хлеб (Јован, 6, 32). Хлеб је, дакле, у хришћанству знак божанске Речи и сама Особа жртвованог Спаситеља, који је истински хлеб са неба, хлеб живота, жив и оживљујући.

Матрица Рембоове песме била би према томе: *вера у Христа једино умирује глад живота*, а смисао песме, процесом конверзије, настаје негативним вредновањем позитивног хипограма у облику дескриптивног система *глади* као духовне потраге.

Зато „глад" може да нестане једино на магарцу из рефрена песме, који на миметичкој равни такође представља неграматичност („Моја глад, Ана, Ана, бежи на твом магарцу"), јер је Исус на магарцу ушао у Јерусалим, где је разапет. Реч „*апетит*" истакнута је курзивом, како би овај исказ читалац прихватио као ауторски став. Позитивни индикатор *апетита* процесом конверзије преокренут је у негативан индикатор. Да има *апетита*, песнички субјект би јео хлеб Христовог тела и вечну глад, жудњу за Богом, утолио вечним спасењем. Пошто га, захваљујући процесу конверзије, нема, он једе не хлеб спасења, него хлеб тврд као камен, јер му је срце *окамењено* (*un coeur de roc*) сурово, пошто је остао без позитивних људских осећања. Реч је, дакле, о потенцијалном хипограму у форми клишеа, који у складу са матрицом указује на негативан индикатор хлеба — камен: „Јер их не научише хљебови; јер се бијаше срце њихово окаменило" (Марко, 6, 52).

У складу са матрицом текста, „земља" из четвртог стиха односи се на опозицију земља—небо, где је земља — патња без хлеба, вере у Христа, а небо — блаженство у вери, у хлебу, телу Христовом. Део петог стиха („динг! динг! динг! динг!") представља миметички слој песме, онематопеју звука храњења човека ваздухом, каменом, земљом, гвожђем; то

---

[36] Michael Riffaterre, „Interpretation and Undecidability", *New Literary History* 12. 2, 1981, стр. 232; цитат из Рембоа је из песме „Mauvais Sang", *Saison en Enfer*.

[37] Буквалан превод израза *pain de vie* је *хлеб живота*.

су звуци када зуби ударају једни у друге пролазећи кроз празно (ваздух), или болно звече ударајући у чврсте предмете, а не како то Рифатер тврди звуци који личе на „dîne! dîne! mangenons! (вечера! вечера! једимо!)".[38]

Управо тај звук, звук који не умирује глад него је појачава, предмет је седмог и осмог стиха. Глад се умножава, зато је реч „глад" у множини, и „глади" се процесом конверзије враћају од неба („Tournez, les faims, paissez, faims, Le pré des sons!" — „Вратите се, глади, пасите, глади, ливаде звука!"), где је једини спас од животних мука, ка земљи, камену, ка звуку који се чује у додиру зуба са ваздухом, каменом, земљом, гвожђем. Глад се зато појачава и умножава, а не смањује.

Рифатер у суштини тврди исто, мада је његово објашњење прилично натегнуто: глади које се окрећу одговарају „дрвеним коњима каруселa" који се окрећу укруг, и то у смислу колоквијалног израза *manger avec les chevaux* (*једите са коњима*), што у ствари значи — гладујте.

Спасење од мука које би требало да донесе Христ, као звезда која долази са Истока, у деветом и десетом стиху („Затим пријатан и треперав отров јутарњег сјаја") конверзијом је преокренут у негативни индикатор нечега што не само да не смирује глад, него и трује онога ко покушава да је утоли. Затим следи низ метонимија дескриптивног система *глади*, где је позитивни индикатор засићења преокренут у негативни индикатор који глад појачава и умножава: „мрвице црног ваздуха", „звонка плавет" и „то ми стомак завија".

Поменули смо већ да Рифатер тврди да се реч ваздух („l'air") у изразу „bouts d'air noir" („мрвице црног ваздуха") користи као хиперболичка замена за клише „des bouts de pain noir" („мрвице црног хлеба") којим се означава „илузија хране".[39] Израз „плавет звонар", тврди Рифатер, је алузија на Малармеов интертекст, песму „Плавет" („Azur"), у којој плаво небо служи као слика за „неплодну пустињу и досадну празнину".[40]

Песнички субјект заправо не прихвата тело Христово, хлеб спасења, него пуни себе празним, а празно се умножава као мрвице црног ваздуха, као окамењена срца која звоне празним сјајем, умножавају глад и стварају бол. „Штета", закључује овај део песнички субјект (18).

Последњи део песме до краја изводи започети процес конверзије. Песнички субјект бежи од неба, спасења, Христа, и окреће се земљи, паду, анималним поривима. Метафора глади из седмог и осмог стиха сада је остварена, а песнички субјект жели да пасе као стока. Лишће је никло на земљи (19), и он иде по „месо презрелог воћа" (20) како би као прародитељ Адам још дубље запао у грех, и из „срца бразде", као из срца греха, бира најзад, и јестиво и нејестиво, и салату и љубичицу, баш као у другој варијанти Рембоове песме *Fetés de la faim*, у којој је дата хиперболисана слика глади:

---

38 Michael Riffaterre, *Semiotics of Poetry*, стр. 79.
39 *Нав. дело*, стр. 79.
40 *Нав. дело*, стр. 79.

Les salades, les fruits
N'attend qui le cueillete

(Салате, воће, само чекају бербу)

У другој варијанти Рембоове песме директно је изражено поистовећивање песничког субјекта са животињом, вуком. У другој варијанти песме помиње се и љубичица коју једе паук у живој огради („Mais l'araignée de la haie/Ne mange que des violettes"). Наравно, ни у првој ни у другој варијанти песме изједначавање песничког субјекта са животињом није у равни мимезе, него у равни семиозе и у функцији је хипограма у облику дескриптивног система *гла̄ди*, где је *гла̄д* варијанта матрице чији смисао је духовна потрага за Богом.

Дакле, хипограм песме у облику дескриптивног система *гла̄ди* процесом конверзије преокренут је не у утољење глади, него у њено појачавање и умножавање. Хипограм *гла̄ди* заправо је варијанта матрице *спа̄сења у хлебу, телу Христовом* која и чини смисао песме.

Нашом анализом показали смо да у Рембоовој песми *Гозбе гла̄ди* функционише процес конверзије дескриптивног система. Пошто је и овај пример показао да хипограм песме постоји, Рифатерово инсистирање на процесу конверзије повезане са експанзијом, који подразумева непостојање хипограма, очигледно је неодрживо. Правила експанзије и конверзије представљају заправо развијен и разрађен Јакобсонов принцип еквивалентности, на који се Рифатер позива и у стилистичкој фази своје теорије песништва, а који сада, у другој фази, постаје оријентисан на семиотичку раван, јер се еквивалентност на један (експанзија) или други начин (конверзија) успоставља између одређених поетских знакова, заправо лексичких категорија са особеном поетском природом и функцијом. Као и у првој фази Рифатеровог схватања поезије, и у *Семиотици поезије* и у *Производњи текста* показује се да кључну, основну улогу у стварању смисла песме имају лексичке категорије. Мада Рифатер, у другој, семиотичкој фази своје теорије, не говори о „лексичким" категоријама, него о „језичким појединостима" или елементима, прецизно одређивање и дефинисање ових елемената, нарочито у *Семиотици поезије*, показује да он задржава свој полазни став из ране полемике са Јакобсоном,[41] по којем лексичке категорије учествују у процесу семиозе успостављајући нове и нове узајамне трочлане низове знак—интерпретант—објект, градећи на тај начин смисао песничког текста.

Роман Јакобсон у свом позном делу „Лингвистика и поетика"[42] полази од општих претпоставки о језику и систематског набрајања језич-

---

[41] Види Јакобсоново тумачење Бодлерове песме „Мачке" (Roman Jakobson, Claude Lévi-Strauss, „Les Chats de Charles Baudelaire", *L'Homme*, 2, 1962), Рифатерову критику истог тумачења (Michael Rifatterre, „Describing poetic structure: two approaches to Baudelaire's Les Chat", *Yale French Studies, Structuralism*, Oktobre 1966. Текст је у целини пренет у Рифатерове *Eceje*) и Јакобсонов одговор (P. Јакобсон, „Postscriptum", *Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1973).

[42] Види: Роман Јакобсон, „Linguistics and Poetics" у: T. Sebeok (ed.), *Style in Language*, Cambridge, Mass, The M. I. T. Press, 1960, стр. 350—377.

ких функција. Сваки „говорни догађај" („speech event") он пре свега рашчлањава на шест конститутивних елемената: *пошиљаоца* поруке, *примаоца* поруке, физички и психолошки *контакт* између њих, саму *поруку*, ванјезички *контекст* на који се порука односи и језички *кôд* путем којег се порука формулише. Говорни догађај не може постојати без присуства свих шест компонената, али је порука увек усмерена на једну од конститутивних компонената које чине говорни догађај, и то на ону која се мора истаћи да би се остварили циљеви пошиљаоца поруке. Уколико је циљ пошиљаоца поруке саопштавање чињеница или изношење идеја, доминантна је *референцијална* функција језика, која реч лишава њене аутономне вредности сводећи је на средство означавања. У овом случају очигледно је да је ванјезички контекст кључна компонента говорне ситуације. Ако је, пак, циљ пошиљаоца поруке изражавање сопствених осећања и реакција, порука је усмерена на само говорно лице и зато је доминантна *емотивна* функција језика. У случају да је циљ говорног лица изазивање осећања и реакција другога, порука је усмерена на примаоца поруке и његово евентуално будуће понашање, па је реч о *конативној* функцији језика. Уколико је циљ говорног лица успостављање и одржавање међусобног разумевања са примаоцем поруке, онда је порука усмерена на контакт између пошиљаоца и примаоца и реч је о *фатичкој* функцији језика. *Метајезичка* функција језика доминантна је у исказима о самом језичком кôду. Видимо, дакле, да свакој компоненти језичке активности, а то важи и за поезију, одговара једна функција језика. Усмереност на саму поруку зато Јакобсон обележава појмом *поетске* функције и у свом тексту „Лингвистика и поетика", за разлику од својих ранијих радова, објашњава механизам поетске функције језика.

Начин функционисања поетске функције језика или механизам на основу којег речи у поезији добијају аутономну вредност у односу на друге врсте језика Јакобсон осветљава увођењем принципа *еквивалентности*. Према томе, на питање шта је емпиријски језички критериј поетске функције, односно шта је незамењиво обележје својствено сваком песничком делу, Роман Јакобсон даје следећи одговор:

„Да бисмо одговорили на ово питање, морамо се вратити двема основним врстама распореда којима се прибегава у језичком понашању, СЕЛЕКЦИЈИ и КОМБИНАЦИЈИ. Ако је предмет поруке 'дете', говорно лице бира једну од постојећих, мање или више сличних именица — дете, дeран, малишан, клинац — које су све у извесном погледу међусобно еквивалентне, а затим, да би нешто рекло о том предмету, може да изабере један од семантички сродних глагола — спава, дрема, дремуцка, куња. Обе изабране речи комбинују се у говорном низу. Селекција се врши на основу еквивалентности, сличности и несличности, синонимности и антонимности, док се комбинација, устројство секвенце, заснива на близини. ПОЕТСКА ФУНКЦИЈА ПРОЈЕКТУЈЕ ПРИНЦИП ЕКВИВАЛЕНТНОСТИ СА ОСЕ СЕЛЕКЦИЈЕ НА ОСУ КОМБИНАЦИЈЕ."[43]

---

[43] R. Jakobson, „Linguistics and Poetics", стр. 358. Користимо се преводом Леона Којена из књиге *Јакобсон: поетика и метрика*, Београд, Народна књига — Алфа, 1998, стр. 41.

Може се зато рећи да прототип односа везаних за осу комбинације представљају синтаксички односи, док су прототип односа везаних за осу селекције семантички односи. Јакобсонов принцип еквивалентности ни у ком случају не предодређује природу конституената кроз чију се еквивалентност структурира песнички текст. Суштина Јакобсонове идеје о поетској функцији језика је да се између елемената песничког текста по правилу успостављају односи еквивалентности, који формално одговарају односима еквивалентности који повезују речи унутар неког супституционог скупа. Крајња општост Јакобсонове дефиниције поетске структуре мотивисана је његовим уверењем да не постоји језичка категорија која се не може актуализовати у поезији.[44]

Дајући и сам схему Јакобсонове поделе „говорног догађаја" на шест компонената језичке активности и шест одговарајућих функција језика, Рифатер тврди да поетска функција језика „очигледно одговара аспекту језика који је описала стилистика".[45] Сам Рифатер указује на чињеницу да се у анализи песме „Мачке" Јакобсон придржава своје основне теоријске поставке по којој је принцип еквивалентности, заснован на односима селекције и комбинације, основни принцип структурирања песничког текста, али се и експлицитно одређује према њему и прихвата да је „понављање еквивалентних форми", или њихов „*паралелизам*" основни механизам односа у поезији.[46] Према томе, Рифатер прихвата Јакобсонов принцип еквивалентности као основни механизам структурирања песничког текста.

Рифатерова анализа Рембоове песме, дакле, показује да се он 'слепо' држи Јакобсоновог принципа еквивалентности и зато и разликује само два правила изградње песничког текста: правило експанзије одговара односима синонимности, док правило конверзије одговара односима антонимности лексичких категорија у оквиру осе селекције. Пошто Јакобсонова дефиниција поетске функције језика у оквиру осе селекције повезује и односе синонимности и односе антонимности, Рифатер на исти начин жели да повеже конверзију и експанзију, непотребно уводећи посебан случај конверзије повезане са експанзијом. Рифатерова теорија, под притиском Јакобсоновског наслеђа, на овом месту тако показује знаке слабости, што за последицу има нетачно тумачење анализиране Рембоове песме.

---

[44] О Јакобсоновој теорији песничког језика види више у: Леон Којен, *Јакобсон: поетика и метрика*, Београд, Народна књига — Алфа, 1998.

[45] Michael Riffaterre, *Essais de Stylistique Structurais*, стр. 147.

[46] Michael Rifatterre, „Describing poetic structure: two approaches to Baudelaire's Les Chats", *Yale Frencn Studies, Structuralism*, Oktobre 1966, стр. 201. Текст је у целини пренет у *Есеје*.

Kornelije Kvas

ROMAN JAKOBSON INFLUENCE ON RIFFATERRE'S POETICS

Summary

Riffaterre's theory maintains that poetics discourse in the *equivalence* established between a verbal elements within a text, or the verbal elements from a text and verbal elements from another text. The principle of equivalence Riffaterre borrowed from Jakobson's theory of poetical function of language. Therefore, a poem results from the transformation of the matrix. On Riffaterre's view, the matrix itself characteristically is epitomized by a single word or words, which do not appear in the text. Riffaterre introduce two rules by which the poem as locus of significance is generated: expansion and conversion. Expansion transforms the constituents of the matrix sentence into more complex forms. Conversion transforms the constituents of the matrix sentence by modifying them all with the same factor. If we compare Riffaterre's theory with the Jakobson's theory of poetical function of language, the rule of expansion corresponds to relation of synonymity and rule of conversion corresponds to relation of antonymity of textual categories. Since Jakobson's definition of poetical function of language links relations of synonymity and antonymity under the axis of selection, Riffaterre unjustifiably establish combinations of two rules of transforming verbal elements in his interpretation of Rimbaud's poem „Fêtes de la faim", and gives us inaccurate interpretation of the poem.

UDC 821.163.41.09 Leskovac M. (049.3)

О МЛАДЕНУ ЛЕСКОВЦУ

Стојан Д. Вујичић

Поштовани гости, драги пријатељи!
Поштовани господине Лесковац!

Председништво Мађарског ПЕН-Клуба за вишедеценијски, истакнути рад на пољу превођења мађарске поезије — у знак признања и захвалности — додељује орден Мађарског ПЕН-Клуба — Петефи-плакету Жигмонда Кишфалуди Штробла — академику Младену Лесковцу, српском писцу и историчару књижевности, есејисти и критичару, изванредном књижевном преводиоцу.

Нисмо тражили неку посебну прилику за ово скромно, могло би се рећи симболично признање, јер за њега се већ одавно спремамо, но ипак се догодило да се додела ордена Мађарског ПЕН-Клуба поклопи са педесетогодишњицом почетка преводилачког рада академика Лесковца, његовим срећним сусретом са мађарском поезијом, који траје све до данас. 1926. године Младен Лесковац, тада студент београдског Филозофског факултета, у популарном београдском часопису *Реч и слика* као и у једном данас већ помало заборављеном босанском књижевном часопису, објавио је своје прве преводе Адија. У знаку циклуса *Волео бих да ме воле* кренуо је и почео да се развија тај значајни преводилачки опус, који у ево већ педесетогодишњем, континуираном временском распону промовише најпреданијег и највернијег, најзаслужнијег југословенског покровитеља и посредника мађарске поезије и прозе.

У окретању мађарској књижевности и поезији, а нарочито Адијевој лирици, важну улогу могла је да има и та повољна околност што га је његово родно место, Сивац у Бачкој, довело у присну блискост са једним од утемељивача војвођанске мађарске књижевности, са Корнелом Сентелекијем који је тамо живео и стварао, био уредник и организатор књижевног живота. Ако пажљиво прелистамо Сентелекијеву обимну преписку, чији знатан део чине управо писма упућена Лесковцу, онда из ове размене писама на особеној релацији Београд—Солун—Каиро—Сомбор—Сивац постаје јасно у колико је мери Лесковац крајем 1920-их година помогао Сентелекију да се оријентише у савременој српској поезији — скренувши му пажњу, између осталог, и на Андрића и Драинца —

али и на који је начин Сентелеки помагао Лесковцу саветима и књигама, како га је речима и идејама подстицао на то да се повећава број његових превода Адија и других.

У овој раној, почетној фази свог списатељског и критичарског развоја Лесковац — посредством Сентелекија — готово да очима истинског упућеника посматра прве кораке, порођајне муке тада још веома младе војвођанске мађарске књижевности. Посматра их и као сарадник Сентелекијевог листа *Vajdaságі irás* (*Војвођански спис*). За чињеницу да су у то време и Срби и Хрвати знали за постајање и прве кораке југословенске мађарске књижевности, да су о њој добили добронамерне, покровитељске и трезвене информације — заслуга је Младена Лесковца, који јој на ступцима новосадског часописа велике традиције, *Летопису Матице српске*, више пута поклања пажњу, а о првој антологији војвођанских мађарских песника, о збирци по насловом *Kéve* (*Сноп*), који је приредио Золтан Чука, суди са симпатијама, гласом разумевајућег критичара.

Своју привржености мађарској књижевности Лесковац је заснивао и на нужној потреби за узајамношћу, за обостраним упознавањем. За најнепосредније посредништво између народа и култура — нимало случајно — увек су најпогодније вишенационалне заједнице. Ту су препознавања најреалнија, најтрезвенија, а и околности су најприступачније. Младен Лесковац је, вероватно у знаку особене спознаје, свесно прихватио ту не увек захвалну улогу посредника, која се ево, већ више од педесет година органски уграђује у његов списатељски и научнички рад. Једну нит ове спознаје ја видим у првој мађарској антологији модерних српских песника, коју су Корнел Сентелеки и Јожеф Дебрецени заједнички објавили у Суботици 1928. године, и у чијем је обликовању — својим саветима — учествовао и Лесковац. Ова антологија је сама по себи изнела на површину чињенице које сведоче о нужности за узајамношћу. Лесковац је у *Српском књижевном гласнику*, том српском *Nyugat*-у, проговорио о њој непосредно након њеног објављивања. Ево шта је написао: „Двојици мађарских песника морамо бити захвални што су у овој лепој књизи показали толико несебичне љубави и уложили толико напорног труда да прикажу и приближе нашу савремену лирику својим сународницима, који су нам још непознати и којима смо сасвим непознати."

У међувремену се множе преводи Адија и почиње да га привлачи савремена мађарска поезија. Но његова прва књига превода са мађарског ипак је једна књига прозе, објављена у Београду — избор из веселих текстова Миксата, Хелтаија, Фрињеша Каринтија, Жигмонда Морица и других. А у Будимпешти, у ускршњем броју часописа *Nyugat* из 1930. године, светлост дана угледала је одушевљена, похвална критика ове књиге превода и овог избора, и то из пера — Корнела Сентелекија! План о издавању једне књиге Адијевих превода на српски и једног избора из Морицових приповедака тада је изгледао врло близу, али до његовог остварења ипак није дошло.

Рад током тридесетих година више је у први план ставио научника, историчара књижевности. Али ни тада није прекинута нит која га је ве-

зивала за мађарску књижевност. Његова пажња усредсредила се с једне стране на проучавање старије војвођанске литературе и књижевности Срба из Мађарске, а с друге стране на јужнословенско-мађарске књижевне контакте и везе. Један од најважнијих његових радова из овог периода јесте монументална студија коју је средином 1930-их година посветио заједничком српско-мађарском писцу родом из Егера (Јегре), Михајлу Витковићу (Vitkovics Mihály), оснивачу Казинцијеве пештанске тријаде.

Након ратних година, пуних егзистенцијалне несигурности, могло је да дође и осећање разочараности, али то се није догодило. Када је крајем 1946. године са збирком изабраних Петефијевих песама у Југославији почело издавање дела мађарске књижевности у српскохрватском преводу, Лесковац се у овој збирци већ јавља са једним од својих најквалитетнијих, могли бисмо рећи и најзначајнијих песничко-преводилачких остварења, са својим најновијим преводом — потпуним српским препевом Петефијевог *Апостола*. А када у априлу 1947. године, први пут након ослобођења нашу земљу посети делегација југословенских писаца — поред Мирослава Крлеже, Десанке Максимовић, Јована Поповића и Мишка Крањца, ту је наравно и Младен Лесковац, који у Удружењу књижевника на мађарском језику држи предавање о Петефијевој популарности у Југославији. Поводом стогодишњице Петефијеве смрти, Лесковац на ступцима београдских *Књижевних новина* одаје пошту Петефију.

Младен Лесковац је са пажњом пратио и судбину књижевности југословенских народа у Мађарској. У предвечерје Другог светског рата у београдском *Српском књижевном гласнику* хвали едицију „Јужнословенски писци" („Délszláv Irók"), коју је покренула Факултетска штампарија (Egyetemi Nyomda). А када 1948. године, као један од највиших врхунаца преводилачког опуса Золтана Чуке, светлост дана угледа мађарски превод класичног дела Петра Петровића Његоша, драматизованог епа *Горски вијенац*, Лесковац га на страницама угледног *Летописа* тоном највећег признања анализира и хвали.

У међувремену настају нови преводи: 1948. године управо у издању Матице српске излази српски превод књиге Ђуле Иљеша *Свет пустара* (који је 1961. године доживео још једно издање), 1964. године опет од Иљеша *Ручак у дворцу*. Српски превод популарног романа Ференца Молнара *Дечаци Павлове улице* досада је доживео више од десет издања. А трагом нових песничких превода Костолањија, Бабича, Леринца Сабоа, почеле су да се оцртавају и контуре једне антологије модерне мађарске лирике.

На 150. годишњицу Петефијевог рођења Лесковац се још једном одужио Петефијевој сени једном пробраном антологијом његових изабраних песама, коју су заједно издали новосадска Матица српска и београдски „Нолит"

У јесен 1959. године на новосадском Филозофском факултету основана је Катедра за мађарски језик и књижевност. Лесковац, професор и шеф Катедре за југословенску књижевност, не само што поздравља

оснивање ове Катедре, него и посебно истиче значај њеног настанка у знаку мађарско-југословенске узајамности.

Има нечег симболичног у томе што орден Мађарског ПЕН-Клуба додељујемо баш овде, на некадашњем Позоришном тргу — који данас носи име великог песника Михаља Верешмартија — на пола пута између век и по старог седишта Мађарске академије наука и оне некадашње зграде у Ваци улици, у којој је пре 150 година основана Матица српска, чији је садашњи председник академик Младен Лесковац.

Свима нама чини велику радост што наше симболично признање додељујемо за једно сваким даном све потпуније животно дело и весели нас чињеница што га уручујемо управо у тренутку ковања нових радних планова.

9. априла 1976. *Стојан Д. Вујичић*

(с мађарског превео *Марко Чудић*)

UDC 821.162.41-3.09
821.162.41-95

РЕЦЕПЦИЈА МОТИВА ФАУСТА У САВРЕМЕНОЈ СРПСКОЈ ПРОЗИ*

Јасмина Нектаријевић

У раду сам, полазећи од историје рецепције познатог мотива Фауста у српској књижевности, настојала да истражим специфичности и евентуелне заједничке црте његове обраде у три модерна српска текста: Вук Вучо *Женски Фауст*; Верослав Ранчић *Фаустов рулет* и Радомир Константиновић *Пентаграм*. Познати лик немачке, европске и светске књижевности у та три текста користи се у функцији различитих интенција аутора: у Вучовом роману он се појављује као женски лик глумице у комунистичком свету друге Југославије, који, опет, као такав, представља идеално тле за деловање ђаволских сила; у тексту Радомира Константиновића, пак, мотив Фауста се јавља као симбол или метафора за ситуацију модерног човека-песника на крају историје, а у оквиру филозофско-есејистичког промишљања о егзистенцијалном стању човека који је упознао свеколику традицију, дошао до крајњих граница свести и који са ништавилом мора да се суочи на нов начин; у роману Верослава Ранчића актуелизује се, опет, релативно једнострано једна од димензија Фаустовог лика: бескомпромисна жеђ за знањем, неограничена никаквим моралним обзирима или индивидуалном и друштвеном одговорношћу у свету нуклеарног лобија, међу атомским физичарима познатог института.

Тема је неистражена. Једини прилог о *Женском Фаусту* дао је Јосип Бабић у *Зборнику Матице српске за књижевност и језик* 1999. О *Пентаграму* је изашло неколико новинских чланака 1967. године. *Фаустов рулет* је остао без одјека у критици. Из тих разлога је овај рад покушај да се осветли мотив Фауста у српској прози.

Ово је, с једне стране, дало веће могућности ауторки овог рада, али, с друге стране, лишило је битног ослонца и оријентира у секундарној литератури. Она је то више осећала као хендикеп и невољу него као предност.

---

* Сажетак истоименог магистарског рада рађеног под руководством проф. др Слободана Грубичића и одржаног пред комисијом: проф. др Слободан Грубичић, проф. др Никола Страјнић и проф. др Јован Делић.

Тема је компаративна. Теорија рецепције и теорија интертекстуалности не искључују се и послужиле су као методолошко полазиште за овај рад.

У теорији рецепције читалац се јавља као активна категорија, пошто је дело њему намењено и од њега зависи сав његов практични живот. Читалац је извор за рецепцију песничке производње и један од медија њеног деловања. Пошто је читалац не само друштвена него и историјска категорија, дело се може пратити у његовом стварном животу кроз историју, а историја се посматра као живи, дијалектички процес прихватања и деловања дела у различитим историјским ситуацијама. Јаус сматра да ни један текст није написан да би га читао и интерпретирао филолог, него да је књижевно дело намењено публици и да се остварује тек у процесу читања. У основи тог процеса лежи активан дијалошки однос између дела и читаоца. Код дела из прошлости то је, уједно, и дијалог двеју епоха.

Друго теоријско полазиште на које смо се ослонили у овом раду јесте теорија интертекстуалности. Интертекстуални приступ полази од поставке да је сваки текст повезан са другим текстовима. У различитости текстова крије се, уједно, богатство књижевности и културе. Интертекстуалност је, као термин, у свом настанку везана за Јулију Кристеву. Нема текста који није апсорбовао или преиначио неки други текст. Сваки текст је на неки начин у вези са другим текстовима и у сваком је сачуван дијалог са другим текстовима.

Две описане методе се, по мом мишљењу, не искључују. Обе су компаративне. Мада је у раду, и у његовом наслову, акценат на рецепцији, подразумева се да сва три овде описана и анализирана српска дела имају у подтексту Гетеов *Фауст*. Два романа већ у наслову недвосмислено упућују на подтекст (*Женски Фауст* и *Фаустов рулет*), а трећи (*Пентаграм*) недвосмислено и експлицитно улази у интертекстуалне везе са Гетеовим делом.

Због тога је било неопходно да се, прво, осврнемо на Гетеов *Фауст*, иако нам он није био примаран предмет интересовања, како би се бацило нешто светла на подтекст.

Гетеова драма *Фауст* обрађује немачку грађу која потиче из 16. века. Први пут се појавила 1587. године у књизи коју је издао Шпис, издавач из Франкфурта. Књига садржи причу о човеку који склапа савез са ђаволом. Човека, који овде склапа савез са ђаволом, не покреће похлепа за богатством и животним задовољством, него жеља за сазнањем. Да је савез са ђаволом зао, по старом веровању, подразумевало се. Али, ако се не посматра само пакт, него и његови узроци, онда се поставља питање: Да ли је зла чежња да се свет сазна у реду који је начинио Бог? Код Гетеа је стара прича постала грађа велике поезије слике света; јер он је у њој нашао мотиве, који су, изведени до симбола, могли да изразе сопствено мишљење опширног поимања света. Драма *Фауст* приказује односе између Бога и Мефиста на овом свету и то на једном једином човеку. Он, ипак, није пример за просек човечанства; он је више један човек, изузетак у чежњи и хтењу, у сопственом промашају и сопственој

кривици. Управо због тога што се он креће границом људског постојања, биће човека постаје јасно. У Фаусту постоји чежња да изађе преко граница свога Ја. Ипак та чежња га не води у узвишеност религије, куда он првобитно тежи, него у пренагљивање, и зато чини грешке, меша узвишено и ниско и тако се све више уплиће у земаљско. Његова необузданост, и са тиме повезано очајање, воде га до тога да склопи пакт са ђаволом. Тиме је одређена цела драма све до Фаустове смрти. Фауст и Мефисто се више не раздвајају. Обојица се увек баве истом ствари. Али они се њоме баве на сасвим различите начине. Њихов сукоб је основ целе драме. Гете је својим читаоцима понудио радњу која је сама по себи изазовна и препустио им да виде шта они и изван тога могу да открију.

У *Женском Фаусту* Вук Вучо и насловима својих поглавља („Предигра на позорници", „Пролог на небу", „Трагедије део први" и „Сан Валпургијине ноћи") упућује на Гетеа. Али, пре свега, треба поменути пишчеву посвету „Мами Јелисавети која ме је научила мрети". Тек читајући роман, читалац ће сагледати да је ово један од два кључна проблема којим се бави у роману, вештином правог умирања, поред способности за патњу. Девојчица Фаустина се први пут сусреће са осећајем близине смрти оне јесени када јој је умрла мајка — смрти за коју је веровала да је и сама изазива убијајући жабе. Знајући да тиме изазива смрт, Фаустина је, савладавајући страх, убијала жабе, што је један од првих знакова њене спремности да прода душу ђаволу. Два су тренутка разјаснила улогу коју јој је доделила судбина: један је када се она не види на фотографији између Песника и оца, а други је када јој крст, који јој даје песник, оставља опекотину на месту на којем је додирнуо кожу. Ту су мрачне силе већ сасвим јасно испољиле своје деловање. Речима „Осуђена је" на самом почетку нам се ставља до знања да за њу нема спаса. Трећи моменат ђаволског у Фаустини јесте онај када доктор у њеној крви проналази ћелије које не припадају људима. За разлику од Гетеовог дела, Вучов роман је писан у прози. Уместо мушкарца Вучо за главну јунакињу узима жену, научника замењује глумицом. Анонимни приповедач је прати од најранијег детињства па све до смрти бринући се о томе да се не отргне ђаволу и врати Богу. Место и време радње такође су промењени: уместо средњег века Северне Немачке, радња се смешта на Балкан и Црногорско приморје у време комунистичке Југославије. Радња се, углавном, одвија на Црногорском приморју и у Београду, ако изузмемо фантастична путовања са јуном Ксенијом. На Гетеово дело упућују поднаслов „Припитомљена трагедија", као и „Предигра на позорници", „Пролог на небу", „Трагедије део први" и „Валпургијина ноћ". На Гетеа упућује и фиктивни приповедач који је, на крају књиге, потписан са М. Читавим низом асоцијација читалац се упућује на то да се ради о Мефисту, ђаволовом слузи, који свом господару пише извештај о главној јунакињи *Женског Фауста*. Док се са Гетеовим Фаустом сусрећемо као са одраслим човеком, код Вуча фиктивни приповедач прати Фаустинин живот од најранијег детињства, од њене десете године живота, од тренутка када први пут продаје душу ђаволу. Патња је један од глав-

них атрибута којима Фаустина привлачи ђаволске силе. За разлику од Гетеовог Фауста, ђаво овде не нуди уживање у животу и постизање нових сазнања. Напротив, он нуди још теже страдање. У Вучовом роману не постоје снаге које би се адекватно супротставиле деловању ђаволских сила. На располагању му стоје сви. И само од његове воље зависи кога ће узети под своје, а кога не. Док код Гетеа баш тежња за срећом и избегавањем патње привлаче демонске силе, код Вуча је сама патња мамет за њихово деловање.

У свом роману *Фаустов рулет* Верослав Ранчић говори о корупцији научних кругова при изградњи нуклеарних електрана од стране иностраних концерна. Примање мита за изградњу нуклеарки, интриге, подмићивања, закулисне игре научних кругова главне су теме којима се он бави. Уједно прати и причу под сенком нуклеране катаклизме. При свему томе угроженост нације нуклеарним лобијем је државна тајна. Радња је доминантни елемент романа. Ранчић је публициста, драмски писац и човек нових медија, тако да је у свим својим делима тежио да буде актуелан и занимљив, „ангажован", уроњен у најосетљивија питања савремене му друштвене стварности. Тема романа је друштвена и актуелна, изразито карактеристична за ново време, универзална по свом важењу. Како и да ли користити нуклеарну енергију? Како и да ли подизати атомске централе? Тема је била посебно актуелна, јер је управо тада била вођена жива дискусија о нуклеарној електрани „Кршко", о могућности и потребама за централама истог типа, о несигурности и еколошкој и здравственој погубности нуклеране енергије. С тим у вези је и тема позиције руководећих људи, власти и њене поткупљивости, односно тема политичко-привредног криминала. Зато роман добија елементе друштвене политичко-криминалне приче, па из више разлога, дакле, радња постаје основни елемент романа. То одређује и правац рецепције мотива Фауста: уместо на мисаоно-метафизичкој равни, овде се демонско појављује на нивоу друштвеног, привредно-политичког живота и личног уживања, при чему се личност и лично контролишу и постају предмет криминалне и политичке манипулације, односно уцене. Због свега тога је било неопходно да пратимо радњу и ликове романа. Та радња је, углавном, линерана, хронолошки једносмерно уређена, са низом обрта и заплета, у чему ваља препознати искуство драмског писца који вешто води и заплиће интригу. *Фаустов рулет* Верослава Ранчића је актуелан и ангажован савремени друштвени роман. Овде се фаустовско разуме као демонско, а демонско као једносмерни носилац негативитета. Дат је сукоб светлих и мрачних сила, али силе зла несумњиво побеђују. Мисаоно-метафизички план у роману готово да не постоји: све је на нивоу савременог доба, нашег простора који је демонским везама повезан са Европом и друштвених односа, као и односа појединац-друштво. Мотив Фауста је, дакле, поједностављен, упрошћен и једнодимензионалан, али је више од куриозитета да је Фауст добио један актуелан друштвени и политички одјек у једном ангажованом српском роману око једне интернационалне теме — нуклерана енергија и њене последице.

Пентаграм Радомира Константиновића је тешко проходан роман-трактат, филозофско-есејистички роман у чијем средишту модерни човек, песник, драматично доживљава литературу и митологију, традицију и њене симболе, и у својој интелектуалној драми доживљава себе као заробљеника у фаустовском симболу — пентаграму. Фауст је, дакле, постао опсесивна тема модерног интелектуалца, песника. *Пентаграм* није сув филозофски текст, безличан и објективизован, него је унутрашња нараторова драма, коју он дубоко лично преживљава, речена језиком који није до краја метафоричан, нити пак појмован. Уметников улазак у хотелску собу значи празнину, кризу, сумњу уметника. То је тренутак када се стваралачки напони испразне и када је потребно да свет вечних ствари насрне на смртног човека. Тај тренутак затишја пред акцију објављује нам ствари у њиховој апсолутној стварности, као ствари по себи. Независно од њега та ствар јесте после његове акције. Ту почива његов фаустовски страх: свет је коначан а преко коначности вечан. У тренуцима када се свет по себи објављује као дефинитиван свет, и када такав насрне на ствараоца, започиње акција, започиње слепа стваралачева игра против вечности. На уметниковом челу стоји пентаграм — његово проклетство. У пентаграму, у тој хотелској соби, Фауст тражи пукотину кроз коју би побегао. Сав човеков напор је нека врста тражења одговора о апсолутном. И, управо када дође до тог апсолутног, модерни Фауст том апсолутном окреће леђа, бежи од њега, бежи од лепоте, савршенства, бесконачности и свега онога чему је тежио. Остваривши то што је желео, изневерио је своју основу, праву и битну фаустовску природу. Савремени човек у улози Фауста досегао је онај тренутак када је Гетеов јунак дошао у ситуацију да каже тренутку „остани и трај". Али исто тако као што је рекао Гетеов Фауст у тренутку општег мењања, тако је и савремени човек, у улози Фауста, бежао од савршенства ка неком другом свету, ка новим облицима, ка тражењу неких нових смислова живота. За његовог интелектуалног побуњеника, Фауста, нема више наде да остане разбијач и да лута у тражењу апсолута, а да се притом не замрзне у ред и поредак који негира све његове илузије о човеку који пристаје на игру против вечности као трајности. Та свест, коју Константиновић испитује у свом делу, узета је као лична. Константиновић пред собом има историју, његова се свест конституише као историјска свест. Док је код Гетеа у пентаграм ушло једно биће, ђаво, код Константиновића је ушло десетак људи. Пентаграм је и справа која ђавола држи на узици, и соба за студирање. И Константиновићу је за корен есејистичког приповедања послужило дело из деветнаестог века, које за носиоце супротности између ђаволског и божанског узима личности из средњевековне приче о Фаусту и Мефистофелесу. Ово дело се управо на тој фаустовској теми приближава кључним духовним питањима данашњице. Рушилачки принцип и принцип искушења код Гетеа остали су недоречени код Константиновића. Ако је Гете између Мефистофелеса и Фауста само једнога учинио трагичним, Константиновић је трагедију видео у обојици. Гете је рекао да нас ред учи како да савладамо време. Константиновић на то поставља питање: у чему је ред? То питање у *Пентаграму* трепери изме-

ђу свих редова. Константиновићев *Пентаграм* је роман-трактат о једном симболу (пентаграму) и једном архетипу (демон, Фауст), о модерном запитаном интелектуалцу, песнику, који покушава да се, кроз драму сопствене свести, оријентише у вечним проблемима средином XX столећа реактуализујући Гетеа и његово ремек-дело и смештајући га у сасвим нов рефлексивно-егзистенцијални контекст.

UDC 821.163.41-31.09 Ilić D.
821.163.41-95

ПРОБЛЕМ РЕЦЕПЦИЈЕ РОМАНА ДРАГУТИНА ИЛИЋА У СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ

Радослав Ераковић

Током 20. века књижевни историчари и критичари су показивали интересовање само за релативно ограничене сегменте стваралаштва Драгутина Илића (1858—1926). Он је због тога дуго био препознатљив у српској књижевности првенствено као један од ретких компетентних критичара Скерлићеве *Историје нове српске књижевности*. Романима Драгутина Илића није поклањана велика пажња — за разлику од драмских радова и оштрих полемичких текстова. У стручној литератури су углавном анализирани *Хаџи Ђера* (1897) и *Хаџи Дишa* (1908), који се у потпуности уклапају у стилске (реалистичке) оквире с краја 19. и почетка 20. века. Међутим, морамо нагласити да је ново читање романа Драгутина Илића (током последње две деценије двадесетог века) било иницирано првенствено његовим мање познатим, па чак и необјављеним, делима (*Секунд вечности, Аутобиографија одлазећега*).

Сагледавањем досадашњих радова из шире (дијахронијске) перспективе можемо уочити да је Драгутин Илић током двадесетог столећа перципиран или као аутор *Хаџи Ђере* и *Хаџи Дише* или као аутор *Секунда вечности* (1921) и *Аутобиографије одлазећега* (роман први пут објављен 1994. године, оп. а.), у зависности од тога да ли су истраживачи и критичари прибегавали традиционалном, односно иновативном тумачењу његовог стваралаштва. Управо ова књижевноисторијска контрадикција уверила нас је да целовито сагледавање романа Драгутина Илића од *Хаџи Ђере* до *Аутобиографије одлазећега* представља (према нашем уверењу) једини могућ приступ, без обзира на све уочљиве трансформације у структури романа. Морамо нагласити да нас је управо другачија истраживачка перспектива довела до закључка да процес дезинтеграције кључних одлика тада актуелних стилских формација представља важну поетичку категорију у стваралаштву овог писца.

Сагледавање наведеног процеса и уочавање свих промена (чак и оних које су на први поглед деловале мање важно) проистеклих из поступне разградње, на пример, опште-прихваћених постулата реалистичке епохе (миметичност, психологизам, каузалност и сл.) пружили су нам могућност да умањимо, ако можемо тако да га именујемо, антагонизам

између две фазе романескног опуса. Наиме, без обзира на евидентне разлике, било нам је веома важно да утврдимо тачке додира које одбацују општеприхваћени суд о поетичкој дисперзивности као одлици романа Драгутина Илића. Досадашња малобројна истраживања романескног опуса Драгутина Илића била су обележена недостатком упоредне анализе, односно измештања у било какав шири књижевноисторијски контекст. Књижевни критичари и историчари избегавали су да га сврстају, упореде или макар приближе одређеном кругу писаца.

Једино одступање представљају парадигматска поређења са прозним делима Стевана Сремца и Јанка Веселиновића, али и то је било далеко од озбиљног сагледавања романа Драгутина Илића у контексту српске романескне традиције (о европском књижевно-историјском контексту нема ни говора). Претходна констатација се односи пре свега на роман *Хаџи Диша*, који је због јасно уочљивог хумористичког проседеа константно упоређиван са радовима Стевана Сремца. Радови из прве и друге етапе рецепције (условна подела која обухвата првенствено критичке осврте настале током живота писца или убрзо након његове смрти) оставили су утисак да је Драгутин Илић књижевноисторијска дигресија у односу на традиционални ток српске књижевности. Дошли смо до закључка да је и ово један од разлога што је његов опус предуго егзистирао на маргинама српске књижевности попут изоловане појаве. Нема сумње да се однос према романима Драгутина Илића (а нарочито према делима која су због неуобичајене форме и садржаја била понекад и интенционално игнорисана) драстично изменио на крају 20. века.

Жанровске разлике између *Хаџи Ђере* и *Аутобиографије одлазећега* деловале су на први поглед као непремостива препрека у стварању целовите слике (представе) о суштинским обележјима романескног стваралаштва Драгутина Илића. Осим тога, много пута истицане поетичке карактеристике *Аутобиографије одлазећег*, попут фрагментарности и херметичности, додатно су отежавале поступак свеобухватног промишљања романа Драгутина Илића.

Ипак, анализа кључних хронотопа у романима Драгугина Илића довела нас је до веома важних резултата, између осталог постало је очевидно да је трансформација хронолошког аспекта (од линеарног поимања времена, преко цикличног па све до потпуног релативизовања улоге и значаја времена), имплицитно утицала на стварање појединих поетичких категорија. Тако су онирички доживљаји од споредне компоненте у фабулативно-сижејној структури (прва фаза стваралаштва) прерасли у примарну поетичку категорију (друга фаза стваралаштва). Управо овај онирички аспект послужио нам је да установимо поетичку блискост *Госпође Марије* (роман први пут објављен 2000. године, оп. а.) и романа из друге фазе. Наиме, покушаји логичних и рационалних тумачења оничких искустава потпуно су маргинализовани у *Секунду вечности* и *Аутобиографији одлазећега*. Психологизам и каузалитет су уступили пред езотеричним учењима и мистицизмом.

Морамо нагласити да је проблем *поетике случаја* привукао пажњу компетентних истраживача „реалистичке" фазе попут Душана Иванића;[1] међутим, непрестано је измицао било какав покушај да се овај проблем сагледа из перспективе која би обухватила и романе из друге фазе попут *Секунда вечности*, који је за разлику од *Госпође Марије* и *Аутобиографије одлазећега* био лако доступан књижевним историчарима током 20. века. Роман *Госпођа Марија* може бити апстрахован као прелазни облик између две поетички разуђене фазе. У нашем истраживању дошли смо до закључка да управо хронолошки аспект представља тачку додира између *Хаџи Ђере, Хаџи Дише* и *Госпође Марије*. Роман *Госпођа Марија* заиста није донео нарочите иновације на овом пољу. Поимање времена је идентично ономе из *Хаџи Ђере* и *Хаџи Дише*. Време и даље тече дуж замишљене осе по угледу на објективну искуствену стварност у којој егзистира читалац. Нагло прекидање веза са традиционалним оквирима српског реализма сигурно није одлика овог романа. Али, краткоћа романескне структуре, постепено одрицање од мимезиса у корист визионарских доживљаја, приказивање апсурда традиционалном формом исказа (Маријина смрт је апсурдна са становишта приповедача и читаоца; такође, из њеног опроштајног писма можемо извести закључак да је и она своју даљу егзистенцију сматрала апсурдном) и позиција приповедача, указују на постепено приближавање савременим токовима у српској и европској књижевности — које ће бити настављено у *Секунду вечности* и *Аутобиографији одлазећега*. *Госпођа Марија* је несумњиво важна спона између две фазе у стваралаштву Драгутина Илића. Ову претпоставку посредно потврђује и чињеница да романи Драгутина Илића досада нису посматрани као истраживачка целина управо због опречности поетичких начела заступљених у делима *Хаџи Ђера* и *Хаџи Дише*, с једне, и *Секунда вечности* и *Аутобиографије одлазећега*, с друге стране.

Секунд вечности је донео велику промену унутар хронолошког аспекта романа. Фабулативно-сижејна структура формирана је по први пут према захтевима цикличног помињања времена. У *Секунду вечности* немогуће је утврдити хронолошке, односно реалне историјске оквире времена о којем се приповеда; због тога смо одлучили да истакнемо жанровску блискост искушења кроз које пролази Пањати Сахиб са моделом *легендарне приче*. Ослањајући се на радове из треће етапе (Бојана Стојановић-Пантовић, Сава Дамјанов)[2] и анализу аутопоетичких сегмената *Моје исповести*[3] (још једног недовољно познатог рукописа Драгутина Илића) закључили смо да је претпоставка о великом значају староиндијских књижевних и филозофско-теолошких предложака за рецепцију овог

---

[1] Душан Иванић, *Трагикомика просјечности или ерос и грађанска породица* (поговор роману *Хаџи Дише*), Београд 1981.

[2] Сава Дамјанов, *Фантастика у делу Драгутина Илића*, Зборник радова *Српска фантастика*, Научни скупови САНУ, књ. XLIV, Одељење језика и књижевности, књ. 9, Београд 1989. и Бојана Стојановић-Пантовић, *Секунд вечности Драгутина Илића и проблем експресионистичког романа* (у књизи: *Линија додира*, Београд — Горњи Милановац 1995, стр. 203—213).

[3] Драгутин Илић, *Моја исповест* (Архив САНУ, инв. бр. 10625).

романа потпуно оправдана. Без обзира на вредност древних индијских и гностичких списа у трагању за интертексуалним везама, које би роман Драгутина Илића поставиле у много шири књижевноисторијски контекст (што је и била наша идеја водиља у овом раду), морамо нагласити да смо одговоре на низ недоумица пронашли у претходно наведеном (необјављеном) спису самог аутора.

Велик број књижевних критичара и историчара одрицао је Драгутину Илићу било какав вид компетенције у области мистичних филозофско-теолошких учења која представљају важан предложак његовим романима из друге фазе. Међутим, ово жанровски веома разуђено дело (*Моја исйовесш*, оп. а.) представља према нашем уверењу кључ за тумачење романа из друге фазе. Крај 20. века је обележен појавом другачијег сензибилитета у савременој српској прози. Литерарна продукција из овог периода који обухвата и данашњицу, односно одређена теоријска упоришта на којима почива савремена српска проза (српски постмодернисти са почетка осамдесетих година), довела нас је до закључка да је у романескном опусу Драгутина Илића могуће издвојити тачке додира које указују на поетичку блискост одређеног круга наших писаца с краја 20. века и заборављеног Драгутина Илића. Наше образложење због чега је на крају 20. века рецепција опуса овог аутора прошла кроз драматичне промене засновано је на специфичним одликама романа Драгутина Илића попут *меѓалиѓерарноѓ дискурса, снова као кључне ѓоеѓичке каѓеѓорије и ѓосѓуѓка онеобичавања форме, односно дезинѓеграције ѓрадиционалне сѓрукѓуре.*

Наведене одлике је могуће уочити и анализирати превасходно у *Секунду вечности, Аушобиографији одлазећеѓа* и *Госйођи Марији* — тренутно најмање истраженом сегменту овог опуса. То је експлицитни доказ да је динамичан и понекад непредвидив процес напуштања каузалног и темпоралног тока приповедања, инициран у *Госйођи Марији*, поступно прерастао у још једну поетичку категорију од изузетног значаја за рецепцију романескног опуса Драгутина Илића. Онеобичавање форме, односно поступак дезинтеграције традиционалних модела (проблем центрифугалне структуре, однос делова и целине и др.), нарочито је уочљиво у роману *Аушобиографија одлазећеѓа*. Нема сумње да форма овог дела пружа експлицитни доказ у којој мери друга фаза стваралаштва Драгутина Илића кореспондира не само са књижевном авангардом са почетка 20. века него и са актуелним токовима српске литературе (постмодернизам).

Наиме, иновативном текстуалном организацијом, која понекад подразумева и примену нелитерарних модела попут енциклопедије, лексикона и обредних текстова (Д. Киш, *Енциклойедија мрйвих*, М. Павић, *Хазарски речник, Гносйичка јеванђеља* и др.), романи Драгутина Илића, попут *Аушобиографије одлазећеѓа*, према нашем мишљењу су потпуно оправдали статус *ойвореноѓ дела*, насупрот вишедеценијским предрасудама о Драгутину Илићу као анахроном реликту романтичарске епохе. Истраживањем рецепције романа Драгутина Илића дошли смо до закључка да тренутни статус претходно наведених дела не одговара њиховој стварној књижевноисторијској, али ни уметничкој вредности. Нарочито ако

се узме у обзир колико је пажње у нашој науци посвећено неким другим ауторима, пре свега савременицима Драгутина Илића, који објективно не заслужују да се налазе на врху вредносне лествице која обухвата српску прозу с краја 19. и почетка 20. века. Дијахронијски пресек радова о романима Драгутина Илића довео нас је до закључка да у сваком покушају реафирмације озбиљан проблем обично представља својеврсна књижевноисторијска инерција, односно конформизам појединих истраживача који без темељне провере прихватају судове и тумачења претходника. Међутим, само темељан и опсежан приступ одређеном књижевноисторијском проблему (историја рецепције, целовито сагледавање опуса, компаративна анализа и сл.) омогућава уклањање препрека оличених у традиционалним, у овом случају потпуно превазиђеним и анахроним, књижевноисторијским оценама стваралаштва аутора попут Драгутина Илића.

UDC 811.163.41'374'28(497.113)
821.163.41-4

РЕЧНИК СРПСКИХ ГОВОРА ВОЈВОДИНЕ

Реч на промоцији књиге *РЕЧНИК СРПСКИХ ГОВОРА ВОЈВОДИНЕ*, Свеска 3: Ћ—Ј (Матица српска, Одељење за књижевност и језик, Лексикографска издања књига III, Дијалекатски речници, књ. 2, Нови Сад 2003), одржаној у Матици српској 22. децембра 2003.

Трећа свеска *Речника срйских говора Војводине* о којој данас говоримо овенчана је, као што знате, овогодишњом наградом „Павле Ивић". Ја ту свеску схватам само као повод за доделу ове угледне награде, а мислим да нећу погрешити нити искривити намеру жирија ако кажем да је он на тај начин тиму који на челу са проф. др Драгољубом Петровићем успешно носи велики и дугорочни пројекат под истим насловом истовремено одао признање за досадашњи и дао подстицај за будући рад. Убеђен сам да је такав избор исправан и верујем да би се са њим сложио и наш највећи лингвист друге половине прошлог века, чије име награда достојно носи, да је неком срећом још увек међу нама.

Сходно тој констатацији, да је награда додељена целом пројекту а не само актуелној свесци, ја ћу се осврнути на све три досадашње свеске, али и на будућност пројекта, и то из једног посебног угла: као руководилац једног другог лексикографског подухвата који не само да са овим има одређених сличности, него се и обилно користи његовим резултатима. С обзиром на то, чини ми се да сам у повољнијем положају него други да сагледам не само ширу културну, него и уже научну, употребну вредност овог речника.

Најпре једно мало поређење динамике оба пројекта. Одбор за *Дијалекатски речник Војводине* формиран је при Матици српској 1980. године, а двадесет година доцније, 2000, изашла је прва свеска *Речника срйских говора Војводине*, са језгровитим али врло информативним уводом из пера редактора Драгољуба Петровића, где стоји да је то истовремено и пробна свеска. Друга свеска појавила се 2002. и у њој је првобитна концепција благо модификована, делом према сугестијама рецензената и приказивача прве свеске. Све у свему, за четири године појавиле су се три свеске и догурало се до слова К, што даје наду да ће се излажење речника наставити темпом од једне свеске годишње и да се пре 2010. можемо надати његовом завршетку.

Сад допустите да кажем нешто о пројекту који ја водим, *Етимолошком речнику срйског језика* при Институту за српски језик САНУ. Уте-

мељен је, трудом Павла Ивића, три године након овога, 1983. Петнаест година доцније издали смо *Огледну свеску* са програмским уводом, а пет година након тога и двадесет од почетка пројекта, ове, 2003. године, прву свеску, у којој су речи на слово А. Ако бисмо и ми ишли истим темпом и у наредне три године успели да издамо још две свеске, завршили бисмо само слово Б. Наш речник се, дакле, пише знатно спорије и планира на дуже стазе. Зашто је то тако, лежи делом у специфичности етимологије као дисциплине, а делом у недостатку збирних дијалекатских речника какав је *Речник срūских ѓовора Војводине*, који је засад, нажалост, јединствен у нашој дијалектологији. Наиме, пишући етимолошки речник-тезаурус који има амбицију да обухвати целокупно иоле старо и етимолошки занимљиво речничко благо свих народних говора, поставили смо, у Огледној и првој свесци, пред себе високе захтеве у погледу ширине захвата и документованости сваке уврштене речи. То изискује мукотрпну ексцерпцију великог броја уситњених и често недовољно стручно израђених дијалекатских речника и збирки речи. Колико само завидимо Русима што поред многих методолошки добро конципираних обласних речника имају збирни *Словарь русских народных говоров*, који је већ на слову П. Једино знатније олакшање које смо у том пипавом и заметном послу осетили између Огледне и прве свеске пружио нам је својом појавом управо *Речник срūских ѓовора Војводине*. Најједном смо се нашли ослобођени обавезе да посебно ексцерпирамо и наводимо, као до-тада, низ појединачних збирки речи и лексиколошких радова који су ушли у картотеку овог речника, а поврх тога обогаћени за обиље досад необјављене лексичке грађе са једног широког подручја. Када би целокупна територија српских говора била покривена са још неколико сличних публикација, писање *Ет̄имолош̲ког̄ речника* било би знатно убрзано, а то ни издалека не би била једина корист од њих за науку и културу. Но нема свугде људи који би то са толико пријежности и знања радили као што то раде аутори *Речника срūских ѓовора Војводине*, нити има човека који би тај посао са толико прецизности промислио и тако успешно водио као што је проф. др Драгољуб Петровић. Ако Нови Сад као научни центар у неким другим стварима трпи због примата Београда, када је реч о науци о језику, а посебно о дијалектологији, нема на шта да се жали.

Оно што желимо и чему се у будућности надамо није, међутим, ривалство, него сарадња. Водећи београдски етимолог, овде присутни проф. др Слободан Реметић, учинио је један важан корак у том правцу покренувши при Институту за српски језик Српске академије наука и уметности пројекат под називом *Дијалект̄олош̲ка истраживања срūског̄ језичког̄ прост̄ора* и укључивши у њега одабране сараднике из свих наших центара: Београда, Новог Сада, Ниша и других. Реч је о озбиљном покушају да се обједине расуте снаге, покрену нови и обнове стари полузамрли напори на задацима од прворазредног националног и великог међународног значаја. Има их неколико: почетак рада на *Срūском дијалекат̄ском ат̄ласу*, даља сарадња на пројектима општесловенског и карпатског атласа, израда речника српских дијалеката и српског ономастич-

ког речника. Треба ли да нагласим колико ми је лично стало да два поменута речника крену. Што се тиче речника српских дијалеката, било да буде замишљен као јединствена и свеобухватна лексикографска синтеза или подељен на неколико макродијалеката, сигурно је да би ова генерација наших дијалектолога њиме и одужила дуг према своме народу и подигла себи трајан споменик, а свакако нема сумње да је дело које му у највећој мери утире пут управо *Речник срӣских ӷовора Војводине*. Стога се моје жеље за даљи успешан рад које најискреније упућујем његовим ауторима протежу и на време после завршетка самог речника.

Обичај је да се при приказивању књиге поред опште оцене фокусира, илустрације ради, и понеки занимљив детаљ из ње. Као приљежан читач овог речника могао бих из досадашње три свеске извући много таквих појединости, али овај пут ограничићу се на две опаске настале на маргинама прве свеске, која ми је ових дана и месеци највише у рукама, јер смо у раду на *Ет̄имолошком речнику* сада на слову Б. Покушаћу да притом будем пригодан; данас је зимска краткодневица, најкраћи дан у години, који у народним обредима и веровању има одвајкад посебно место. То је врхунац годишњег слабљења сунца, па је код многих народа постојао, а понегде још увек постоји, обичај да се у то време пале обредне ватре ради подршке ослабелом сунчевом огњу. Није спорно да је српско паљење бадњака остатак таквог обичаја везан за најближи хришћански празник, Божић. Традиционална етимологија изводи реч *бадњак* од *бдет̄и*, но она је недавно доведена у питање од стране Иванова и Топорова, који пореде староиндијски — ведски назив митске змије, *Budhnya* — и цео божићни ритуални комплекс тумаче као одраз тзв. „основног мита", који говори о годишњем обрачуну бога-громовника са демонским противником. Под одредницом *бадњак* морамо се одредити према овој етимолошкој дилеми. Ту нам помаже *Речник срӣских ӷовора Војводине*. Тамо под речју *бдење* читамо и значење којег нема у великом *Речнику САНУ*: 'обичај паљења ватре у ноћи уочи црквених празника', уз следећи пример из Ђурђева: „По селима, на раскршћима улица и у црквеним портама... пале се ватре и на њих се налажу, у облику купе, облице дрвета, као бадњак. Млађи остају на бденију". Овај драгоцен пример ће свакако бити преузет у нашем етимолошком речнику као нимало безначајна индиција у прилог исправности извођења *бадњак од бдет̄и*.

Друга илустрација се такође тиче Божића, али на много плићој временској равни. За разлику од *Речника САНУ, Речник срӣских ӷовора Војводине* бележи митолошки назив *Божић бат̄а*. Посреди је рецентна креација, настала неспоразумом, т. ј. погрешним схватањем божићне песме код Вука *Божић, Божић бат̄а* (т. ј. куца, лупа!) *на обоја врат̄а* итд., а своју популарност Божић бата дугује тежњи да се нађе домаћи пандан интернационалистичком „Деда-Мразу". Ипак ово име чини се довољно занимљиво да буде објашњено у *Ет̄имолошком речнику*, и захвални смо што га је *Речник срӣских ӷовора Војводине* документовао.

Ове две опаске дају ми повод да, на крају свог излагања, истакнем још једну врлину концепције овог речника. Њиме се прекида традиција „диференцијалних" речника и збирки речи, које изостављају све речи

датог говора којих има у Вуковом *Рјечнику* или у књижевном језику. Таква пракса је, по мом мишљењу, дуго штетила нашој дијалектолошкој лексикографији. Овде је превазиђена мудром концепцијом по могућству *пошпуног дијалекашског речника*, где бележење обичних и познатих речи није никакав баласт, него употпуњава слику датог лексичког система, а често, као у наведеним случајевима одредница *бдење* и *баша*, даје значења и употребе који другде нису посведочени.

Александар Лома

UDC 811.163.41'374'28(497.113)
821.163.41-4

РЕЧНИК СРПСКИХ ГОВОРА ВОЈВОДИНЕ

Матица српска и ИК „Тиски цвет”
Св. 3: Ђ—Ј

Трећа свеска *Речника срӣских ӣовора Војводине* пажљивом читаоцу (и „циљним” корисницима пре свега) у покојем детаљу боља је од одлично оцењене две претходне. Гушћа је мрежа пунктова, лексика је разноврснија а лексичка и семантичка деривација целовитије дата, чиме је *Речник* све мање нежељеног мада нужно (када се има у виду начин његовог настајања) диференцијалног карактера, лексикографска обрада, оцењена иначе као високо професионална и у првим двема свескама (без премца када се ради о дијалекатским речницима и дијалекатским збиркама речи), у покојем детаљу је усавршена, у одреднице ограниченог броја речи, по правилу етнографске природе, уграђени су цртежи, који „надопуњују” дефиницију и разбијају монотонију текста и књигу чине читљивијом и привлачнијом. Обрађивачи, заједно са редактором, очигледно израстају у уиграни тим професионалних лексикографа.

Награда „Павле Ивић” — најпрестижнија код нас за допринос српској науци о језику, добијена у најужој конкуренцији са такође два значајна дела из лексикологије (првом свеском *Срӣскоӣ еӣимолошкоӣ речника САНУ* у редакцији Александра Ломе и такође првом свеском *Семаӣшичко-деривационоӣ речника* у редакцији Даре Гортан-Премк, Вере Васић и Љиљане Недељков, штампаног као 3. свеска Лингвистичких свезака Одсека за српски језик и лингвистику Филозофског факултета у Новом Саду) — везује се за трећу свеску, мада је она, разумљиво, признање пројекту чија је реализација поодмакла; иде за наше навике и прилике неуобичајено ефикасно — једна свеска годишње. Награда је и признање Матици српској, Институту за лингвистику односно Институту за јужнословенске језике (садашњем Одсеку за српски језик и лингвистику) Филозофског факултета у Новом Саду, издавачима — Матици српској и ИК „Тиски цвет”. Почео сам поиздалека, ризикујући да „затурим” најважније — овог речника не би било без Драгољуба Петровића. Зналац и професионалац, један од утемељивача овог пројекта (Д. Петровић је написао и упутства за прикупљање дијалекатске лексике за потребе овог пројекта, валидна наравно и као основно „руководство” за ову врсту код нас иначе запуштеног, запостављеног и криво постављеног посла за који имамо све мање времена, а очигледно и све мање разумевања, као и за

све друге послове који се тичу традиционалног и националног, посебно ако се ово двоје сретну), узео је ствар у своје руке, испробао се најпре на *Речнику бачких Буњеваца* (с вредним ентузијастима Марком Пеићем и Гргом Бачлијом; иста тројка је урадила и *Именослов бачких Буњеваца*) и потом у Матици српској наишао на разумевање и, можемо рећи, неограничено поверење. Започео је с једним сарадником, вредним Дејаном Милорадовим, који је истрајно и савесно скидао грађу с магнетофонских трака (само они који су сличан посао радили знају колико је то мукотрпан посао, а он је и почетак и основа сваког сличног озбиљног посла из дијалектологије), придружила му се потом Каћа Сунајко, ускакала с разноврсном помоћи увек једнако пожртвована Јулкица Ђукић, срећом по посао у пројекат се укључила Светлана Малин-Ђурагић, с особинама и квалитетима самоуверено г и школованог лексикографа, затим Ивана Црњак и на крају Биљана Бабић. Надамо се да ће, сада након ове и озваничене потврде вредности, овај тим бити у целини професионализован, можда и ојачан за још једног или два сарадника, јер се само тако пројекат може убрзано реализовати. И што је још важније: Матица српска ће добити оспособљено лексикографско језгро које ће бити способно да се, одмах након стручно-научне оцене једнотомника, укључи у припрему вишетомног речника српског стандардног језика. Имали смо за овај пројекат разумевање и ранијих и садашњег часништва Матице српске. У заслужнике, и то врло битне, спада свакако и господин Сима Матић. Његова материјална потпора дошла је у право време, и не тиче се само суиздаваштва, него практично преузимања безмало комплетне бриге око финансирања штампања, опремања рачунарима и др. Успео је он да обезбеди и део накнаде за личне дохотке. „Ускочио" је у посао када можда многи нису веровали у вредност подухвата. Сада је све једноставније; по народној — доброј удавачи лако је ђувегију наћи.

Ово је прилика када се не бисмо смели огрешити а да не споменемо (и то са захвалношћу): Велимира-Вељу Михајловића пре свих, потом Гордану Вуковић, Љиљану Недељков, Жарка Бошњаковића, Гордану Драгин, Марију Шпис. Није без заслуга ранији секретар Одељења за књижевност и језик Матице српске проф. Јован Јерковић а можда би било места и за моје самоспоминьање. У ствари — све се зачело на Катедри за јужнословенске језике Филозофског факултета у Новом Саду и у Институту за лингвистику, у школи Павла и Милке Ивић. Проф. Павле Ивић нас је учио да је лексикон регистар културе а проф. Милка Ивић нам је показивала да често и реализација конкретне синтаксичке структуре зависи од лексичког значења (огледима у књизи *О зеленом коњу* и низом других прилога из синтаксе и семантике демонстрирала је танани осећај за лексичка значења, савремена и она која сежу дубоко у прошлост; из тог правца размишљања настала је и важна књига Владиславе Петровић и Косте Дудића *Речник глаголских допуна*). Послали су Ивићи седамдесетих година прошлог века Велимира Михајловића код Олега Трубачова у Москву, у време када је корпус *Прасловенског етимолошког речника* добијао коначни облик. Када је почело његово публиковање (прва свеска 1974. г.), у Вељиним радовима и идејама, које је несебично де-

лио у круговима у којима се кретао, препознали смо идеје московске етимолошке школе. Упознао се он у бившем СССР и са идејама и првим резултатима етнолингвистичке школе Никите Толстоја и са оним што су у то време на врхунски начин радили Иванов и Топоров. Дошао је са идејом да се раде специјалне терминологије старих и изумирућих заната пре свега, али и других терминологија важних за традиционалну народну материјалну и духовну културу. Изашла је најпре *Српскохрватска лексика рибарства Војводине* В. Михајловића и Г. Вуковић, потом је Г. Вуковић монографски обрадила *Терминологију куће и покућства Војводине*, Ж. Бошњаковић *Пастирску терминологију Срема*, Г. Драгин *Ратарску терминологију Шајкашке*, Ж. Бошњаковић, Г. Драгин и Љ. Недељков *Коларску терминологију Војводине*, М. Шпис *Терминологију коровског биља западне Бачке*; Љ. Недељков је одбранила докторску дисертацију *Пчеларска терминологија Војводине* (надам се да ће Матица српска бити њен издавач) а Д. Милорадов магистарску тезу *Ковачка и потковачка терминологија Војводине* и С. Малин-Ђурагић *Географску терминологију Ковиљског рита*. Овај списак не претендује на потпуност. Све ове тематизоване збирке речи, с веродостојном грађом и професионално лексикографски обрађене, ушле су у корпус *PCB*, као и грађа из више дипломских радова рађених на Катедри за српски језик и лингвистику Филозофског факултета у Новом Саду.

Проф. П. Ивић а потом и Драгољуб Петровић пренели су нам значај лингвистичке географије, што илуструје често исказивана (самопрекорна) опомена: *Ми не знамо географију ни једне српске речи!* Тако смо се ми у Новом Саду на време излечили од наопаке идеје о дијалекатским речницима као искључиво диференцијалнима.

На корицама 3. свеске штампан је извод из речи колеге Недељка Богдановића с промоције 2. свеске у Матици српској. Крај тог извода гласи: „Дијалекатски речници нису намењени дијалекатским говорницима. Из њих се нико не учи говорењу, поготову не они чији говор треба да се претвори у речник. Њихова сврха је посве научна. Тако је постављен и овај речник.” Ово је наравно тачно, али се оваквим и сличним подухватима најискреније радују они чији је то део живота, или тачније — похрањени део сећања, који у њиховом присуству догорева. Сведочанство је ово и како су живели и како су радили, како су славили, како су туговали, како су мислили и како су осећали. Можда би се то могло свести на реченицу: Исечак је ово из онога од чега су и како живели и зашто су живели. Требало је видети радост ове наше данашње претпремијере у Новосадском клубу: било је то право посело усред Новог Сада! Само „гарнирано” бећарцем, уместо на пример гусала у Црној Гори или ојкања негде у Лици. С Рашом Поповим у главној улози. Да додам да ми је жао што се нисмо сетили да прочитамо списак наших најважнијих приносника. Неке од њих требало би да позовемо на промоцију 4. свеске. Нажалост многи од њих одавно нису међу живима.*

Мато Пижурица

---

* Реч на промоцији у Матици српској 22. децембра 2003. године.

UDC 811.163.41'374'28(497.113)
821.163.41-4

Реч на промоцији књиге *РЕЧНИК СРПСКИХ ГОВОРА ВОЈВОДИНЕ*, Свеска 3: Ђ-Ј (Матица српска, Одељење за књижевност и језик, Лексикографска издања, књига III, Дијалекатски речници, књ. 2, Нови Сад 2003), одржаној у Матици српској 22. децембра 2003.

Пре свега желим да се, у име целе извршне екипе *Речника*, захвалим професорима Ломи, Реметићу и Пижурици на речима хвале и подршке и да истакнем улогу нашег редактора, професора Драгољуба Петровића, под чијим смо стручним руковођењем превазишли сами себе и изродили се у праве лексикографе.

Признајем да у овом тренутку још увек не могу да се опоравим од позитивног стреса који је проузроковало сазнање да је награда „Павле Ивић" припала трећој свесци нашег речника, односно да се ослободим преиспитивања до које мере смо је заиста заслужили. Употребљавам речи „стрес" и „преиспитивање" због тога што имам у виду природу нашег рада и природу нашег свакодневног живљења са овим пројектом. Наиме, моје колеге и ја *Речник* доживљавамо првенствено као свој посао, као свакодневну радну обавезу коју обављамо, ваљда као и сви лексикографи тихо и позадински, поприлично затворени у свој мали професионални круг, упућени углавном сами на себе и потпуно лишени било каквог такмичарског духа у приступу свом задатку. Подразумева се да се трудимо да тај посао обавимо што боље, да будемо и квалитетни и брзи јер ипак је *наша* радост највећа када се нова свеска *Речника* објави. Сами себи смо најстрожи критичари а из тога произилази да, ево код тринаестог слова које тренутно радимо за четврту свеску, још увек усавршавамо методологију и принципе израде, сада већ у веома суптилним детаљима.

Радо се позивам на опаску нашег уваженог лексикографа Мирослава Николића да је бављење лексикографијом један од најтежих интелектуалних послова уопште. Ако је то истина, онда је бављење дијалекатском лексикографијом, и то у условима у којима стандарднојезичка лексикографија још увек с муком порађа своје прво дете, заиста мукотрпан задатак са непоузданим исходом.

Покушаћу да дочарам како то у пракси изгледа кроз неколико најкарактеристичнијих детаља.

Једна од највећих енигми са којима се дијалектолог сусреће када се прихвати посла израде речника јесте како омеђити корпус на релацији дијалекатско/стандардно. У великом броју случајева потврдило се да се

ова појава уопште не може третирати као бинаран однос, него мора да се уведе прелазна категорија „стандардизовано” за такозване „непревреле” језичке процесе. У вези са тим је и питање дефинисања значења — шта чинити са оним речима и значењима која су истоветна као у стандардном језику и у којем од постојећих речника то проверити? У недостатку поуздане апаратуре за дескрипцију и кодификацију језика принуђени смо (а у томе је вероватно и највећи изазов) да сами проналазимо решења довољно примењива на све претпостављене случајеве.

Друга „компликација” је сама грађа, прикупљана деценијама са целог терена војвођанског српског говорног простора који укључује и села у Мађарској и Румунији. Она је неуједначеног квалитета и информативности будући да су је сакупљали и студенти и едуковани сарадници, али и нестручни појединци, заљубљеници у матерњи говор. Прилазимо јој са резервом али и са жељом да из сваке картице извучемо оно што је највредније а што се не види увек на први поглед. У процењивању валидности података непрекидно је мобилисано и наше познавање језичких прилика на терену и наше ванјезичко искуство и способност да проникнемо у суштину значења кроз забележени пример употребе речи.

Оно што посебно отежава обраду података јесте шароликост прозодијских типова који се могу за дату реч појавити а коју наш записивач може а не мора правилно да региструје. У случају акцената, уза све претходне искуствене ослонце, служимо се чак и статистиком уобичајених погрешака у акцентовању које смо код појединих записивача регистровали.

Даље, жеља нам је да наш речник не буде просто инвентар података него систем језичких чињеница уређен према принципима модерне лексикографије — овде се подразумева систем упућивања на најфреквентније истозначне лексеме уз истовремено навођење свих заступљених синонима. На посебан начин третирамо чак и непроверену синонимију, антониме који доприносе прецизнијем дефинисању лексема и у свему томе служимо се графичким симболима посебно креираним *нашом руком* за овај речник.

Разрадили смо систем пододредница које се појављују у оквиру једне главне одреднице али је то сведено на ону меру која омогућава добар преглед инвентара *Речника*. Неки облици који по природи ствари иду у главу одреднице морају да се реконструишу и ту се најчешће ради о инфинитиву глагола, док неки финитни глаголски облици подразумевају два или чак три инфинитива који се равноправно третирају. Насупрот овоме, постоје и случајеви да према једном инфинитиву стоје два могућа облика презента.

Навођење свих акценатских ликова за свако појединачно значење лексеме као и успостављање семантичке хијерархије представљају најкомпликованије захвате у класификацији сировог материјала. Уза све то, навођење свих пунктова у којима се нека реч или њено значење појављује (а пунктова има око 250), и то по географски уређеном принципу, представља врхунац наших напора да податке учинимо прегледнима.

Има још много детаља из свакодневне праксе који би се могли навести у прилог Николићевој тврдњи о лексикографији као тешком интелектуалном послу, али верујем да о свему томе није лако чак ни слушати. Постоји ту и онај лепши део — правити дијалекатски речник заправо је креативна забава. Ми у том послу заиста уживамо и свесни смо тога какву животну привилегију представља рад са уживањем.

Светлана Малин-Ђурађић

UDC 091=163.41„1330"(049.3)
811.163.41„13"(049.3)
821.163.41-95

ДЕЧАНСКА ХРИСОВУЉА ИЛИ РАСКОШНИ СВИТАК

(Милица Грковић, *Прва хрисовуља манастира Дечани*, Београд 2004)

Књига Милице Грковић *Прва хрисовуља манастира Дечани* (Београд 2004) раскошно опремљена и зналачки састављена, драгоцени је научни допринос, како због објављивања прве верзије хрисовуље тако и због њеног значаја за политичку и културну историју српског народа. Ова хрисовуља спада међу значајна документа која су у средњем веку настајала у канцеларијама српских владара и у манастирским писарницама. И мада су многа од писаних исправа и богослужбених књига нестала у пожарима и ратовима, до наших дана „сачувано је доста писаних извора који сведоче о српским средњевековним државама" (*Мирослављево јеванђеље, Повеља Кулина бана*, Симеонова *Хиландарска повеља, Хиландарска повеља* Стефана Првовенчаног и др.).

Из XIII века највише је писаног наслеђа из времена Стефана Првовенчаног, краља Радослава, краља Владислава, краља Уроша и краља Милутина. У првој половини XIV века српска држава била је на врхунцу моћи и, несумњиво, „најзначајнија балканска земља".

1330. године Стефан Дечански је, за време подизања манастира Дечани, издао хрисовуљу „којом је утврђен правни положај задужбине и величина поседа који је том приликом био приложен краљевој задужбини". У тексту *Хрисовуља краља Стефана Уроша трећег манастиру Дечани*, који се налази у првом делу књиге, Милица Грковић каже да је било доста разлога да се осим прве верзије напишу још две, „како би била свима позната свака промена на манастирском добру". У Дечанима су, током векова, чуване све три верзије оснивачке краљеве златопечатне даровнице, настале у првој половини XIV века.

Пишући о најстаријој верзији *Дечанске хрисовуље* (данас се чува у Архиву Србије у Београду под сигн. Р-2), Милица Грковић излаже њен историјат, од настанка па све до наших дана. *Хрисовуља* се налазила у Дечанима до друге четвртине XIX века. „Изгледа да је тада пренета у Студеницу", а средином XIX века враћена у Дечане. Од 1903. до 1916. манастир Дечани био је под управом руских монаха, па је тако хрисовуља пренета у ћелију св. Јована Златоустог у Светој Гори. *Хрисовуља* је донета у Београд а не у Дечане у марту 1921. године. Од 1840. она је постала доступна јавности. Дечански јеромонах Гедеон Јуришић је у књизи *Дечански првенац* посведочио да ју је у Дечанима видео 1852, описао је и издао у целини. Павле Карано-Твртковић је штампао *Хрисовуљу* уз Дубровачке повеље српских владара. На основу Павла Карано-Твртковића и Гедеона Јуришића Фрањо Миклошић је текст хрисовуље унео у своје издање српских средњевековних споменика (1858). Исте године штампана је и у Русији по препису Стефана Вековића. „Нажалост — закључује Милица Грковић — ни једно од ових издања није у потпуности тачно и не може се користити за палеографска и језичка истраживања".

У своме раду Милица Грковић даје опис и садржај хрисовуље. *Хрисовуља* је написана 1330. године у облику пергаментног свитка 390 x 5200 мм у краљевом двору у Породимљи, који је неоспорно био владарски двор у Неродимљи у јужном делу Косова. Милица Грковић каже да је *Хрисовуља* писана уставним писмом, а црвеном бојом изведени су краљев потпис и иницијална слова. *Хрисовуља* је врло дуга и направљена је од осам пергамената, а горњи крај је учвршћен тамно црвеном кожом. У средини врха је орнамент у облику плавог круга, који је направљен од неке врсте воска.

Хрисовуља је састављена по истом обрасцу као и друге повеље тог времена. Почиње симболичном инвокацијом, знаком крста. Уводни део писан је високим стилом српскословенског, тадашњег књижевног језика. Тај уводни део, аренга, има теолошки садржај. Аренга прелази у експозицију а иза тога је интитулација, где је наглашено порекло владара од Симеона Немање до Стефана Дечанског. Истиче се његово право на државу предака. Прича се о тешкој младости Стефана Дечанског, када га је отац ослепио а милост божија вратила му је вид и довела га на престо. Крунисан је 1322. а његов син добија титулу младог краља. Аутобиографско казивање Стефана Дечанског о ослепљењу и сукобу са оцем „свакако је прворазредни извор на основу којег се може судити о овим догађајима јер је сведочанство потписано руком ослепљеног краља".

У *Хрисовуљи* се каже:

> Почеше постепено сејати зли коров између мене и мога родитеља. Они који су се претварали да су нам на различите начине били верни, показаше се гори и бежњи од неверних. Они који позавидеше моме добром животу наведоше га злим и недоличним саветима на тако страшно и неподобно дело да је неугодно да се чује и тешко да људски ум схвати. Учинише са мном оно што учинише. Послушавши их ускоро лиши ме светлости мојих очију не сачекавши ни испитавши истину нити расудивши пажљиво о пресуди, јер је суд божји. А још поред тога предаде ме у заточење, предаде ме са мојом децом цару Андронику да ме држи у Константињу граду, то јест да се после овога не спомене име моје ни име деце моје и да не видим земљу моје отаџбине.

Дечански покушава да оправда оца и баци кривицу на друге.

О ослепљењу Стефана Дечанског пишу два његова биографа, Данилов ученик и Григорије Цамблак. По биографу XIV века, Даниловом ученику (*Живот краља Стефана Дечанског*, 1337—1340), Стефан је сам крив за ослепљење јер је подигао буну против Милутина, хтео је да му узме власт и овај га је казнио ослепивши га. По Цамблаку, у *Животу краља Стефана Дечанског* из 1403—1404, Дечански је недужан. Григорије Цамблак прећуткује Стефанову буну јер не би могао да изведе тезу о његовој безгрешности. Крива је Милутинова жена (мисли се на Симониду али се у житију не помиње њено име), која је наговорила оца да ослепи сина. У том житију, Дечански је представљен као троструки мученик, отац га је недужног ослепио, брат Константин је хтео да му узме престо а син га је осудио на најгрчу смрт удављења. Цамблак у свом тексту каже да не криви Милутина, који је већ међу светима.

Пишући о разлозима за тако различито описивање истог догађаја, указали смо на то да је читав сплет друштвено-историјских околности друге половине XIV и почетка XV века утицао да се Стефанов лик у биографијама мењао од кривца до мученика. Овај аутобиографски исказ Стефана Дечанског у *Хрисовуљи* налази се негде између опречних ставова изнетих у поменуте две биографије. Поступак краља Милутина се оправдава а кривица је на другима. И по Цамблаку је кривица не на Милутину него на његовој жени, само што се у том житију, у складу са особеностима жанра, каже да је за зло увек крив ђаво, односно жена која је инкарнација ђавола. Дечански у хрисовуљи не помиње своју побуну про-

тив краља Милутина, и само види зло које му други учинише. Они који су му били верни а постали су гори од неверних, учинили су му зло из зависти на добром животу. Недоличним саветима навели су његовог оца на „страшно и неподобно дело", а овај их је послушао и лишио га светлости очију и послао у прогонство.

После овога следи диспозиција. Највећи део посвећен је пописима дарованих насеља, њиховим становницима и законским одредбама које регулишу манастирски живот.

Средњи део *Хрисовуље* писан је српским народним језиком.

Последњи део повеље, есхатокол, писан је, као и почетак, српскословенским језиком. Ту је, поред осталог, казивање о победи на Велбужду 28. јула 1330. То би биле и прве вести о тој бици.

На крају је клетва којом се упозорава да ће овако ко не поштује оно што је записано у *Хрисовуљи* бити кажњен од Бога.

Хрисовуља је на крају сигурно била оверена златним печатом, али он није сачуван.

У своме раду Милица Грковић говори о потреби састављања друге и треће верзије. Раскошно сачињена од свитка дугог 5 м и са златним краљевским печатом, *Хрисовуља* се није могла носити у удаљена места манастирског властелинства. Наметала се потреба за још једним примерком који би био подеснији за руковање и садржао више значајних података. После оснивања повеље у свитку, настала је друга верзија у облику пергаментне књиге. Њу је први издао Милош С. Милојевић (*Дечанске хрисовуље*, „Гласник СУД", Друго одељење, књ. 12, у Београду 1880), а други пут по његовом препису Павле Ивић и Милица Грковић (*Дечанске хриоовуље*, Н. Сад 1976). Ова верзија могла је настати у августу 1331, у време када је Душан постао краљ и преузео бригу о завршетку Дечана. Иза потписа краља Стефана Дечанског следи овера краља Душана.

Трећа верзија *Дечанске хрисовуље* је, по мишљењу Милоша Благојевића, написана после маја 1343. а пре краја 1345.

Ауторка рада о *Дечанској хрисовуљи* говори о разликама између три верзије. Важан је закључак да три верзије оснивачке даровнице манастира Дечани својим обимом и садржајем премашују све досада познате повеље. „На неки начин, оне представљају целину па их је у разматрању свега што пружају најбоље посматрати као јединствен садржај".

Прва верзија је, каже Милица Грковић, једина писана у облику свитка и имала је свечани карактер. Њени творци су више пажње посветили деловима писаним српскословенским језиком", у којима доминира теолошка садржина", док је у осталим верзијама више простора дато подацима о људима и насељима.

О правопису и језику, о организацији живота на властелинству, који се види у све три верзије, о законским одредбама, о ономастичким подацима (највећи део у све три верзије чине пописи имања и људи на њима), Милица Грковић пише врло обавештено и детаљно. Значајна је њена опаска о три слоја имена. Она уочава имена словенска, хришћанска и остала. Порекло имена помаже да се утврди структура становништва ове области. Владарска имена припадају кући Немањића. У раду су презентиране и табеле са упоредним прегледом имена у другој и трећој верзији. Резултати прецизне анализе Милице Грковић пружају драгоцене податке и одговоре на суштинска питања из прошлости српског народа.

Дечанска хрисовуља је, као најпотпунији документ настао у канцеларији Немањића, изузетно важан споменик јер говори о српској држави и о животу у њој. Нарочито значајан закључак у раду односи се на утврђену чињеницу да порекло многих имена манастирских људи поуздано потврђује „да је овај простор

настањивало српско становништво". Језик којим је *Хрисовуља* писана сведочи о диглосији у српској писмености средњег века, али и о степену образованости писара и аутора текстова.

У књизи Милице Грковић упоредно је дат и превод њеног рада на енглески језик (превод Rendall A. Major). Доноси се текст прве *Хрисовуље* у оригиналној графији, затим транскрибован текст, превод прве верзије се паралелно даје и на енглеском, како би се и странци који не знају наш језик могли упознати са текстом; приложене су и фотографије *Дечанске хрисовуље*, речник и регистри, као и карта властелинства манастира из 1330. У регистрима се јасно види да су антропонимија и топонимија већином од основа словенског порекла, што значи да су антропоними и топоними из српског језика.

Обогаћена поменутим прилозима и илустрацијама, ова луксузно опремљена књига Милице Грковић сведочанство је о богатсву наше књижевне баштине. Истовремено, њена уводна студија, писана веома обавештено и аргументовано, представља озбиљан научни рад јер се, поред анализе *Дечанске хрисовуље*, бави и решавањем суштинских питања из политичке и културне историје српске државе и српског народа у средњем веку.

Јелка Ређеп

UDC 091=163.41„11"(049.3)
821.163.41-4

Душан Мрђеновић, Вељко Топаловић, Вера Радосављевић,
МИРОСЛАВЉЕВО ЈЕВАНЂЕЉЕ. ИСТОРИЈАТ И КОМЕНТАРИ,
Београд 2002, XXVIII + 143 + 172 стр.

Излазак из штампе првог правог и потпуног факсимилног издања *Мирослављевог јеванђеља* у Јоханесбургу на Видовдан 1998. године, представљеног неколико месеци касније и на Сајму књига у Београду, у широј културној јавности остао је некако незапажен, у сенци актуелних претњи и потоње агресије НАТО-пакта. Ово ексклузивно издање у 300 нумерисаних примерака пратиле су и две књиге, *Мирослављево јеванђеље — Историјат* и *Мирослављево јеванђеље — Коментари*, којима су приређивачи желели „да допринесу бољем разумевању Јеванђеља, али и реконструкцији осмовековног историјата овог изузетног споменика српске културе" (*Предговор другом издању*, VII). Сада су ове две књиге поново пред нама, обједињене заједничким корицама, у знатно већем тиражу, чиме је омогућено да се шири круг читалаца упозна са овом старом богослужбеном књигом, чија културно-историјска вредност у великој мери надилази националне границе. Јединствена у словенској рукописној баштини како у погледу орнаментике, тако и у погледу текстолошке редакције, она ће, нема сумње, још дуго привлачити пажњу и домаћих и страних истраживача.

Поред *Предговора другом издању* (VII—X), књигама претходе и предговори првом издању — *Предговор приређивача*, XIII—XV (*Foreword*, XVI—XVIII) и *Реч уз Мирослављево јеванђеље* академика Дејана Медаковића, XIX—XXIII (*A few words about the Miroslav's Gospel*, XXIV—XXVIII).

У првој књизи на основу релативно оскудне историјске грађе Вељко Топаловић и Душан Мрђеновић настоје да реконструишу историјат *Мирослављевог јеванђеља* од његовог настанка до наших дана. Текст је пропраћен и фотографијама личности, установа и докумената који су били у посредној или непосредној вези са судбином овог споменика. Његову необичну и узбудљиву повест на осо-

бен начин илуструју и две мапе: мапа путовања *Мирослављевоī јеванђеља* и „Петроградског листа" од XII века до 1903. године (50) и мапа путовања *Мирослављевоī јеванђеља* од 1903. до 1998. године (51). Ради лакшег праћења и разумевања текста о историјату првој књизи су придодати и следећи прилози: I родослови и грбови Немањића, Обреновића и Карађорђевића (87—102); II комплетни састави влада чији се министри помињу у *Историјату* (103—120); III илустрације (121—130). Следе *Библиоīрафија коришћених извора и научних радова* (131—134), *Реīистар* (135—142) и *Захвалница* појединцима и институцијама који су помогли у изради ове књиге (143).

Друга књига садржи следеће делове: Бранка Иванић: *О иницијалима Мирослављевоī јеванђеља* (1—4); *Каталоī иницијала* (5—72); *Преīлед читања Мирослављевоī јеванђеља* (73—106); Вера Радосављевић: *Технолоīија израде и особине материјала* (107—154); *Илустрације* (155—172).

У уводном тексту о иницијалима у *Мирослављевом јеванђељу* Б. Иванић напомиње да овај споменик одликује „пре свега изузетно висок уметнички ниво украса и, што је још важније, достигнута зрелост у обликовању читавог декоративног сижеа" (2). Према досадашњим сазнањима може се утврдити „у најширем смислу пет, односно шест врста предложака које је изгледа сликар Јеванђеља могао имати при раду" (4).

У *Каталоīу иницијала* редоследом њиховог јављања у књизи представљено је више од 300 иницијала и заставица. Том приликом износи се податак о броју фолиа, висини слова, броју јеванђељског стиха и месту тог стиха унутар литургијске године.

Преглед читања *Мирослављевоī јеванђеља* обухвата: *Преīлед јеванђеља ūо јеванђелистима* (75—80), *Расūоред и садржај читања Мирослављевоī јеванђеља*: 1а. читања у време Пасхе; 1б. читања по Педесетници; 1в. читања по Новом лету; 2. читања Великог поста; 3. празнична, пригодна и јутарња јеванђеља; 4. алилујари (попис); 5. записи Глигорија дијака (81—106).

У четвртом делу књиге доносе се шири изводи из студије *Мирослављево јеванђеље — Сūудије у вези са ūехнолоīијом израде, сūањем и заūшūиūом* (Београд 1994) Вере Радосављевић. С обзиром на то да је *Мирослављево јеванђеље* писано на пергаменту, „специјално обрађеној, али не и штављеној кожи, а повез му је кожни" (109), ауторка нас упознаје са особинама сирове коже и поступком њене прераде у пергамент. Затим указује на особине и могућа оштећења пергамента, образлаже поступак штављења и упућује на особине и могућа оштећења овако прерађене коже. Како су показала испитивања, пергамент *Мирослављевоī јеванђеља* „није првокласног квалитета, јер на више места има оштећења настала приликом производње" (122). Иако је реч о јеванђелистару, „судећи према стању и одсуству већег броја мрља од воска, као и по томе што нема много прашине везане масноћама на угловима (од руку), може се закључити да је писано за двор, а не за црквену употребу, односно да, ако је и писано за цркву, није дуго коришћено" (123). Корице су му „од дрвета пресвученог биљно штављеном кожом мрке боје, која је украшена слепим отисцима — биљним орнаментима и словима" (124). Анализирајући мастила којима је писано, као и технологију његовог илуминирања, ауторка закључује „да позлату није радило друго лице, већ да је писар био и илуминатор, јер је цео рад, што се тиче технике извођења, уједначеног квалитета" (147). Промене односно оштећења на минијатурама и иницијалима узрокована су различитим чиниоцима: влагом или пресувим амбијентом, погрешном комбинацијом пигмената и коришћењем разређених темпера. На крају се карактеристична оштећења пергамента, као и различити начини сликања одеће илуструју и одговарајућим снимцима.

Поновљеним издањем ових двеју пратећих књига окончан је један изузетан подухват, који ни у богатијим и срећнијим културама није честа појава. Начињен је тако значајан корак у заштити *Мирослављевог јеванђеља*, али и у његовој презентацији како стручној, тако и широј културној јавности у земљи и иностранству. Највећа заслуга за то, подсетимо још једном, припада приређивачима, Браниславу Бркићу, Душану Мрђеновићу и Вељку Топаловићу, као и издавачима, ЈП „Службени лист" и АИЗ „Досије".

Наташа Драгин

UDC 821.09-054.57(4-12) (082) (049.3)
821.163.41-95

ОД РЕГИОНАЛНОГ КА УНИВЕРЗАЛНОМ

(*КЊИЖЕВНОСТ НА ЈЕЗИЦИМА МАЊИНА У ПОДУНАВЉУ: ЗБОРНИК РАДОВА*
/уредници: др Миодраг Матицки, др Весна Матовић, др Слободанка Пековић/,
Институт за књижевност и уметност, Београд 2004; 328 стр.)

Међународни научни скуп о књижевности на језицима мањина у Подунављу требало је да се одржи још 1999. Планиран, заказан, припремљен, овај међународни догађај се није остварио јер су га спречила свима позната дешавања у пролеће те године. Четири године касније, Институт за књижевност и уметност је најзад организовао поменути скуп уз подршку Министарства за културу Србије. Праћен изложбом у просторијама Института под насловом „Кладовски транспорт", појам судбине се на примеру трагичног повратка Јевреја из 1942. године повезао са географском одредницом Подунавља, као једним себи својственим светом који своје садржаје црпи из величине речног тока, подсећајући ваљда на међусобно поштовање које је потребно за један живот одређен природом, али који се исто тако рефлектује и на суживот различитих култура.

Језик и писмо су, свакако, израз једне културе која, у неком суседству различитих културних кругова, доживљава утицаје током историје. Тако су ова евидентна прожимања пример за својеврсну узајамност и потврђују на неки начин специфичност Подунавља као појаве. Проблем у том контексту јесте разграничавање културно-историјских садржаја од географских одредница, да би се коначно стигло до „историје једног појма и културног садржаја у његовој књижевности".[1]

Велико сређивање политичких односа после Другог светског рата и глобална подела друштава фокусирали су се на „аутохтоне" државе као целине и није обраћана пажња на „рубне" појаве. Оне, међутим, често чине ту карактеристичну нит, описујући слободу и развој у коегзистенцији већинске и мањинске културе. Пограничне појаве показују уз то и флуидност граница, размену најбољих особина, стварајући притом неки нов по себи посебан облик. Такве појаве се најпре манифестују у књижевности која поседује, такође, могућност да рефлектује одређене друштвене проблеме, да их анализира и преиспитује.

Зборник, који садржи реферате предочене на скупу у Београду од 28. до 30. маја 2003. године, једним систематичним приступом одсликава карактер и ток дискусије у којој је учествовало више од тридесет научника из Немачке, Аустрије, Словачке, Мађарске, Хрватске, Румуније, Бугарске и Србије и Црне Горе. Те-

[1] Уводно излагање Зорана Константиновића.

ме изнете у рефератима теже да, уз помоћ књижевности и неких примера у њој, разоткрију међукултурне везе које су грађене током векова. Али се исто тако тежило и стварању јасно дефинисаних појмова, који би служили као окосница у даљем раду. Но, стварањем појмовних категорија се у ствари јављају проблеми који су вазда у средишту проблематике једног мултикултурног друштва. Одлуком да се крене од књижевности језичких мањина у Подунављу створена је могућност да се проблеми и судбине народа у том подручју који се артикулишу у књижевности обухвате једним истим принципом, који се, такође, актуализује у најновијој историји. Већ у предговору Миодраг Матицки подсећа „да и не може бити пуне нормализације односа две земље и два народа док се у правој мери не каже историјска истина". Разне, како Матицки каже, „белине" у историјској свести народа окупљених око Дунава, захтевају њихово отварање у јавним дискусијама и заузимање једне јасне позиције поводом тога, јер су одлуке, па и политичке одлуке у историји, увек засноване на заједничком консензусу у процени за предузимање одређених корака. Пример који Матицки бира, пример живота и судбине подунавских Шваба, указује заправо на такву једну „историјску" одлуку која је политички мотивисана. Околност да се ова тема отвара за расправу, растерећена од идеолошких и националистичких значења, упућује на претпоставку да су у блиској вези однос грађен према тој теми и социјалистичко друштвено уређење *у добу после клаустрофобичног суноврата фашизма*. Своју историјску конотацију тема, међутим, добија констатацијом да је покренута у тзв. „постсоцијалистичком" времену, а што се, очекивано или не, проширује и изван некадашњих граница социјалистичке источне Европе. Тек се са брисањем гвоздене завесе појавила јавна потреба на немачком говорном подручју, за дискусију о томе шта представљају „депортација и интернација у 'прапостојбину' ".[2]

Колико напора захтева рад на питањима која је уочио овај скуп показују аналогије у судбини народа окупљених у Подунављу исто као и технолошки вид ратова на Балкану који су закључили протекли миленијум, подсећајући на чињеницу да се рушењем мостова на Дунаву руши и један свет у Европи. Да се овде заиста ради о једном свету исказује се најпре у историји књижевности. Како Зоран Константиновић у уводном излагању констатује: „Подунавље је не само географски појам већ подједнако означава и културно заједништво народа повезаних горњим током Дунава"[3] и оно се овде историјски легитимише континуитетом својих културних садржаја. А они се везују, по Константиновићу, још за доба хуманизма и ренесансе, дакле за 15. и 16. век, када су редефинисане вредности везане за човека. Пример који Константиновић користи за то је немачки хуманиста Конрад Келтис (Conrad Celtis), који је први пут говорио у том смислу о „подунавској књижевности", „окупивши око себе под називом 'Sodalitas litteratura Danubiana' круг учених људи",[4] представнике народа са простора Подунавља. Иако се Дунав појављује, такође, „у називу 'Средња Европа' " као „повезујућа нит", стварајући тако једну географску одредницу, Константиновић сматра да је „жеља да се овај простор и политички обједини"[5] израз потребе да се он манифестује као једна културна целина.

---

[2] Миодраг Матицки међусобно повезује избегличке поворке током и после многобројних ратова на предметном подручју, које заједно чине мотив симболизован речним током Дунава.

[3] Границе овог панонског простора Константиновић описује у раду *Zur literarischen Umgrenzung des pannonischen Raumes* (*О књижевно омеђеном панонском простору*), Vergleichende Literaturforschung. (Издавач) Антал Маде (Antál Máde) и Антон Швоб (Anton Schwob), Беч 1984, стр. 111—128.

[4] Као представник Јужних Словена наводи се тршћански бискуп Бономи.

[5] Нпр. политика насељавања за време Хабзбуршке монархије.

Уосталом, то нам потврђује приближно једнак развој националне свести код већине народа у овој регији, па се самим тим и намеће закључак да постоји одређени модел за развој културних образаца као што је то књижевност, који је свима заједнички. Развој националне књижевности кроз историју показује да су сличности заиста фрапантне. Константиновић наводи у том смислу примере као што су имена Мађара Ференца Келчеја (Ferenc Kölczey), Петефија (Sándor Petöfi), Словака Људевита Штура, Јана Ботоа, Слатковича, Румуна Русоа, Балческуа и друге, или наших попут Вука Караџића и Бранка Радичевића. Али се упркос многим сличностима показују, такође, разлике у рецепцији живота крај Дунава. Констатиновићев изоштрени приказ разлика, како народи, окупљени око речног тока Дунава, доживљавају своје животно окружење, говори о различитим условима у којима ови народи живе, али и о истоветним условима за сваки од њих када се измешају са другим народом. Они тада, свакако, представљају мањину, па се онда њихови услови опет поистовећују.

Заједништво на овим просторима ствара се дакле принципом положаја неке мањине у једном већинском народу. Било која од тих мањина исказаће свој посебан дух, наравно у културном смислу. А док је једна књижевност која би артикулисала то биће саставни део матичне литературе, она се, по Константиновићевом истанчаном налазу, у неком туђем окружењу разликује по томе што тежи да испољи своју специфичност у истој мери у којој је суочена са тенденцијама асимилације. И ту се, наравно, пружа перспектива да се испољи непосредно друштвено окружење и само стваралаштво неког књижевника на језику мањине којој припада.

У даљем току скупа, како то *Зборник* хронолошки приказује, отворено је најпре питање дефиниције мањине у односу на већину која је окружује. Појавом термина „рубно подручје" (Јанош Бањаи) или пак „рубна област" (Ласло Вегел) евоцира се немачка терминологија (Randgebiet), која тежи да просторно лоцира појаву неке проблематике као појаву са руба (Randerscheinung), па ће је тако разграничити од централне појаве којој, међутим, гравитира. Доследно томе Бањаи поставља питање да ли у том случају може да се говори о историји неке мањинске књижевности, јер би, како Бањаи закључује, одговор на то питање истовремено укључио и настанак и карактер појаве неке мањинске књижевности. Слојевитост те проблематике се огледа и у исправној констатацији да се, посматрано кроз ту призму, једна мањинска књижевност доводи у везу са књижевношћу матице, властите језичке матице и/или књижевности на већинском језику у окружењу. Сходно томе Бањаи налази излаз из поменутог спора, који се нуди у покушају стварања теорије једне мањинске књижевности, погледом на културну антропологију. Служећи се компаратистичким књижевним поступком, Бањаи сматра да се „ослобађа разговор: хендикеп мањинске, као рубне културе јесте 'освајање простора' за дијалог." По Ласлу Вегелу, овај би се, посматрано са тачке биполарне поделе, водио у односу „*наше—њихово*". То је, свакако, последица историјских чињеница, да су границе у Подунављу, наиме, одређене на разним конгресима, стварајући тако паралелне токове културне историје у односу на један народ с једне стране и историју политичких одлука са друге стране. Али такав један дисконтинуитет, односно један такав дислоцирани развој неке од нација, Вегел користи да би представио једини исправни поступак за самодефиницију неког мањинског народа у већински страном окружењу. Рефлексијом властитог бића намећу се „књижевни принципи традиционалности, традиционалне поетике и романтично представљање националног идентитета". Но, Вегел управо у том поступку види могућност и слободу да књижевности на језицима мањина у мултикултурној Европи, развију свој „аутентичан" израз у европском руху. За разлику од „велике матичне књижевности која би конзервирала своје национално би-

ће ретроградним погледом у прошлости, (...) мањинске књижевноти постале су не само пасторчад коју сви стрпљиво подносе, већ су прерасле у својеврсну парадигму европејства".

Полазећи од претпоставке да су „већинска и мањинска књижевност део исте целине", Слободанка Пековић наводи један број фактора који, по својој природи, делују на неком простору без обзира на карактер или број чланова, обухваћених заједничким друштвеним системом или пак заједничком историјом. Међутим, на примеру јеврејске мањине у Подунављу, Слободанка Пековић изненађује констатацијом „парадокса да национална мањинска заједница има све припадајуће одлике али губи језик и књижевност". Посебном заштитом неког идентитета, указује Слободанка Пековић, одређују се његове границе, што, међутим, исходује, дакако неочекивано али у овом примеру врло значајно, у изједначавању књижевног дискурса у целини, укључујући како књижевни дискурс језичке мањине тако и већине, док се потрагом за заједничким темама присутним у мањинској и у већинској књижевности исказују ипак разлике у каснијој рецепцији истих околности и појава зато што је начин рецепције мотивисан различитом културом, која се у неком следећем кораку повезује са матицом на основу својих специфичности. Разумевајући прелаз мањинске књижевности на језик већине у окружењу, потеже се за питањем универзалности. Тај корак може, свакако, да се тумачи као искорак којем у области науке о књижевности припада посебна пажња.

Размишљања о приступу таквим и сличним проблемима наводе на једну за себе посебну систематизацију, јер се овде тежи истраживању самих система. Прилог Хорста Фасела (Horst Fassel) сучељава управо системе. Посезањем за првим компаратистичким часописом у Европи и за његовим издавачем Хугом фон Мелцлом (Hugo von Meltzl), Фасел најпре прихвата опште познату тезу да „Мелцл није оставио иза себе неки затворени, довршени систем", али, како Фасел констатује, „и један отворени систем је, такође, један систем." Он заправо показује да је због „антиномског набоја између регионализма и универзализма" потребно да се књижевности приступи научним поређењем, јер се овде ради о преношењу садржаја и начина размишљања, па је због тога Мелцл од самог почетка око себе окупљао и преводиоце. У средишту развоја једне књижевности дакле је ток и историја идеја, па се оне, сходно свом просторном ширењу, деле у регионалном смислу на националну литературу и у међународном облику на светску књижевност. „Сабирањем регионалних литература", каже Фасел, „оне се сврставају под националном књижевношћу која постоји сама за себе, али се истовремено и спаја међусобним интерференцијама у неки међунационални модел комуникације." То, како Фасел препознаје Мелцлову идеју, захтева један свеобухватан преводилачки посао и мења угао кроз који се посматра књижевност. Он једну националну књижевност тумачи као резервоар где се сакупљају подстицаји и дела књижевности из иностранства. Тако гледано, регионалне књижевности су пример „функционалне мултијезичке креативности" које чине основу за једну истраживачку делатност као једне „науке у будућности", добијајући на тај начин димензије универзалности.

У трећем делу *Зборника радова* са скупа о књижевности на језицима мањина дати су примери из живота и стваралаштва појединих аутора из Подунавља који рефлектују услове једне мањинске књижевности. Пример је рад Габријеле Шуберт, која под насловом *Сећања на мултикултурни заједнички живот у Славонији* описује друштвене услове који одређују једну мањинску књижевност. Тако ће национални колорит заправо одредити литерарне тежње у наведеном пределу, које очигледно превазилазе неки национални оквир зато што једно вишекултурно и вишенационално друштво једне регије напросто не зна за националне гра-

нице и на тај начин себе посматра кроз све културне и цивилизацијске одлике које поседује. Универзализам који из тога произилази Габријела Шуберт надовезује на порекло појединих аутора, поименце Вилме фон Вукелић (Wilma von Vukelich) и Александра Фридриха Розенфелда (Alexander Friedrich Rosenfeld), познатог под псеудонимом Рода Рода, које већ сáмо по себи црпи карактеристике из различитих култура. Њихово јеврејско и мађарско порекло им пружа могућност да се „бескућно биће Јевреја, политика превртања па и живописно ускомешање грађанства" рефлектује у једном друштву где су, како то Габријела Шуберт прецизно формулише, протагонисти грађанства сушта „супротност патриотима, револуционарима и идеалистима" и њиховим „уско ограниченим нормативним концептима". Рода Рода својом појавом манифестује управо разултат више културних утицаја. „Са својим чувеним црвеним прслуком и моноклом на десном оку" Рода Рода постаје „бренд" за „вечити нонконформизам, који својим бескомпромисним сатирама показује све недостатке свог времена". Овим примерима Габријела Шуберт нас подсећа на „један ишчезао свет на обалама Дунава чија се снага и језичка бриљантност смело подсмева друштву које се користи лажима". Прилог Лучијана Алексиуја (Lucian Alexiu), посматран у овом контексту, истиче да се уједначавањем различитих културних вредности које су утемељене на властитим „застарелим специфичностима" говори о терминима као што су „универзалност и демократизација". Међутим, ако асимилација великог броја традиционалних елемената потврђује „превласт и ауторитет" ових појмова, они ипак представљају тенденцију успостављања неког идентитета, како Алексиу разоткрива, али истовремено укидају и могућност разумевања каузалног принципа неког „страног", другог, опречног мишљења. Овим Лучијан Алексиу поставља, исто тако каузално, питање трагања за идентитетом, створеним изван граница „постмодерног културног пространства".

Везе које се овде успостављају стварају најпре однос поларизаије на појединачно—опште. По налазу Михала Харпања отвара се на књижевном плану читав један низ начина на које се ова два пола међусобно повезују. То га уосталом наводи на термин „интерлитерарно". Пошто је мањинска књижевност појава која се дефинише у односу на окружење и тиме онда добија просторне одлике које се вреднују, Харпањ изводи закључак да се однос део—целина преноси на однос локално—глобално. Он у том односу „локализује" елементе који стварају динамику, па му то пружа прилику да их међусобним повезивањем контекстуализује. Настајањем више различитих контекста јавља се, према Харпању, потреба да се проучавању мањинске књижевности приступи „комплексније, а нарочито вишеконтекстуално". Но, за истраживање тих контекста потребно је да се наведени, локализовани елементи идентификују. Јулијан Тамаш то чини проблематизујући положај аутора, креативног стваоца, који укотвљен у властитој традицији бира, међутим, између елемената њему познатих традиција. Иновација у том смислу препознаће се у нечијој индивидуалној поетици.

Заједничко свим писцима мањинске књижевности, како Тамаш децидно наводи, јесте њихова „ситуираност" између два „завичаја", из које се препознаје њихова „хамлетовска" природа. То истовремено подразумева да су ствараоци на језицима мањина изложени двема тенденцијама, али се исто тако подразумева да су њихова књижевна дела „увек различита и од оне (диспозиције мањинске књижевости, напомена аутора) која је у датом историјском тренутку успостављена у матичној књижевности, али се разликује и од оне која је формирана у већинском књижевном окружењу". Покушајем да нпр. мађарска књижевност у Војводини изнађе и себи дефинише свој властити положај, Марија Циндори нас подсећа да се прибегло чак компаратистичком проучавању мађарске и српске народне поезије, те да се у ту сврху интензивирало књижевно превођење. Али је

нарочито важно да се у тим околностима уочи „ниво специфичности (...) за војвођанску културу вароши у којој је вишејезичност била дистинктивна одлика у односу на матичне и већинске једнонационалне средине". У том констексту постаје видљива посредничка улога преводилаштва оних који су сходно својим приликама вишејезички „образовани", што од њих захтева, међутим, још један додатан напор да се, како Марија Циндори закључује, неко „језичко дело заиста ре-креира". Да би се „једна богата и надасве специфична рецепција сопствене књижевности" омогућила некој већинској литератури, Марија Циндори предлаже да се, по узору неких већ присутних покушаја, пружи један „синхрони и дијахрони пресек, али у исто време и подаци о свим писцима" неког места, подручја, града, „без обзира на националну, већинску или мањинску припадност" да би се стекла „заправо права слика о једном културном простору". То усталом наводи на питање Шандора Пала: „Постоји ли мањинска књижевност?" Одговор који нам пружа на своје питање Шандор Пал повезује са надрегионалним, наднационалним и наддржавним тенденцијáма, које обележавају свакодневицу модерне цивилизације. Језичка или културна подела књижевности и с тим у вези стилска или тематска, најзад се спаја досетком коју Пал цитира: „Мађарском писцу у Југославији ипак звечи динар у џепу, а не форинта". Пошто стваралаштво на матерњем језику неким писцима са балканског залеђа зазвечи у њиховом џепу сада већ у еврима, намеће се питање трајања „мањинске књижевности" у процесима изједначавања регионалних разлика.

У односу на „балканско залеђе Подунавља", Станиша Тутњевић запажа да одређени процеси који се тичу формирања неког националног бића, ако бисмо књижевност поделили на већинску, матичну и на мањинску ванматичну или мањинску у односу на непосредно језичко окружење, још нису завршени. С обзиром на недавна дешавања која ће, свакако, и неизбежно писати историју каква је нажалост била, Тутњевић нам скреће пажњу на околност да се поделом књижевности не ствара перспектива искључивости, него да се у центру разматрања књижевности фокусирају њени аспекти. На примерима Франца Кафке, Васка Попе, Елиаса Канетија, Ежена Јонескоа и Паула Целана, Петру Крду показује да књижевни аспект доиста не познаје националне границе, него нуди прилику да се из једне посебне ситуације рефлектује универзалност друштвених проблема, који би манифестовали вредност књижевности као појаве.

Систематичним приступом у проучавању показатеља културних контаката, њиховог друштвеног утицаја и перспектива које се нуде, *Зборник радова* у свом другом делу наводи примере за појединачне проблеме из области мањинске књижевности везане за подунавски простор, а који се јављају у дијахронијском аспекту. Ту се најпре одсликава однос већина—мањина, који се проблематизује стварањем појмовног апарата. На основу излагања Душана Маринковића, Душана Иванића, Милована Миковића и Томислава Жигманова, али и Петра Милошевића и Ласла Геролда, актуализује се проблем за који би се могло рећи да је континуитет дезинтеграције на овим, „домаћим" просторима. Посматрано под призмом глобалних, т. ј. светских (а овде се под светом подразумева „један свет на Дунаву"[6]) интегративних тенденција, нужно се поставља захтев за превазилажење разликовних обележја, која се намећу тумачењем развоја разних језичких и културних „ентитета". Надовезујући се на проблем дефиниције нормираног језика у великом југословенском друштвеном систему, Душан Маринковић указује на потребу вишег степена спремности на компромисе као и на потребу за зајед-

---

[6] Ненад Стефановић, *Један свет на Дунаву. Разговори и коментари*, Друштво за српско-немачку сарадњу, Београд [3]2003. Овај рад објављује коментарисане разговоре, вођене 1996, са припадницима немачке мањине која је некада живела у Војводини.

ничким решавањем, па и приближавањем карактеристика, које раздвајају по овом или оном основу. Душан Иванић овакве појаве повезује са историјским процесом у који су инкорпориране описане тенденције, али и са могућношћу да тај процес послужи као подлога „уопштавањима и истраживањима", односно са понудом историје да јој се приступи аналитички, научно, и да се тако превазиђу препреке на путу ка заједничком интересу.

У складу са констатацијом да је принцип сваког односа у својој основи вишеполаран, на шта овде не би требало да се указује јер је опште познато, полази се, наиме, од узајамности у случају неког проблема. Тако показују проблеми идентификације хрватске књижевности у већински српском окружењу ипак сличне садржаје, без обзира на перспективу, везујући се за образовање једне националне свести у флуктуацији граница. Један број књижевних примера Хрвата који наводе Милован Миковић и Томислав Жигманов, присутних у разним књижевним родовима и облицима изван политички дефинисаног националног простора Хрватске, описују један широк комуникативни простор за разне корелате, отварајући притом пут ка новом вредновању друштвених појава помоћу књижевности.

У овом контексту књижевност јесте културна вредност која се лоцира у простору, али она може, такође, да одсликава однос између већинске и мањинске групације и да на тај начин управља идентитетом. Однос српске и мађарске па и хрватске књижевности, посматран из угла мањинске књижевности, презентује у том смислу управо тај комуникативни простор, који отвара врата за формирање неког „мањинског идентитета", заснованог на властитој традицији, а у истом тренутку и прожетог културном рефлексијом оних утемељених вредности, које владају у друштву из већинског окружења. Али тек ће узајамност у схватању о вредностима које чине садржај културне размене омогућити њихов развој и унапређење. Спроводљивост периодизације српске и хрватске књижевности у Мађарској, за коју Петар Милошевић наводи примере, као и историјски аспекти Ласла Геролда који служе периодизацији југословенске мађарске књижевности, доказују, према томе, континуитет једне књижевности која у исто време припада како просторном окружењу од којег се разликује тако и дислоцираној матици.

Вишејезичност народа у Подунављу резултира дакле у тој култури полилингвизмом који изврсни познаваоци више језика умеју да синтетизују, па тим путем да повежу неку мањинску књижевност са њеном матицом. Позната имена књижевности наведена у претходним примерима чине такав један специфичан спој неких „мањинских књижевности" реципрочно размеђених већинским делом којем припадају. На примеру књижевног дела Васка Попе Славомир Гвозденовић нам открива везе које младе генерације успостављају између традиције и свог порекла с једне стране и модерних одлика и савремених тенденција са друге. Постмодерне карактеристике се црпе између осталог и из констелације овог дакако репрезентативног поднебља. Милан Степанов се с разлогом позива на дело Петра Милошевића. У доба интернета, Подунавље би својим културним „умрежавањем" могло да буде узор за неку нову кодификацију. „Језик и писмо", каже Степанов, „који другим писцима служе само као средства помоћу којих они изражавају своје мисли и осећања", евоцирају идеју да се „писмо трансформише у лик — и проговори сопственим језиком..."

Сада се идеја мултицентричности појављује у новом значењу. Подунавље нуди прилику да се посегне за новим садржајима који би се изводили из значења „рубне појаве". Ако се мањинске књижевности, дефинисане као „рубна област", издвајају као центри, оне се истим потезом стављају у раван своје матице, са одређеним дистинкцијама. Посматрано са тог становишта, може да се разуме разликовање у влашкој народној књижевности на румунску у српском Банату и на влашку у долини Тимока. Подунавље овде поприма заиста једно сим-

болично значење, околношћу, наиме, да се токови историје поистовећују са природним речним током, који сам себи крчи пролаз, стварајући тако неку увек нову појаву, као што нам то документује Анемари Сореску (Annemarie Sorescu) на примеру формирања идентитета Влаха у Србији. Такође, интеграцијом влашке културе „како у бугарском и румунском простору", рад Анабеле Иванове приказује шаренолико културно биће живота крај Дунава, као „корак (...) и ка великој породици европских народа".

Но, чињеница да нека мањина која поседује више дистинктивних обележја унутар себе нема, међутим, могућности да партиципира у некој вишој равни са својом матицом, као што је то са животном заједницом Рома, изоштрено намеће проблем идентификације властитог бића, па у вези с тим и проблем комуникације са окружењем. Културно биће Рома можда је управо због тога оформило свој препознатљиви карактер, који Беате Едер-Јордан упечатљиво повезује са међукултурним разумевањем и толеранцијом, са садржајима потребним за стварање једног широког заједничког културног простора како у Подунављу тако и у Европи у целини. Културна појава Рома је интересантна зато што представља једну целину чији су саставни делови измештени и распоређени по целој Европи. Подунавље чини у том смислу једну посебну појаву јер у свим земљама овог подручја живе Роми. Друга значајна карактеристика је, како Беате Едер-Јордан наводи, да се књижевност Рома ствара на свим језицима Подунавља. На основу истраживања феномена језичких интерференци у књижевним текстовима Рома, Мозес Ф. Хајншинк констатује да је могуће из тих појава закључити нешто о социјалном статусу Рома у односу на њихов живот у страном окружењу. Помоћу интерференци Хајншинк препознаје, такође, интегрисаност Рома у друштву чијим се језиком користе, или пак дефинише отвореност друштва где Роми живе на основу утицаја неког језика на ромски. За културни живот који долази до изражаја између осталог и у књижевности, отвореност неког друштва зависиће најпре од ванкњижевних услова, али не и од рецепције књижевног стваралаштва Рома.

Културним разграничавањем настаје, наравно, проблем исказивања особина неке културе и њеног стваралаштва у односу на културне појаве које се разликују по пореклу и традицији. Обезбедивши себи неку друштвену инфраструктуру (школу, библиотеку, издаваштво, штампу, удружења), немачка говорна заједница је успела да до Другог светског рата себи изгради идентитет са јасно дефинисаним одликама, прилагођавањем новом животном простору у југоисточној Европи као и интеграцијом у већ постојеће друштвене механизме и институције. Идентификација са властитим културним пореклом „представља значајну вредност која би могла да се изгуби асимилацијом у нову културну средину, што, међутим, не значи да друштвеном интеграцијом не може да се сачува културни идентитет."[7] Језик би у том случају могао да буде значајан аспект којим се изражава идентитет. Али ова претпоставка се негира ако се узме пример Јудите Шалго, коју Дамјана Мраовић приказује у светлу њеног искуства. Судбина Јудите Шалго упозорава на опасност од паушалних уопштавања, јер се поистовећивањем националног идентитета са језиком (у овом случају хебрејски) услед честих друштвених промена у мултикултурним срединама, мења, такође, однос према језику, због чега, сходно налазу Дамјане Мраовић, нека од мањина може да се маргинализује.

На питања везана за „стварање културног и у том смислу књижевног идентитета са једне стране и његовог могућег укотвљавања у етничким коренима појединих аутора са друге" Весна Цидилко одговара са два пробрана примера: Александром Тишмом и Рајком Ђурићем. Они као појединци и индивидуалци

---

[7] Миодраг Вукчевић, *Ванкњижевни утицаји на немачку мањинску литературу — на примеру књижевног живота у Инђији*.

одражавају „сложени спој језика, етноса и књижевности у једном нимало моноетничком милијеу.” Изменивши живот и судбину људи, „велико доба” историје је створило нове „ликове постранце” који у аутобиографском поступку трагају за „сопственим коренима”, илуструјући „идеју панонске, односно средњоевропске мултиетичности и мултукултуралности”, подсећа Весна Матовић. Утисцима из живота и дела Франца Хутерера, Весна Матовић приказује примере за снажно осећање везаности за домовину у које је утиснута специфичност Дунава. Утицаји на облик и ритам приповедања откривају величину реке и живот крај њених обала, како нам она каже, који су „тек мирни и спори, тек убрзани, сабијени или фрагментизовани.” Речи самог Хутерера говоре о искуству и о перспективи Подунавља: „Моноетнички светови нису добри, досадни су”.[8]

На крају *Зборника* нисмо ускраћени ни за дискусију поводом излагања на скупу. Резиме те дискусије показује предност и вредност мултикултуралности без које би слика великих националних култура била непотпуна.

Миодраг Вукчевић

UDC 821.163.41.09„17”(049.3)
930.85„17”(049.3)

ВРТ У КЊИЖЕВНОСТИ И КУЛТУРИ

(*XVIII СТОЛЕЋЕ*, књ. V, Нови Сад 2005, Друштво за проучавање XVIII века и Завод за културу Војводине, Ур. Н. Грдинић)

Друштво за проучавање XVIII века учинило ми је част позвавши ме да учествујем у промоцији књиге *Врт*, у којој су сабрани радови са Научног скупа одржаног октобра 2003. у Новом Саду. Скуп су организовали Друштво за проучавање XVIII века и Завод за културу Војводине као пети по реду са темом из културне историје века просвећености. Пошто је већ најављено и шесто окупљање са темом путовања, може се са сигурношћу тврдити да су збивања у XVIII столећу многобројна и потстицајна, те да се интелектуалне расправе које се одржавају сваке две године очекују са радошћу.

Тема о којој је данас реч није могла бити боље изабрана. Врт XVIII века сублимира у себи и филозофију, и религију, и научне подухвате и свакодневни живот тог времена. То је столеће великог преиспитивања, у њему се зачињу клице многих бурних збивања која ће кулминирати француском револуцијом на самом крају XVIII столећа и прелиће се у XIX век, у којем ће борба за континуални развој бити изгубљена.

Књига *Врт*, кроз низ разноврсних, наизглед и удаљених, тема управо одсликава различите углове из којих се XVIII столеће може поимати.

Први рад носи наслов „Грађење кинеског врта”, а аутор је Ивана Прица. На диван, љубак начин представљено је све што материјализовани елементи кинеског врта духовно значе. То наводи и на друга размишљања. Главна дискусија о принципима примене шиноазерија, која је цветала у Енглеској 1740. и 1750. године, постала је искренија када је врхунац заноса прошао. Сир Вилијам Чејмберс (William Chambers) је водио три експедиције на Далеки исток између 1740. и 1749. у служби шведске Источноиндијске компаније. Као резултат путовања објављена је само књига *Пројектовање Кинеских грађевина*, 1757. године, када је

---

[8] „Дворци и логори дунавског слива”, *Један свет на Дунаву*, стр. 26.

Чејмберс добио и наруџбину од принцезе од Велса да пројектује ботаничку башту, чувене Кју Гарденс (Kew Gardens) са главним визуелним репером — кинеском пагодом. Сматрао је да кинески укус ипак узмиче пред класичним и препоручивао је да у мањем обиму буде примењен у врту, као што је и египатски део врта у Хадријановој вили у Тиволију био на мањој површини.

Следе затим текстови Снежане Милинковић, Мирке Зоговић и Мирјане Дрндарски, које се баве приказима вртова у књижевним делима, Бокачовом *Декамерону*, Мариновом епу *Адонис* и у нашој народној песми. Ту би се можда могао придружити и један од најчуднијих књижевних доприноса слици врта у XVIII веку. Долази из пера Александра Поупа (Alexander Pope) и описа врта који је лично засновао око своје куће у Твикенему, где је живео од 1718. године. Врт је био сценографија у којој су се кретали карактери измишљеног друштва, са чувеном шпиљом у средини. Грота, шпиља, је слика света исказана и Њутновим термином и као *camera obscura*. Када затворите врата шпиље, она одједном од блиставо осветљене собе постаје мрачна комора, а на њеним зидовима разне представе река, брда, шума и чамаца стварају покретне слике.

Вилинско вијалиште, вилински, божански врт: прилог Ненада Љубинковића приказује безвремени врт, јер обрађује вишехиљадугодишњу тему теменоса, посвећеног простора, светог гаја у којем људи траже духовно уточиште и то помоћу богова различитих врлина и мана.

Врт и функција биља и растиња у „Традиционалној српској култури" Зоје Којадиновић и текст „Башча, авлија, врт" Неделька Радосављевића дочаравају нам материјализовани аспект врта, свакодневни живот који пролази у хладу дрвећа, у сејању и гајењу лековитих, магијских и обичних јестивих биљака.

О стварним вртовима, њиховом уређењу и пословима око њих писали су Петер Рокаи („Један уговор о изнајмљивању врта дубровачке надбискупије"), Радован Мићић о Дворској башти у Сремским Карловцима, Тибор Халаши, Божидар Аиралди и Жарко Димић о вртовима Сремских Карловаца и Агнеш Озер о Каменичком парку као нашој Булоњској шуми. То су драгоцени прилози који су вртове осветлили не као пуке, зеленилом обрасле просторе, него су их повезали са људима који су их стварали и онима који су их користили и користе.

Врт је дефинитивно институција која је човеку потребна. Он се одавно удаљио од чисте, нетакнуте природе, могло би се рећи да постоји и одређена суздржаност према Природи, са великим П, јер се често доживљава као сила којом човек не може да управља. То је природан простор који је постојао и пре појаве човека, постоји уз њега и постојаће и када њега више не буде. Рад људских руку мења природу и чини је прилагодљивом у извесном обиму, никада не потпуно. Зато су облици у којима се осећа прожетост *opera di natura* (дело природе) и *opera da mano* (дело људских руку) посебно блиски, јер посматрачу или кориснику нуде оно што је најбоље из оба опуса. Од давнина, а од антике нарочито, идеал је поседовање виле. То није, међутим, вила како је ми данас доживљавамо, то је један срећни спој архитектуре, урбанизма, вртларства и уређења предела. Сама зграда, као део виле, добија своју праву вредност само уколико се сагледа у окружењу, а врт има смисла уколико власник ужива у његовом облику, распореду стаза, врстама дрвећа и цвећа.

У појединим вилама XVIII столећа, као и у античким, ренесансним и барокним, врт у вили је имао и низ других функција, међу којима је интелектуално надметање у разним дисциплинама било посебно омиљено. Дуге шетње у вртовима за размишљање, које је пројектовао и извео Томас Џеферсон уз студентске собе Универзитета Вирџинија у Шарлотсвилу, дале су резултате, јер је списак великих књижевника и научника који су тај Универзитет завршили подужи. Уколико се томе придруже и друге уметности којима врт нуди гостопримство, онда је циљ, срећан спој природе и људи, постигнут. У једном прелепом енглеском

врту XVIII столећа Хендл је својим музицирањем подстицао другог уметника, архитекту Лорда Берлигтона, да пројектује неке од најлепших грађевина Лондона. А већ поменути песник Александер Поуп је у том истом врту виле Чизик написао:

Коначно, никада не заборавимо Природу
Сматрајмо ту Богињу за скромну вилу,
Немојмо је претерано обући, нити је оставити потпуно босу
Немојмо сваку лепоту свуда расипати,
Нека се пола вештине отмено сакрије,
Све добија онај који пријатно помеша
Изненађења, разно и прикрије границе.
О свему тражи савет од генија места.

Врт је уређена Природа, пејсажно вртларство мења Природу у слику, а архитектура се ту појављује као додатак слици. Поједине фазе тог развоја могу се пратити у многим трактатима о уметности вртног пројектовања, а највећи број тих текстова потиче управо из XVIII столећа. Од њих, опет, највећи део припада теорији и пракси енглеског вртларства.

Већ од XVI века појавили су се описи, илустрације и књиге са узорцима за уређење врта. Средином XVII столећа речник који се користи за вртове показује да се они сматрају великим проширењем саме куће. Термини као што су одаја, коридор, анфилада, прозор, врата и купола користе се и да се опишу карактеристике вртног пројекта. Ипак, посебна теорија о вртовима појавила се тек почетком XVIII столећа, кодификовањем формалног француског врта, како га је дефинисао Андре Л'Нотр (Le Nostre). То је објављено у књизи *La théorie et la pratique du jardinage*, чији је аутор Жосеф Дезалије д'Аржанвил (Jozeph Dezallier d'Argenville, 1680—1765).

Књига је постала најутицајнији рад о вртларству и више пута је превођена на разне језике. Основа јој је била тада важећа теорија архитектуре која се заснивала на добро планираном и разумљивом пројекту и хармоничним односима између делова.

1. Уметност мора да се покори природи.
2. Врт се не сме претерано натрпавати.
3. Не сме се цео одмах изложити погледу.
4. Увек га обликовати тако да изгледа већи него што јесте.

Све наведено исказано је раскошно расуто у радовима објављеним у овом *Зборнику*.

Нађа Куртовић-Фолић

UDC 821.163.41-14.09„1917/1918"(082) (049.3)
050.488(497.11) Krfski zabavnik (082) (049.3)

КРФСКА КЊИЖЕВНОСТ И КРФСКИ КЊИЖЕВНИ ЖИВОТ

(*КРФСКИ ЗАБАВНИК (1917—1918)*, фототипско издање, Бесједа, Бања Лука, Ars Libri, Београд 2005. Приредио и поговор написао Миливој Ненин)

У једној песми објављеној у 14. броју *Забавника* јуна 1918. године, песми која носи наслов „Нове звезде", и коју је свом мртвом сабрату и песнику Милутину Бојићу посветио двадесетогодишњи Растко Петровић, пева се, са помало

наивном и неизграђеном симболиком, једанаестерачким стихом са укрштеним римама, организованим у „баналне четворокуте", како је катрене назвао Црњански, о новом сјају згаслих звезда, чији храм почива на три каријатиде. Три стуба народа који се поново буди су: „борац, песник и господар рала", како је песник назвао сељака да би, задовољивши задата формална правила, исказао да су једино ове три силе као предводници народа могле у годинама мрака да изнесу борбу са злом. Песник се тако нашао у равноправној позицији са бранитељима народа, те је по аналогији добио и херојске атрибуте који му, по једној луцидној анализи Петра Џацића, никако не би морали бити нужни и својствени. „Послати песника у рат, то је као да испечете славуја на ражњу", рекао је почетком тог истог Првог светског рата руски песник Александар Блок. Српски песници су, међутим, своју судбину били принуђени да деле са судбином свога народа, а тај народ видео је у њима своје хероје, и то не нужно због тога што су неретко равноправно са њим гинули и умирали. Растков стих, наиме, није само израз индивидуалне песничке визије, него колективног осећања које се потврђује и у чињеници да борац, сељак и песник јесу и три носеће тачке *Крфског забавника (1917—1918)*, часописа чије је фототипско издање, захваљујући труду и вољи приређивача Миливоја Ненина, као и издавача „Бесједа" из Бање Луке и „Ars Libri" из Београда, данас пред нама. У свом информативном и занимљивом поговору, који по неким анализама увелико надилази сврху сличних пропратних текстова, приређивач нас исцрпно обавештава о историјату и садржини овог књижевног додатка службеним, ратним *Српским новинама*, али нам, међутим, и указује да од поезије коју ћемо у њему наћи не можемо очекивати да нам пружи уживање какво доноси права, велика литература. Проучаваоци књижевности се тако овде по ко зна који пут сусрећу са одступањем у процени коју једно доба придаје књижевности коју пишу његови савременици (а који се овде исказује у необичном значају поезије који она у Растковом стиху добија), од суда који ће изнети потоње генерације. Са овим фототипским издањем добили смо, отуда, ако ништа друго, једну драгоцену прилику да се бавимо испитивањем и преиспитивањем властите књижевне традиције и да одговоримо на питања о разлозима неподударности ондашњих и садашњих вредносних судова.

На први поглед све изгледа савршено јасно и једноставно. Стављајући га поред борца и сељака, две професије које су неретко биле сједињене у једном човеку, који је на својим плећима изнео сва искушења која је пред српски народ поставио Први светски рат, млади писац, на којег и слава и живот и терети животни тек чекају, исказао је један општи, колективни став свог времена, чија се истинитост доказује готово на свакој страници *Забавника*. Истина стиха „Песма нас је одржала" потврдила се поново у историји једног народа као носилац његовог трајања, као гарант његовог континуитета, и то је један од разлога због којих се поезија у овом додатку званичног гласила државе која практично више не постоји тако интензивно окреће изворима српске традиције: косовском миту и народној песми. У сличном тону и духу накратко ће певати сви: и Стари и Нови, уз Дучића. Драгољуба Филиповића, Милосава Јелића и Светислава Стефановића накратко ће стати, осим Растка Петровића, и Тодор Манојловић и Сибе Миличић и Станислав Винавер. Чак ће и Тин Ујевић, на трагу оног југословенског национализма као идеолошког става који више него очито боји странице *Забавника*, обраћајући се „божанственој земљи православној", певати:

> јуче, ти си била моћна и велика
> и за усне деце млеко, мед и вино,
> док се не скрхаше под градом челика
> груди твоје деце, Српска Краљевино.

Па ипак, ма колико патетично и незанимљиво данас звучали стихови песме „Србији", коју је велики хрватски песник написао 1918. године (и која нам на први поглед може послужити као савршен аргумент о патетичној реторици као о једном од главних недостатака крфске патриотске поезије), последњи њен стих крије неочекивану слику као верни израз једног осећања које, верујемо, објашњава много лоших стихова изнедрених у жару аутентичне и искрене родољубиве инспирације. Када Тин у том стиху, обраћајући се Србији, каже: „твој' је данас време највеће лепоте", повезујући дакле удес једне земље и њеног народа са врхунском естетском категоријом, он заправо сугерише мисао да је живот у овом историјском тренутку можда надвисио литературу и да митске слике Голготе и Распећа које претходе Васкрсу остављају сувише мали простор да бисмо од крфске књижевности и поезије наследили било шта што би носило трајну вредност. Из прошлости смо, међутим, наследили представе које свој корен имају рецимо у једном суду Милана Богдановића из 1921. да о рату није написано ништа вредно, али и у бунтовничкој поезији једне необориве књижевне величине попут Милоша Црњанског, представе по којима је српска ратна књижевност, нарочито ова писана у изгнанству, дакле ова крфска поезија и проза, оптерећена патетиком националних митова и штанцованих родољубивих образаца.

Да су песници неодвојиви део Великог Рата сведоче и многобројне студије о уметницима који су се широм Европе својим ставом и ангажовањем углавном поларисали на заговорнике рата као „челичне купке", која прочишћава и крепи национални потенцијал, и оне друге, за које је он крвави пир бесмисленог умирања. Чак ће и велики Томас Ман (који ће пред другу велику европску катастрофу променити мишљење) у својим „Мислима о рату" 1914. писати о војничком моралу Немаца као елементу демонског и херојског, док ће у познатом поређењу Аполинер доводити у везу метке и „мушке цветове" евоцирајући тако, као ратне конотације, пре плодност него разарање. Када у овај контекст унесемо и вредносни критеријум, данас нам се често чини да је, као права, до данас преживела једино она „антиратна" поезија која разара традицију, или је барем преиспитује. Конзервативност крфске књижевности неодвојива је, међутим, од историјског контекста и отуда је немогуће сагледати је изван историјског тренутка у којем се један народ поново нашао у тачки у којој избора нема: не може се мислити на бесмисленост рата ако је борба услов опстанка. Та борба се опет води пред оним његошевским императивом којем се дивио Андрић, писац који је у њој видео очајничку девизу „која личи на апсурд а која је у ствари животна истина' сама: *Нека буде што бӣти не може*", и који је *имао* одговор на питање: Има ли је страшније „у поезији света" и „судбини народа"? Пред таквим императивом без избора није могло бити преиспитивања традиције. Традиција се позива у помоћ као једино уточиште, као једини апсолут: то смо ми и имамо право да живимо.

Ако се на тренутак задржимо на овом историјском контексту, онда међутим не можемо занемарити још једну чињеницу. Када данас читамо ове стихове, које су до јуче писали песници опхрвани песимизмом „нејуначког времена", чак и када нам се чине застарели, преживели, иштанцовани, са мноштвом истих мотива који се неуморно понављају у „Косовским" и „Царским сонетима", „Косовским божурима", „Србијанском венцу", не можемо а да не приметимо нешто чиме ова поезија и данас плени и скоро зачуђује свог читаоца. Велика је предрасуда, наиме, показује нам се данас када имамо пред собом ово издање, што се ова поезија поредила са бојним покличима романтичарске патриотске школе. У њој додуше има и Југовића и славних јунака и моћних царева, али је по тону, по осећајности и општој атмосфери ова поезија нешто сасвим друго. Читајући је, суочавамо се помало неприпремљено са сталним присуством тешке и дубоке туге која боји сваки стих, провејава кроз редове кратких и дужих проза од којих све,

не треба ни сумњати, имају подлогу у аутентичном и доживљеном. Слике рањеничке литије, аветињске војске која ћути и не пева, душевних болница, болесних коња и људи, меланхоличних ноћи у туђини, смењују се са стишаном интонацијом Дучићевих историјских евокација, или Јелићевих Мајки Југовића. Тугује се за кућом, за својима који су остали и о којима се не зна ништа. На тренутак се учини да ово јесте, ма колико то парадоксално звучало, права итачка поезија поражених и тужних, који не жуде за славом и тријумфом победника:

Ми не тражимо да нам се свет диви
Жедни смо само дома и слободе

каже Растко, и сања „сам и блед" у песми „Последњи час", попут Стевана Бешевића, који у дисовској визији „Еолови звуци" чезне за привиђењем из сна. (Ту у *Крфском забавнику* пева и његова кћи Милица, после чије ће смрти у априлском бомбардовању 1941. брзо отићи и Стеван сам.)

Ноћас ме је звао неко, — у сну ме је неко звао,
и тргох се; сан одлете... Стењ је пршто у кандилу;
пламичак се устрептао, а високо на плафону
играла је једна сенка; једна чудна црна сенка,
ко немиран дух у ноћи...

Кроз дашчице отворене, једног капка на прозору,
жмиркала је једна звезда, само једна крупна звезда;
к њој у сусред јурила је, ка северу, једна мисо:
„Шта ли они сада раде? Шта ли раде наши драги?"
Сат будилник тикеташе: „Плачу... плачу... плачу...
плачу..."
...Ноћас ме је звао неко, — у сну ме је неко звао.

Уместо јунака, победника, окићеног ловорикама, *Крфским забавником* доминира лик слабог и убогог ратника, оног којег у својим „Успоменама из Бизерте" описује у овом књижевном додатку Веселин Чајкановић, као мученика који тежи чак и не више од 26 килограма, и који је попут искреног Диса, упркос томе што је у туђини окружен добрим људима, суочен са самим дном своје немоћи:

Не уме човек да буде јак,
Кад кише лију са свију страна
Нема очију за дубок мрак...
. . . . . .
Што је најцрње за овај мах,
То је што немам ни мало моћи.
Толико сам мали да ме је страх.

Међутим, у тој тузи и поразном осећању немоћи која се не прикрива има достојанства и величине као еха оне жеље и снаге која је покретала и недовољно залечене борце из Бизерте да се у априлу 1916. добровољно јављају за Солунски фронт, и оне која је болесног и разочараног Диса гонила на пут кући.

Та покретачка снага, та нада и жеља да се поново живи у изгубљеној домовини, да се надиђу и превладају и немоћ и страх, неретко је на страницама *Крфског забавника* изражена опчињеношћу соларним митом: жеђ за сунцем као да није утажена врелим поднебљем Југа. Растко свог сељака пореди са сунцем „у ком' се све светлости стичу", дијалог са сунцем води се и у одломцима из Веда које уз Тагору, Волтера, Леопардија говоре о блискости крфске књижевности са традицијама света. Уредник Бранко Лазаревић у својим текстовима наглашава да

је велика поезија, осим што је национална, увек и пре свега општечовечанска и да је то њена доминантна и одлучујућа одредница. Задивљује чињеница да песници и књижевници *Забавника* не певају мржњу и освету. У рату у којем немачки цар одликује песника који је написао „Песму мржње на Енглеску", Ћипикова прича „Јабука" тематизује осећања сапатништва и самилости према ономе са друге стране. Земаљске битке се бију срцем и оружјем, песници су окренути небесима и чезну за светлошћу. (Једини „ексцеси" ксенофобије откривају се у две расправе Тодора Манојловића, песника којем је Миливој Ненин с правом посветио доста простора у свом поговору. Али и после исказа о томе да му „помен Немаца изазива лошу дигестију" или пророчке тврдње по којој „пангерманисти желе данас мир, али га желе будућег рата ради, једног још грандиознијег, још страшнијег рата но што је садашњи", поезија Манојловићева је још увек недирнута било каквим нелирским наносима".)

Не треба заборавити, посебно када се поставља питање вредности ове књижевности, да су у *Забавнику* објављене и Дучићеве „Сунчане песме", бисери српске лирике, али да пажљивог читаоца очекује и понеки „небрушени драгуљ" попут необичне „Откинуте песме" младог лекара Милоша Ђорића, вршњака Црњанског, која наговештава нешто од онога новог што ће у поезији тек доћи:

Кад год је на дну
прстију мојих замирало
изгубљено, самртно било,
саосећ'о сам судбу јадну
и дуго држ'о руку хладну,
а скрушено је срце снило
тебе, о сунце, сунце бесмртно!
Тебе, источниче душе и живота!
ти никад познати нећеш
последњи трен оних бића,
чији ти живот обасјаваш цео!
Ти мреш помамно!
теби је гроб само једна ноћ!
теби је смрт само један сан!
ти никад нећеш, лучо небесна,
озарити душу до ишчезнућа
сумње заходне и смртне тајне.
Ти мреш,
а за твој издисај дају
небројена бића своје трзаје
и уносе се усред пламена,
да их завитлаш даљно, далеко
и кад се с нова људима вратиш,
душама младим,
што са дна зоре тебе чекају
и шире руке раздрагано,
да им обзнаниш, речју пламеном,
да су далеко
сви паћеници, све сањалице
мртвих времена.
И да сам и ја, вечно видело,
однет последњим, твојим пламеном,
сам, на небеским маглинама,
лутам звезданим пољанама
за душама изгубљеним,
по смрти, као пастир поноћни
за стадом милим, златоруним.

Истина о крфској књижевности је заправо негде ту, између оне свирале, која као у истоименој причи Николе Трајковића крепи душе војника, и оних безвремених вредности које се са истим задовољством читају у сваком времену. А ми као проучаваоци књижевности, наравно, треба да се бавимо и једнима и другима, то је једини начин да разгрнемо онај коров са којим се на Крфу 1925. године сусрео Милош Црњански, песник који је дотада дубоко веровао у смисао жртве. То је, верујемо, и једини начин да стварност коју живимо приближимо оном неостваренom идеалу, са којим се нажалост ни данас, као ни велики песник тада, још нисмо ни срели.

Горана Раичевић

UDC 821.163.41-991.09 Bogosavljević S. (049.3)
808.5(049.3)

ОДРЕЂЕЊЕ И КЛАСИФИКАЦИЈА ФИГУРЕ АНТИКЛИМАКСА

(Srdan Bogosavljević, *ANTIKLIMAKS*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2003)

Срдан Богосављевић, германиста са београдског Филолошког факултета, стручној јавности познат је пре свега по темељном познавању немачког експресионизма. На темељу дуготрајног истраживања овог литерарног покрета објавио је две антологије, експресионистичке лирике и експресионистичке прозе (1995. и 1998), као и студију *Експресионистичка лирика* (1998). Богосављевић је у потоњој тумачио основне поставке експресионистичког песничког покрета: његову идеологију, формалне карактеристике песама, унутрашње подвојености, естетику ружног, филозофску визију. Овај истраживач је, међутим, у протеклом периоду пажњу усмерио ка другачијој проблематици, која више не припада строго германистици — у питању је теоријска студија писана у духу нове реторике, а посвећена разумевању и објашњењу фигуре антиклимакса.

Као и код већине теоријских књига, и код ове сâм наслов недвосмислено одређује предмет — покушај да се дâ уопштен поглед на једну од фигура која свакако спада међу мање тумачене у модерној реторици. У ствари, као што истиче аутор, израз *антиклимакс* „настао је тек у првој четвртини 18. века, на почетку процеса елиминације анадиплозичке конституенте класичног климакса" (16). Први аутори код којих се налази реч *anticlimax* су Доктор Џонсон, Александар Поуп и Џон Олдмиксон. Посебно је значајан Александар Поуп, који у свом есеју о батосу (*Peri bathous*) ову фигуру одређује двојако: као куплет „у ком се други стих спушта много ниже од првог", односно као фигуру изневереног очекивања у којој читалац „уместо узвишене, добија изненађујуће несавршену слику, или му је представљено 'нешто ниско или сасвим смешно"'. Међутим, доминантно одређење овог неологизма — али разуме се не и нове фигуре — дао је Семјуел Џонсон у чувеном *Речнику енглеског језика* средином 18. века. Код њега се антиклимакс односи на реченицу у којој „последњи део изражава нешто што је ниже од првог [дела]", односно, како нас уверава Богосављевић: „антиклимакс је ту, као и код Поупа, првенствено двочлана амплификација 'од већег ка мањем"'. Ако узмемо у обзир само неколико наведених исказа, већ видимо део проблематике на коју наилази могући истраживач антиклимакса: прво, у питању је специфична фигура, коју „стари" родоначелници и баштиници реторике нису познавали под тим именом, што за собом неминовно повлачи питање „историчности" ове фигуре; друго, ослањање антиклимакса на климакс је незаобилазан проблем;

треће, види се да је једно од основних питања: на коју јединицу текста ограничити деловање ове фигуре; четврто, важно је видети како се поменута амплификација преплиће са другим фигурама и тропима који такође морају или могу да имају својство кретања од већег ка мањем.

Пут Срдана Богосављевића у настојању да дâ јединствено објашњење улоге и функције антиклимакса у књижевним текстовима кренуо је, по нужности, помало изокола. Он се најпре упустио у кратку расправу о тумачењима и схватањима климакса у античкој реторици и о његовој (не)замењивости са градацијом. Наравно, једно од питања које се одмах наметнуло је: како су до 18. века тумачи називали оне делове текста које данас можемо посматрати као „антиклимактичне"? Аутор се у одговору позива на начело прикладности (*decorum*), које је, као што је познато, бранило мешање жанрова, „природа" бића, људских осећања. Низ који би се данас означио као антиклимактички био је најчешће просто „нескладан", „незграпан" или „ружан" (15). Надаље Богосављевић обраћа пажњу на низ одређења антиклимакса из деветнаестовековних и савремених реторичких приручника и студија, осмотривши ставове низа аутора у критичком светлу, посебно у погледу искључивог схватања низлазности или узлазности (анти)климакса, као и доминантног тумачења антиклимакса као „градационог низа". У последњој реченици првог поглавља аутор заправо назначава тезу која ће надаље прожимати његову интерпретацију ове фигуре: „Могуће је чак да антиклимакс не почива нужно на степеновању, већ рецимо, на сучељавању двају аксиолошки хетерогених семантичких блокова, двају контекста, двају кодова..." (21).

Након подужег поглавља у којем се посматра однос градације према климаксу и антиклимаксу, у поглављу „Структура антиклимакса" управо наилазимо на разраду поменутог става: „Антиклимакс *најчешће* проистиче из судара *два* хетерогена контекста који успорава или у потпуности осујећује саздавање интегралног контекста, односно из сучељавања два толико различита кода да је, наизглед, спречено формирање јединственог кода. Противкод 'узвишеном' коду може да буде било шта што у датом контексту одудара од њега и тона који га подупире, било шта што му је, у ширем смислу, аксиолошки непримерено, па га стога и усколебава" (41). Рецимо, засада, да Богосављевић у својој интерпретацији покушава да антиклимакс представи као једну врсту, како би се то рекло, „судара кодова", који се у интерпретаторовој свести стапа као некакав виши код (литерарност?). Примере за испољавање такве микроструктуре Богосаљевић у највећој мери налази код Хајнеа, „највећег мајстора антиклимакса", и наводи следеће могућности које се срећу код овог писца: „употреба колоквијалних израза усред 'лирског текста'; упад пародијског цитата у приказ узвишене теме; пародија неког топоса чији је доживљај управо изазвао (неретко симулирану) ганутост; директан деманти објективне егзистенције таквог топоса помоћу трезвеног (отрежњујућег) 'објашњења' његове стварне природе; разоткривање тривијалних узрока 'узвишених' душевних стања (...); регистровање тривијалних учинака идеалистичких заноса (...)" (41).

Но, ако се проблем антиклимакса поставио као проблем судара два супротстављена контекста или кода, то сасвим разумљиво захтева даљу теоријску елаборацију, будући да то никако не може бити *differentia specifica* ове фигуре. Аутор се, да би поткрепио и учврстио своју основну поставку, у одређеној мери ослања на Лотмана тврдећи да се антиклимакс схвата као плод са-против-постављања сложене семантичко-парадигматичке синтагматике: у равни избора средстава (кодова) која га могу сачињавати избори су неограничени, али начело њиховог спајања у антиклимактички низ строго је одређен релацијом супротности. У циљу ближег одређења судара двају неускладивих контекста који се налазе у основи „антиклимактичних констелација", аутор је посегнуо и за Рифатеровом теоријом

стилистичког контекста, која је настала као вид покушаја превазилажења ограничења лингвистичког и стилистичког објашњења овог феномена. Рифатер тврди да стилематичност није унапред својствена ни једној језичкој јединици, него се она јавља као саставни део стилистичког поступка који твори макроконтекст, док одступање од макроконтекста (нпр. клише у низу метафора) представља микроконтекст. Модификована верзија овог схватања показала се као веома плодотворна за разумевање функционисања антиклимакса, пре свега зато што је његова интерпретација једино могућа на основу макро- и микроконтекстуализације употребе самих речи које га сачињавају (најмања јединица интерпретације антиклимакса неминовно бива исказ или реченица), као што и Богосављевић показује у низу примера (в. нпр. стр. 58).

Међутим, управо на крају поглавља у којем је разапео теоријску мрежу која би обухватила антиклимакс, аутор поставља кључно питање модерне реторике, а то је питање нивоа, равни, граница, односно одређености/неодређености интерпретације: „на коју раван емотивно-евалуативних значења елемената неког потенцијално антиклимактичног склопа уопште реагујемо" (69). Парадоксално, показује се у неким примерима да смо у стању да интерпретирамо појединачни климактични низ на више начина, а да он притом остане антиклимактичан. Ово би ишло у прилог покушају формализације ове фигуре, али на то питање ћемо се још вратити. Све у свему, након успостављања прецизног оквира за разумевање, аутор покушава да одреди однос антиклимакса према батосу, где би се овај, на темељу Поуповог есеја *О батосу* морао посматрати као његова подврста. У поглављу „Остали облици батоса" Богосављевић доноси врло корисну анализу тапеинозе (фигура умањивања реалног), батетичног премашаја („вишак" у употреби реторичких средстава), батетичног идиотактона (неправилни низ који подсећа на антиклимактични, али је „испреметан", јер садржи „уљеза" у низу; често се користи у комичној инконгруенцији као у делима Аристофана, Раблеа или Хајнеа).

Централно поглавље књиге односи се на типологију климакса и сваки покушај његовог сажимања неминовно је мањкав, пошто морају изостати сложена ауторова теоријска аргументација и нужна реконструкција интерпретативног контекста у циљу разумевања сваког од примера. Па ипак, потребно је у кратким цртама приказати учинке Богосављевићевог таксономијског подухвата. Већ на основу раније анализе показује се да се најбитнија подела антиклимакса односи на начине „семантичког, синтагматског или квазисинтактичког повезивања антиклимактичког низа, односно 'полова' дводелне антиклимактичне констелације" (92). Показује се да антиклимакс може да поприми било коју познату синтаксичку норму, мада он, као што је јасно из низа примера у књизи, показује посебну склоност ка одређеним типовима синтаксичких конструкција. Први подтип климакса био би *адитивно-копулативни* — он се заснива на простом придодавању више хомофункционалних елемената од којих је један аксиолошки инфериоран у односу на остале (најчешћи пример су трочлани антиклимакси, попут наведеног примера из *Дон Кихота*: „[...] да би се колико-толико опоравио, потрошила сам шест стотина јаја, што зна *Бог* и цео *свет*, и моје *кокошке*, које ми неће допустити да слажем"). Други подтип антиклимакса почива пак на „координацији историодних елемената", односно елемената који, било привидно било стварно, имају заједнички референт тако да су привидно или стварно у саодносу „(не)потпуне семантичке супституције" (95). Овај *супституативни антиклимакс* подељен је на неколико подтипова. Први од њих је псеудокумулативни антиклимакс који може да има два или више чланова и може да поприми синтаксички или, много чешће, лексички облик (пример за то је низлазни градациони низ из Хајнеове сатиричне песме *Немачка*: „Напустих, оклевајући, / Посвећено тле

Француске, / *Отаџбину* свих слобода, / А и *жена* које волим"). У наредном, другом облику супституативног антиклимакса кумулација потиче из сасвим другачијег поступка — у „високом полу" је дат низ мање или више арбитрарних перифраза акциденталних „својстава" неког „предмета" у циљу поетске мистификације, а потом се, обрнуто од „уобичајеног" поступка — он батетично-трезвено именује уз помоћ свакидашње ознаке (97). Овај подтип се назива деперифрастичка врста супституативног антиклимакса.

У наредној подврсти (*дистрибутивна*) на делу је стварна супституција у којој је „семантички апстрактан појам катафорски (...) антепониран низу јединица које га разлажу на саставне елементе, разоткривајући његов 'садржај' " (98). Наредни члан ове сложене схеме антиклимакса је *дилогијске* врсте у којем се, употребом једне лексеме у два потпуно различита значења, батетично изврће првобитно фигуративно или дословно значење. Пример за ову дилогијску врсту Богосављевић узима из Кишовог романа *Башта, пепео*. „Корачао је пољима, замишљен, замахујући високо својим штапом, газио је месечарски, идући за својом звездом, која би се у сунцокретима сасвим изгубила, и он би је пронашао тек на крају њиве — на свом црном, замашћеном героку". Следећи подтип, *адверзативни антиклимакс*, који се темељи на супротности, искључности или оповргавања очекивања, заправо је и најчешћи (овде су опет повлашћени примери из Хајнеове поезије). Наредни облик, такође чест код Хајнеа, Богосављевић назива *дисоцијативни антиклимакс* (мада дисоцијативност не може бити ни семантичка ни синтаксичка категорија), пошто два контекста одражавају однос (привидне) ирелевантности, којој антиклимактични смисао даје само њихово јукстапонирање. Надаље, аутор наводи примере за мешовите форме антиклимакса (атрибутски, корективни, последични, узрочни, дисперзивни).

Коначно, када је реч о јединицама интерпретације, антиклимакс се обично реализује „у облику једнократног, пунктуелног 'пада' на крају низа или краћег дела текста (строфе, пасуса итд.)" (112). Такође, познати су и случајеви вишекратних антиклимакса, као у примеру из Бајроновог *Дон Жуана*, на који указује аутор. Посебна врста климакса односи се на дијалошке, који се могу јавити као реплике, коментари аутора и слично. Последња реченица овог таксономског поглавља јасно описује сву сложеност могуће типологије ове фигуре, али се и враћа одређењу које је раније провејавало у студији: „антиклимакс се може реализовати у толико хетерогених облика да његова структура и није сводива на један заједнички именилац, осим, можда, на судар аксиолошки неусагласивих контекста или кодова" (125).

Наредно поглавље студије се односи на опис функција антиклимакса, што је питање које нас заправо враћа у сферу традиционалне реторике и њеног у основи убеђивачког језгра. Пет најчешћих функција су: комична, хумористичка, пародијска, иронијска и сатирична. Најзанимљивије поглавље, уједно и последње, бави се питањем статуса антиклимакса као историјске или надисторијске категорије. Међутим, конзистенција са претходном хипотезом, а касније и одредбом која климакс везује за аксиолошке контексте и/или кодове, намеће закључак да је, пошто је контекст вредности подложан историјским променама, немогуће да сам антиклимакс буде надисторијска (аисторијска) категорија. Као што тврди аутор, „различите епохе су имале различите критеријуме минималног 'одступања' као претпоставке антиклимактичне констелације" (161). Посебно важна фаза у развоју употребе антиклимакса био је неокласицизам (Боало, Драјден, Поуп), у којем управо ова фигура представља типичан процеп кроз који се може посматрати раскорак између ауторових нормативно-поетолошких уверења и његове стваралачке праксе, посебно у полифоној структури херојско-комичне поеме. Кључна фаза у разарању радикалног интерпретативног идеализма одиграла се,

међутим, у романтизму када је „романтичарски дух — између осталог, и због очигледних последица наполеонске епизоде — схватио да је грађанска класа злоупотребила све аспекте његовог идеализма: и његов патриотизам, и његове идеолошке услуге, и његову веру у дух, па, у крајњој линији, и његов романтизам" (169). Као последица тога одједном је наступила романтичарско „антиромантичарска" нетрпељивост према осећању као таквом: „свако осећање је морало да буде пригушено, доведено у питање нечим што представља његову, било директну, било индиректну, негацију". А као фигура која је то осећање најбоље изражавала наступио је антиклимакс. Ту је, разуме се, повлашћени протагониста Хајне, код којег „сваки лирски 'штимунг' и 'занос' бива сместа опозван поменом неког елемента прозаичне стварности" (170). Међутим, као што истиче аутор, антиклимакс је после Хајенове генерације изгубио већи део своје привлачности, па се једва „и може говорити о значајнијој систематској инструментализацији те фигуре у књижевности друге половине 19. и [током] 20. века" (173). За то није разлог помало прецењено „повлачење реторике" у том периоду, као ни могућа усиљеност антиклимакса, него овај процес пре има везе са најшире схваћеним нормама и вредностима. Реч је овде о познатој тези о „распаду вредности" која потиче из немачке *Kulturpessimismus* традиције, а која има и своје поетичке консеквенце у брисању граница међу жанровима, међу диспаратним вредносним предметима и изражајним регистрима. Због читавог низа промена тог типа, сама претпоставка „девијантности" на којој почива антиклимакс бива подривена, као и њена провокативна привлачност. Па ипак, овај увид није, а бојим се да не би ни могао бити, коначан. Ту је управо сржј проблема, јер ако „прихватимо", као што ће коју страницу касније назначити и Богосављевић, поставку да је амбијент човековог живота, па и саме уметности, простор вредности, онда генерални увид — заснован на критерију сукоба вредносних кодова — не може тврдити да је немогуће систематски провести антиклимакс у књижевном делу. Уосталом, и сам аутор се, у разради своје типологије, позива на примере из дела Данила Киша, мада не даје оцену о његовој систематској проведности.

На самом крају Богосављевић посеже за једним у основи неокантовским ставом по којем „делотворно присуство *извесне класе* комичних [или аксиолошких] инконгруенција говори у прилог тези да, упркос својој историјској условљености, антиклимактични доживљај израста из неке врсте надисторијског супстрата... Како ствари сада стоје, у питању су, сва је прилика, *константе* које су уписане у човеково постојање као човека" (175) Последња реченица књиге — ако се изузме додатак посвећен анализи Поупове херојско-комичне поеме „Отмица витице" — враћа аутора на питање вредности тврдњом да је човеков свет „могућ само као свет значења, свет значења само као свет вредности" (175).

Овде се, дакле, једна реторичка студија завршава општим антрополошким ставом, који нас враћа питању контекста пријема и интепретације саме књижевности. Такав увид одговара једној струји америчких новореторичара, по којој је реторика део ширег друштвеног стања и по којој се управо она мора бавити проблемом супротстављених друштвених вредности (в. нпр. James E. Porter, „Developing a Postmodern Ethich of Rhetoric and Composition", u: *Defining the New Rhetorics*, ed. Theresa Enos, Stuart C. Brown, Sage Publications, London 1993, 207—226). Ако се обрати пажња на шири теоријски контекст ове студије, видеће се да она заправо иступа против једног данас фаворизованог типа читања, који претпоставља да је темељна карактеристика сваког текста његова „неодређеност" — *Антиклимакс* иде супротним путем и управо трага за могућим теоријским и историјским изворима „одређености" читања појединих јединица текста. Богосављевић, како се чини, следи и одређене ставове Жерара Женета, мада се на њега као ни на неке друге француске реторичаре не позива отворено. Посебно имам на уму

низ Женетових ставова из *Фигура I* (1966), где се тврди да је свака фигура преводива, и носи у себи свој превод, видљив испод датог текста, који се прозире као филигран, као на палимпсесту. Према Женету, употреба саме фигуре припада коду, а тим кодом писац позива свој језик не само да — традиционално речено — „изрази мисао", него и да се одреди према одређеном квалитету, жанровском, поетичком, стилском и, у крајњој линији, књижевном. Посао интерпретатора је отуда пре свега класификовање као разјашњавање, а управо се тог посла у својој књизи успешно латио Срдан Богосављевић.

Методолошки посматрано, студија је комбинација различитих приступа и она као таква претендује на одређену оригиналност. Осим тога, оно што је издваја из студија писаних у духу реторичког обрата из шездесетих година двадесетог века није радикалан раскид са старом реториком, него пре покушај проналажења континуитета. Такав оквир можда је наметала и сама фигура антиклимакса, која у својој основи има много јасније изражено убеђивачко језгро, него, на пример, метафора. Богосављевић, напросто, није усредсређен само на *dispositio*, него и на — то се показује као крајњи учинак, посебно ако се узме у обзир ауторова анализа многобројних примера, од Аристофана до Хајнеа или Данила Киша — *elocutio*, јер је често приликом тумачења присутно позивање на ауторску инстанцу. Строго говорећи, она је у интепретацији фигура најчешће неизбежна, не као апсолутно јемство смисла, него као контролна инстанца интепретације (то се јасно види из поглавља посвећеног антиклимактичном апросдокетону у Аристофановим комедијама). Богосављевић напросто не упада у данас толико присутну погрешку баштиника тзв. текстуалне заблуде, који истовремено спремно говоре о смрти аутора и иронијском слоју књижевног текста. Уз то, аутор успешно испуњава још један важан задатак реторичке критике који је назначио Женет, а то је увођење прошлости у поље садашњости. У том духу у овој књизи је, кроз радиоскопско прозирање, изузетно успешно показано да просторни јаз који фигура отвара између речи и смисла може да има прецизан и интепретабилан облик.

Владимир Гвозден

UDC 821.111-31.09„1914/1960"(049.3)
821.162.41-95

ИСТОРИЈА, МИТ И ФИКЦИЈА

(Светозар Кољевић, *ЕНГЛЕСКИ РОМАНСИЈЕРИ ДВАДЕСЕТОГ ВЕКА (1914—1960)*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 2003)

Све досадне историје књижевности личе једна на другу; свака занимљива историја књижевности занимљива је на свој начин. Досадне историје књижевности написане су махом као збирке одвојених, међусобно слабо повезаних прича, утемељених на јаловим чињеницама које ретко успевају да оживе и проговоре о истински значајним одликама епохе у коју би требало да нас поведу. Ове друге, занимљиве историје, писане су као големи, раскошни романи (реалистичке породичне саге или постмодернистичке слагалице, сасвим свеједно), у којима се предано и стрпљиво, страницу по страницу, тка густа мрежа међусобних односа између ликова и феномена о којима је реч. Такве историје читаоцу поред сазнања нуде и узбудљиве спознаје, откровења оне врсте какву обично тражимо у уметничким делима.

Управо такву историју књижевности чини студија Светозара Кољевића *Енīглески романсијери двадесеттоī века (1914—1960)*. Ауторов приступ и поступак сасвим је сродан ономе у књизи *Енīглески ūесници двадесеттоī века (1914—1980)*, која, говорећи о поезији оне исте епохе којој је посвећена студија *Енīглески романсијери*, са овом другом твори заокружену целину. Књига *Енīглески романсијери двадесеттоī века*, дакле, разматра дела седморо великана енглеске модернистичке прозе, од њених грчевитих и драматичних почетака, до постепеног смирања протканог најавама нових токова прозног стваралаштва.

Прича почиње, како и доликује, од Џојсовог романа *Уликс*, чије је објављивање — 2. фебруара 1922. године, на пишчев четрдесети рођендан — из данашње перспективе свакако догађај којим је обележено рађање модерне књижевности. Кољевић најпре језгровито сумира историју рецепције Џојсовог дела: негдањи херметични и естетистички асоцијални творац мало читаних прозних експеримената претворио се поткрај двадесетог века с једне стране у високо исплативу ирску поп-културну икону и туристичку атракцију, а с друге у писца чије је дело — раме уз раме са Шекспировим — убедљиво највише злостављано сваковрсним тумачењима. Аутор ове студије одолева искушењима бизарних стрампутица, но то нипошто не значи да је одлучио да читаоцу понуди већ много пута испричану причу. У писаним историјама, наиме, много тога зависи од хијерархије употребљених чињеница и њиховог различитог акцентовања — а то, чини се, у још већој мери важи за књижевноисторијске подухвате. Тако је овде на више места истакнуто да се Џојсово дело, а с њим и васколика модерна књижевност, темељи пре свега на пишчевом непоколебљиво субјективном односу како према ономе што називамо „стварношћу", тако и према митској грађи. Модернизам се заснива не на рушењу митова, него на раскринкавању њихове бесмислености у историјском вакууму прве половине двадесетог века. Само из таквог суочавања са дубином човековог „пада у свакодневно" могу настати нови митови чији ће смисао у епохи којој припадају бити богат, дубок и лековит као смисао античких митова у античко доба. То је, указује Светозар Кољевић, у Џојсовом делу први препознао Томас Стернс Елиот, који је, читајући *Уликса* још у фрагментима, схватио да својим начином коришћења митске грађе Џојс „обликује метод који ће други морати да следе после њега" и похитао да то први примени у поезији, у поеми *Пустта земља*, чији је утицај на потоњу поезију раван ономе какав је *Уликс* остварио у области уметничке прозе.

Смисао за детаље и истанчан осећај за њихов значај Кољевићеве су познате одлике којима и ова књига дугује велик део не само своје књижевнонаучне вредности, него и привлачности за такозваног „обичног" читаоца. Те одлике долазе до изражаја како у кратким, живим и луцидним портретима писаца, тако, још више и значајније, у приказима њихових појединачних остварења и одређивању свеукупног домета. Тако ћемо, на пример, о Дејвиду Херберту Лоренсу сазнати да је већ у раној младости био „доследан до суровости, с магнетизмом оних једноставних природа које спонтано, витално и безобзирно живе све своје пориве" (стр. 64), да би нешто касније било постављено питање које је вероватно од кључног значаја за вредновање целокупног Лоренсовог уметничког опуса: „...да ли је могуће с убедљивошћу симболично сугерисати ону глад за животом и слободом која мора да остане у наговештају унутар једног опустошеног света датог с толиком уверљивошћу реалистичке и психолошке спецификације" (84). Читаоцу је, наравно, остављено да сам закључи треба ли Лоренсово дело сагледати као врхунски плод његовог истинског визионарства, или као последицу свесног стављања уметности у службу магловитих и често неуверљивих пророчанских идеја и проповедничких амбиција. Већ и сама та узбудљива дилема, управо због немогућности коначног разрешења, Лоренсов опус чини вредним увек нових чи-

тања и разматрања. Са некима од њих, као, на пример, са феминистичким тумачењима, Кољевић ступа у отворен полемички дијалог. Такав критички преглед критичке рецепције писаца, присутан и у осталим поглављима, још је једно од драгоцених обележја ове књиге.

Није мање важно ни оцртавање социоисторијског контекста уметничког стасавања писаца и настанка њихових дела. Тај контекст — понекад пресудно значајан за пуно разумевање дела — дат је са чврстом научном прецизношћу али и богатом литерарном сликовитошћу. Захваљујући таквом поступку, у поглављу о Олдосу Хакслију постајемо свесни дубине значаја који су у пишчевом уметничком формирању одиграли не само његово специфично породично порекло, него и драматични период двадесетог века у којем је живео и стварао овај ангажовани уметник и мислилац. С друге стране, сасвим другачији вид реакције на исту непријатну епоху откривамо у делима Едварда Моргана Форстера, писца који се, заједно с малобројним, али значајним и интелектуално моћним припадницима Блумзбери-групе, супротстављао својеврсним естетизмом, окаснелим али херојски доследним. Део тог света, вероватно најважнији, била је и Вирџинија Вулф. Раздирана с једне стране дубоко личним недоумицама и страховима, а са друге колективним ужасима светских ратова и њихових последица, веровала је да је суштина живота неухватљива, али и да је основни задатак уметности управо трагање за том суштином. Парадоксалност таквог сагледавања властите уметничке мисије учинила је да из живота оде притиснута трагичном свешћу о недосегнутим циљевима, али је, указује Кољевић, на том истом парадоксу утемељена „унутрашња експлозија стварности" (214) у романима какви су пре свих *Госпођа Даловеј, Ка светионику* и *Таласи* — чији ће епохалан значај бити истински схваћен тек крајем двадесетог века.

Крају века, много више но епохи модернизма, припадају својом уметношћу последња двојица писаца којима се Светозар Кољевић бави у својој студији: Вилијам Голдинг и Кингсли Ејмис. Привидна ванвременост Голдинговог монументалног дела заправо је утемељена на постмодернистичком разбијању окошталих жанровских модела. То је нарочито уочљиво у роману *Господар мува*, тој застрашујућој епистемологији зла којом су надахнуте неке од најузбудљивијих страница Кољевићеве књиге. *Господар мува* је објављен 1954. године; исте године Кингсли Ејмис својим првим романом *Срећко Џим* најављује процват романа са универзитетском тематиком, седамдесетих и осамдесетих година изузетно популарног међу пионирима енглеског постмодернизма, попут Малколма Бредберија или Дејвида Лоџа. Није, на крају ове књиге, лишена симболике ни чињеница да је Кингсли Ејмис отац Мартина Ејмиса, писца који припада најужем кругу водећих британских романсијера нашег доба.

Тако крај приче коју је Светозар Кољевић испричао у својој најновијој књизи постаје почетак неке нове повести. А то је, у студији *Енглески романсијери двадесетог века*, тек један у мноштву доказа толстојевске тезе с почетка овог текста.

Зоран Пауновић

UDC 821.163.41-14.09:821.133.1-14.09(049.3)
821.163.41-95

НА ТРАГУ ИНТЕРТЕКСТУАЛНИХ И ДРУГИХ ВЕЗА

(Јелена Новаковић, *ИНТЕРТЕКСТУАЛНОСТ У НОВИЈОЈ СРПСКОЈ ПОЕЗИЈИ. ФРАНЦУСКИ КРУГ*, Гутенбергова галаксија, Београд 2004)

Проблем интертекстуалности је постао све сложенији и теоријски недовољно дефинисан модел који користе и код нас у последње време многобројни теоретичари, али и проучаваоци српске поезије и прозе. Прилично компликована ситуација око термина интертекст, интертекстуалност, интертекстуални поступак, цитат, алузија, реминисценција и цео низ нових кованица само су унели конфузију у један овако сложен поступак. Интертекстуалност као теоријски приступ којим су се користили многи, од Јулије Кристеве, која је и аутор термина „intertextualite", преко Ролана Барта, постмодерниста и Линде Хачион до Мишела Рифатера, Дубравке Ораић-Толић, феминиста, постколонијалиста и Грема Алена, британског историчара који је дао коначну синтезу овог термина и метода. Посебно место у еволуцији овог истраживачког метода треба приписати и Кирилу Тарановском, који је први дао термине текст—подтекст—контекст формирајући тако неопходне појмове као основно оруђе научног рада у овој области. Основна препрека, а могли бисмо рећи можда и предност овог интертекстуалног модела, је граничност поља истраживања. Било који научни или критички рад посежући за овим методом поред вишеструких могућности за анализу прозног или песничког дела наћи ће се у зони компаративних истраживања, међу појмовима утицаја у тематском, стилском, типолошком или неком другом облику међукултурних или књижевних релација. На том трагу је настала и књига *Интертекстуалност у новијој српској поезији. Француски круг* Јелене Новаковић. То је њена осма књига, а прва књига научних студија на српском језику која истражује интертекстуалне релације новије француске и новије српске поезије. Овакво књижевно-историјско одређење подразумева у француској поезији период Жерар де Нервал—Бодлер—Маларме—Рембо—Валери—Клодел—Аполинер, а српско песништво период од Лазе Костића, Момчила Настасијевића, Растка Петровића, Радета Драинца, Васка Попе, Бранка Миљковића, Боре Радовића до Ивана В. Лалића. Тиме се успостављају и рашчлањују вишеструке везе српске поезије са књижевном традицијом француске модерне литературе краја 19. и 20. века. Интертекстуалне релације методолошки превазилазе истраживање утицаја којим се бавила компаратистика; оне се откривају као процес, „мозаик цитата" и једно дело укида своју аутономност постајући тако продуктивна трансформација постојеће литерарне баштине која превазилази границе националне књижевности. Јелена Новаковић као врстан романисту то тумачи овако: „Примљени подстицаји мање су предмет подржавања, а више трансформације која их претвара у нове тематске и формалне целине саображене условима нове књижевне средине у одређеном историјском тренутку." Свој приступ ауторка још детаљније поткрепљује ставовима да је то „Посебно значајно за 'мале' књижевности јер им пружа могућност да не трпе утицај неке 'велике' књижевности..." То све малим литературама омогућава да равноправно учествују у светским токовима књижевног стваралаштва. Тиме су потпуно расветљени однос и сврха интертекстуалног и компаративног приступа.

У нашем књижевно-критичком и научном окружењу у последњих неколико година појавило се неколико књига које су у средиште својих истраживања ставиле изузетно популаран термин интертекстуалности. Пре свега треба истаћи књигу Гвоздена Ерора *Генетички видови (интер)текстуалности* (2002), која даје

резиме интертекстуалних проблема у теоријском и компаративном виду, а потом и изванредну књигу Зорана Константиновића *Интертекстуална компаратистика*. Ауторка ових редова се такође прикључује овом следу интертекстуалних истраживања која су у њеном случају била примењена на поезију Ивана В. Лалића. Књига Јелене Новаковић сада долази као прави пример граничности самог интертекстуалног метода који се креће од истраживања текстовних и унутартекстовних релација са песничким или неким другим текстовима који припадају већ историји књижевности до компаративних изучавања. Тиме смо сада добили веома значајан збир научних радова који, засновани на интертекстуалности као методу и цитатности као поступку, доприносе расветљавању и неких досада потпуно запостављених или недовољно представљених компаративних веза. Сви радови објављени у овој књизи су већ саопштени или објављени у оквиру домаћих и међународних научних скупова. Дакле, сада на једном месту налазимо низ прецизно одређених научно утемељених текстова. Теоријски модел ауторка налази у дефиницијама интертекста, цитата, алузије у радовима Јулије Кристеве и Мишела Рифатера. Истовремено, она се ослања и на књижевнокритичке идеје Гастона Башлара, Жан-Пјера Ришара и Жана Старобинског, који су основа за тематски приступ песничким и есејистичким делима. Подстицај и сродност у методу налазе се и у „антрополошким структурама имагинарног" које је истраживао Диран и анализама Жана Русеа. Поље својих истраживања Јелена Новаковић је одредила кроз законитости и системе односа француске и српске поезије: „Интертекстуалне релације између представника новије српске и новије француске поезије формирале су се понекад на синхронијски, а најчешће на дијахронијски начин јер су ови други углавном претходили првима, који су им се са авангардом приближили, а каткад их и достигли, да би педестих година 20. века, са настанком неосимболизма, поново почели да се позивају на француске претходнике." Испитују се промене које су донели само један стих, мотив, песничка слика и њихова актуализација у српском културном контексту. Из те перспективе Јелена Новаковић сагледава целокупно истраживање као осветљавање српског културног и цивилизацијског наслеђа у односу на европске токове. Истовремено, радови сабрани у овој књизи представљају и упоредно откривање српске и француске поетске и поетичке мисли. Систем интертекстуалних веза открива се у траговима Бодлера, Рембоа, Лотреамона, Малармеа, Боскеа, Кеноа и Блеза Сандрара. Први рад у овој студији представља „Романтичарску рехабилитацију ирационалног кроз ониризам Лазе Костића и Жерара де Нервала". Ониризам ауторка открива у *Дневнику* Лазе Костића где открива интертекстуалне индикаторе ониризма у *Аурелији* Жерара де Нервала. Обојица песника теже обнови ирационалног кроз појмове и доживљаје сна, с том разликом што Нервалово песничко ја нестаје у ништавилу и смрти, а Костићево остаје да лебди „међу јавом и мед сном". Потом следи компаративно истраживање интертекстуалних веза у меланхолично-депресивној структури поетског света, Диса и Бодлера. Релације између ова два песника се откривају кроз типолошке облике, као у распецу, како ауторка пише, сплина и идеала. Дис и Бодлер се у овом компаративно-интертекстуалном виду откривају као носиоци идентичног меланхолично-депресивног склопа кроз доживљај смрти испољен у сликама распадања, али и меланхолије која постаје извор новог стварања. У раду „Стефан Маларме у српској књижевности прве половине 20. века" представља се однос Малармеа и српске поезије пре и после Првог светског рата. Раздобље до 1914. године представља се тек као припрема за адекватну песничку перцепцију Малармеа и то пре свега код Дучића, док ће тек послератне генерације бити у прилици да се суоче са апстрактношћу и херметичношћу овог песника. Јелена Новаковић нам ту открива утицаје и интертекстуалне релације у поезији српског експресионизма, међу којима су најважнији

Станислав Винавер и Тодор Манојловић. Посебно и детаљно је представљен однос Рембоа и српских авангардиста, а пре свих у делу Растка Петровића. Стога су ова истраживања заначајна колико за проучаваоце српске поезије који иду за многобројим интер(релацијама) у оквиру још увек нестабилног теоријског модела интертекстуалности и цитатности до оних који следе компаративни модел француско-српских литерарних утицаја. Густо проткана мрежа паралелизама и осталих облика интертекстуалних релација открива нам и интересовања српских авангардних песника за Аполинера и Блеза Сандрара. У том погледу Раде Драинац и Растко Петровић опет заузимају најзначајније место. Ова двојица авангардних песника су кроз многобројне интертекстуалне релације на тематском и поетичком плану користили поступке типичне за цео европски авангардни покрет, а тиме и француски. Ту су мотиви и теме: рата, путовања у егзотичне пределе, афирмација примитивне уметности, авиони, модерне машине 20. века, баханалије и хедонизам, депоетизација поезије. Р. Петровић и Р. Драинац су одступили од својих француских узора и потпуно се окренули коренима словенске културне и антрополошке оријентације.

Код песника друге послератне генерације наслеђа француског симболизма су доживела највиши степен сложености интертекстуалних односа. Управо су представници српског неосимболизма, Бранко Миљковић, Иван В. Лалић, Борислав Радовић... доказали своју блискост француској модерној књижевност, од имплицитне до експлицитне поетике на трагу Валеријевог концепта модерне поезије као чисте поезије у којој форма доминира над садржајем. Јелена Новаковић је у есејима Бранка Миљковића пронашла многе интертекстуалне облике који упућују на Малармеа, Кеноа, Боскеа, али и на трагове надреализма. Тиме у овом раду поред њеног основног метода срећемо и многе и веома значајне судове који могу разрешити и дилеме око припадности одређеним стилским формацијама овог песника. Надреалистичке тежње у српској поезији ауторка налази и у појму „надстварности" Момчила Настасијевића испитујући одлике француског надреализма и Настасијевићеве поетике. Такође, поезија Васка Попе се открива кроз тенденције надреализма и процес његове обнове у време прве послератне генерације модерниста. Јелена Новаковић нам указује на три кључна момента у поезији Васка Попе који се подударају са надреалистичким делима: повратак изворима, сан и хумор који су увек на плану поетског текста. Поезија Боре Радовића, једног од најистакнутијих песника српског неосимболизма, имплицитно или експлицитно се позива на Бодлера, Рембоа, Малармеа. Ауторка открива и својеврстан облик „текстуалне трансценденције" где се одвија дијалог о темама књижевног стварања (песничка нејасност, улога свести у стваралачком чину, однос обичног и песничког језика) и осветљава Радовића кроз његову књижевну еволуцију која се креће од надреализма до новог симболизма. Тако потрага за интертекстуалним односима стиже до суштинских питања о утицајима, али и основним поетичким одредницама једног песника.

Последњи рад у овој обимној књизи посвећен је поезији Ивана В. Лалића, једног од најобразованијих песника српског неосимболизма и врсног преводиоца са француског, енглеског, немачког и италијанског језика. Лалић се, према закључцима и Јелене Новаковић, „често позивао на надруге песнике, било посредно цитатима, било позајмицама из њихових дела, да би њихове исказе укључио у властити смисаони хоризонт." Трагови Бодлера, Клодела, Боскеа, Ревердија налазе се у Лалићевој поезији указујући нам на отклон од бодлеровске поетике, славећи и живот и литературу, подједнако, у свим његовим појавним облицима.

Интертекстуалност у новијој српској поезији. Француски круг Јелене Новаковић је изузетно значајно научно дело које, интегришући методе интертекстуалности, али неких других тематских и антрополошко-структуралних приступа, даје

нов поглед на односе француске и српске поезије минулог века. Колико је претходни век својом динамичношћу стилских и поетичких промена био парадигма књижевног развоја, толико су нам сада све неопходнији вишеструко комбиновани приступи књижевном делу који ће дати праву слику односа међу културама и језицима откривајући поетичке особености тих дела. Зато је ово књига узорног методолошког одређења, које у исто време постаје и узорна литература за компаративна изучавања француско-српских литерарних веза.

Светлана Шеатовић-Димитријевић

UDC 050-488(497.11) Bratstvo (091) (049.3)
821.163.41-4

О ЧАСОПИСУ *БРАТСТВО*

БРАТСТВО, VII, Друштво „Свети Сава", Београд, 2003, 177 стр.

Часопис *Братство* је гласило Друштва „Свети Сава" из Београда и већ је скоро 120 година присутан у српској култури. Друштво „Свети Сава" је на основу одлуке његовог Главног одбора, 24. IX 1886, покренуло часопис *Братство*, чија је прва свеска изашла 1887. године. *Братство* је излазило од 1887. до 1941. године и уређивао га је Књижевни одбор (касније одсек) Друштва. У историји *Братства* разликују се два периода — први (1887—1911), када се највећа пажња посвећивала осветљавању историје, културе и живота Срба са свих простора (посебно оних који су се налазили ван граница Србије), и други (1921—1941), током чије прве деценије је часопис имао ширу, југословенску концепцију, док је у другој, последњој, деценији поново дошло до веће усредсређености на српску културу и историју. Током свих година часопис је доносио прилоге о Светом Сави, као и књижевна дела инспирисана његовим ликом, а двадесет и осма књига (изашла 1934. поводом 440. годишњице од спаљивања моштију српског светитеља) у целини је била посвећена његовом делу, култу и традицији који су га пратили кроз историју.

Садржај *Братства* су својим прилозима богатили знаменити научници, писци, учитељи, гимназијски и универзитетски професори, свештеници: Станоје Станојевић, Павле Поповић, Милан Решетар, Марко Цар, Владислав Петковић, Момчило Иванић, Владимир Ћоровић, Васа Чубриловић, Јован Јовановић Змај, Радоје Домановић, Бранислав Нушић, Светозар Ћоровић и други.

Године 1996. обновљено је Друштво „Свети Сава", а са обнављањем Друштва обновљен је и часопис *Братство*. Бригу око уређивачке политике изнова покренутог часописа преузео је уређивачки одбор — др Злата Бојовић, Младен Гавриловић, др Драгана Мршевић-Радовић, Душан Зупан, Горан Опачић и Јован Печеновић, са жељом да се сачувају све вредности претходног рада и да се са посебном пажњом настави неговање српске културе, духовне у првом реду, на свим пољима њеног исказивања, како у прошлости, тако и у савремености.

Пошто је обнављање часописа обично незахвалан посао и тзв. „нове серије" често не могу да бране живот старих часописа, уређивачки одбор обновљеног часописа је одлучио да премости распон од педесет пет година представљајући уређивачку концепцију старог *Братства* кроз избор прилога који су у периоду од 1887. до 1941. изашли у њему. Избор прилога из старог *Братства* издало је, у посебној књизи часописа — *Браство — Избор радова објављених од 1887. до 1914.*

год., Друштво „Светога Саве" у Београду 1996. године. Избор текстова тематски је обухватио прилоге из различитих области културе — књижевности, језика, појединих грана уметности, филозофије, како научне, тако и репортажне, путописне, дневничке, различите прилоге есејистичког карактера; такође и чланке са национално-историјском, политичко-историјском и геополитичком проблематиком. Издавањем овог зборника обновљен је годишњак *Братство* и 1997. се, сто десет година након излажења из штампе прве књиге *Братства*, појавио први број нове серије.

Нови уређивачки одбор се определио да пажњу посвети свим областима које су од самог почетка излажења *Братства* биле заступљене у њему — књижевности, филолошких наука, историје, етнологије, историје уметности, музикологије, културне историје и граничних дисциплина. Високо стручни, зналачки и истински предан приступ темама обележје су прилога којим би се, према замисли уређивачког одбора, помогло у ширењу свега што је „позитивно у искуству, у духовној основи и у деловању српског народа".

Поред устаљених, традиционалних области, у *Братству* су од 1997. године заступљени и нови прилози у којима су представљена достигнућа наше науке и истакнутих појединаца на овом пољу (техничке науке, медицинске, математика, астрономија итд.). Новину уз основни садржај, сачињен од расправа и чланака, чини покретање рубрике „Срби у свету", као и повремено објављивање (у рубрици „Прилог из старих бројева") вредних прилога из старих бројева *Братства* који нису ушли у избор радова објављен 1996. због ограниченог његовог обима. Поред овога, задржане су и пратеће рубрике — „Поменик" (у којем се објављују некролози преминулих чланова Друштва) и Хроника рада Друштва у периоду између објављивања две књиге. Предвиђено је да часопис излази једном годишње.

* * *

Последња свеска која је изашла, седма по реду, 1997. године обновљеног годишњака *Братство* (сто десет година након изласка првог броја) доноси прилоге и чланке посвећене областима које су већ традиционално заступљене у концепцији овог часописа — књижевност, филолошке науке, историја, етнологија, историја уметности, музикологија, културна историја и др.

У складу са програмским опредељењем уређивачког одбора да *Братство*, чији је оснивач Друштво „Светог Саве" из Београда, негује у духовној свести српског народа култ и традицију везану за дело Светог Саве, ова свеска часописа доноси на самом почетку песму Стевана Владислава Каћанског „Под заставом Светог Саве", објављену у *Београдском дневнику* 1886. године. Д. Новаковић у прилогу „Српска православна црква у Старој Србији и Македонији" пише о бурним догађајима, важним за историју цркве и културу српског народа, који су уследили након што је ферманом султана Мустафе II, 11. септембра 1766. године, укинута Пећка патријаршија и подређена Цариградској патријаршији. Укидање Пећке патријаршије отворило је могућности за ширење грчког утицаја, а потом и панбугарских идеја на штету српског становништва јужних крајева. Д. Новаковић подсећа на сву тежину дипломатских и културних акција (наглашавајући улогу Друштва „Светог Саве", основаног у Београду 1886, у ширењу просвете зарад очувања националног идентитета народа) које је Србија предузимала не би ли спречила однарођивање оног дела становништва које се нашло под страним утицајем. О великом и искреном пријатељу Србије, Арчибалду Рајсу, прилог је написао В. Стојанчевић — „Швајцарац Арчибалд Рајс о Србији и Србима за време Првог светског рата". Стојанчевић истиче изузетну преданост Арчибалда Рајса тежњи да се на терену, након напада Аустрије на Шабац, Мачву и Подрињe, на основу стручне експертизе сачини добро документован извештај којим је

мобилисана пажња јавног мњења Европе и Америке. На основу Рајсовог извештаја у правом светлу је приказан геноцидни карактер војевања аустријске војске које је донело масовна ратна злодела над српским цивилним становништвом. Д. Р. Живојиновић („Неутралност или рат: Краљевина Југославија 1939—1941") даје пресек догађаја који су одредили даљу судбину Краљевине Југославије. Живојиновић представља податке засноване на брижљивом проучавању историјских околности (компликовани војно-политички односи између Сила осовине и Савезника; дипломатске акције представника Краљевине и покушаји балансирања између зараћених страна у циљу тражења ослонца за политику неутралности итд.) бацајући нову светлост на узроке и последице догађаја који су у XX веку пресудно утицали на историју Балкана и Европе. У свом прилогу „Улога манастира Мораче у културноисторијском наслеђу Црне Горе" П. Влаховић пажњу посвећује опису архитектонско-уметничких обележја манастира Морача (иконе — нарочито тзв. *Богородичино коло*, фреске, црквене књиге и др.) истичући поред високе културне вредности и његов друштвени и историјски значај (црногорска племена из околине манастира у њему су често држала саборе на којима су решавани проблеми заједнице; био је један од центара одакле се ширила писменост и др.). Следећи извештаје далматинских часописа с краја XIX века, И. Арсић пише о обележавању празника посвећеног Светом Сави у Дубровнику — „О светосавским свечаностима у Дубровнику крајем XIX века" — истичући значајну улогу Српског дубровачког певачког друштва „Слога", које је увек давало допринос богатећи уметнички програм за време свечаности (пригодне беседе, рецитали, хорови, позоришне представе и др. након чега је обавезно следио плес). Посебно је наглашена појава да се празник посвећен српском светитељу обележавао и ван самог Дубровника — у Херцег-Новом, Котору, Задру, Сплиту, Бечу, Грацу, Минхену и др. и да су га често католици и православци прослављали заједно. В. Јовановић у прилогу „Поезија Десанке Максимовић као инспирација наших музичких стваралаца" даје врло импресиван преглед музичких дела инспирисаних поезијом знамените српске песникиње, наводећи да је досада настало таквих сто седамдесет пет вокално-инструменталних, вокалних и инструменталних композиција. Д. Мршевић-Радовић у раду „Паремије: текстуални оквир за националну културу" изводи фину компаративну анализу на одабраним примерима фразеолошких јединица које припадају семантичком пољу „мудар" („луд"), односно „мудрост" („лудост"), које су забележене у *Српским народним пословицама* Вука Караџића и збирци *Mudroslovi národu slovanského ve prislovích* Франтишека Челаковског. Историјски преглед развоја паремиографије код Срба приказује З. Бојовић у прилогу „Српска паремиографија" истражујући њене корене на српском говорном подручју и истичући изузетну важност пословица као дела народног стваралаштва које је „израз дуго изграђиваног рафинованог осећања за уметничке, естетске, духовне и моралне вредности". З. Бојовић указује на посебно занимљиву појаву да су многе пословице несумњиво српске провенијенције (са алузијама на Косовски бој или епског јунака Марка Краљевића) имале свој еквивалент у чешким пословицама збирке *Mudroslovi národu slovanského ve prislovích* Ф. Челаковског. Драгоцен допринос изучавању српске паремиографије З. Бојовић даје одгонетајући паремиографске изворе античког и хришћанског порекла, али и осветљавајући корене паремиографије у српској књижевној традицији од XIV (флорилегији), преко XVII (рукописи из Дубровника) и XIX века (рад на сакупљању и објављивању Д. Обрадовића, В. С. Караџића, Ђ. Даничића и др.) до данашњих дана. Б. Сикимић у „Записима о вучарима на Косову", насталим на основу разговора на терену са сељанима са Рогозе и Копаоника, представља карактеристичне фолклорне обичаје везане за поштовање култа вука, који сежу у најдубље слојеве словенске митологије. У оквиру рубрике „Из путне беле-

жнице" у путопису „Манастир Савина — трезор историјске грађе наше културне прошлости и духовности" М. С. Гавриловић непосредним изразом, протканим лирским пасажима, импресијама и рефлексијама, дочарава сликовито пејзаже Боке Которске, који су живописан оквир за приповедање о настанку и историји манастира Савина, његовој архитектури, фрескама, иконама, али и о његовом изузетном значају у духовној свести српског народа током векова. Рубрика „Срби у свету" садржи рад Д. Зупана „Срби и Словенци: пријатељи заувек?", у којем се у светлу друштвено-историјских догађаја у последњој деценији XX века и на самом почетку XXI века преиспитују односи двају конститутивних народа некадашње СФРЈ (Срба и Словенаца) и анализирају проблеми везани за очување националног и културног идентитета Срба у Словенији. Допринос проучавању историје српског народа у XV веку даје и Н. Милованчев у прилогу „Срби и српска властела Бранковићи у Словенији и северној Италији у XV веку". Г. Башић у свом раду анализира „Положај етничких мањина у државама насталим на простору претходне Југославије", на основу проучавања уставних одредаба СРЈ, Македоније, Босне и Херцеговине, Хрватске и Словеније, положај и статус етничких мањина у новонасталим државама након дезинтеграције СФРЈ. У рубрици „Из рада Друштва „Свети Сава" Ј. Јанићијевић представља „Извештај о раду друштва 'Свети Сава' у 2002. години" и приказује *Савиндан — ревију за српску духовну обнову 2003.* У блоку посвећеном прилозима из старог *Братства*, објављен је рад М. С. Влаховића „Лужички Срби и њихова домовина", док је на крају часописа дат Садржај ранијих бројева *Братства*.

Славко Пешаковић

UDC 821.163.41-93.09(092) (049.3)
821.163.41-4.09(082) (049.3)
821.163.41-95

ИМАНЕНТНО-АКТИВИСТИЧКО ТУМАЧЕЊЕ КЊИЖЕВНОСТИ ЗА ДЕЦУ

Јован Љуштановић, *ЦРВЕНКАПА ГРИЦКА ВУКА*
(ДОО „Дневник" — новине и часописи, Змајеве дечје игре, Нови Сад 2004)

Књига *Црвенкаπа грицка вука* Јована Љуштановића јесте, како стоји у поднаслову, избор студија и есеја о књижевности за децу насталих у периоду од 1990. до 2002. године. Наслов једног од есеја послужио је, не случајно, као интригантан наслов књизи. Таквим избором се постижу најмање два ефекта: најпре, будућем читаоцу се наговештава одређено поље интересовања којим се, мање или више, крећу сви текстови, а потом, с обзиром на то да је насловом предочена неочекивана ситуација, упућује читаоца да може очекивати текстове засноване на другачијој тачки гледишта и аутора који у општепознатом тражи непознато, нов смисао и нове могућности тумачења. Када се погледа истоимени текст, уочава се мала, али суштинска разлика: наслов је дат у упитној интонацији, а наслов књиге као тврдња, без сумње и без питања. Ни то није случајно.

Текст „Црвенкапа грицка вука?" разматра данашњи положај књиге/књижевности за децу у духовитој, метафорички згуснутој ситуацији: „књижевност за децу може заличити на Црвенкапицу, која је са својом котарицом пуном скромних, али красних, од срца спремљених понуда, забасала у шуму у којој живи страшни вук масовних медија". Уочавајући реално стање ствари (медијска хи-

пертрофија, хиперпродукција, урушавање вредносних квалитета), аутор се пита о судбини књижевности за децу. Да ли ће се појачати њена маргинализација или ће испливати квалитет медијског синкретизма као „начело иманентно природи књижевности за децу" — не може се унапред знати. Но, с обзиром на то да је формулација наслова књиге дата као тврдња, с правом се може закључити да Јован Љуштановић верује да књижевност за децу „изгрицкава" себи пут. Остали текстови то поткрепљују чинећи да ауторова вера није само лична жеља.

Поглед на садржај књиге указује на тематску комплексност, а након ишчитавања уочава се изразита кохерентност међу датим текстовима: на кључне проблемске тачке увек се, са другачијих аспеката, изнова одговара. Такво уланчавање текстова доказује пажљиво компоновање књиге као целине.

Основно питање, које се у књизи *Црвенкаша грицка вука* настоји разрешити, јесте питање природе и функције књижевности за децу. Оно се сагледава у низу проблемских равни: питање поуке, жанровског модела, позиције приповедача, видова нарације, фантастике, хумора... Други битан циљ јесте повезивање анализованих дела за децу са књижевношћу „за одрасле", постављање у контекст књижевно-историјских токова, успостављање везе са усменом традицијом, или, пак, поетичким својствима симболизма или модернистичког и, најчешће, постмодернистичког стваралаштва...

Одгонетању суштине књижевности за децу аутор приступа са неколико различитих позиција. С обзиром на то да се већина (ако не и сви) критеријума за одређивање природе књижевности за децу показала као површан, променљив, релативан избор, тако се и покушај прилаза суштини преко теорије мита, митског и митотворачког у студији „Књижевност за децу и мит" показао као недовољан за „једнозначно дефинисање". Ипак, аутор овом студијом и није тежио давању статичне, коначне дефиниције, него указивању на један могући пут размишљања о природи стварања за децу. Полазећи од специфичности и важности „родбинске везе" књижевности за децу и мита, односно чињенице да је, по речима Мелетинског, „књижевност генетски повезана с митологијом преко фолклора", елементи мита се лако проналазе у успаванкама, брзалицама, посебно бајкама, али и у савременом певању за децу. Но, митска основа, као праизвор најранијих књижевних форми усмерених ка детету, у савременом стваралаштву доживљава различиту судбину: аутор указује да се у књижевности за децу подједнако јавља и потреба „за поигравањем елементима мита и митског мишљења, као и митолошким субструктурама" и, на крају, уочава и трећи облик рабљења митског у форми „новог, аутентичног митотворства".

Но, пажњу привлаче и нова исходишта оваквих сагледавања: могућност повезивања васпитне функције са митом/митотворством. Ауторова намера није да таквим поступком укаже на неминовност дидактичности у стварању за децу, нити да је прикаже, и тиме „оправда", као елементарну, пра-суштинску црту. Пре ће бити да је намера аутора да укаже да поучност није (не)квалитет насилно приспојен делима која се обраћају деци, односно да има своје извориште у дубљим везама од оне са деветнаестовековним моделима васпитавања. Овакав захват темељи се најпре на поимању мита као „приче о настанку нечега", дакле као приче која тумачи, објашњава свет, што јесте једно од могућих одређења, али и на функционалној усмерености мита ка, опет по речима Мелетинског, „човековој индивидуалној свести углавном ради прилагођавања појединца социјуму". С обзиром на то да аутор сматра да васпитавати значи „одсечно именовати вредности и постављати их пред децу", везу са митотворством лако проналази јер су „и именовање и вредновање прворазредни митотворачки поступци". Осим тога, указује се да је, рецимо, бајка један од путева којим се „дете приводи колективном памћењу свог народа", што јесте један од видова њене сазнајно-вас-

питне димензије. О применљивости ове тезе посебно сведоче настојања појединих савремених стваралаца за децу који свесно и намерно рабе наведену везу, налазећи се стално пред опасношћу да васпитна тенденција постане „самосврховита" и „контрапродуктивна", односно да реализују неку врсту „квазимитског мишљења".

Вечно актуелно питање поучавања даље разрађује текст „Књижевност за децу — наравоученије слободе", у којем се поучност не сагледава као „унутрашња мана", него као резултат процеса у књижевности уопште. Као и у претходном случају, ни овде није реч о „оправдавању" васпитних интенција у књижевности за децу. Полазећи од тога да је сазнајна природа књижевности неспорна чињеница, те да нема књижевности која је „без односа према традицији, без значења, без вредносних ставова и јасно артикулисаних идеја", али и од тога да је структурална и идејна слојевитост нужан предуслов уметничког дела, Јован Љуштановић сматра да порука може постојати у доминацији естетског, односно да естетска функција дела не мора нужно бити нарушена и када је порука експлицитно дата — зато што читалац „увек има слободу избора". Аутор се у наредном тексту опредељује за анализу поучавања у прозним делима Душана Радовића као понајбољи избор за поткрепљење сагласја естетског и поучног.

О типологији поучавања Душана Радовића је и раније писано, тема сама за себе није нова, али је нов аспект са којег се она сагледава у тексту „О васпитавању несвесног у прози за децу Душана Радовића". Психоаналитичко тумачење бајке и њене терапеутске функције по схватањима Бруна Бетелхајма Јован Љуштановић примењује на Радовићеву прозу доказујући притом у којој мери она садржи комуникацију са несвесним слојем код деце", те да, иако Радовићеве приче нису бајке, каткад имају истоветан ефекат. Но, аутор јасно истиче да Радовићево поучавање о превазилажењу многих противречја у којима се дете налази не може бити сведено само на терапеутски пут бајке, пре свега зато што је дете о којем пише Душан Радовић „аутономније и анархичније" од јунака бајки, што, опет, отвара многа питања „повезана са уклапањем детета у модерни концепт индивидуализма". С тим у вези, као логично исходиште, Јован Љуштановић истиче да је природа смеха у Радовићевим делима таква да он „није само слобода и само игра већ и начин да се 'заобиђе критичка сметња', и тако 'припитоми' и оно што не може бити разрешено".

Сагледавањем феномена поуке са различитих аспеката у наведеним текстовима, аутор настоји да укаже да је беспредметна „хајка" на поучавање као на често, ако не и увек, присутну интенцију књижевности за децу. Право на егзистенцију не добија само тренутно прихватљив модел скривене поуке која се открива кроз контекст и густе наслаге високоуметничких квалитета једног дела, него и поука дата крајње експлицитно. И у таквим примерима увек постоји могућност вишезначности, односно читалац увек може ишчитати више од датог, уколико жели. Отуда се поука у разматрањима Јована Љуштановића не посматра као нужно зло, нити се цело питање банализује на одлучивање „за и против".

Анализа различитих елемената структуре за аутора ове књиге је једини вид утемељења сваког процењивања и вредновања. Овакво опредељење аутору омогућује бављење не само провереним вредностима, него и преиспитивањем заборављених, те савременом књижевном продукцијом, што би, у сваком другачије заснованом приступу, било крајње деликатно.

Склоност полемичком односу према критици књижевности за децу изражена је у тексту „'Абар' Воја Терића или уметност фабулирања пустоловног романа", у којем аутор настоји да актуелизује заборављено. То чини анализом вредности које роман садржи, не учитавањем жељеног. Став да је Терићев роман „парадигматичан облик пустоловног романа" Јован Љуштановић темељи на пи-

шчевом познавању уметности фабулирања, грађења јунака, моделовању сижејних образаца, архетипском пореклу фабуле о трагању за златом, са нагласком на то да роман у целости превазилази „исконске обрасце предања или бајке". Сложеност Терићевог романа условљена је „развијенијом психолошком равни", те употребом „експресивне монтаже у описивињу" јунакових унутрашњих доживљаја, утисака, мисли и осећања. Отуда се препорука за читање романа Воја Терића, дата на крају текста, не може свести на пуку сугестију критичара и његов субјективан укус.

Потреба да се актуелизују и преиспитају наизглед коначне процене сведочи о испуњавању „обећања" датог насловом књиге. У основи, из исте потребе настаје и текст „'Бајка о Кратковечној' Десанке Максимовић — парадокс сложене једноставности", који почиње позивањем на уобичајену оцену да ово дело „плени особеном сугестијом кристалне чистоће и јасности". Наспрам многобројних тумачења која „јасност" и „једноставност" овог дела узимају као коначан суд и коначан квалитет, аутор полази од тезе да је јасност *Бајке о Кратковечној* „литерарна сугестија, а не својство структуре". Поступном анализом познатих особина (пантеизам, анимизам...) уочава се нова могућност: да се ово дело Десанке Максимовић сагледа, превасходно по специфичној осећајности, у светлу симболистичке поетике, а посебно у светлу симболистички схваћене панкохерентности, но без херметичности и апстрактности које овај термин подразумева. С обзиром на то да се термин „једноставност" доследно понавља у тумачењима дела за децу као неспорни квалификатив и суштинска особеност, текст Јована Љуштановића посредно указује и на потребу пажљивијег односа према терминима, односно на потребу да се избегне уопштавање овешталих „формула" у критици књижевности за децу и да се дати квалитет одгонета у сваком делу посебно као његово (не)својство.

Преиспитивању подлеже и „специфична судбина алегоричности". Аутор не прихвата становиште да је свет *Кратковечне* само алегорија људског света, него сматра да је реч о алегорији „на оно што би у људском свету требало бити" чиме се битно помера тачка сагледавања суштине *Бајке о Кратковечној* ка „некој врсти наивне утопије", и још даље ка могућности да је ово дело „више специфичан симболички аналогон него ли чиста алегорија". Такође важно чвориште рада представља анализа жанровске специфичности *Бајке о Кратковечној*, која јесте бајка тек у површинским назнакама, али не и по сижејној структури, те се жанровска одредница у наслову не може прихватати беспоговорно, као некакво поетско (не)одређење. Поредећи ово дело са класичним структуралним елементима усмене бајке, Јован Љуштановић проналази ауторски печат Десанке Максимовић у битним усложњавањима и изменама (нарушена линеарност композиције у виду засебних поглавља, често дигресивног карактера, присутво имплицитне философије...).

Пажљивом анализом Јован Љуштановић открива у којој мери су спорне, а у којој заиста реално засноване, неке од раније утврђених особености (једноставност форме, алегоричност и структура по моделу усмене бајке) *Бајке о Кратковечној*, поткрепљујући тиме свој став о „сложеној једноставности" овог дела.

Поимање књижевности у овој књизи подразумева и бављење делима која тек „чекају на суд времена", што свакако укључује велик ризик. Помањкање насушне временске дистанце није сметња за анализовање конкретних својстава књижевног дела. Свака генерализација, на коју се аутор повремено „дрзне", није дата са претенциозног становишта критичара као „идеалног читаоца", него настаје из жеље да се укаже на неке од могућности заснивања будућих синтетичнијих погледа.

Избегавајући устаљене и нејасне закључке попут оних да је реч о „иновативном" и „модерном", Јован Љуштановић у тексту „Приповедач и фантастично (О постмодерном у прози за децу Владимира Стојшина и Дубравке Угрешић)" трага за стилском цртом савремене прозе за децу. Проналази је у напоредној егзистенцији „реалног и имагинарног, психолошког и митског, прошлости и садашњости". Истраживање је примарно усмерено на позицију приповедача и његов однос према фантастичном. Одмеравајући дати однос у романима *Биоскоп у кутији шибица* и *Шампион кроз прозор* Владимира Стојшина, аутор уочава могућност ширег заснивања. Два типа реализовања приповедачевог присуства, превасходно у домену односа према реалном и фантастичном, у наведеним романима могуће је „описати као разлику између два типа субјективитета — две врсте индивидуализма": модернистичког и постмодернистичког. Користећи се увек опрезно терминима чија значења нису довољно јасна и недвосмислена, ни овде се таква неопрезност не допушта: аутор јасно ограничава своје закључке на то да само поједини поступци имају одлике постмодернистичког. Управо један од таквих поступака, који се „може означити као еминентан облик нове, постмодернистичке индивидуалности", јесте карактеристичан појавни облик фантастичног заснован на укрштају хумора и страха, представљаће копчу са сликовницом о *Кућним духовима* Дубравке Угрешић.

Иако наизглед крајње смело, успоставља се аналогија Стојшиновог романа *Шампион кроз прозор* са Маркесовим „магичним реализмом". Однос који то омогућује темељи се на приповедачевом поимању фантастичних догађаја као природних, а узвик неверице, јер у противном не би ни било речи о фантастици, није израз неверовања у фантастичан призор, него неверовања у степен маштовитости јунакиње. Танано разграничавање појма „фантастично" од појма „чудесно", на чије би изједначење и најмања неопрезност могла да одвуче, овде бива изведено завидно пажљиво. С друге стране, доминантан поступак поигравања чињеницама и фикцијом у виду „дописивања речника 'духова' из нашег времена" и у виду измишљања веровања и митова, омогућује аутору да успостави условну аналогију сликовнице Дубравке Угрешић са *Хазарским речником* Милорада Павића као једним од репрезентативних примера постмодернистичке књижевности. Ма колико одабране аналогије деловале смело, оне нису плод тренутног ауторског „открића", него плод пажљивог читања текста и плод жеље да се истакну везе које књижевност за децу чине заиста саставним делом књижевности, књижевних струјања и токова. Тиме се посредно указује и на беспредметност расправе о „маргинализованом" положају књижевности за децу.

Ауторова потреба да обухватније сагледа особености књижевности за децу изражена је у тексту „Путеви фабулирања", у којем уочава две тенденције савременог прозног стварања. Прва подразумева романескно транспоновање свакодневног живота савременог детета, а друга настојање да се обнови „дух усмене приче". Као примере за анализу типова фабулирања у првој групи дела, Јован Љуштановић бира романе Градимира Стојковића *Хајдук у Београду, Хајдук против ветрењача* и *Хајдук са друге стране*, потом и роман *Танго за троје* Слободана Станишића, а за другу групу збирку бајки *Долина јоргована* Тиодора Росића и роман *Мач кнеза Стефана* Драгана Лакићевића. Разматрајући видове нарације и фабулирања у обе групе дела, аутор уочава чврсте преплетаје миметичких и транстекстуалних настојања. Тако се, рецимо, истиче да у романима Градимира Стојковића доминира „хроничарски сижејни склоп", који у великој мери подсећа на „сижее бескрајних телевизијских серија и сапунских опера". С друге стране, фабулирање бајки Тиодора Росића условљено је опредељењем за морфологију усмене бајке, од чега се каткад одступа „композиционим моделима и семантичким интенцијама других усмених жанрова", потенцирањем идеолошког пла-

на приповедања, „национализовањем" садржине, одступањем од аисторичности и агеографичности усмене бајке. У Лакићевићевом роману аутор запажа другачији поступак: покушај да се обнове стил и начин, дух усмене приче. Премда би се, на основу претходног, могла очекивати изразита доминација фабуле, у *Мачу кнеза Стефана* она постоји само на микроплану, док укупну структуру романа обележава „видна дефабуларизација приче". Оваквим запажањима Јован Љуштановић указује да тип фабулирања у одабраном корпусу дела не може бити унапред предодређен. Доминација фабуле постоји у обе групе анализованих дела, као што се јавља и поступак „разглобљавања", што у крајњој линији и јесте „особен парадокс савремене постмодерне ситуације".

Могућности и последице дефабуларизације разматрају се и у наредном тексту („Замка дефабуларизације") и то на примеру књиге *Ја или неко други* Миленка Пајића, у којој приповедач „не прича никакву целовиту причу, никакав чврст сижејни склоп, него склапа треперави мозаик успомена, искустава, опсесија". Превасходно по овој основи Јован Љуштановић истиче да је као могући „узор" Пајићевој књизи послужило и „импресионистичко књижевно искуство", посебно искуство Данила Киша. Но, с обзиром на то да транспоновање у „спознајно једноставнију" прозу „има своју цену", у Пајићевој књизи се изгубило „емотивно-чулно искуство крхког дечијег субјекта", што јесте најпоетичније у прози Данила Киша. Отуда се аутор пита шта дефабуларизација уопште доноси књижевности за децу и може ли она да кореспондира са дечијом природом. Одговор се не крије толико у природи поступка и моћима читалачке публике којој се дело намењује, колико у умећу писца.

Интересовање за прозно стваралаштво које у средиште поставља живот савременог детета наставља се и у тексту „Разгранавање романа". Овде се анализа усмерава ка одгонетању тајне комерцијалног успеха романа као жанра. Добар део заслуга Јован Љуштановић приписује Градимиру Стојковићу, чијег *Хајдука у Београду* сматра „врстом прекретнице" у савременој српској књижевности за децу, Овакву процену, у први мах изразито ласкаву, али не и исхитрену, заснива на пажљивој анализи како Стојковићевог романа, тако и одјека који је он имао на низ других аутора.

Избегавајући стандардизоване процене типа „деца се у тим романима лако препознају", Љуштановић анализира миметичности структуре романа *Хајдук у Београду*, његово прерастање у „инфантилну утопију", потом и избегавање „официјелног система социјалних вредности", а успостављање „становишта појединца" као важнијег квалитета. Тиме је, по мишљењу аутора, Стојковићева „не превише естетизована" проза „оспорила" Радовићеву поетику усмерену ка жељи за беспрекорношћу и интелектуалној стилизацији, те тако начинила својеврсну „револуцију": за једну струју савремених прозаиста за децу примарни постају психа адолесцента и његов стварни, свакодневни живот, не општеприхваћени вредносни модели. Истовремено, указује се на чињеницу да „превратничка" улога Градимира Стојковића не подразумева апсолутну доминацију његове романескне поетике, односно да постоји читав низ дела која се крећу другачијим путевима и ка другачијим циљевима, што, опет, сведочи о изразито богатој и разноликој продукцији романа у српској књижевности за децу.

Суштинска својства савремених токова Јован Љуштановић тражи још једним путем. У тексту „Чекајући постмодерног Нушића или о хумору у српској књижевности за децу данас" тражи је у односу према једној од доминантних особина стварања за децу — у хумору. Анализујући специфичности хумора у романима Градимира Стојковића и Слободана Станишића, аутор уочава „одлично изведене хумористичке сцене" које остају на нивоу епизоде, „без далекосежнијих последица по сиже", што је условљено комерцијалним усредсређењем на кому-

никацију са публиком и жељом да се она никаквим естетизмом „не отежа". Отуда у датим романима нема „правог хумористичког мајсторства" чија је суштина у томе „да смех не угасне када се хумористичка ситуација оконча". То свакако поткрепљује почетну тезу да данас у српској књижевности за децу „нема правог хумористичког романа, али у многим романима има правог хумора".

Типолошки другачије заснивање хумора аутор проналази у делу Моше Одаловића, Војислава Жанетића и Поп Д. Ђурђева, где је успостављен један иронизирани, делимично сатиричан, пародичан однос који чини да та дела бивају ближа постмодернистичком поимању. *Бића о којима мало знамо* Војислава Жанетића Јован Љуштановић смешта „у сам врх" по „хумористичком идентитету", истичући притом да „Жанетићева цивилизацијска ирониja тражи духовни видокруг шири од дечијег". Постмодернистичку алузивност и цитатност аутор проналази и у збирци песама Моше Одаловића *Рече ми једно дијете*, коју сагледава и као особену парафразу и „духовиту ресемантизацију" Бећковићеве збирке *Рече ми један чоек*, а у поезији Поп Д. Ђурђева наглашава поигравање „појединим етаблираним културним обрасцима", те њихову књижевну, „хумористичку детронизацију".

Бирајући само два пола, „две истакнуте појаве" заснивања хумора у савременој књижевности за децу, Јован Љуштановић истиче потребу за аутором који би их објединио, онако како је то својевремено чинио Бранислав Нушић. Тиме посредно исказује и свој однос према Нушићевој визији хумора, његовој функцији и својствима: хумор може да угађа деци, да буде високо комерцијалан, али би ваљало и да прогура свог читаоца ка „огромном простору људске културе".

Једанаест текстова који чине књигу Јована Љуштановића најјаче повезују доследно спроведен иманентни приступ књижевном тексту, уочавање како индивидуалних особености сваког дела, тако и општих својстава књижевности за децу, одговарање на суштинска питања њене поетике, природе и функције.

У датим текстовима нема ламентирања над кризом књижевности за децу нити правдања исте кризомациона. Реч је о књизи у којој се тумачи књижевност, о књизи чији се аутор не либи да закључује, да успоставља аналогије и вреднује, а увек пажљиво засновано. Отуда постигнућа у датим текстовима не могу бити сведена на блескове инспирације и инвентивности, она су резултат анализе утемељене на конкретним, чврстим критичарским начелима.

Снежана Шаранчић-Чутура

UDC 811.163.41(091) (049.3)
821.163.41-95

ХРАБРО СУЧЕЉАВАЊЕ СА СРПСКОМ КЊИЖЕВНОЈЕЗИЧКОМ ПОВЕСНИЦОМ

(Александар Милановић, *КРАТКА ИСТОРИЈА СРПСКОГ КЊИЖЕВНОГ ЈЕЗИКА*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 2004)

Промотре ли се објективно завидни стручни капацитети господина Александра Милановића, ваља рећи да је он ову књигу могао написати и раније. Међутим, с обзиром на то кроз какве смо невоље пролазили као народ и држава последњих петнаестак, а пре тога и још педесетак, година, Милановићева књига нимало не касни. Она стиже у право време, и то не као наговештај, него као по-

тврда да смо у господину Александру Милановићу, асистенту на Одсеку за српски језик са јужнословенским језицима Филолошког факултета у Београду, добили историчара српског књижевног језика и српског језичког стандарда који је темељито савладао занат и постао врстан књижевнојезички зналац, историчар и списатељ.

Александар Милановић је млад човек и млад стручњак, пред којим су најбоље стваралачке године. Када је као асистент имао храбрости и способности да се, спремајући докторску дисертацију, тако успешно сучели са тако сложеном књижевнојезичком повесницом каква је српска, од њега ваља убрзо очекивати и више и боље од онога што су, на пример, Хрвати добили још пре четврт века, 1978. године, када се појавила књига загребачког лингвисте Златка Винце — *Путовима хрватскога књижевног језика*, с поднасловом *Лингвистичко-културноповијесни приказ филолошких школа и њихових извора*. Та хрватска књижевнојезичка повесница дужа је четири или пет пута од Милановићеве, а имала је друге претензије и друкчије науме од Милановићевих, али се и овде, код нас, одавно осећа потреба за дубљим захватом у српску књижевнојезичкоисторијску материју и ширим распоном осветљавања свих оних културноисторијских прилика које су *српски књижевни језик* и *српски језички стандард* учиниле онаквим какав он јесте на почетку трећег миленијума.

Лаћајући се смело овог сложеног посла, господин Милановић није пред собом имао неузорану ледину. О томе сведочи и његова двостранична лектира, изложена на крају невелике књиге, на њеној 141. и 142. страници. Ту лектиру, заправо ту литературу, како и сам каже у „Уводној напомени", због њеног ограниченог обима, није хтео да оптерећује „навођење[м] све коришћене литературе, а поготову чланака и огледа у периодици". Списак коришћених књига, са нешто мање од педесет јединица, сведочи о томе да наш млади аутор савршено добро разуме да је српска књижевнојезичка историја испреплетена са политичком и културном повесницом, са књижевношћу и њеном историјом, те са народном судбином уопште. Сведочи и о томе да ни у једном наслову коришћене литературе нема атрибута *српски* и *књижевни* који би били истовремено придружени *историји нашег језика*, била она *кратка* или *дуга(чка)*, мада се наводе по три језичкоисторијске књиге Александра Белића и Павла Ивића, двојице највећих српских лингвиста и лингвоисторичара XX столећа, од којих је првонаведени, Белић, рођен 1876. године, формативно везан за претпрошли, XIX, век.

Александар Милановић и његов издавач, београдски Завод за уџбенике и наставна средства, чини се, свесно су се одрекли тзв. научног апарата, оличеног у појевима фус-нота. Наиме, књига је, како се вели у „Уводним напоменама", „намењена ширем кругу читалаца, а првенствено средњешколцима и образованим лаицима". Додуше, пошто она „није популаран, већ стручан преглед историје књижевног језика, у коме су наведене и неопходне информације о историјској граматици српског језика", не скрива се ни њена претензија да, „као кратка хрестоматија, може послужити на вежбама и студентима србистике на филолошким факултетима, као и студентима учитељских факултета". Додао бих и да, као таква, јамачно *мора послужити* превасходно студентима многобројних филолошких, односно номинално филозофских, факултета, којих је сада чак осам на српском говорном простору, а сличне, тако очигледно корисне и дидактички вредне хрестоматије, заправо нема упркос давно уоченим потребама за њом.

Инсистирам на атрибуту „дидактички", јер књига није ни обимна ни скупа, а набијена је подацима и илустрацијама за којима би требало подуго трагати да би их се заинтересовани појединац докопао. Оваква каква јесте, издата у тиражу од хиљаду примерака, она може бити уистину приступачна и у Београду и у Бањој Луци, и у Нишу и у Новом Саду, и у Крагујевцу и у Косовској Митровици,

и у Никшићу и у Српском Сарајеву, где се, на универзитетским студијама, српски изучава свестрано, премда наш језик није нимало свестрано опскрбљен уџбеничком и приручничком литературом која је студентима србистике преко потребна и у земљи и у свету. То јест, ја се надам да ће ова књига бити приступачна упркос међама код Бродарева, Павловића ћуприје и других пограничних места, државноправних и валутних размеђа, којих није било између 1918. и 1991. године, што обележавају наше несрећно народно и међународно уједињавање и разједињавање.

Да ова књига у наслову садржи граматичку множину — *срӣских књижевних језика*, уместо једнине — *срӣскоӣ књижевноӣ језика*, она не би била ништа мање тачна, али би, без обзира на познату склоност савременог српског језика да једнином казује множину, била зацело прецизнија. Наш аутор пише лепо и једноставно, прегледно и приступачно, о чему сведочи цео садржај књиге, с њених дванаест, „апостолских", одељака, међу које спада и „Уводна напомена", те с мноштвом пододељака у свакоме од њих осим у пр́воме, обично кратких, који се кадикад номинално понављају. Наиме, наш аутор описује заправо десетак српских језика, с атрибутом *срӣски* или без њега, следећи истоветан модел излагања. Желео бих сада да покушам да те језике укратко предочим вашој пажњи.

То је понајпре *стӣаросло̄венски језик*, чија је основа јужнословенски дијалекат из околине Солуна, „тј. управо онај говор који су Солунска браћа савладала у младости", што се у науци понекад назива *црквеносло̄венским* па и *стӣароцрквеносло̄венским језиком*, који је литераризован на такав начин да њиме није говорио нико а да се јесте служио много ко, с тим што никад није продро у *шире народне масе*, али је, уз старогрчки и латински језик, постао трећи сакрални језик наше цивилизације. Следећи је *срӣскосло̄венски језик*, т. ј. старословенски језик српске редакције, који међу Србима у данашњој Војводини бива средином XVIII века замењен *рускосло̄венским језиком* као погодним одбрамбеним механизмом за етничку и верску заштиту српског народа и српске младежи у Хабзбуршкој монархији од унијатске претње и суштинског однарођивања.

Предмет потоњег дескриптивног интересовања ауторовог јесу *ӣисано стӣваралаштво на срӣском народном језику до ӣоловине XVIII века* и *дубровачки књижевни језик*, којем аутор приступа без комплекса и предрасуда као делу српског културноисторијског наслеђа, које ће постати еталоном модерне хрватске културе, па и њеног књижевног језика, утемељеног иначе готово потпуно на Вуковом моделу српског књижевног језика. Даље се обрађује *рускосло̄венски језик у уӣоӣтреби код Срба*, и данас главни језик богослужбене употребе у Православној цркви код Срба, односно у Српској православној цркви. Простора се, мада сасвим оскудног, нашло и за *руски књижевни језик у уӣоӣтреби код Срба*, о чему се понајмање зна.

Много више простора, с добрим разлогом, нашло се за *славеносрӣски језик*, као необичну и шаролику мешавину *рускосло̄венскоӣ, срӣскосло̄венскоӣ, рускоӣ и срӣскоӣ народноӣ језика*, која је пред освит Српске револуције, 1804, већ била еволуирала у *доситӣејевски језик*. Њиме се, мислим с мало доброг разлога, наш аутор није бавио, није га ни споменуо, премда је он у великој мери био народни, т. ј. понародњен или, још прецизније, посрбљен идиом. Тај идиом, уз *Мркаљеву реформу ћирилице* — којој наш аутор посвећује заслужену пажњу следећи исправку преувеличане Вукове заслуге за реформу матичног српског писма, за шта је најзаслужнији његов имењак академик Александар Младеновић — тај језик, заправо доситејевски језик, и без Вукових револуционарних резова, многи данас мисле, могао је постати савременим српским књижевним језиком, т. ј. српским језичким стандардом.

Устрајавајући на одабраној концепцији, чији је циљ био да се на невеликом простору даде језгровит приказ свих српских књижевних језика, т. ј. књижевних језика у употреби код Срба, аутор је за *вуковски језик*, обрађен у одељку „Вук Стефановић Караџић и реформа језика, писма и правописа", могао одвојити тек двадесетак страница, придружујући му само нешто више од 5 страница посвећених *београдском стилу*, као и данас репрезентативној, надмоћној мада понешто раздешеној, верзији савременог српског књижевног језика. Тај језик, српски књижевни језик, српски језички стандард, службени је језик двеју међународно признатих држава, Србије и Црне Горе и Босне и Херцеговине, односно трију њихових република — понајвеће од њих, Србије, али и невеликих двеју, Црне Горе и Српске, где је подвргнут извесној (и) политичкој пресији не би ли се нашло простора за афирмацију двају чеда титовског модела нациотворбеног и језикословног инжењеринга оличеног у муслиманској/бошњачкој нацији и црногорској „нацији", с најновијом дукљанистичком оријентацијом њене владајуће елите, супротстављене народној већини и опредељене да тај део нашег народа, у интересу властитог останка на власти, дели и сукобљава по сваку цену.

Усвојена језичкоисторијска концепција изложена је на сасвим пристојан и ваљано информативан и објективан начин, којем се може замерити заобилажење онога што смо до пре петнаестак година звали *српскохрватским језиком*, владајућим седамдесетак година не само у Србији, Црној Гори и Босни и Херцеговини него и у Хрватској, која му се више од других средина одупирала на крајње противуречан, штетотворан и вехементан начин. Одупирала му се Хрватска упркос томе што је она најзаслужнија за стварни „унитаризам" тог језика, т. ј. за стварно обједињавање хрватског и српског књижевног језика, који и данас, макар били засебни национални језички стандарди, представљају у суштини *исти стандардни језик*, званично обезимењен. Њега у новој државноправној стварности, првенствено хрватски лингвисти покушавају, не би ли избегли утројезичавање своја три наречја (чакавског, кајкавског и предоминантно српског штокавског), да преименују у *средишњи јужнославенски језик*.

За ово најновије хрватско социолингвистичко петљање српска лингвистичка и културна јавност нису показале ни интересовање, а камоли интерес, па Александру Милановићу предстоји да се овим замршајем евентуално позабави у другом издању своје књиге. Назначујући на њеној 143. страници да је посреди „Прво издање, 2004. године", аутор и његов издавач као да наговештавају брзо ново, друго, издање, које би могло бити допуњено нимало епизодном српскохрватском деоницом наше језичке историје, али и још двама одељцима те историје — *судбином српског језика изван Србије, у Црној Гори, Босни и Херцеговини и Хрватској, те његовим трима дијаспорама, најпре у најближем суседству* (Словенија, Мађарска, Румунија, Македонија и Албанија), затим *у западноевропској, гастарбајтерској*, и, најзад, *у прекоокеанској*.

Лично веома заинтересован за судбину српског народа и његовог језика — за много више реда у његовом даљем развоју и стандардизацији — не могу а да не изразим искрену радост што у Александру Милановићу препознајем стручњака који ће у ширим верзијама својих будућих књижевнојезичкоисторијских књига, оних без атрибута *кратка*, умети да нас снабдева ширим и дубљим (са)знањима о српским књижевним језицима, поготову, и то оделито, о његовом данас најважнијем лику — *српском језичком стандарду*. У овој књизи знао нас је колега Милановић, дајући мноштво илустративних примера — и изворних, и адаптираних, и преводних — обавестити о томе како су изгледали поједини текстови свих српских језика у разним њиховим фазама и формама, и двеју српских азбука, глагољице и ћирилице. И у будућим књигама требаће следити тај модел излагања, описивања и расветљавања језичких чињеница какве су оне стварно биле,

предочавајући одговарајуће *текстуалне илустрације* не само *о свим фазама стандардизације*, које је, не само за српски језик, назначио новосадски лингвиста Милорад Радовановић, него и о *појединим функционалним стиловима*, за које је господин Милановић показао ваљано интересовање и разумевање и у свом првом издању српске књижевнојезичке повеснице. Српској језичкој науци нису нужне мистификације и кривотворине, којима ни наша општа историографија од Руварчевих времена па до данас није била склона ако се изузме мистификовано величање једне стране српског грађанског рата од 1941. до 1945. године, него објективно и минуциозно истраживање чињеница какве су оне стварно биле.

Пожелимо нових успеха Александру Милановићу, који ће надилазити и надмашивати домете ове књиге, иначе пуног поготка младог човека којем, надајмо се, предстоје *многаја лета стваралачких прегнућа*.

Бранислав Брборић

UDC 929 Otović V.

ВЛАДИМИР ОТОВИЋ
1929—2004

Када је 13. септембра 2004. године преминуо професор, библиотекар и историчар књижевности Владимир Отóвић, његови школски другови, ђаци, сарадници и пријатељи подсетили су се пријатних дана које су са њим провели и умних разговора које су водили. Више него та сећања и сажети биографски записи његов лик чувају радови које је објавио у књижевноисторијским часописима и, пробране, публиковао у књизи *Белешке на белинама Његошевих књига*. Осим тих студиозних текстова, његошолог Отовић оставио је драгоцену личну библиотеку коју данас с пијететом чува Библиотека Матице српске.

Рођен 1929. године у Илоку, Владимир Отовић је у родној вароши завршио основну школу и 1939. године уписао се у сремскомитровачку гимназију. Али већ 1941. обрео се као прогнаник у Ужицу и продужио школовање у Државној реалној гимназији. Поткрај рата био је курир у Ужичком партизанском одреду, а у послератним годинама учествовао је у омладинским радним акцијама на изградњи пруга Брчко—Бановићи и Шамац—Сарајево.

Завршивши Гимназију, 1948. године уписао се на Филозофски факултет у Београду. Студије југословенских језика и књижевности окончао је 1953. дипломским испитом „Проза Владимира Назора".

Године 1954. почиње успешну каријеру професора у престижној Гимназији „Јован Јовановић Змај" у Новом Саду. На професорском испиту одбранио је тему „'Кора' и 'Непочин-поље' Васка Попе". Омиљен и поштован међу ученицима и уважаван међу колегама, остао је запамћен као сериозан предавач и врстан зналац српског језика.

Књигољубиви језикословац прешао је 1970. године у Библиотеку Матице српске и постао библиотекар — истраживач културног наслеђа. Оно што га је подстакло да се у најстаријој српској националној библиотеци посвети књигама из 18. и 19. века можемо наслутити листајући његове радове из историје књижевности.

Почев од шездесетих година минулог века Владимир Отовић објављује текстове којима јасно исказује занимање за књижевноисторијске теме које ће касније назвати *својом његошологијом*.

У пролеће 1961. године он у *Летопису Матице српске* публикује опсежан рад „Трагање за првим тренуцима 'Горског вијенца' — Његош и Орфелин". С јесени 1963, исто у *Летопису*, објављује „Прво песничко

сновиђење Његошево", а 1969. „Бојеви Махмута Бушатлије у песмама гуслара, Викентија Ракића и Његоша". Први наведени рад почиње констатацијом: „Постављајући и пишући свој *Горски вијенац* Његош је, као што се то догодило Сервантесу са *Дон Кихотом* или Гетеу са *Фаустом*, имао да иживи, осмисли, домисли и испева дело које ће постати и бити његова судбина и слава." Поимајући је као мисао водиљу, почео је да трага за жилама којима је свеколико дело владике Рада уроњено у књижевно наслеђе. Поставши библиотекар Матичине библиотеке сусрео се са обиљем старих књига које му је то омогућило. И док његов библиотекарски допринос, деперсонализован али незаобилазан, остаје у каталозима старе и ретке књиге, на видело му излазе књижевноисторијски радови: „Његошева и Драшкова прича у 'Горском вијенцу' и једна причица сиротица у часопису *Књижевност и језик* 1970, „Божидар Петрановић у историји о постанку Његошевог Горског вијенца" у *Прилозима за књижевност, језик, историју и фолклор*, 1972, „Његошев Милош Обилић бољи од Муиција Сцеволе" у *Зборнику Матице српске за књижевност и језик* 1973. и „Запис уз наслов Његошева спева 'Луча микрокрзма' " у истој Матичиној публикацији и исте године.

Трагалац и зналац, Отовић је направио избор својих његошолошких текстова из шездесетих, седамдесетих и деведесетих година и објединио их у књигу *Белешке на белинама Његошевих књига*, а Библиотека Матице српске ју је објавила 1994. године у едицији „Трагови". Друго, проширено издање тог његовог животног дела објавила је Његошева задужбина 2002. године.

Стални члан-сарадник Матице српске, студиозни прегалац Владимир Отовић дао је осамдесетих година велик допринос остваривању пројекта „Пренумерација на српску књигу XVIII и XIX века". Прешавши у Матицу 1986. године, био је и руководилац тог пројекта, до пензионисања 1989. године.

Мада нарушеног здравља, у том раздобљу дао је крупан допринос историји српске књижевности. Примењујући искуство библиотекара Матичине Библиотеке и сопствени метод проучавања текстова и консултовања извора, приредио је *Песме* Лазе Костића — прву књигу његових сабраних дела, 1989. године. У њој је сакупио све Костићеве песме и пропратио их акрибичним коментарима и библиографским подацима. Издавачко предузеће Матице српске је 1991. године, поводом 150-огодишњице песниковог рођења, поново објавило то своје издање и тако потврдило вредност и значај Отовићевог подухвата.

Да је Владимир Отовић био велики посвећеник стваралаштва Петра II Петровића Његоша зорно сведочи његова збирка песникових књига. Помно је сакупљајући, несумњиво од почетка својих његошолошких истраживања, он ју је обогатио првим издањима дела *Пустиник цетински*, Цетиње 1834, *Лијек јарости турске*, Цетиње 1834, *Луча микрокозма*, Београд 1845, *Огледало српско*, Београд 1845, *Горски вијенац*, Беч, 1847, *Кула Ђуришића и Чардак Алексића*, Беч 1850, *Лажни цар Шћепан Мали*, Трст 1851. и *Слободијада*, Земун 1854. Уз њих, у збирку је уврстио готово сва издања Његошевих целокупних и сабраних дела и појединачних насло-

ва. Отовићева библиотека садржи и две посебне целине са специфичном грађом. Прву чини 200 фасцикли у којима се налази неколико хиљада сепарата и чланака из домаћих и страних часописа и новина са освртима на Његошево стваралаштво. У другој су грамофонске плоче и касете са снимљеним текстовима из песникових дела и портрети, фотографије, разгледнице, календари, плакати, поштанске марке, новчанице, значке и сувенири на којима је лик владике и песника.

Ову јединствену збирку књига — споменика културе и грађе о њима поклонио је Библиотеци Матице српске познати новосадски књижар Василије Јовановић. Инвентарисане и каталошки обрађене публикације, означене сигнатуром *Отовић*, сада се чувају у засебно опремљеној просторији а информације о њима налазе се у Електронском каталогу Библиотеке Матице српске и у Узајамној библиографско-каталошкој бази података — Централном електронском каталогу библиотека у Србији. Публикација и посебна грађа имају статус старе и ретке књиге и могу се користити искључиво у Читаоници раритета.

Име трудољубивог ерудите Владимира Отовића остаће трајно забележено у повесници новосадске Гимназије „Јован Јовановић Змај", у аналима Матице српске и Библиотеке Матице српске и у историји књижевности, којој је дао особит допринос својим његошолошким студијама и његошолошком збирком.

Радован Мићић

ИНДЕКС КЉУЧНИХ РЕЧИ

А

авангарда 59, 263, 307
авионски топос 561
актуализација 15
анти-јунак 315
антиптоза 315
антиутопија 369
апокалиптика 133
аутор 247

Б

басна 481
библиотека 571
биље 527
биографско 307
Богомајка 527
Богородица 345
боје 59

В

видљиво 345
Византија 345
време 7, 345, 571
врлине 511

Г

глас 571
град 315
гротеска 561

Д

депатетозовање 561
деривација 15
дијалог 481
дирегеза 7
документарност 387
друштвени статус 511

Ђ

Ђ. Даничић 27
Ђорђе Марковић Кодер 527

Е

егзотизам 561
еквивалентност 577
експанзија 15, 577
експресионизам 263
екстаза 59
ерос 117
еротски топос 561
есеј 27
естетика 489
естетика шока 561
етимологија 489

Ж

жанр 133, 159, 307, 539
женски принцип 527
живот 387

З

(зла) жена 511
злочин 117
Змај 481
значење 15

И

игра 489
изобличење 561
иновација 527
интелектуализација 571
интертекст 15
интертекстуалност 369, 577
историја 345

J

J. J. Змај 27
Јакобсон 577

K

катарсис 489
кинематографско 561
кинетизовање простора 561
књижевна и ликовна критика 59
књижевни програм 539
књижевно образовање 539
колизија вриједности 117
коло 489
коментар 7, 247
конверзија 577
контекст 15
космополитизам 315
Костић 481
крвни деликт 117
култ брзине 561
култура 345

Л

лавиринт 571
Лаза Костић 27
легенда 387
летописац 345
лик 247, 489, 571
литература 387

Љ

љубав 345

М

мане 511
маска 247, 489
матрица 15, 577
метафора 315
Милош Црњански 27, 263
мимеза 7, 15
мимесис 489
мит 133, 369, 481
митско 307
модел 7
модерна 59
молитва 345
монтажа 561
мотив лета 345
мотивација 117
музика 571

Н

нагон 117
нарација 307
наслов 159
невидљиво 345
немиметичност 561
неопримитивизам 561
неромантичност 15
новела 117, 571
нови читаоци 539

О

одрастање 307
ономатологија 133, 369
отежана форма 387

П

П. П. Његош 27
паганско 307
парабола 117
парнас 539
парнасосимболизам 59
пародија 133
песма 15
плес 489
повест 159
поднаслов 159
подтекст 345
поезија 577
поента 345
поетика 539
поетички концепт 539
појава 307
полиморфизам 307
пољска драма 97
пољска комедија 97
постмодернизам 159
поступак 387
Први светски рат 263
прво лице 117, 247
предмортална и постмортална стања свести 561
предсвесна и несвесна стања свести ликова 561
преношење 387
преобликовање 387
преокрет 117
приповедач 7
приповедна инстанца 247
приповијетка 117
приповједач 117
прича 159
програми 263
простор 369, 571
психолошка проза 561
публицистика 511

путовање 315
путопис 307

Р

реализам 247
реализација тропа 315
Рембо 577
реторика 481
рецепција 97
ритуал 133
Рифатер 577
роман 7, 159, 247
руски формализам 387

С

самосвест 511
сан 561
сведочанство 387
свезнајући приповедач 247
свет приче 247
семиотика 577
сиже 117
симболизам 539
симболика 345
симболика боја 561
слободан стих 59
слободни стих 315
словенство 315
смрт 345
спољашња и унутрашња перспектива 247
српска модерна 539
српска поезија 539
српски романтизам 27
српско позориште 97
статично становиште 345
страсна мера 345
страст 117
субјекат 307
судар порока 117
суматраизам 263

Т

танатос 117
тачка гледишта 117, 369
текстуални знакови 15
тема 571
Terra Mater 527
техника реза 561
техницизам 561
типологија 7
традиција 59, 527
треће лице 117

У

„уметност деконцентрације" 59
универзално 571

Ф

фантастика 571
фигура 489
фрагментарност 561
функција 15
функције 7
футуризам 59

Х

халуцинација 561
хипердетерминација 15
хипнизам 59, 315
хор 489
хришћанство 133
хумор 511

Ц

цитатност 369

Ч

читалац 511

ИМЕНСКИ И ГЕОГРАФСКИ РЕГИСТАР

Ћирилица

А

Аврамовић Зоран 57, 304
Ади Ендре (Endre Ady) 595, 596
Азија 31, 215
Аиралди Божидар 637
Ајнштајн Алберт (Albert Einstein) 141, 370
Аквила Римски (Aquila Romanus) 483
Албанија 666
Алберти Леон-Батиста (Leon-Battista Alberti) 48
Александар, краљ 111
Алексић Драган 315
Алексиу Лучијан (Lucian Alexiu) 632
Ален Грем (Graham Allen) 651
Алигер Аманд 113
Алпи 535
Алфиревић Франо 315
Аљаска 86
Америка / Сједињене Америчке Државе 212, 213, 214, 215, 433, 655
Амстердам 494
Ананта Чарана Сукла (Ananta Charana Sukla) 504
Андрић Иво 43, 48, 57, 163, 265, 269, 270, 272, 286, 289, 291, 292, 304, 461, 595, 640
Андроник, цар 624
Антоан Андре (André Antoíne) 104
Анушка 315
Аон Веор Самаел 289
Аполинер Гијом (Guillaume Apollinaire de Kostrovitzky) 164, 640, 651, 653
Арарат 336
Аристид Квинтилијан 499
Аристоксен (Ἀριστόξενος) 499
Аристотел (Ἀριστοτέλης) 7, 225, 395, 415, 448, 499, 500, 539
Аристофан (Ἀριστοφάνης) 645, 648
Арлингтон 110
Арнаутовић Александар 203
Арсенић Милан 508
Арсић М. 656
Архипенко Александар Порфирјевич (Александр Порфиревич Архипенко) 63
Асимов Исак (Isaac Asimov) 373, 385
Атанацковић Богобој 10, 261
Атенеј (Ἀθηναιος) 497
Атина 486, 496, 506
Аустрија 628, 655
Аустроугарска 276, 517
Афтоније (Ἀφτόνιος) 224
Африка 31, 86

Б

Бабић Биљана 616
Бабић Јосип 599
Бабич Михаљ (Mihály Babits) 597
Бајрон Џорџ Гордон (George Gordon Byron) 48, 49, 646
Бал Мике 248
Балкан 54, 67, 68, 333, 353, 462, 601, 629, 656
Балтимор 398
Балческу Николае (Nicolae Balcesku) 630
Банат 27, 527, 634
Бановићи 669
Бања Лука 460, 638, 639, 664
Бањаи Јанош (János Bányai) 630
Бањанин-Коради Љиљана 455
Барбис Анри (Henri Barbusse) 269
Бароне Орландо 421
Барселона 571
Барт Ролан 449, 651
Бартошински 8
Бартуловић Нико 55
Басара Светислав 163
Баста Данило 200
Бахтин Михаил Михајлович (Михаил Михайлович Бахтин) 133, 140, 141, 248, 249, 370, 463, 507
Бачка 527, 595

Бачки Јарак 120
Бачлија Грга 616
Башић 199
Башић Г. 657
Башлар Гастон 652
Бедел Морис 76
Бедије Јозеф (Joseph Bédier) 219
Бекет Семјуел (Samuel Becket) 139
Бекић Томислав 169
Бекон Френсис (Francis Bakon) 445
Белан Арк 180
Белић Александар 179, 450, 451, 664
Белољин 333
Бен Готфрид 264, 266, 323
Бенвенисто 7
Бенешић Јулије 103, 104, 106, 108, 113
Бењамин Волтер 444
Београд 22, 28, 36, 50, 52, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 65, 73, 79, 81, 85, 91, 98, 99, 102, 103, 104, 105, 106, 108, 109, 110, 111, 114, 116, 117, 137, 138, 139, 142, 149, 150, 153, 159, 161, 162, 166, 169, 174, 180, 183, 188, 189, 190, 191, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 204, 205, 206, 228, 217, 218, 219, 221, 226, 230, 247, 249, 256, 260, 261, 268, 269, 275, 276, 277, 284, 286, 303, 304, 305, 307, 308, 309, 316, 321, 330, 339, 345, 347, 351, 356, 371, 374, 377, 379, 381, 383, 389, 390, 392, 394, 396, 397, 400, 406, 409, 424, 426, 438, 447, 449, 453, 454, 456, 457, 458, 460, 465, 466, 491, 494, 496, 498, 500, 503, 505, 507, 508, 509, 546, 548, 558, 561, 562, 511, 512, 514, 522, 525, 526, 528, 529, 530, 531, 532, 534, 535, 571, 592, 593, 595, 596, 601, 607, 612, 623, 625, 626, 627, 628, 654, 655, 663, 638, 639, 643, 648, 651, 664, 669, 670
Беранже 46
Бергсон Анри (Henri Bergson) 141, 264, 290
Берђајев Николај Александрович (Николай Александрович Бердяев) 287
Берета Баро 460
Бери 448
Берић, учитељ у Темишвару 275, 276
Беркли (Berkley) 57, 444
Беркович Сакван 215
Берлин 62, 184, 503
Берлингтон 638
Бернар Клод (Claude Bernard) 45
Бернар Сузан (S. Bernard) 586
Бернстен Анри (Henry Bernstein) 269
Бертолино Никола 57, 304
Бетелхајм Бруно 659
Бетовен Лудвиг ван (Ludwig van Beethoven) 550, 553
Бећковић Матија 663
Бехер 323
Беч 50, 169, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 182, 199, 201, 266, 267, 276, 293, 452, 484, 490, 515, 520, 525, 629, 656, 670
Бешевић Милица 641
Бешевић Стеван 641
Бизерта 641
Бијелић Јован 315
Билефелд Улрих 461
Билић 315
Бингула 527
Бирд Х. 529
Битољ 33
Бихаљи-Мерин Ото 505
Бјуел Лоренс 211
Блавацки 289
Благојевић Милош 625
Блац 59
Блејк Вилијем (William Blake) 151
Блиски исток 547
Блок Александар Александрович (Александр Александрович Блок) 639
Блум Леополд 152
Блумингтон 17, 578
Боало Никола 540, 646
Богашиновић Петар 460
Богдановић Димитрије 222, 223, 233
Богдановић Милан 27, 55, 267, 329, 569, 640
Богдановић Нана 77, 85
Богдановић Недељко 617
Богосављевић Срдан 268, 304, 643, 644, 645, 646, 647, 648
Бодлер Шарл (Charles Baudelaire) 336, 556, 582, 584, 591, 651, 652, 653
Божовић Ратко 508
Бојић Милутин 264, 266, 271, 280, 356, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 638
Бојовић Злата 231, 457, 458, 459, 460, 654, 656
Бока Которска 657
Бокан Драгослав 304
Бокачо Ђовани (Giovanni Boccaccio) 637
Бономи, тршћански бискуп 629
Борхес Хорхе-Луис (Jorge-Luis Borges) 149, 387, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 572, 574
Боске Ален 652, 653
Босна и Херцеговина 657, 666
Бото Јан (Ján Botto) 630
Бошњаковић Жарко 616, 617
Брак Жорж (Georges Braque) 63
Бранковићи 657
Браун Стјуарт (Stuart C. Brown) 647
Брборић Бранислав 467, 667
Бредбери Малколм 650
Бредбери Реј (Ray Bradbury) 373, 374, 385
Брехт Бертолт (Bertolt Brecht) 273, 304, 323
Британија 226

Бркић Бранислав 628
Бродарево 665
Бродзињски Казимир (Kasimir Brodziński) 185
Брозовић 315
Брук Руперт 227, 266
Брукс П. 413
Брчко 669
Бугарска 67, 628
Будим 180, 224, 515, 516, 521, 525
Будимпешта / Пешта 275, 527, 596
Бујновски Јозеф (Józef Bujnowski) 113
Букурешт 189
Булатовић Миодраг 460, 461, 462, 463
Булгаков Михаил Афанасјевич (Михаил Афанасьевич Булгаков) 403
Були Мони де (Solomon de Monny de Boully) 60, 315
Булоњска шума 637
Бунић Никола 460
Буњак Петар 97, 116
Бурљук Давид 86
Бут Вејн 7, 9, 10
Буше (Boucher) 583

В

Вавилон 407, 413
Вајлд Оскар (Oscar Wilde) 271, 286
Валери Амброаз Пол (Paul-Ambroise Valéry) 421, 557, 651, 653
Валерије (Valerius) 288
Ван Ходис 323
Варшава 102, 494
Васиљевић Жарко 111, 112
Васић Александар 451
Васић Вера 615
Васић Драгиша 63
Вегел Ласло (László Végel) 630
Вегнер 323
Везилић Алексије 511, 514, 516, 520, 522, 523, 524, 525
Везув 311
Вековић Стефан 623
Велбужд / Ћустендил 625
Велика Британија 138, 147
Велмар Јанковић Владимир 30
Велс 572, 636
Велс Херберт Џорџ 374
Велфлин Хајнрих 299, 304
Вељачић Чедомил 295, 304
Венеција / Млеци 50, 51, 460, 525
Вендел Херман (Hermann Wendel) 205, 207
Венцловић Гаврил Стефановић 512, 525
Вергилије Публије Марон (Publius Vergilius Maro) 225, 403, 448
Верешмарти Михаљ (Mihál Vörösmartý) 598
Верешчагин Марија 11, 112
Верлен Пол (Paul Verlaine) 551, 556
Верн Жил (Jules Verne) 374
Версаљ 62
Верфел Франц (Franz Werfel) 266, 267
Веселиновић Јанко 9, 10, 12, 261, 550, 606
Ветрановић Мавро 457, 458
Вида Марко Ђироламо 539
Видаковић Милован 9, 248
Видаковић Милош 264
Византија 345, 352, 353, 355, 506
Визбаден 490
Визић 527
Вијон Франсоа (François Villon) 336
Вилијемс Рејмонд (Raymond Williams) 444
Вилно 102, 113
Винавер Бруно 100
Винавер Станислав 30, 60, 62, 66, 67, 69, 267, 271, 283, 315, 329, 439, 562, 568, 653, 639
Винца Златко 664
Виспјањски Станислав (Stanisław Wyspiański) 100, 101, 102, 110
Витановић Слободан 544, 558
Виткјевич/Виткаци Станислав Игнациј (Stanisław Ignacy-Witkacy Witkiewicz) 101
Витковић Михаило (Mihály Vitkovics) 180, 597
Витковски Георг 219
Витмен Волт (Walt Whitman) 298, 299, 304, 567
Витошевић Драгиша 544, 558
Вишњић Филип 30, 31
Владислав, краљ 623
Властар Матија 503, 506
Влаховић М. С. 657
Влаховић П. 656
Водник Бранко 460
Војводина 27, 35, 111, 278, 632, 633, 636, 665
Војиновић Бранислав 112
Војиновић Станиша 454, 456, 457
Волк Петар 97, 111, 115
Волтер — Франсоа-Мари Аруе (Voltaire — François-Marie Arouet) 641
Воражин Жакоб де (Jacobus de Voragine) 404, 408
Врњци 207, 208
Вроцлав / Breslau 184, 186
Врочињски Казимјеж 100
Вршац 515, 516, 525
Вујаклија Милан 167
Вујић Јоаким 180
Вујичић Петар 494
Вујичић Стојан Д. 595, 598
Вукелић Вилма (Wilma von Vukelich) 631—632
Вукић-Ћосић Ана 451
Вукићевић Драган 456
Вуковић Гордана 616, 617
Вукомановић Милутин 60
Вуксановић Дивна 164

Вукчевић Миодраг 635, 636
Вукчевић Радојка 211, 443
Вулетић Александра 454
Вулетић Витомир 451, 456
Вуловић Светислав 219, 222
Вулф Вирџинија (Virginia Woolf) 287, 304, 650
Вученов Димитрије 514, 523, 526
Вучетић Зора 196
Вучетић Пашко 269, 289
Вучковић Војислав 451
Вучковић Живојин 115
Вучковић Радован 30, 268, 281, 287, 288, 298, 299, 305, 452, 457
Вучо Вук 599, 601, 602

Г

Габлер Ханс 435
Гавела Бранко 107
Гавриловић Младен С. 197, 654, 657
Гадамер Ханс-Георг 399, 448, 449
Гај Људевит 207
Гајгер К. (K. Geiger) 184
Галилеја 405
Галогажа Стеван 315
Ганди Махатма (Mohandas Karamchand Mahatma Gandhi) 264
Гаталица Александар 166
Гварини Ђамбатиста (Giambattista Guarini) 460
Гвозден Владимир 464, 648
Гвозденовић Славомир 634
Геблер Франк (Frank Göbler) 391
Гебрант А. (A. Gheebrant) 534
Георге Штефан (Stefan George) 264, 267, 548
Георгијевић Крешимир 102
Георгијевић Миша 174
Гератовић Бранка 449
Геролд Ласло (László Gerold) 633, 634
Гете Јохан Волфганг фон (Johann Wolfgang von Goethe) 98, 184, 186, 403, 404, 427, 550, 551, 600, 601, 602, 603, 670
Гетеборг 492
Гжимала Сједлецки Адам (Adam Grzymała-Siedlecki) 110, 114, 115, 116
Гибралтар 433
Гибрети Лоренцо 138
Гилберт Стјуарт 436
Гилрој Пол 213
Гинић Димитрије 107, 109
Глигорије дијак 627
Глигорић Велибор 55, 329
Глинка Ксавери 102
Глишић Бора 397
Глишић Милован 218, 550
Глуздовски Василије 102
Глушчевић Зоран 289, 292, 305
Гоголь Николај Васиљевич (Николай Васильевич Гоголь) 98, 317
Гођевац Драгутин 338
Голдинг Вилијам 650
Големовић Димитрије 231
Голубовић Видосава 562
Голубовић Милош 269, 286
Горјан Златко 441
Горњи Милановац 57, 58, 143, 304, 305, 421, 607
Гортан-Премк Дара 615
Гостушки Драгутин 231
Готје Теофил (Théophile Gautier) 546, 549, 582
Грант Јулисис (Ulysses Simpson Grant) 433
Граховац Б. 315
Грац 201, 489, 656
Грачац 217
Грдинић Никола 636
Грђић Шћепан 200, 202
Гревс Роберт (Robert Ranke Graves) 532
Григељ Јожеф 224, 225
Григорије Цамблак 624
Грилпарцер Франц (Franz Grillparzer) 184
Грим Јакоб (Jacob Grimm) 185
Грин-Жилијен (Julien Green) 146
Гринблат Стивен (Steven Greenblat) 40, 57, 443
Грковић Милица 623, 624, 625, 626
Гроден 264
Грол Милан 104, 105, 107, 197, 450
Гроновски Тадеуш (Tadeusz Gronowski) 101
Грубињски Вацлав (Wacław Grubiński) 100
Грубичић Слободан 599
Грчевић Фрањо 546, 558
Грчић Јован 188, 189, 192
Грчић Јован Миленко 218
Грчка 35
Губавчево Поље 217
Гумиљов Николај Степанович (Николай Степанович Гумилёв) 266
Гундулић Иван 459
Гундулић Џиво 457, 460
Гурски Конрад 219

Д

Д'Аржанвил Жозеф Дезалије (Jozeph Dezzalier D'Argenville) 638
Даблин 403, 429
Давидовић Димитрије 187
Далеки исток 547, 567, 636
Далмација 27, 30, 193, 457
Дамјанов Сава 166, 167, 528, 607
Данилов ученик 624
Даничић Ђуро 27, 54, 222, 223, 457, 656
Данкан Исидора (Isadora Duncan) 264
Данојлић Милован 226
Данска 175

Данте Алигијери (Durante Alighieri — Dante) 46, 47, 48, 137, 312, 550, 551
Данунцио Габријел (Gabriele D'Annunzio) 264
Де Лил 549
Де Хередија 548
Дебрецени Јожеф 596
Дединац Милан 60, 106, 107, 315, 332, 562
Делић Јован 117, 132, 400, 426, 561, 599
Демел 548
Делос 495
Дерен Андре (Andres Derain) 63
Деретић Јован 217
Дерида Жак (Jacques Derrida) 427
Деспић Дејан 231
Деспотов Војислав 164
Дечани 224, 623, 625
Ди Беле Жоашен 539
Дибо В. Е. Б. 214
Дик Филип 374
Дикенс Чарлс (Charles John Huffam Dickens) 439
Дилтај Вилхелм 448
Димитријевић Станојло 269
Димић Жарко 637
Динић Михаило 222
Диран Жилбер (Gilbert Durand) 652
Дирер Албрехт (Albrecht Dürer) 33, 45, 46
Дицков Весна 451
Добрашиновић Голуб 454
Добровић Петар 269, 293, 294
Дојл Артур-Конан (Arthur Conan Doyle) 139
Долежел Лубомир 463
Долоњицки Леон 101
Домановић Радоје 525, 654
Доментијан 222, 223, 224
Достојевски Фјодор Михајлович (Фёдор Михайлович Достоевский) 117, 148, 286, 287, 332
Драбик Вицентиј 101
Драгин Гордана 616, 617
Драгин Наташа 628
Драинац Дара 316
Драинац Раде 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 73, 74, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 84, 85, 86, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 315, 316, 317, 318, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 595, 651, 653
Драјден Џон (John Dryden) 646
Држић Марин 457, 458, 459
Дрндарски Мирјана 637
Дубровник 457, 458, 459, 460, 536, 656
Дудић Коста 616
Дунав 277, 629, 630, 632, 633, 635, 636
Дунић М. 315
Дучић Јован 15, 19, 22, 24, 25, 59, 61, 63, 271, 273, 279, 286, 365, 450, 539, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 652, 639, 641, 642
Душан Силни 503, 625
Душановић Милорад 111

Ђ

Ђока (Ђурчин?) 189
Ђорђевић Бојан 451, 454
Ђорђевић-Јовановић Јованка 451
Ђорђевић Љубица 452
Ђорђевић Пера 221
Ђорић Милош 642
Ђукић Јулкица 616
Ђурђевић Игњат 457
Ђурђевић Стијепо 460
Ђурђево 613
Ђурић Војислав 447, 528, 529, 531, 532, 534, 535
Ђурић Милош 55
Ђурић Рајко 635
Ђуричић Никола 173

Е

Европа 67, 86, 138, 215, 264, 266, 278, 290, 300, 341, 397, 462, 506, 516, 527, 602, 629, 630, 631, 635, 655, 656, 640
Егер / Јегра 597
Египат 567
Едер-Јордан Беате 635
Едмистон Вилијем Ф. 250
Езоп (Αίσωπος) 225
Ејзенштејн Сергеј Михајлович (Сергей Михайлович Эйсенстейн) 141
Ејмис Кингсли 650
Ејмис Мартин 650
Еко Умберто (Umberto Eco) 17, 449
Екхарт Мајстер 44
Елемајер (Ellermayer)-Животић Олга 455
Елиот Томас Стернс (Thomas Stearns Elliot) 146, 226, 227, 228, 232, 288, 542, 558, 649
Елс Џералд (Gerald F. Else) 494, 495, 496, 497
Емерсон 215, 216, 287
Емпсон 449
Енглеска 31, 32, 67, 175, 207, 436, 444, 445, 449, 636
Ераковић Радослав 456, 605
Ерор Гвозден 447, 448, 449, 651
Есхил (Αίσχλος) 44, 495, 496, 497
Ефес 401

Ж

Жанетић Војислав 663
Жанетић Никола 230

Женет Жерар (Gerard Genette) 7, 8, 13, 249, 402, 647, 648
Жеромски Стефан (Stefan Żeromski) 101, 112, 115, 116
Живаљевић Димитрије 106, 109
Живаљевић Ђорђе 97, 106, 107, 116
Живковић Васа 31, 32, 43, 45
Живковић Драгиша 38, 39, 57, 277, 305, 548, 521, 522, 526
Живковић Зоран 374, 571, 572,573, 574, 575
Живковић Миленко 230
Живковић Мирјана 231
Живојиновић 193, 196
Живојиновић Бранимир 174
Живојиновић Велимир Massuka 46, 63
Живојиновић Д. Р. 656
Живојиновић Јован 171
Жигманов Томислав 633, 634
Жид Андре (André Gide) 264
Жулавски Јежи 99

З

Загорје 34
Загреб / Аграм 55, 56, 57, 186, 200, 201, 204, 205, 206, 208, 209, 248, 276, 304, 372, 394, 413, 414, 419, 491, 558, 529, 532, 534
Задар 656
Залески Бохдан (Bohdan Zaleski) 185
Западна Европа 219, 450
Запољска Габријела (Gabriela Zapolska) 98, 99, 103, 104, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116
Захаров Евгеније 60
Захорска Стефанија 101, 102
Земун 199, 200, 670
Зенон (Ζηνόνος) 415, 424
Зец Никола 269
Зимел 461
Златарић Доминко 458
Зоговић Мирка 637
Зорић Владимир 387, 393
Зорић Павле 270
Зрењанин 57
Зубан Лазо 180
Зудерман Херман (Hermann Sudermann) 99
Зупан Душан 654, 657

И

Ибзен Хенрик (Henrik Ibsen) 98, 100, 104
Иванић Душан 217, 218, 219, 220, 221, 261, 451, 455, 607, 633
Иванић Бранка 627
Иванић Иванка 562
Иванић Момчило 654
Иванов Вјачеслав Иванович (Вячеслав Иванович Иванов) 613, 617
Иванова Анабела 635
Ивановић-Баришић Милина 507
Ивачковић Илија 451
Ивић Милка 616
Ивић Павле 465, 612, 616, 617, 625, 664
Игњатовић Јаков 10, 11, 13, 38, 41, 55, 218, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 275, 278, 305, 527, 528
Иго Виктор (Victor Hugo) 47, 551
Изер Волфганг (Wolfgang Iser) 8
Израел 137
Иланца 274
Илиноис 391
Илић Војислав 291, 345, 346, 347, 453, 454, 455, 456, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 557
Илић Драгослав 111
Илић Драгутин 9, 218, 453, 454, 455, 456, 605, 606, 607, 608, 609
Илић Жарко 454, 456, 457
Илић Јован 453, 454, 455
Илић Милутин 454, 456
Илић, породица 453, 454, 456, 457
Илок 669
Иљеш Ђула 597
Ингарден Роман 449
Индија 503, 504, 506, 567
Инос Тереза (Theresa Enos) 647
Ирска 396, 397, 429
Исаиловић Димитрије 483
Итака 403
Италија 48, 263, 287, 657

J

Јагић Ватрослав 179, 182, 202, 222, 223, 457, 489
Јадран / Јадранско море 42, 45
Јакобсен Јенс-Петер (Jens Peter Jacobsen) 269
Јакобсон Роман (Roman Jakobson) 577, 591, 592, 593, 594
Јакшић Ђура 27, 28, 29, 37, 41, 49, 50, 51, 207, 218, 221, 273, 545
Јакшић Милутин-Милета 169, 176, 207
Јамајка 147
Јамблих (Ἰάμβλίχος) 499
Јанић Ђорђе J. 451
Јанићијевић Јасна 558, 657
Јанкова клисура 333
Јанковић Владета 500
Јанковић Емануел 511
Јанчић Светлана 275, 305
Јањушевић Гојко 521, 526
Јапан 293, 506
Јаћимовић Слађана 307
Јаус Ханс Роберт 600
Јејл 444
Јејтс Вилијам Батлер (William Butler Yeats) 226, 227, 228

Јелисавета енглеска 513
Јелић Војислав 224, 225, 315, 481, 487
Јелић Милосав 639, 641
Јерков Александар 161, 162, 163
Јерковић 315
Јерковић Јован 526, 616
Јеротић Владета 456
Јерусалим 137, 150, 151, 405, 406, 589
Јесењин Сергеј Александрович (Сергей Александрович Есенин) 329, 330, 331
Јефремовић 173
Јешић Недељко 60, 61, 316
Јингер Ернст 264
Јован Дамаскин 363, 364, 366
Јовановић Александар 231, 232, 233, 234, 345, 561, 562
Јовановић Ба́ба 188
Јовановић В. 656
Јовановић Васа 180
Јовановић Василије 671
Јовановић Владимир 228, 229, 230, 231
Јовановић Зоран 230, 231
Јовановић Зоран Ћ. 455
Јовановић Јован Змај 27, 28, 29, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 47, 54, 58, 481, 482, 485, 546, 654
Јовановић Слободан 42, 450, 452
Јовић Бојан 451, 456, 561
Јовићевић Тања 454
Јонеско Ежен (Eugène Ionesco) 633
Јонић Велибор 203
Јосић Вишњић Мирослав 118
Јоханесбург 626
Југославија 97, 106, 207, 444, 567, 597, 601, 633, 656, 657
Јужна Америка 86
Јужна Србија 567, 569
Јуришић Гедеон 623
Јухас-Георгиевска Љиљана 221, 222, 223, 224

К

Кавалканти 48
Казанцакис Никос 149
Казинци 597
Каиро 595
Кајзер Волфганг (Wolfgang Kaiser) 8, 219
Кајзер Фридрих (Friedriech Kaiser) 448
Кајоа Роже 496
Калајдович Константин 222
Калкута 504
Каменички парк 637
Ками Албер (Albert Camus) 154, 156, 461
Камоењш 292
Канавеловић Петар 457
Канада 86, 319
Каналето 50
Канети Елиас 633
Кандински Василиј (Wassily Kandinsky) 288
Карадаг 30
Карађорђе 32, 43, 273
Карађорђевићи, династија 627
Карано-Твртковић Павле 623
Карацић Вук Стефановић 34, 185, 187, 220, 221, 224, 225, 281, 318, 451, 454, 498, 529, 534, 613, 614, 630, 656, 665
Кардаун Марија (Maria Kardaun) 494
Каринти Фрињеш (Frigyes Karinthy) 596
Карпати 333
Карпентијер 572
Карсон Рејчел 215
Касирер Ернст (Ernest Cassirer) 371, 372
Катарина Алексејевна Прва 513
Каћански Стеван Владислав 655
Кафка Франц (Franz Kafka) 165, 573, 633
Качић-Миошић Андрија 184
Кашанин Милан 31, 32, 36, 39, 40, 49, 55, 57, 222
Квас Корнелије 15, 25, 577, 594
Квинтилијан (Quintilian) 224, 225, 482, 483
Кеја 509
Келн 147, 484
Келтис Конрад (Conrad Celtis) 629
Келчеј Ференц (Ferenc Kölczey) 630
Кембриц 17, 383, 444, 591
Кермаунер Тарас 521, 526
Кено 652, 653
Керол Алис Луис 578
Кијев 397
Кина 293
Кипарски В. 493
Кирхер Атанасијус 18
Кисјелевски Јан Аугуст 99
Киш Данило 160, 161, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 608, 646, 647, 648, 662
Кједжињски Стефан 100
Кјеркегор Серен (Søren Kierkegaard) 38
Клајн Иван 490
Кларк Артур 374
Клодел Пол (Paul-Louis-Charles Claudel) 264, 266, 651, 653
Клуге Ролф Дитер (Rolf Dieter Kluge) 503, 526
Кнежевић Лазар 111, 114
Ковачевић Божидар 30, 60, 63, 85
Ковачевић Љ. 221
Ковијанић Гаврило 457
Ковић Милош 452
Коен Леон 592, 593
Кожелничкова Наталија Алексејевна (Наталия Алексеевна Кожелничкова) 426
Којадиновић Зоја 637
Колаковић Медиса 527, 537
Колендић Петар 457, 459
Колер Херман (Hermann Koller) 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501

Кољевић Светозар 226, 227, 228, 451, 648, 649, 650
Комадина Војин 231
Комарчић Лазар 9, 10, 11, 12, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 262
Комбол Миховил 460
Кон (R. G. Kohn) 586
Константин, краљевић 624
Константин VII Палеолог 352
Константиновић Зоран 455, 628, 629, 630, 652
Константиновић Изабела 451
Константиновић Радомир 81, 84, 85, 271, 283, 305, 426, 599, 603, 604
Коњевић, др 315
Коњовић Петар 112, 113
Копаоник 656
Копитар Јернеј 185
Кораћ Александар 231
Кортасар Хулио (Julio Cortazar) 572, 573, 574
Косово 32, 44, 187, 274, 624, 656
Косовска Митровица 664
Косор Јосип 60
Костић Војислав 230
Костић Душан 229, 230
Костић Лаза 27, 28, 29, 34, 36, 37, 38, 39, 41, 42, 49, 51, 52, 53, 57, 218, 366, 481, 482, 485, 507, 651, 652, 670
Костолањи Деже (Dezső Kostolányi) 597
Кот Влоџимјеж (Włodzimierz Kot) 97, 106, 107, 111, 116
Котор 459, 656
Кох Ерих 522, 525, 526
Коцебу Аугуст фон (August von Kotzebue) 190
Крагујевац 458, 664
Краков 97, 102
Краков Станислав 561, 562, 563, 565, 566, 567, 568, 569, 570
Краљево 231
Красињски Зигмунт (Zygmunt Krasiński) 110
Крафт Херберт (Herbert Krafft) 219
Крду Петру 633
Крек Јанез 207
Кривокапић Мирко 174
Кристева Јулија 461, 600, 651, 652
Кристи Агата (Agatha Christie) 139
Крит 486
Крклец Густав 30, 45, 57, 63, 291, 330
Крлежа Мирослав 27, 289, 338
Крстић Петар 231
Крунић Душан 105, 107, 109
Крушевац 531
Крф 33, 643
Кршинић Франо 63
Ксантипа (Ξαντίππη) 523
Куален 500
Кудрјавцев Анатолиј 329, 330
Куртовић-Фолић Нађа 638
Кхакхеперсенб 413
Кшивошевски Стефан (Stefan Krzywoszewski) 100

Л

Л'Нотр Андре (Andres Le Nostre) 638
Лабок Перси 8
Лагос 134
Лазаревић Бранко 63, 203, 266, 450, 641
Лазаревић Лаза К. 218
Лазаревић Стефан деспот 356, 457
Лазић Небојша 133, 156, 369, 385
Лајпциг 184
Лакићевић Драган 661
Лалић Иван В. 226, 232, 233, 234, 299, 304, 305, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 356, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 366, 367, 651, 652, 653
Лансон Гистав (Gustave Lanson) 219
Лао Це 509
Ларкин Филип 227, 228
Ласек Агњешка 511
Лаусберг Хајнрих (Heinrich Lausberg) 482
Лахман Карл (Karl Lachmann) 219
Лацијум 403
Леве Рихард (Richard Loewe) 492, 493
Леви-Штраус Клод (Claude Lévi-Strauss) 591
Лемерт Еберхарт 8
Леметр Моник (Moniq Lemaitre) 427
Леонардо да Винчи (Leonardo da Vinci) 48
Леопарди Ђакомо (Giacomo Leopardi) 641
Лепенски Вир 507
Леринц Сабо 597
Лесинг Готхолд Ефраим (Gotthold Ephraim Lessing) 182
Лесковац Младен 57, 595, 596, 597, 598
Лечицки Казимјеж (Kazimierz Leczycki) 113, 115, 116
Ливадић Бранимир 197
Лика 617
Ликург 496
Лихтенштајн (нем. писац) 323
Ловћен 29, 42, 43, 44
Лозана 56, 303
Лома Александар 614, 615, 619
Лондон 31, 139, 156, 252, 369, 398, 586, 638, 647
Лоренс Дејвид Херберт 649
Лорковић Иван 197
Лосев Алексеј Фјодорович (Алексей Фёдорович Лосев) 142
Лотман Јурij Михајлович 133, 153, 396, 410, 644
Лотреамон Исидор Дикас (Isidore Ducasse Lotréamont) 337, 652
Лоџ Дејвид (David Lodge) 650
Луцерна Камила (Camilla Lucerna) 185

Љ

Љихачов Димитриј Сергејевич (Димитрий Сергеевич Лихачов) 219, 223
Љоса Варгас Хулио (Julio Vargas Llosa) 572
Љотић 179
Љубинковић Ненад 637
Љубић Шиме 457
Љубљана 372
Љуштановић Јован 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663

М

Маде Антал (Antál Máde) 629
Мађарска 27, 597, 620, 628, 634, 666
Мажуранић Иван 219
Мајаковски Владимир Владимирович (Владимир Владимирович Маяковский) 47, 77, 79, 80, 81, 86, 315, 330, 339
Мајсн (Mason) 508
Македонија 657, 666
Максимовић Војислав 558
Максимовић Горан 221, 451, 456
Максимовић Десанка 228, 229, 230, 231, 656, 660
Максимовић Душанка 55
Максимовић Јован 179, 180, 181
Максимовић Михајло 511, 514, 515, 516, 517, 518, 518, 520, 522, 523, 524, 525
Маларме Стефан (Stéphane Mallarmé) 556, 590, 651, 652, 653
Малетић Борђе 225, 483, 484
Малешевић 194
Малин-Бурагић Светлана 616, 617, 621
Ман Томас (Thomas Mann) 144, 264, 394, 461, 640
Манојловић Тодор 28, 30, 34, 40, 41, 55, 57, 315, 562, 566, 569, 653, 639, 642
Мансвјетова Лидија 103, 104
Маретић Томо 186
Маринети Филипо Томазо (Filippo Tommaso Marinetti) 76, 77, 263, 266, 228
Маринковић Боривоје 523, 526
Маринковић Душан 633
Маринковић Радмила 222
Марино Ђамбатиста (Giambattista Marino) 637
Марић Сретен 502
Марк Франц 69
Марковић др 179, 183
Марковић Ђорђе Кодер 218, 527, 528, 529, 530, 532, 533, 534, 535, 536, 537
Марковић Милан И. 106
Марковић Милка 269
Марковић Светозар 207, 274
Марковић Слободан Ж. 268
Марковић Фрања 269, 286
Маркс Карл (Karl Marx) 448
Мартенс Гинтер (Günter Martens) 219
Марчетић Милован 163
Масарик Томаш (Tomaš Garrigue Masaryk) 276
Масачусетс 110
Матавуљ Симо 9, 10, 12, 13, 218, 451
Матић Душан 315
Матић Сима 616
Матић Филип 426
Матицки Миодраг 450, 454, 628, 629
Матковић Лазар 43
Матовић Весна 451, 452, 453, 456, 628, 636
Матош Антун Густав 456
Мачва 655
Медаковић Дејан 626
Медичи Козимо (Cosimo Medici) 459
Мејџор Рендал (Rendall A. Major) 626
Мелвил 213
Мелетински Јелеазар В. (Елеазар В. Мелетинский) 658
Мелцл Хуго фон (Hugo von Meltzl) 631
Менгеле Јозеф 147
Мерешковски Дмитриј Сергејевич (Дмитрий Сергеевич Мережковский) 287, 403
Метерлинк Морис (Maurice Maeterlinck) 548, 556—557
Метерник Карл 98
Мештровић Иван 271, 276, 283, 299
Микеланђело Буонароти (Michelangelo Buonaroti) 33, 45, 46, 47, 138, 553, 554
Микић Радивоје 88, 327
Миковић Милован 633, 634
Миклошић Фран 484, 485, 492, 623
Миксат 596
Милановић Александар 663, 664, 666, 667
Милановић Душица 371
Милановић К. 537
Милетић Светозар 38, 39, 177, 274, 276
Милешева 223, 224
Милинковић М. 329
Милинковић Снежана 637
Милинчевић Васо 183
Милисавац Живан 169, 176
Милић Слађана 59, 315
Милићевић В. 568
Милићевић Живко 103
Миличић Сибе 30, 267, 288, 291, 562, 639
Милованов Лука 220
Миловановић Михаило 107
Милованчев Н. 657
Миловук Јосиф 275
Милојевић Милоје 231
Милојевић Милош С. 625
Милорадов Дејан 616, 617
Милосављевић Петар 544, 558
Милосављевић-Милић Снежана 7, 14, 247, 259, 262, 456
Милошевић Влада 229
Милошевић Никола 57, 293, 304, 305
Милошевић Петар 633, 634

Милошевић Предраг 405
Милошевићева 315
Милтон Џон (John Milton) 44, 48
Милутин, краљ 623, 624, 625
Милутиновић Дејан 413
Милутиновић Сима Сарајлија 47, 48, 218, 221
Миљковић Бранко 651, 653
Минор Јакоб (Jacob Minor) 182
Минхен 482, 490, 656
Мирјам — Зенон Пшесмицки 99
Мирковић Лазар 222
Мирковић Никола 548
Митковић Иван 60
Митре Бартоломе 573
Митров Стефан Љубиша 218
Митровић Андреј 264, 305
Мићињски Тадеуш (Tadeusz Miciński) 99, 101
Мићић Радован 637, 671
Мићић-Димовски Милица 118
Михаиловић Драгослав 118
Михајловић Велимир-Веља 616, 617
Михајловић Милица 558
Мицић Љубомир 67, 68, 269, 289
Мицкјевич Адам (Adam Mickiewicz) 185, 186
Мичел Ленгдон Елвин (Langdon Elwyn Mitchell) 508
Мишић, парох у Бечу 174
Мишић Зоран 232, 305
Мишле Жил (Jules Michelet) 580
Младеновић Александар 665
Младеновић Ранко 30, 107, 267, 270
Модош 33
Мојашевић Миљан 183
Мокрањац Јован 269
Мокрањац Стеван Стојановић 269
Мол 193
Молијер Жан-Батист Поклен (Jean-Baptiste Poquelin Molière) 98
Молнар Ференц (Ferenc Molnár) 597
Морача, манастир 656
Моријак Франсоа (François Mauriac) 146
Морисон Тони (Tonny Morrison) 213
Мориц Жигмонд (Zsigmond Móricz) 596
Москва 398, 403, 426, 492, 507, 616
Московљевић Милош 199
Мостар 197, 284
Мосусова Надежда 231
Мошин Владимир 222
Мразовић Аврам 224, 225, 226
Мраовић Дамјана 635
Мрђеновић Душан 626, 628
Мркаљ Сава 665
Мршевић-Радовић Драгана 654, 656
Мурко Матија 182, 183, 201
Мустафа II 655
Мушицки Лукијан 220
Мушкатировић Јован 166

Н

Надворник Емил 103
Најдановић Милорад 329
Назарет 146
Назор Владимир 299, 669
Налковска Зофја (Zofia Nałkowska) 100
Наљешковић Никола 459
Наполеон Буонапарте (Napoleon Buonaparte) 62
Напуљ 311
Настасијевић Момчило 233, 651, 653
Настасијевићи, породица 315
Невистић Иван 315
Негришорац Иван 162, 539, 558
Недељков Љиљана 615, 616, 617
Недељковић Миодраг 529, 531
Недић Боривоје 439
Недић Драган 217
Недић Љубомир 37
Недић Марко 426, 450, 451, 452
Нектаријевић Јасмина 599
Немањићи, династија 457, 625, 627
Немачка 67, 185, 191, 263, 448, 449, 548, 601, 628
Ненин Миливој 451, 638, 639, 642
Нервал Жерар де (Gérard de Nerval) 299, 651, 652
Неринг Владислав (Vladislaus Nehring) 183, 184, 186
Неродимља 624
Несторовић Зорица 456
Нигерија 134
Николић Мирослав 619, 621
Никшић 664
Нирнберг 46
Ниче Фридрих (Friedriech Nietzsche) 147, 200, 204, 215, 301, 482
Ниш 115, 116, 505, 612, 664
Нобел Алфред (Alfred Bernhard Nobel) 548
Новаков Слободан 399
Новаковић 186
Новаковић Јелена 451, 651, 652, 653
Новаковић Стојан 221, 503
Новачињски Адолф 99
Нови Сад 49, 52, 56, 57, 58, 81, 97, 99, 111, 112, 113, 115, 116, 117, 157, 160, 161, 167, 169, 170, 171, 172, 173, 179, 180, 188, 191, 192, 193, 196, 199, 204, 208, 224, 261, 268, 304, 305, 371, 416, 429, 458, 460, 465, 466, 508, 546, 558, 515, 516, 521, 523, 525, 526, 528, 529, 535, 611, 612, 615, 616, 617, 619, 625, 636, 657, 664, 669
Нови Сланкамен 140
Новић Јоксим Оточанин 187
Нодило Натко 276
Нордау Макс (Max Simon Südfeld Nordau) 544

Нострадамус Мишел (Michel de Notredame) 375
Нотингем 387
Нушић Бранислав 456, 654, 662, 663

Њ

Његуш Роксанда 56, 303, 304
Њујорк 22, 134, 324, 581
Њутн Исак (Isaac Newton) 637

О

Обрадовић Александар 231
Обрадовић Доситеј 9, 193, 207, 208, 261, 262, 281, 289, 485, 486, 511, 513, 514, 525, 656
Обрадовић Драгољуб 269
Обреновић Милан 452
Обреновићи, династија 627
Овен Вилфред (Wilfred Owen) 227
Овидије Назон Публије (Publius Ovidius Naso) 225
Огњановић 200
Одавић Риста 269
Одаловић Моша 663
Оден Вистан Хју 227, 228
Одеса 189
Озер Агнеш 637
Октавијан Август (Octavianus Augustus) 146
Олдмиксон Џон 643
Опачић Горан 654
Опачић Зорана 561, 570
Ораић-Толић Дубравка 651
Орвел Џорџ (George Orwell) 369, 370, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 383, 384, 385
Ориген (Ὠριγένης) 44
Орлић Милан 163
Орфелин Захарије 512, 525, 669
Османлијско царство 278
Остојић Тихомир 169, 170, 171, 175, 176, 179, 180, 181, 182, 183, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209
Острогорски Георгије 352
Отовић Владимир 669, 670, 671

П

Павић Милорад 161, 162, 166, 168, 455, 457, 548, 511, 512, 514, 521, 525, 526, 608, 661
Павловић Драгољуб 217
Павловић Живојин 118
Павловић Миливој 114
Павловић Миодраг 226, 266, 305
Павловића ћуприја 670
Павловићева 199
Пажђерски Лех (Lech Padźierski) 114
Пајић Миленко 662
Пал Шандор 633
Палавестра Јован 102
Палавестра Предраг 450, 452, 548, 558
Палавичини Петар 60, 315, 562
Палестина 320
Палмије Жан-Мишел 264, 266, 305
Палмотић Јакета 460
Палмотић Џоно 457
Пандуровић Сима 30, 63, 270, 280, 283, 450
Пантелић Живота Р. 102
Пантић Мирослав 217
Пантић Михајло 57, 159, 161, 165, 166, 459
Панчево 170, 174, 175, 179, 180, 181, 182, 183, 188, 189, 190, 192, 193, 194, 195, 204, 205, 206, 516, 526
Панчић Јосиф 531
Папенхајм Мартин 275
Папјерковски Станислав 98, 99, 100, 101, 316, 317, 332, 341
Пари Жан 397
Париз 33, 34, 36, 52, 67, 86, 134, 185, 266, 269, 282, 398, 436, 494, 586
Париповић Сања 455
Пастернак Борис Леонидович 86
Патмос 150
Паунд Езра (Ezra Pound) 227
Пауновић Зоран 228, 429, 432, 434, 435, 650
Пеги Шарл (Charles Péguy) 264
Пежињски Влоџимјеж (Włodzimierz Perziński) 98, 99, 104, 105, 106, 109, 110, 111, 115, 116
Пеић Марко 616
Пејшнс К. 530
Пекић Борислав 133, 134, 135, 136, 137, 139, 140, 141, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 160, 161, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385
Пековић Слободанка 256, 451, 456, 628, 631
Перић Константин 102, 110, 114, 116
Перо Шарл (Charles Perrault) 572
Перс Чарлс Сандерс (Charles Sanders Pierce) 17
Петаковић Славко 460, 657
Петар Велики 513
Петефи Шандор (Sándor Petöfi) 597, 630
Петковић Владислав Дис 264, 280, 283, 450, 452, 652, 654, 641
Петковић Новица 153, 268, 293, 305, 309, 528
Петов 63
Петрановић Божидар 670
Петрарка Франческо (Francesco Petrarca) 48, 457
Петров Александар 57, 271, 304, 305, 315, 450, 451

Петров Михајло 323
Петров Ного Рајко 232, 233, 234
Петровград 164
Петровић Бошко 57, 304
Петровић Велько 31, 55, 57, 198, 201, 276, 277, 278, 279
Петровић Владислава 616
Петровић Даница 498
Петровић Драгољуб 611, 612, 615, 617, 619
Петровић Илија 269
Петровић Петар Његош 27, 29, 30, 31, 33, 37, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 58, 219, 221, 597, 669, 670, 671
Петровић Растко 28, 30, 42, 43, 44, 57, 60, 65, 66, 73, 267, 305, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 315, 332, 333, 562, 568, 569, 651, 653, 638, 639, 641
Петровић Урош 264
Петронијевић 179, 188
Пећ 223, 224
Печеновић Јован 654
Пешикан-Љуштановић Љиљана 535
Пешић Миодраг 330
Пижурица Мато 617, 619
Пијановић Петар 143, 162, 461
Пикасо Пабло (Pablo Picasso) 63
Пико 48
Пипер Предраг 464, 465, 466, 467
Пир Дидак 459
Пирандело Луиђи (Luigi Pirandello) 506
Писарев Ђорђе 166
Пискел Ђина 138
Питагора (Πυταγόρας) 499
Пиштало Владимир 166
Пиштелек Тихомир 571
Плаовић Радомир-Раша 111
Плат Силвија 382
Платон (Πλάτων) 7, 44, 373, 376, 379, 385, 491, 500
Плеханов Георгиј Валентинович (Георгий Валентинович Плеханов) 264
Плотин (Πλωτῖνος) 57
Плутарх (Πλοταρχος) 499, 509
По Едгар Алан (Edgar Allan Poe) 573
Подгорица 429
Подриње 655
Подунавље 628, 629, 631, 634, 635, 636
Пођоли Ренато 287—288, 305, 541, 558
Пожаревац 51
Полимац-Јефтовић 269
Полинезија 63
Полит-Десанчић Михаило 278
Пољска 102, 113, 185, 219
Попа Васко 633, 634, 651, 653, 669
Поп-Ђурђев Д. 663
Попов Радивој-Раша 617
Поповић Александар В. 226
Поповић Богдан 37, 38, 51, 52, 53, 63, 197, 200, 217, 274, 283, 284, 297, 334, 450, 451, 452, 546
Поповић Зарија 491
Поповић Јелена 203
Поповић Јован Стерија 10, 13, 110, 483, 511, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 522, 524, 525, 526
Поповић Константин Кораш 180, 190, 192, 193
Поповић Љубодраг 454
Поповић М. 529
Поповић Милорад Шапчанин 218
Поповић Миодраг 217
Поповић Миша 190
Поповић Павле 42, 63, 217, 222, 450, 451, 459, 460, 654
Поповић Паја 179, 180
Поповић Радован 52, 58, 270, 305
Поповић Ранко 455
Поповић Сима 203
Поповић Тања 454
Породимља 624
Портер Џејмс (James E. Porter) 647
Порфирије 499
Поуп Александар (Alexander Pope) 637, 638, 643, 645, 646, 647
Праг 203, 276, 492
Првуловић Борислав 505
Предић Милан 104, 107
Предић Урош 188, 189, 190, 191
Пријатељ Иван 201
Принстон 404, 586
Принцип Гаврило 275, 276, 278
Прица Ивана 636
Приштина 153
Продановић 201
Продановић Јаша 450
Продановић Милета 164, 165
Пронашко, браћа 101
Проп Владимир Јаковљевич (Владимир Яковлевич Пропп) 463
Протић Предраг 305, 452, 456
Прохаска Драгутин 183, 201, 202
Прћић Твртко 429
Пруст Марсел (Marcel Proust) 168, 264
Псеудо-Дионисије Ареопагит 534
Пуљевић Војин 457
Путник Петар 173
Пушић Радослав 508, 509
Пушкин Александар Сергејевич (Александр Сергеевич Пушкин) 548
Пшибишевски Станислав (Stanisław Przybyszewski) 99, 100, 102, 110, 111, 114

Р

Рабле (François Rabelais) 645
Раваница 33

Радић Степан 178
Радичевић Бранко 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 36, 37, 41, 43, 45, 58, 218, 221, 498, 630
Радовановић Милорад 466, 666
Радовић Борислав 57, 304, 651, 653
Радовић Душан 659
Радојичић Ђорђе Сп. 222
Радојчић Светозар 222
Радонић Јован 169, 171, 173, 174, 175, 176, 179, 180, 181, 190, 193, 198
Радосављевић Вера 626, 627
Радосављевић Неделько 637
Радослав, краљ 623
Радуловић Јован 118
Радуловић Микан 450, 452
Раичевић Горана 27, 36, 44, 58, 263, 272, 286, 289, 643
Раичковић Стеван 56, 303, 304
Рајић Велимир 264, 275
Рајичић Станојло 230, 231
Рајс Арчибалд (Rudolph Archibald Reiss) 655
Ракитин Јурий Љвович (Юурий Львович Ракитин) 106, 107, 108, 109, 111
Ракић Викентије 670
Ракић Милан 59, 197, 202, 271, 273, 279, 286, 289, 450
Рамос Луис Гаридо 571
Ранковић Светолик 9
Рансимен Стивн 355
Ранчић Верослав 599, 602
Рањина Динко 457, 458, 459
Ратковић Ристо 315, 329
Рафаело Санти (Raffaello Santi) 553
Рашка 355, 356
Реверди Пјер (Pierre Reverdy) 653
Ређеп Јелка 224, 626
Рели Волтер 444
Рембо Жан-Артир (Jean-Arthur Rimbaud) 265, 336, 337, 556, 577, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 593, 594, 651, 652, 653
Реметић Слободан 612, 619
Рењије 548
Рео Луј (Louis Réault) 398
Решетар Милан 201, 221, 654
Ридел Луцјан 99
Ријека 27, 265, 441
Рикер Пол (Paul Ricoeur) 8, 390
Рилке Рајнер Марија (Rainer Maria Rilke) 264, 266, 348
Рим 36, 67, 341, 484, 506
Ристић Јован 276, 315
Ристић Марко 55
Ритнер Тадеуш (Tadeusz Rittner) 99
Рифатер Мишел (Michael Riffaterre) 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 25, 577, 591, 593, 594, 644, 645, 651, 652
Ришар Жан-Пјер 652
Рогоза 656
Розенфелд Александар Фридрих (Alexander Friedrich Rosenfeld) 632
Poje Ана 185
Рокаи Петер 637
Ронсар Пјер де (Pierre de Ronsard) 539
Росић Тиодор 661
Ростан Едмон (Edmond Rostand) 27—28, 98, 286
Ростворовски Карол Хуберт (Karol Hubert Rostworowski) 100, 102, 110
Рошуљ Жарко 452, 456
Руварац Иларион 666
Румунија 620, 628, 666
Русе Жан (Jean Rousset) 652
Русија 67, 111, 219, 287, 341, 392, 541, 623
Русо Жан-Жак (Jean-Jacques Rousseau) 630

С

Сабанта 51
Сабат 572
Савина, манастир 656, 657
Савић Милан 247, 457—458
Савић Милисав 118
Савић Мица 193
Савић-Ребац Аница 39, 41, 42
Савковић Светозар 181
Сајгон 319
Самен Алберт (Albert Samain) 548
Сандрар Блез (Blaise Sandrart) 86, 90, 91, 92, 93, 94, 315, 316, 318, 321, 322, 323, 324, 341, 652, 653
Санкт Петерсбург 398
Сарајево 56, 200, 202, 203, 276, 304, 305, 387, 390, 397, 399, 558, 669
Сарду Викторијен (Victorien Sardou) 98
Сасин 459
Сафо (Σαπφώ) 35
Сахиб Пањати 607
Сацак Младенко 451, 455
Света Гора 623
Свети Сава 223, 457, 654, 655, 656
Световски Михаило 105, 106
Сегедин 527
Секулић Исидора 35, 36, 40, 44, 45, 48, 49, 58, 200, 283, 568
Сенека Луције Анеј (Lucius Annaeus Seneca) 484
Сентелеки Корнел 595, 596
Сербум Јеран (Göran Sörbum) 495, 496
Сервантес Мигел де Сааведра (Miguel de Saavedra Cervantes) 670
Сибиновић Миодраг 454
Сибир 286
Сибок Т. (T. Sebeok) 591
Сивац 595
Сикимић Биљана 656
Сили-Придом Рене-Франсоа-Арман (René-François-Armand Sully-Prudhomme) 548, 550

Сима (?) 187
Симак Клифорд (Clifford Semac) 373, 377, 385
Симеон Немања 623, 624
Симовић Весна 451
Симовић Љубомир 458
Симонид 509
Симонида, краљица 624
Синрам Карл-Улрих 463
Ситон-Вотсон Роберт Вилијам (Robert William Seaton-Watson) 205, 206
Сицилија 308, 311, 312, 496
Скалиђери Јулије Цезар 539
Скерлић Јован 28, 29, 37, 40, 58, 179, 197, 203, 217, 232, 269, 274, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 289, 297, 299, 305, 450, 451, 452, 605
Скок Петар 491, 493
Скопље 114, 115, 116, 169
Скрјабин Александар Николајевич (Александр Николаевич Скрябин) 264
Слајермахер 448
Слаткович Андрej (Andrej Sládkovič) 630
Сливињски Станислав 101
Слијепчевић Перо 42, 293
Словачка 628
Словенија 140, 276, 450, 657, 666
Сократ (Σωκράτης) 33, 48, 491, 523
Соларић Павле 220
Солдатић Далибор 571, 575
Солжењицин Александар Исајевич (Александр Исаевич Солженицин) 373, 380, 381, 382, 384, 385
Соловјов Владимир Сергејевич (Владимир Сегеевич Соловёв) 287
Солун 595
Сомбор 113, 115, 116, 224, 481, 528, 595
Сопчак Јадвига (Jadwiga Sobczak) 97, 116
Сореску Анемари (Annemarie Sorescu) 635
Сосир Фердинан де (Ferdinand de Saussure) 18
Софија 492
Софрић-Нишевљанин П. 531
Сплит 113, 339, 656
Србија 33, 50, 51, 116, 217, 232, 254, 265, 275, 277, 338, 453, 454, 457, 464, 490, 505, 513, 623, 635, 640, 654, 655, 666, 670
Србија и Црна Гора 628, 666
Србиње 558
Средња Европа 629
Средоземље 86
Срем 30, 527
Сремац Стеван 9, 10, 11, 12, 13, 550, 606
Сремски Карловци 52, 304, 305, 637
Српска (република) 666
Српско Сарајево 664
СССР 617
Стамбол / Истамбул / Цариград / Константинопољ 352, 353, 355, 624
Станишић Слободан 661, 662
Станојевић 315
Станојевић Добривоје 456
Станојевић Драгиша 173
Станојевић Станоје 169, 170, 176, 179, 180, 222, 654
Станојевић-Црепајац Љиљана 500
Стара Србија 30
Старобински Жан 652
Старок Џон (John Sturrock) 388, 395
Старчевић Анте 276
Стаф Леополд (Leopold Staff) 99
Стевановић Видосав 118
Степанов Милан 634
Стерн Лоренс (Laurence Sterne) 439
Стефан Дечански 624, 625
Стефан Првовенчани 623
Стефановић Ивана 231
Стефановић Ненад 633
Стефановић Светислав 55, 296, 297, 298, 305, 639
Стојадиновић 50
Стојановић Зоран 304
Стојановић Љубомир 221, 222, 223, 451
Стојановић Никола 197, 206
Стојановић-Пантовић Бојана 268, 287, 292, 305, 451, 456, 607
Стојанчевић Владимир 456, 655
Стојковић Атанасије 9, 511, 521
Стојковић Боривоје С. 97, 98, 11, 113, 114, 115
Стојковић Градимир 661, 662
Стојковић Живорад 56, 57, 304, 554
Стојнић Мила 451, 455
Стојшин Владимир 660, 661
Стокић Жанка 104, 105, 107, 108, 109
Стортини Карлос Роберто 424
Страбон (Στράβων) 495, 496
Стражилово 32, 45
Страјнић Коста 269, 283
Страјнић Никола 599
Стратимировић Стефан 489, 521
Стриндберг Аугуст (August Strindberg) 98, 100
Студеница 623
Стулио Јоаким Дубровчанин 498
Стшиговски Јозеф (Josef Strzygowski) 490
Суботица 465, 596
Суматра 63
Сунајко Каћа 616

T

Тагоре Рабиндранат (Rabindranath Tagore) 641
Тадић Радивоје 496
Тамаш Јулијан 632
Танасић Срето 451, 454
Танасковић Дарко 456
Тарановски Кирил 102, 110, 11, 114, 651

Тартаља Гвидо 315
Тартаља Иво 489
Тасо Торквато (Torquato Tasso) 33, 46, 459, 460
Татаренко Ала 159, 168
Татаркјевич Владислав (Wladislaw Tatarkiewicz) 494
Таутовић Р. 329
Тацит Корнелије (Cornelius Tacitus Caesar Augustus) 484
Твикенем 637
Темишвар 277
Теодор Граматик 222
Теодосије Хиландарац 222, 223
Терић Војо 659, 660
Тесла Никола 33
Тешић Гојко 30, 57, 58, 217, 219, 268, 304, 305, 339, 455
Тешић Милосав 232, 233, 234
Тиберије (Tiberius Claudius Nero) 33
Тибет 506
Тибинген 261
Тиволи 636
Тимок 634
Тимотијевић Душан 315
Тимотијевић С. 315
Тишма Александар 117, 118, 119, 122, 123, 124, 125, 127, 128, 131, 132, 635
Тод Вилијам 219
Тодоров Цветан 460, 461
Тодоровић Пера 218, 274, 452, 456
Токин Бошко 60, 67, 267, 315
Толстој Лав Николајевич (Лев Николаевич Толстой) 287, 392, 461
Толстој Никита Ильич (Никита Ильич Толстой) 617
Томашевски Борис Б. 219
Томић Звонко 60
Томић Јаша 9, 10, 12
Томић Лидија 461
Томпкинс П. 529
Топаловић Вељко 626, 628
Топлица 328
Топола 273
Топоров Владимир Николајевич (Владимир Николаевич Топоров) 613, 617
Торе Гиљермо де (Guillermo de Torre) 288, 302, 305
Торо Хенри Дејвид 214, 216
Трајковић 315
Трајковић Никола 91, 643
Тракија 496
Тракл Георг (Georg Trakl) 264, 266, 267, 323
Трбојевић Душан 231
Трбуњ 59
Трећаков Стојан 36, 57, 58, 304
Трифо Франсоа 373
Трифуновић Ђорђе 217, 222
Троа Кретјен де 165
Трст 276, 670
Трубачов Олег Н. 502, 616
Тургењев Иван Сергејевич (Иван Сергеевич Тургенев) 333
Тутњевић Станиша 450, 452, 562, 633

Ћ

Ћано 50
Ћипико Иво 642
Ћирић 195
Ћоровић Владимир 222, 223, 654
Ћоровић Светозар 654
Ћосић Бора 167
Ћосић Бранимир 34, 55
Ћурчин Милан 30, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209
Ћурчић Милош 269, 273

У

Угарска 177, 191, 193, 198
Угрешић Дубравка 660, 661
Ужице 669
Ујевић Тин 30, 59, 60, 315, 339, 467, 639, 640
Украјина 398
Упсала 495
Урал 86
Урош, краљ 623
Урошевић 199
Ускоковић Милутин 264
Успенски Борис 133, 134, 138, 139, 156, 375

Ф

Фаге Емил (Émile Faguet) 34
Фасел Хорст (Horst Fassel) 631
Фасмер 462
Филиповић Драгољуб 639
Филиповић Миленко С. 528
Фиренца 138
Флобер Гистав (Gustave Flaubert) 27, 46, 286, 297, 403, 550
Флоренски Павел 142
Фогт Јохан (Jochan Vogt) 261
Фок Густав (Gustav Fock) 184
Фокнер Виљем (William Fockner) 155, 213
Фортис Алберто (Alberto Fortis) 186
Форстер Едвард Морган (Edward Morgan Forster) 650
Фрај Норторп (Northorp Frey) 136, 137, 148, 150, 151
Фрајнд Марта 451, 453, 456
Франк 178

Франкфурт 600
Франс Анатол (Jacques-Anatole Thibault France) 264, 550
Француска 59, 104, 185, 341, 449, 450, 461, 548, 556, 582
Фрања Јосиф 275
Фредро Александар (Aleksander Fredro) 97, 98, 106, 107, 108, 110, 115, 116
Фрич Карол 101
Фројд Сигмунд (Sigmund Freud) 264, 327, 337, 448
Фртуниħ Димитрије 315
Фрушка гора 32
Фуентес 572
Фуко Мишел 444, 445
Фукс Игњат 527
Фулер Маргарет (Sarah-Margaret Fuller) 216

Х

Хабермас 448
Хабзбуршка монархија 629, 665
Хаг 494
Хадријан Публије Елије (Publius Aelius Hadrianus) 636
Хајдегер Мартин (Martin Heidegger) 448
Хајм Рудолф (Rudolf Haym) 182, 323
Хајне Хајнрих (Heinrich Heine) 47, 551, 644, 645, 646, 647, 648
Хајнцл Рихард (Richard Heinzel) 181, 182
Хајншинк Мозес Ф. 635
Хаксли Олдос (Aldous Huxley) 373, 385, 650
Халаши Тибор 637
Хамбург 502
Хамовиħ Драган 234
Харвард 211, 212, 215, 216, 443
Харпањ Михал 632
Хауг Б. (B. Haug) 184
Хаузер 203
Хауптман Герхард (Gerhart Hauptmann) 99, 100
Хафнер Станислав 222
Хачн Линда (Linda Hutchen) 651
Хаџиħ Антоније-Тона 49, 190
Хелада 498
Хелтаи Јене (Jenö Heltai) 596
Хендл Георг-Фридрих (Georg-Friedrich Händel) 638
Хенрик VIII 513
Хердер Јохан Готфрид фон (Johann Gottfried von Herder) 182, 184
Хереније 483
Херман-Најце 323
Хермоген (Ἑρμογένης) 224
Херодот (Ἡρόδικος) 497, 508
Херцег-Нови 656
Херцеговина 31, 34
Хетнер Херман (Hermann Hettner) 182
Хиландар 223
Хирт Херман (Hermann Hirt) 492
Хиспанска Америка 573
Хојзинга Јохан (Johan Huizinga) 502, 503
Хок 201
Холивуд 213
Хомер (Ὅμηρος) 136, 152, 403, 436, 437
Хорације Флак Квинт (Quintus Horatius Flaccus) 225, 539
Хорти Миклош (Miklós Horthy de Nagybánya) 27
Хоторн Натанијел (Nathaniel Hawthorne) 213
Хофман Ернст Теодор Амадеус Вилхелм (Ernst Theodor Amadeus Willhelm Hoffmann) 572
Хофманстал Хуго фон (Hugo von Hofmannsthal) 548
Хрватска 450, 507, 628, 634, 657, 666
Христиħ Јован 57, 226, 304, 521, 526
Хутерер Франц 636

Ц

Цар Марко 27, 63, 654
Цвијановиħ Светислав Б. 52, 198, 199, 200, 203, 204, 205, 206, 207, 270
Цвијиħ Јован 42, 197
Цвјетиħанин Радивој 57, 304
Цејлон 63
Целан Паул 633
Целер Ханс 218
Цет Роберт (Robert Zett) 484
Цетиње 29, 670
Цидилко Весна 455, 635
Циндори Марија 451, 632, 633
Цицерон Марко Тулије (Marcus Tullius Cicero) 225, 226
Цријевиħ Илија 458
Црна Гора 445, 462, 617, 666
Црногорско приморје 601
Црњак Ивана 616
Црњански Милош 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 63, 64, 65, 66, 69, 163, 164, 167, 218, 263, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 306, 562, 639, 640, 642, 643
Црњански Панта 275

Ч

Чајкановиħ Веселин 528, 529, 531, 532, 534, 535, 536, 641
Чангаловиħ Мирослав 230
Чапек Карел (Karel Čapek) 98, 405
Чејмберс Вилијам (William Chambers) 636, 637

Чекић Милутин 107, 108
Челановски Франтишек 656
Ченеј 119
Четмен Сејмур (Seymor Chatman) 8, 250
Чехов Антон Павлович (Антон Павлович Чехов) 98
Чехословачка 219
Чорбић-Вукићевић Драгана 247
Чосер Џефри (Jefry Chauser) 31
Чубриловић Васа 654
Чудић Марко 598
Чука Золтан (Zoltán Csuka) 596, 597

Џ

Џаџић Петар 27, 56, 292, 304, 305, 639
Џејмс Хенри (Henry James) 133, 155, 213, 214, 215, 264, 410
Џеферсон Томас (Thomas Jefferson) 637
Џојс Џејмс (James Joyce) 143, 152, 228, 288, 396, 397, 403, 429, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 649
Џонсон Семјуел (Samuel Jonson) 643

Ш

Шабац 655
Шајбе Зигфрид 219
Шалго Јудита 635
Шамац 669
Шамић Мидхат 397
Шантић Алекса 279, 283, 284, 285, 455
Шањавски Јежи (Jerzy Szaniawski) 100
Шапоња Ненад 164, 167
Шаранчић-Чутура Снежана 663
Шарлотсвил 637
Шаулић Аница 569
Шафарик Павел Јозеф (Pavel Josef Šafařík) 222, 223, 457
Швелец Фрањо 460
Швоб Антон (Anton Schwob) 629
Шеатовић-Димитријевић Светлана 654
Шевалије Жан-Луј (Jean-Louis Chevalier) 534
Шекспир Виљем (William Shakespeare) 28, 46, 49, 52, 53, 98, 101, 102, 155, 167, 287, 442, 443, 445, 446, 551, 649
Шелер Макс 264
Шели Перси Биш (Percy Bysshe Shelley) 550
Шепард Мики 166
Шерер Вилхелм (Wilhelm Scherer) 182
Шестов 287
Шијковски Марјан 102
Шилер Леон (Leon Schiller) 101, 102
Шилер Фридрих (Friedrich Schiller) 171, 172, 182
Шимуновић Динко 269
Шицел Мирослав 558
Шкловски Виктор (Viktor Šklovskij) 391, 392
Шмаус Алојз 44, 222
Шмид Ерих (Erich Schmidt) 182
Шо Џорџ Бернард (George Bernard Shaw) 98
Шовљански Владимир 58
Шоп Иван 454
Шопен Фредерик (Frédéric François Chopin) 550
Шорошпатак 527
Шпилхаген Фридрих (Fridrich Spielhagen) 247, 261
Шпис Марија 600, 616, 617
Штајгер Емил (Emil Steiger) 448
Штајнер Карл (Karl Steiner) 394
Штајнер Џорџ (George Steiner) 289
Штанцл Франц (Franz Stanzel) 133, 134, 135, 248, 250, 251, 261
Штендер-Петерсен Адолф (Adolf Stender-Petersen) 492, 493
Штробл Жигмонд Кишфалуди 595
Штросмајер Јосип Јурај 207
Штур Људевит (Ludovit Štúr) 630
Шуберт Габријела 631, 632
Шукало Младен 460, 461, 462, 463, 464
Шулек Богослав 532

Latinica

A

Asimov Isaac 385

B

Belgrade 116
Berlin 184
Bradbury Ray 385
Breslau 186
Bunjak Petar 116

C

Crnjanski Miloš 58, 306

Ć

Ćurčin Milan 184

D

Delić Jovan 132
Deutschland 185
Drainac Rade 342, 343
Dučić Jovan 25, 558, 559

F

Fock Gustav 184
France 185
Fredro Aleksander 116

G

Gattin Assan Agas 185
Geiger K. 184
Goethe Johann Wolfgang 184, 185
Grillparzer Franz 184
Grimm Jacob 185
Grzymała-Siedlecki Adam 116

H

Haug B. 184
Herder Johann Gottfried 184
Huxley Aldous 385

I

Ignjatović Jakov 262

J

Jaćimović Slađana 313
Jakobson Roman 594
James 410
Jelić Vojislav 487
Jovanović Aleksandar 367
Jovanović Jovan Zmaj 58

K

Kačić-Miošić Andrija 184
Kapper 185, 186
Karadžić Wuk 185
Kiš Danilo 410, 411
Kolaković Medisa 537
Komarčić Lazar 262
Kopitar Jernej 185
Kot Włodzimierz 116
Krakov Stanislav 570
Kvas Kornelije 25, 594

L

Lalić Ivan V. 367
Lasek Agnješka 526
Lazić Nebojša 156, 385
Leczycki Kazimierz 116
Leipzig 184
London 156
Lucerna Camilla 185

M

Maiakowsky 343
Maretić Tomo 186
Marković Đorđe Koder 537
Mickiewicz Adam 186
Miklosich Fran 184
Milić Slađana 342
Milosavljević-Milić Snežana 14, 262

N

Negrišorac Ivan 558
Nehring Wladislaus 186
Niš 116
Nostradamus 385
Novaković 186
Novi Sad 116

O

Obradović Dositej 262
Opačić Zorana 570
Orwell George 385

P

Paris 185
Pekić Borislav 157, 385
Perziński Włodzimierz 116
Petrović Petar Njegoš 58
Petrović Rastko 313
Plato 385
Plutarch 510

R

Radičević Branko 58
Raičević Gorana 58, 306
Riffaterre Michael 594
Rimbaud Arthur 594

S

Sandrar Blez 343
Semac Clifford 385
Serbia 116
Sicily 313
Skerlić Jovan 306
Skoplje 116
Sobczak Jadwiga 116
Soldatić Dalibor 575

Solzhenitsyn Aleksandr 385
Sombor 116

T

Tartalja Ivo 509
Tišma Aleksandar 132

U

Uspensky Boris 156

V

Voyt Johann 262

W

Wesely 185
Wien 185

Z

Zaleski Bohdan 185
Zapolska Gabriela 116
Zorić Vladimir 410

Ž

Živanović Đorđe 116
Živković Zoran 575

Регистар сачинила
Вера Василић

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 21 x 29,5 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 којем 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 2. св. LII књиге Зборника Матице српске за књижевност и језик закључена је 22. новембра 2004.

Штампање завршено децембра 2005.

Издаје Матица српска, Нови Сад

www.maticasrpska.org.yu
e-mail: zmskj@maticasrpska.org.yu

Стручни сарадник Одељења: *Јулкица Ђукић*

Секретар Уредништва: *др Љиљана Суботић*

Лектор и коректор: *Вера Василић*

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

YU ISSN 0543-1220 | UDK 82 (05)