



МАТИЦА СРПСКА
ОДЕЉЕЊЕ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК
Покренут 1953.

MATICA SERBICA
DEPARTMENT OF LITERATURE AND LANGUAGE

MATICA SRPSKA JOURNAL OF LITERATURE AND LANGUAGE
Established in 1953

Главни уредници

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

ISSN 0543-1220 | UDC 82(05)

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК

Уређивачки одбор

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

Главни и одговорни уредник

Др ЈОВАН ДЕЛИЋ

КЊИГА ШЕЗДЕСЕТ ЧЕТВРТА (2016), СВЕСКА 2

МАТИЦА СРПСКА

САДРЖАЈ

Студије и чланци

Др Снежана Д. Самарџија, <i>Симболика боје и мириса цвећа у српској усменој поезији</i>	319
Др Јасмина Н. Дражић, др Јелена Т. Ајџановић, <i>Асоцијативни портрети доброће и храбрости у српском језику и култури</i>	343
Др Славко В. Петаковић, <i>Дубровник у његовим крајем XIX и почетком XX века</i>	353
Др Радослав Љ. Ераковић, <i>Лик последње његове историје у Његовом Лажном цару Шћепану Малом</i>	365
Др Дуња С. Душанић, <i>Први светски рат као оквир за разумевање српског модернизма</i>	377
Др Јелена Љ. Вујић, <i>Рани превод сонета Живот Елизабет Берет Браунинг на српски</i>	397
Др Александра В. Јовановић, <i>Стогодишњи животи једног романа</i>	405
Др Снежана С. Башчаревић, <i>Кафкини мали нарастиви као остворене параболе</i>	419
Др Александар М. Јерков, <i>Проза Милице Јанковић и његова реорзија</i>	429
Др Сања Ј. Париповић Крчмар, <i>Песнички облици српског неосимболизма</i>	445
Др Ранко В. Поповић, <i>Стилус и функција његове у књижевности</i>	457
Др Горан М. Радоњић, <i>Време чуда Борислава Пекића и Горана Паскаљевића: адаптација као аутолемика</i>	481
Др Јасмина М. Ахметагић, <i>Пекићев Цветни четвртак и Буњелова Виридијана</i>	487

Живан Милисавић

Др Марко Недић, <i>Две књиге документарне прозе Живана Милисавића. Аутопортрети с писама и Дуга ноћ југословенска</i>	501
---	-----

Др Славко Гордић, <i>О уредничкој делатности и мемоарској прози Живана Милисавца</i>	509
Др Ђорђе Ђурић, <i>Историја Матице српске Живана Милисавца</i> . . .	517

Прилози и грађа

Др Горан М. Максимовић, <i>Необјављена писма Лазара Томановића упућена Александру Сандићу у Нови Сад у периоду између 1878. и 1901. године</i>	521
--	-----

Оцене и прикази

Др Мато Пижурица, <i>Монографија о војвођанској обредној прелици</i> .	541
Др Данка Г. Урошевић, <i>Нови прилог познавању сјуденичких зовора</i> .	544
Мср Јелена С. Ђорђевић, <i>Кодекс са најстаријим сачуваним рукописним букваром код Срба</i>	546
Јелена П. Ковачевић, <i>Огледало нашега лика</i>	549
Мср Милица В. Ђуковић, <i>Драгица Живковић – модерни класик</i> . .	554
Др Зоран Д. Пауновић, <i>Клојке различитих светлова</i>	560
Др Горана С. Раичевић, <i>Црњански: јуни авангардног уметника</i> . . .	562
Мср Вељко Станић, <i>Трагизам неуспеле синџезе</i>	567
Оља С. Васиљева, <i>Уметнички траг критич(арс)ке историјаности</i> . .	573
Милица М. Лазовић, <i>Приповедачи у доба смањених очекивања</i> . .	578

In memoriam

Др Марко Чудић, <i>Јанош Бањан (1939–2016)</i>	585
Упутство за припрему рукописа за штампу	589
Contents	595

Др Снежана Д. Самарџија

СИМБОЛИКА БОЈЕ И МИРИСА ЦВЕЋА У СРПСКОЈ УСМЕНОЈ ПОЕЗИЈИ

Многе биљне врсте су на више начина заступљене у традиционалној култури Срба, народној медицини, веровањима и обредно-магијској пракси. Особине дрвећа, воћа, цвећа и трава добијају посебне димензије при стилизацији усмених облика, док цветна симболика међу фигурама усмене лирике махом истиче лепоту младих. Али, боје и мириси цвећа почивају и на дубљим слојевима фолклорног наслеђа. Ти симболи учествују у значењу песме, семантичком потенцијалу стилског средства и исказивању осећања. Мирис цвећа поприма и апстрактне компоненте, изједначава се са душом, а у зависности од форме (лирика, балада) добија и особене функције.¹

Кључне речи: српска усмена поезија, лирика, балада, цвеће, боја, мирис, симбол, обред.

На важне улоге култа биља из најстаријих слојева српске традиције указују многе радње које прате све аграрне светковине и обреде прелаза – рођење, свадбу и смрт. Није зато случајно што се симболика цвећа, воћа и дрвећа посебно развија при стилизацији народне лирике, чији су мотиви везани за живот јединке, патријархалне задруге и колектива. Анимистичке представе и трагове тотемске заштите посредно испољавају и женска лична имена,² док се из обредно-магијске подлоге зачињу сложене симболичке вредности цветних врста (Чалкановић 1985; Софрић 1990; Карановић 2010; *Биљке* 1996; *Биље* I, 2013. и *Биље* II, 2014), мириса и боје њихових круница.

¹ Рад је део пројекта *Српско усмено сиваралацтво у интеркултурном коду* (Институт за књижевност и уметност, Београд), који финансира Министарство просвете и науке РС. Посебну захвалност аутор дугује проф. др Зоји Карановић и др Биљани Сикимић, због уступљеног дела литературе.

² Имена директно повезана са називима за врсте цвећа (Босиљка, Турђица, Јоргована, Ковиљка, Кринка, Љиљана, Љубица, Невена, Рада, Ружа, Смиљана, Цвета), воћа (Вишња, Грозда, Дуња, Јагода) и дрвећа (Борка, Ива, Јаворка, Јелка) итд.

1. БОЈЕ ЛАТИЦА. Међу универзалним формулама, које су независне од жанровских система, честа је зелена боја – траве, луга, ливаде, горе, бора, јеле. Тако се дочарава и свежина пробуђене, плодне природе, мада и без зеленила из позадине лирске радње зраче боје цвећа:

„Ливаде су урешене
Б’јелим цв’јетом и црвеним“ (КАРАЦИЋ 1975: 92°);

„Под оном гором високом
Црљено цв’јеће и модро“ (КАРАЦИЋ 1975: 291°).

Са набујале вегетације поглед се брзо премешта на доминантну слику обредне трпезе или се усмерава ка ритуалном брању цвећа. Зелена је и боја цветног венца, веома заступљеног обредног реквизита у аграрним светковинама и свадбеном ритуалу. Тек са венцем је девојачка лепота потпуна:

„Још да ми је зелен венац,
Још бих јадна лепша била“ (СТОЈАДИНОВИЋ 1985: 159).

Пуштен низ воду (као вид жртве), зелен венац симболично спаја култ мртвих и плодности. Тим чином и даром девојка подсећа драгог на своја осећања и очекивану свадбу (КАРАЦИЋ 1975: 330°–332°; ЈОКИЋ 2012: 89). Мада се не мора навести од ког је цвећа исплетен, венац истиче сакралну позицију девојке – било да је активна учесница аграрних обреда или невеста (КАРАЦИЋ 1975: 604°). Тада се бојама приписује посебно својство, јер су природа и окупљени чланови заједнице обасјани сјајем лица (бело) и украса-заштите (зелени венац).

Споне зелене боје са белом и њихове функције битне су за значења сватовских песама. Процеси „хроматске симболизације и семантизације“ испољавају се при обликовању топоса путовања „кићене“ поворке (КАРАНОВИЋ 2010: 145). И на микроплану портрета невесте, етапе иницијације се означавају од белине пути и зеленог венца до беле авли-мараме (КАРАЦИЋ 1975: 123°), која је знак новог биолошког и социјалног статуса.

Зелена и бела боја потенцирају припреме за свадбу и када се чини да је угрожен склад природе:

„Ковиље и рано босиле,
Што си зелено
Тако полегло“ (КАРАЦИЋ 1975: 14°).

Изглед цвећа је последица контакта са другим живим бићима. Опозиције (мушкарац/жена – јелен/девојке; сутон/јутро) метафорично обухватају сегменте свадбе. По истом принципу се гради смисао дијалога кад сватови улазе у невестин дом:

„Бре не дај, не дај, девојко,
 Јелен ти у двор ушета,
 Босиљак бел ти попасе. —
 Нека га, друге, нека га;
 За њега сам га сејала“ (КАРАЦИЋ 1975: 17°).

Као део стилизованих предбрачних задатака девојка сади цвеће, гаји свој врт (Вуловић 2013: 41–55) и припрема дарове (КАРАЦИЋ 1974 I: 3°, 5°, 8°). Символика тих радњи испољава се и кроз обредно-магијску праксу, док се чедност невесте фигуративно пореди са нетакнутом, процвалом, плодном баштом. Слика изгаженог и убраног цвећа односи се на губљење невиности (ВЕСЕЛОВСКИ 2005: 177; КАРАНОВИЋ 2004: 68–76). Сакрални хронотоп, стилске фигуре и лирски јунаци истичу и емотивну тензију, а тежиште слике је на промени у животу девице. Различите боје имају исто значење, јер су подређене метафоричном обележавању догађаја, који је пресудан за јединку и породицу.

Зелено не означава увек свежину, радост и плодност. Супротан смисао остварује се везивањем епитета за други појам и изменом тематско-мотивског комплекса:

„...Зелен пелен да га извијемо,
 Од пелена вода да прокапље,
 Ко што плаче момче за девојке“ (КАРАНОВИЋ 1996: 95°).

Изневерена очекивања истиче контраст:

„Ја босиљак сејем, мени пелен ниче,
 Ој, пелен, пеленче, моје горко цвеће!
 Тобом ће се моји свати нажити,
 Кад ме стану тужну до гроба носити“ (КАРАЦИЋ 1975: 609°).

Иако је ритуални захтев испуњен, сетва не доноси жељене резултате. Пар босиљак/пелен уводи нову димензију у песничку слику. Из области чулних доживљаја преузима се укус (КОЛОСОВА 2009: 45–47) и помоћу њега маркира симболика биљке (и боје). Наду поништава горчина животне стварности. Нежељен обрт се и појачава помоћу боје:

„...На друм Рада цвеће сади.
 Бело га је посадила,
 Шарено се расцветало.
 Отуд идев три бећара,
 Откинуше, мирисаше...“ (КАРАНОВИЋ 1996: 89°).

Ницање пелена открива социјални положај сироте девојке. Њу ће због економских разлога удати за недрагог или неће склопити брак. Али, простор на којем Рада сади цвеће сигнализира и врсту прекршаја, која према патријархалном кодексу мора бити санкционисана. Уместо скривене, ограђене и чуване баште, означава се отворен и свима доступан пут, чији је фигуративан смисао далеко од девојачких врлина.

Учестали орнамент девојачке баште и дома, односно метафора девичанства је бели босиљак. Међу лирским песмама испољавају се и друге функције овог цвета. Лустрација и апотропејски чин се сведено укључују у лирску минијатуру:

„...Ови двори метени!
Девојка га помела
сас струк бели босиљак...” (КАРАНОВИЋ 1996: 77°).

Босиљак штити кућу, породицу и сфере „свог“ простора. Са циљем да обезбеди успех и осигура плодност човека и растиња, босиљак се придружује и једној слици моје. На челу групе је млад домаћин. Његов стас и лепоту истиче већ избор личног имена – Јаблан. Он држи у руци цвет, а готово ритуалан покрет спаја магијско-обредне и симболичке компоненте босиљка:

„У руци му струк бела босиљка,
Руком маше, босиљак мирише” (СТОЈАДИНОВИЋ 1985: 74–75).

Формулама општег типа припада синтагма: бело лице. За младожењу је невестино лице попут белог крина (НЕДИЋ 1977: 142°), при чему су важна значења одабраног цвета. Међу описима невесте је најједноставније поређење: „Бјело лице, ка’ цв’јет проћетан” (КАРАЦИЋ 1975: 72°). Очито, могућа су и јасна оба типа веза: лице је као бели цвет, тј. цвет је бео попут младог лица. Белина и чедност девојке стасале – процветале за брак сливају се у јединствену слику, и кад изостаје врста цвећа.

Међутим, када се белином одреди ружа, уместо светле свадбене атмосфере слуте се супротна значења симбола. Невиност и младост нису поништени при атрибуцији лирског јунака. Ипак, бели цвет наговештава трагичне преокрете. Паралелизам активира контрасте и сложени семантички комплекс појмова из стилизованог обреда прелаза:

„Морем плови бокор беле руже,
На бокору тица гагалица...” (КАРАЦИЋ 1974 I: 140°).

Ономатопеја подразумева оглашавање вране/гаврана,³ а девојка је изједначена са (откинутим) бокором: „Морем плови бокор беле руже” – „Брегом шеће мома неудана”. Боја птичијег перја и упозорење сенче злим знамењем цео приказ:

„Брег се рони, ракита се ломи,
Ти ћеш млада уронити лудо.”

Доследно лирској техници, остаје недоречена природа страдања (губитак невиности / крај живота). Али, бела ружа у контексту песме поприма застрашујуће обресе преране смрти (BIDERMAN 2004: 335–337).

³ О функцији гаврана у иницијацији: КАРАНОВИЋ 2011: 125–140.

Баш зато што није чест епитет уз ружу, бела боја овог цвета покреће немире. Емотивну тензију потенцирају паралелизам и метафора, док се лирска прича згушњава:

„Бела ружо, јеси ли цветала?
Голубице, јеси л' се удала?
Јесам, драги, за недрагог пошла
и с недрагим чедо сам родила...“ (КАРАЦИЋ 1965: 401)⁴.

Фигуративан план спаја више опречних осећања. Из неке интимне прошлости назире се чедна белина девојке, која се тек развила. Поред беле руже, смисао се појачава и избором птице, иако боја није наведена.⁵ Но, некадашњи занос и невиност преливају се у бол због неостварене наде. Различита значења боје спајају чедност прве љубави и крај љубавне везе. Уосталом, управо бела боја има граничне вредности, обележава почетак и крај – од повоја новорођенчета до мртвачког покрова.

Док бела ружа из ове варијанте истиче разлике између срећне прошлости и свакодневице, истом бојом се појачавају супротне емоције у опозицији садашњост : будућност. Семантика боја и биља успоставља исти емотивно-психолошки план, само су чланови метафоричног контраста другачији. Блиставо сјајан пејзаж наговештава бујање живота, склад живе и неживе природе:

„Повила/овила се бела лоза винова
Око града, око бела Будима“ (КАРАЦИЋ 1975: 554°, 555°).

Антитеза и паралелизам уводе лирске јунаке – „двоје мили и драги“. Али, радост и светлост се гасе, јер се пар раздваја. Младић пореди тугу са сушењем руже, а драга патњу осликава другим појмовима. Из даљине горских предела, мермер, сребрна чаша и снег враћају беле тонове. Боја сада призива пустош, студен и самртно бледило, јер девојка копни за вољеним. Белина постаје тежиште метафоре растанка (KRŃJEVIĆ 1986: 159).

Овакав смисао симбола усмеравају мотив и песничка форма. Када се иста слика другачије тематски и жанровски „ситуира“, из ширег семантичког поља појмова (бела + лоза) активирају се супротна значења. Изван љубавне лирике исти стихови чак појачавају сакралну атмосферу празника. У свечаном тренутку дочека новог годишњег циклуса укућани су пратили полагајника песмом:

⁴ Другачија су стилска решења и значења у варијантама: КАРАЦИЋ 1975, 564°; ГЕЗЕМАН 1925: 62°.

⁵ Епитет уз голубицу је бела. Голуб је „чиста, света, Божија птица (...) оваплоћење добра и кроткости (...) обличје голуба, нарочито белих, узимају добре душе“ (ГУРА 2005: 458–461).

„Повила се бела лоза винова,
 Аман винова,
 Око тога белог града Будима,
 Аман, Будима,
 То не била бела лоза винова,
 Аман винова,
 Већ то била танка стаза танана...“ (Стојадиновић 1985: 28).

Заједно са осталим сегментима обреда, бела лоза из антитезе ове песме успоставља спону између живих, божанства, душа умрлих и инкарнације митског претка, какву функцију има о Божићу полагајник (Чалкановић 1973: 273; Недељковић 1990: 16–19). Животној енергијом бела лоза зрачи и када је њено сађење предбрачни задатак (Караџић 1975: 299°, 502°).

Слично озарење покрећу лирски описи и догађаји у којима се девојка пореди са ружом⁶, чије су латице посебне нијансе:

„О за Бога, румена ружице!“,
 „Ој девојко, питома ружице!“,
 „Ој девојко, румена ружице!“,
 „Ој снашице, румена ружице!“,
 „Девојчице, ружичице,
 Ружо румена“,
 „Ђевојчице, љубичице, ружо румена“ (Караџић 1975: 327°, 422°, 423°, 590°, 591°, 594°).

Девојци се тако обраћа мушкарац – момак, заручник, женик или девер. Спој боје са граматичким обликом деминутива покреће скуп значења, без ширења дескрипције и коментара. Истиче се најпре изузетна лепота, чистота, здравље и нежност младе жене. Њен изглед оставља и особит утисак. Једноставна формула обухвата и природу тих емоција, нескривено узбуђење онога ко говори и одлике оне којој се диви.

Овај посебан тип психолошког паралелизма води и ка архаичним словесима традиције – посредством значења боје и ружиног цвета (Чалкановић 1985: 207–209; Софрић 1990: 189–194; Диздаревић Крњевић 1997; Карановић 2010: 266–286).

Облик цветне крунице асоцира на круг, Сунце, Месец⁷ и цикличне ритмове природе. Ружа симболизује живот и душу, срце и љубав – склад телесног и духовног, што се испољава и међу симболима хришћанства (Ві-

⁶ И младожења се пореди са ружом, а метафора укључује невесту (рузмарин) и складан брачни и сексуални однос (заљивање цвећа, Караџић 1975: 55°). При избору мужа истиче се опозиција стар (суви јавор; пелен) / млад („ружа напупила“, Караџић 1975: 392°, 395°). Поређењем момка са другим цвећем (смиље, Карановић 1996, 52°; јоргован, Јокић 2012: 195–196) такође се алудира на свадбу.

⁷ У сватовским песмама је симболика небеских тела и метафора плодности. Невеста доноси сунце/месец у недрима, коси, рукавима (Караџић 1975: 24°, 25°; Карановић 2010: 84–175).

DERMAN 2004: 335–337; CHEVALIER – GHEERBRANT 1983: 571–572) и кроз идеал лепоте из традиционалне културе Срба (КАРАНОВИЋ 2010: 266–286).

Ружичаста – румена нијанса, која и у српском језику призива назив цвета, спаја црвену и белу боју (Алдачић 2004: 170) – страст и чистоту. Колико су универзални симболи амбивалентни, потврђују и значења руже. Полно стасала за брак, девојка – ружа обележена је белином онога што мења статус. Девојчица се развија у девојку, а девојка удајом постаје жена и мајка. Црвено, пригушено чедном белином невесте, означава принципе рађања и плодности. Али, бела и црвена имају и хтонске компоненте, не само као боје демона,⁸ већ и као самртно бледило или тамна, црвено-црна проливена крв (Лома 2001: 152–160). Зато су ружа и њен најчешћи атрибут у особеном контексту блиски представама о смрти (Крстић 1984: 116). Цвет се сади и ниче на гробу љубавника, које су раздвојили људи или више силе.

Две боје сједињене у епитету руже не морају се непосредно повезати са цветом⁹. Ипак, и тада се првенствено односе на изглед стасале лепотице:

„У Милце дуге трепавице,
Прекриле јој *румен*’ јагодице,
Јагодице и *бијело* лице...” (КАРАЦИЋ 1975: 599°).

Цветну симболику истиче и персонификација.¹⁰ Фигуративан план се зачиње у етимологији имена лирских јунака:

„Два цвијета у бостану расла:
Плави зумбул и зелена када.
Плави зумбул оде на Дољане,
Оста када у бостану сама...”

Зумбул је најчешће плаве боје, док се назив другог цвета разлаже на боју и именицу (зеленкада). Плаво-зелени тонови сигнализирају снажне емоције и мада се разлози растанка не могу наслутити, последице су погубне. Опозиција плаво – зелено с једне стране указује на јединство неба и земље, али и њихову раздвојеност. Нарушен склад, чежње и стрепње се појачавају хладним тоновим хроматског спектра. Раздвајање драгих укида срећу и живот се утапа у густу, непрозирну таму:

„...Што је море, да је црн мурећеп;
Па да пишем три године дана,

⁸ Уобичајена је формула бела вила; белим покровом је огрнут вампир, чије лице је црвено. Раденковић 1996: 293; Раденковић 2008: 337–346, о белој боји у усменој лирици: Станић 2012: 281–295; Станић 2015.

⁹ Наглашен архаично-култни смисао имају: *белица* пшеница и *румено/рујно* вино.

¹⁰ Цветни парови алтернирају: зумбул момче и каранфил девојче, каранфил Јово и девојка; лијер момче и румена Ружица; зумбул удовица и румена/питома Ружица (КАРАЦИЋ 1975: 356°, 242°, 327°, 436°, 437°).

Не би моји исписала јада“ (КАРАЦИЋ 1975: 553°).

Девојачко очајање исказује хипербола бескраја. Над небеским сводом, морским и земаљским пространством разлива се јад, упоређен са црним мастилом. Време не смањује бол, тим пре што је неизвесан поновни сусрет вољених – на овом свету.

Траве одају девојци тајну којим цветом може да сачува љубав драгог. Такву моћ има плави вид (РОДИЋ – СРДИЋ 2001: 134), ако драгог завити сваке младе недеље¹¹. Плаве боје је и перуника. Девојке је беру крај реке и беле своје лице (КАРАЦИЋ 1975, 669°).¹² Поред заштитне функције цвета, на сличности са ружом указује и формула:

„О, девојко, плава перунико“ (КАРАЦИЋ 1975: 441°).

Стилизоване су, затим, радње из предбрачног огледања младенаца (девојка напаја јунаковог коња). Но, из тог оквира се смисао приказане ситуације прелива ка девојачким надама да ће се ускоро удати. Изменом епитета („дивља перуника“, ЧАЈКАНОВИЋ, 1985: 34) девојка се максимално идентификује са нетакнутом природом.

Плава боја се доживљава у представама свих народа као да није од овога света. Символично је најчистија и најмање материјална. Њом се обележава пут у бесконачност, својим најсветлијим тоновима и најтамнијим нијансама спаја супротности дана и ноћи. Заједно са белом, плава оличава небо (в. VIDERMAN 2004: 308–309; CHEVALIER – GHEERBRANT 1983: 510–512)¹³ и узлет ослобођене душе према Богу.

Перуника евоцира успомене на врховног бога словенског пантеона – Перуна (ИВАНОВ – ТОПОРОВ 1974: 106), а најстарији слојеви традиције се уочавају, чак и када су их (наизглед) апсорбовали процеси христијанизације. У цркви освештана перуника или богиша, како се још зове, носи се кући „да чува кућу од грома и да се болесници лече њоме“ (ТРОЈАНОВИЋ 1983: 113–117; КАРАНОВИЋ 2010: 249–250). Плаве нијансе цвета, омиљеног и међу орнаментима веза, одражавају представе о путу ка бесконачном, чистом и

¹¹ Цвет и временски интервал повезују веровања и магија. У недељу после месечеве мене већу моћ имају бајања, чарања и могућности лечења. Болесни су се умивали на води, пре сунца, а остављали су и особене жртвене дарове, новац или цвеће (ЧАЈКАНОВИЋ 1985: 63–64; НЕДЕЉКОВИЋ 1990: 157–158).

¹² Исту магијску функцију има и умивање „ђулсом“ (КАРАЦИЋ 1975: 112°; aqua rosarium, КАРАЦИЋ 1986 I: 225). Додир са цветним латицама обезбеђује отмено лице и моћну заштиту.

¹³ И на српским средњовековним фрескама, иконама и минијатурама тематика је усклађена са бојама. Нијансе плаве истичу Божанску узвишеност, духовност и значај династије Немањића. Владарска лоза осликана је на плавој позадини током прве половине 14. века у Грачаници и Дечанима (РАДОЈЧИЋ 1982: 78, 104).

божанском. И када боје алтернирају, бела или жута перуника¹⁴ асоцира на небески свод и сунчев сјај.

Соларни аспект жуте боје подразумева епитет уз воће – наранџу и дуњу. Хроматска компонента плода постаје ознака родног стабла. На путу од свог до новог дома, девојка седи са девером под жутом наранџом (КАРАЦИЋ 1975: 66°, 67°). Док се девер распитује о прошлости снахе и природи њене лепоте, она смера да искуша племенитост нове породице¹⁵ и тражи/прима савете како ће постати мила новом роду. Поређење жуте дуње са невестом или жута дуња у њеној руци (КАРАЦИЋ 1975: 85°, 116°) призивају плодност и бројно потомство. Животна снага жутог плода долази до изражаја и кроз каталог (жртвених) дарова који се доносе болеснику, не би ли оздравио (КАРАЦИЋ 1975: 387°). У формули уснуле девојке (БОВАН 1984: 258; АЛДАЧИЋ 2004: 172) бојама се придружује и жута наранџа. Међутим, хтонска компонента боје није изостала из лирске стилизације. Вечна кућа прерано умрлог члана породице је „под жутом наранџом“ (КАРАЦИЋ 1975: 368°; КАРАЦИЋ 1974: 236°; МАТИЦКИ 1985: 95°).

Амбивалентна својства жуте боје активирају се и епитетима уз цвеће. Тада смисао одабраних симбола зависи од емотивног стања, тј. контекста скицираног догађаја. По боји и облику је са сунцем непосредно изједначен невен (КАРАНОВИЋ 1996: 147). Ипак, над значењем жутог невена доминира једноставна етимологија, уз семантичку осцилацију боје (КОЛОСОВА 2009: 23, 58). Назив цвета подразумева постојаност (љубави) и вечну свежину вегетације, оживљене сунчевим зрацима. Али, жути невен асоцира и на смрт¹⁶, јер је од цвета и боје моћнија магија речи. Паралелизам између цвета и драгог/драге постојан је ослонац мотива љубавних врачања. Помоћу њих се призива интензивна жудња, чије последице могу и не морају бити кобне:

„Ако ти никне жут невен,
Увени, душо, за мноме“ (КАРАЦИЋ 1975: 644°);
„Ако ти никне жут невен,
не вехни, драги, твоја сам“ (ГРЊИЋ б. г.: 60);
„Друга кита жутога невена,
Жутиле ти кости од болести“ (РОДИЋ – СРДИЋ 2001: 123).

¹⁴ Перунику белу беру сватови (НЕДИЋ 1977, 66°); а девојка је и жута перуника (ЈОКИЋ – ВУЛНОВИЋ 2014: 83).

¹⁵ „Ако буду рода господскога,

Примиће ми цвијет за дарове“ (КАРАЦИЋ 1975, 67°, 66°).

¹⁶ Израз „жут посао“ значи нешто зло, рђаво (КАРАЦИЋ 1987: 1315°). И без цветне орнаментике, боје истичу непожељне особине жене и њихове последице: „Немој бити љута,/ Да не будеш жута,/ Веће буди добра,/ Да не будеш модра (од боја“, тј. батина, КАРАЦИЋ 1987: 3498°).

Као што румена ружа одражава здравље и младост, жутило (лица и вегетације) је видљив знак пролазности. Због љубави се копни, ако осећања нису обострана, а негативни аспекти боје призивају слику пожутелог лица болесника и самртника. Без истицања боје, цвет постаје и метафора пролазности:

„Невен вене и у чашу пада,
Ој, младости, више те никада!“ (Родић – Срдић 2001: 137)

Од тематике зависи и смисао жутог смиља, честог девојачког цвећа. Опеване околности крећу се од наговештаја физичког контакта младих, преко вербалног надигравања, до слутње смрти. Обредна компонента јаче или слабије се назире из разних призора. У жутом смиљу девојка налази уснулог момка (Матицки 1985: 42°). Мада је дошло до инверзије опозиције мушко/женско, сачувани су елементи иницијацијског сна. Када убере жут невен, девојка у цвет у налази змију (Беговић 1986: 185). Скуп симбола (боја, цвет, змија) и радње (брање цвећа) усмерен је ка животним принципима. Девојка доминира над природом и момком са којим се надмеће. Наспрам животне енергије, идентификација са цветом и бојом наговештава супротан исход судбине:

„Аој, мени! Смиљу жути!
Тако ћ’ и ја ужити:
Драг’ ме проси, мајка не да,
Недрагом ме обећала“ (Стојадиновић 1985: 77).

Због тако заострених значења жуте боје изгледају „захвалније“ друге нијансе. Ти симболи су такође амбивалентни, само што немају упориште у вегетативном свету. Помоћу њих је појачан смисао фигуре, слике и песме. Стилским обртима се соларна енергија жуте приближава бојама злата, белу замењују сребро и бисер, а црвена је скерлетна. Тако обојени пејзажи, бића и предмети заступљени су у свим усменим врстама, само се њихов смисао усклађује са поетиком жанра. Наглашена метафоризација својствена је обредној лирици (аграрних циклуса и иницијација), детаљима посленичких и љубавних песама. Ове боје имају другачије улоге при дочаравању митских (паганских и хришћанских) призора, предела, здања и ритуалних реквизита. Златом, сребром и бисерима се маркирају делови дрвећа, било да се космичка оса уздиже сред раја или пред младожењиним двором (Караџић 1975: 108°, 209°).

Поједине боје биљних врста су непосредно укључене у њихове називе. Наранцаста спаја значења жуте и црвене, али наранци (дрвету и плоду) приписује се само жута нијанса (вероватно и због ритмичко-мелодијских разлога). Супротан процес открива именовање јарко црвене, бордо боје, чија се нијанса распознаје управо по плоду:

„Вишња, црешња, невеста
Промени се алево,
Опаши се зелено“ (Јокић 2012: 146).

Обраћање невести, делови њеног тела/одеће (КАРАНОВИЋ 2010: 176–195) такође припадају архаичним представама из култа плодности. Значења се преносе и на процес сазревања невесте. Временски план путовања сватова (сађење – цветање – зобање вишње) подразумева и боје (зелено – бело – црвено), а наглашава почетак и крај пута. Метафора обухвата удаљеност два света – девичанство је наспрам склапања брака и рађања потомства (КАРАЦИЋ 1975: 414°, 415°; ЈОКИЋ – ВУЛНОВИЋ 2014: 87). И, када је природа наизглед „необојена“, вишња која се од рода саломила (КАРАЦИЋ 1975: 364°, 589°) је позадина еротске игре младог пара.

И цвет љубичице укључује боју у именовање биљне врсте. Спој црвених и плавих тонова симболизује јединство тела и душе, крви и онога што је нематеријално, пролазност и вечност. Љубичасте латице весника пролећа у имену цвета асоцирају и на љубавни чин. То се испољава и кроз лирске минијатуре о магијским моћима цвећа:

„Ако ти никне љубица,
Љубићемо се довече“ (КАРАЦИЋ 1975: 644°).

Млада девица је и „ситна љубичица“ (КАРАЦИЋ 1975: 526°). Мада љубавник оклева, јер му се чини да девојка није (полно) стасала за његове изјаве и намере, девојачка мудрост уклања све препреке љубави. У лирској поезији је наглашено и друго својство цвета:

„Кад би знале дјевојчице
Што је мирис од љубице,
Све би цвијеће потргале,
Љубицу би пољевале“ (КАРАЦИЋ 1975: 320°).

Лепоту руже увећава њен мирис, што истичу дивљења божура, невена, гороцвета (БЕГОВИЋ 2001: 45; БОВАН 1984: 108°, 126°, 170°).

2. ЦВЕТНИ МИРИСИ. Иако се по јединственом мирису разликују¹⁷ и распознају све врсте цвећа (КОЛОСОВА 2009: 47–49), чулни доживљај је немогуће описати. С друге стране цветни мириси у поезији истичу снагу утисака. Стилски поступак би се могао издвојити и као жанровско упориште лирске народне поезије. Чак и када је тежиште на описивању лепоте, не слика се само портрет лирског јунака, већ се суптилно потенцира однос према њему (ПРОПП 1961: 56–57).

¹⁷ Мотиву спора цвећа (око мириса, ЦИВЈАН 2008: 221–227) само условно припада надметање руже и љубичице (КАРАЦИЋ 1975, 321°). Спор око онога што је највредније не укључује само биљке, а поента је на момачким способностима (КРСТИЋ 1984: 171, G 4, 15).

Пријатан цветни мирис имао је и практичну примену, јер је могао да неутралише задах тела (КАБАКОВА 1999: 166). Намену су појачавала веровања у моћи цвећа, чији мирис штити од дејства демона, урока, злих очију и речи. Цвет је првенствено атрибут младих:

„Ој ти ружо румена!
Да је мени твој мирис,
На много би доспео:
Јунацима за капама,
Девојкама за косу,
Невестама у недра“ (КАРАЦИЋ 1975: 378°).

Често је обрађена тема опојног мириса цвета као магијског (и психотропског) средства за изазивање љубавне жудње. Девојка сади каранфил под прозором драгог:

„Каранфил ће мирисати,
Мој ће дилбер уздисати“ (МАТИЦКИ, 1985: 57°).

Пред снагом мириса, уздаха и љубави Бог ће се смиловати и саставити млади пар.

Обредне и љубавне песме повезује формула посебног лежаја. Момак га припрема од калопера, босиља и тратора, не би ли домамио девојку:

„Када лега да мирише,
Кад се дига да уздише“ (КАРАНОВИЋ 1996: 58°).

Са истом намером и девојка мами младића помоћу кревета од каранфила и ружиног узглавља: „Нек мирише, нек се често буди“ (КАРАЦИЋ 1975: 626°). Бели пелен, мириси стратора и босиљка треба да омаме драгог:

„Када легне да мирише,
Кад устане да уздише“ (НЕДИЋ 1977: 191°).

Уз исту улогу цветних мириса постојано се и постеља означава као — одар, чиме се посредно приближавају култ мртвих и еротске игре младих. Директно повезана са тлом, земљом, постеља метафорично обухвата и чежњу и телесно сједињавање. Мириси и уздаси одражавају путеност и страст (жељеног/оствареног) љубавног загрљаја или појачавају снагу жудње. Формула је могла прећи дуг пут од магијско-ритуалног чина до симболике цветних мириса. Лирска тема је можда стилизован рефлекс древних светковина у функцији призивања свеопште плодности (FREJZER 1977/2: 300–305). Но, и када је тај дубински слој слике избледео, мирис цвећа је подстицао еротске нагоне. Ноћу, по мирису босиљка, руже или наранце (Грбић б. г.: 59) драги ће пронаћи девојку, која га позива у своју башту. Мириси цвећа откривају снагу емоција и жеља:

„Вјетар пири, рожмарин мирише,
Чини ми се да мој драги иде.
Да ја знадем откуда ће доћи,
Путем бих му босиљак сијала,
Странпутице румене ружице,
Нек ми драги по мирису дође,
По мирису више нег' по сунцу“ (Недић 1977: 186°).

Раздвојеност вољених најављује и стих: „Ветар дува, ал-катмер мирише“. Девојка или младић своју чежњу исказују у писму. И ако се изгуби (нејасна) пламене боје цвета, његов мирис не мења значења и функције:

„Вјетар пуше, а катмер мирише“ (Матицки 1985: 128°);
„Ветар дише, а катмер мирише“ (РАДЕВИЋ – МАТИЦКИ 2007: 92°).

Невидљива и неукротива снага мириса постаје метафора самог живота, јер се и мирисање осећа захваљујући дисању. Ипак, иако се лирски уздисаји везују уз семантичке валере цвећа, чешће се помоћу цветних мириса истичу духовне вредности, чедност и морална чистота (КАБАКОВА 1999: 267). Таква димензија симбола поново активира опречне чиниоце човековог постојања.

Богат тематски круг балада посвећен је трагичној судбини младих, чијој љубави се противи породица. Најчешће младића ожене, а он прве брачне ноћи умире од чежње за вољеном. Као део погребних ритуала стилизује се купање умрлог „ђулом руменијем“ и посипање цвећем (КАРАЦИЋ 1975, 343°, 344°, 346°), да би се смисао цветног орнамента потпуно остварио тек када се уведу лик остављене девојке. Док спровод носи умрлог драгог његова слободна душа хрли ка несуђеној љубави. Само она осећа то невидљиво присуство, које истовремено слути и њену коб:

„Ђул мирише, мила моја мајко,
Ђул мирише око нашег двора,
Чини ми се Омерова душа.“

Понављање стихова успоставља градацију, појачава емотивну тензију, немир и тескобу. Али, спознаја блиске смрти доноси спокој и спас:

„Ђул мирише, мила моја мајко,
Ђул мирише, Омерова душа“;

„Ђул мирише, иде моје драго,
Ђул мирише, ту је моје драго“ (КАРАЦИЋ 1975: 343°, 344°).

Сведена радња баладе се убрзава и девојка умире од јачине емоција. Над катарзом лебди ружин мирис, јер се тек у смрти расцветава љубав, забрањена за живота (КРНЈЕВИЋ 1980: 109-120; КАРАНОВИЋ 2010: 281). На гробу

љубавника ничу зелен бор и „румена ружица“. Из дубине мотива и песничких слика назире се архаични слојеви традиције. Осим анимизма и аниматизма (ЗЕЧЕВИЋ 1982: 21), истакнута је међусобна упућеност култа мртвих и плодности, симболика кружног тока вечне обнове. Осујеђена брачна иницијација преображава се у елементе сродног обреда. Иако су ритуали супротног смера (живот : смрт), остварен је прелаз преко границе. Спона два бића – и два света је трајна. Љубав поништава јаз између пролазности и вечности. Значења се згушњавају у симболици цвета, а посебну функцију добија мирис руже, изједначен са чистом душом, која лако напушта земно тело.¹⁸

Душа и тело, сједињене за човековог живота, чине јединство опречних сила – видљивог и невидљивог, смртног и вечног. Одвајање душе је привремено – у сну и дефинитивно – у самртном часу. И, док се под ударом времена тело видљиво мења, душа је бесмртна супстанца живота (Толстаја 1999: 182). Тајна постојања се, попут Бога, не да очима сагледати, ни описати. Ипак, мирис одаје присуство нематеријалног и природу осећања, која се такође не могу исказати помоћу категорија облика и боја.

Не призива само смрт везу цветних мириса са душом. Очаран девојачком лепотом, младић трага за узроцима њене тајанствене привlačности. Лирски дијалог сучељава мушки и женски принцип, еротски доживљај и духовне сфере:

„Ој девојко, душо моја!
Чим миришу недра твоја?
Или дуњом, ил' неранчом,
Или смиљем, ил' босиљем;
Ој Бога ми, млад јуначе!
Моја недра не миришу
Нити дуњом, ни неранчом,
Нити смиљем, ни босиљем:
Веће душом девојачком“ (КАРАЦИЋ 1975: 562°).

Сваки поредбени члан словенске антитезе има богату симболику, заступљену и у сватовској лирици. Поређење набујалих девојачких недара, за којима младић жуди, асоцира на плодност и једрину воћа. Чулној љубави придружују се смерност и чедност, трајна осећања (смиље) и девичанство (босиљак). Али, иако девојка телесну лепоту подређује духовним врлинама, јединство се успоставља. Момак не скрива намере, жели да се сједини са својом душом, како девојку и ословљава. Њен одговор подсећа на морални кодекс патријархалне задруге, а врлине пресудне за статус девојке битне су и за част рода којем припада и за углед куће у коју ће доћи.

¹⁸ На Побусани понедељак, први по ускршњим празницима (Ружичало), након освећења гробова, жене су ту обедовале и остављале храну (НЕДЕЉКОВИЋ 1990: 198). Тада се успостављало и духовно сродство (дружичало, КАРАЦИЋ 1986 II: 214). Симболику вегетације одражава и светковање шесте недеље ускршњег поста. На Цвети су девојке стасале за удају – цветоноснице рано брале шумско цвеће и садиле баште (НЕДЕЉКОВИЋ 1990: 257–258; ЈОКИЋ 2012: 161).

Чак и када се еротски план на први поглед пригуши, чедност девојке изједначена је са мирисима цвећа:

„Чубрицице, девојчице,
 Ти чубрику не сејеше,
 На чубрику миришеше,
 Ти каранфиљ не сејеше,
 На каранфиљ миришеше,
 Ти босиљак не сејеше,
 На босиљак миришеше“ (КАРАНОВИЋ 1996: 74°).

Деминутив може да сигнализира и младост, припреме нових учесница обреда, али мирис душе је и потврда остварених жеља. Душа скоро удате младе жене је изједначена са мирисима цвећа, уз повезивање њених врлина (питоми босиљак) са брачном срећом (црвен трандафил, Јокић 2012: 141–158).

И момак који девојкама намењује магијске формуле – амајлије, покреће снажна девојачка осећања. Његов изглед није представљен, а физичке особине, стас и лик подређени су уздасима чежње и недокучивим силама:

„Ах, мој драги амбер душом дише“ (КАРАЦИЋ 1975: 498°).

Значења појма „амбер“¹⁹ повезана су са вегетативним симболима. Скупочени ћилибар се добија из смоле четинара, чије стално зелене крошње симболизују вечност. На мирисној трпези античких богова су нектар и амброзија, а представе о бесмртности укључују и обележја душе.

Душа се често пореди са мирисом босиљка, који је веома заступљен у српској традицији. По предању, овај цвет нежне беле чашице, ниче на Христовом гробу (ЧАЛКАНОВИЋ 1985: 49), што га повезује са етиолошким легендама о пореклу црвене руже из крви распетог Христа (СОФРИЋ 1990: 190). Босиљак расте на гробу последњег Немањића или настаје од суза Светог Саве (ЧАЛКАНОВИЋ 1973: 5). По религијском поимању света, Свети Арханђео босиљком вади душе праведника.

Одлике и функције тог божијег цвета испољавају се кроз ритуале посвећене мртвима и плодности, природним менама и животним прекретницама човека. Чврсту спрегу душе и мириса цвећа наглашава поређење:

„Ој босиље, биље,
 Беру л' те девојке
 Како мене, душо,
 Не брале девојке,
 Кад миришем, душо,
 Душом девојачком“ (СОФРИЋ 1990: 43).

Равноправна су оба смера повезивања: душа мирише на босиљак, босиљак мирише као и чиста душа.

¹⁹ Вук најпре неодређено објашњава: „некакав цвијет (или коријен од траве“, КАРАЦИЋ 1975: 585). Касније је само наведен стих, уз немачки и латински превод: Ambra (КАРАЦИЋ 1986 I: 36).

Духовне вредности треба да красе све чланове колектива, независно од година, пола или социјалног статуса. Почасница потенцира разлоге уважавања старца, чији ауторитет појачавају његови поступци:

„Овде нама кажу
старога властеља;
Кад у цркву иде
Жубори му брада,
Као жуборика,
Кад из цркве иде
Мирише му душа
Као ран' босиљак“ (КАРАЦИЋ 1975: 173°).

Певана током краљичких опхода (Јокић 2012: 99–115) песма истиче достојанствену појаву човека, који изазива поштовање. Контраст између његове старости и раног босиљка поништава се духовним вредностима. Године, искуство и искушења нису угрозили честитост и доброту старца²⁰.

Насупрот томе, стих једне ругалице²¹ односи се на похотљивог остарелог мушкарца. Када намами три девојке, једна од њих се јада:

„Смрди ми, мајко, ђедова душа“ (КАРАЦИЋ 1975: 403°).

До које мере се представе и мотиви могу подредити жанровским законитостима, потврђује и један детаљ из бајке. Главни јунак прелази границе светова, а елементи иницијације обухватају стилизоване провере и стицање оностраног помоћника. Делокруг често припада мајци небеских тела, природних сила и демона. Иако она скрива придошлицу, њега открива – мирис. Сунце, месец, ветар или сам ђаво тако осете уљеза: „Овде мирише рајска душица“ (КАРАЦИЋ 1988а: 10°). И међу руским бајкама мирис открива јунаково присуство у простору којем (још) не припада, јер га одаје заударање „руске кости“. Пошто се верује да је за живота човекова душа у костима (ЧАЛКАНОВИЋ 1973: 480), аналогија је јасна, док су „u svijet mrtvih preneseni odnosi iz svijeta živih s obratnim predznakom. Miris živih isto je tako neugodan i užasan mrtvima kao što je zadah mrtvih užasan i neugodan živima“ (PROP 1990: 105).

Али, ако је за морфологију и значења бајке ова појединост битна при маркирању разлика између светова (САМАРЦИЈА 2011: 107–153; РАДУЛОВИЋ 2009), мирис има сасвим другачије функције у балади, лирској поезији и

²⁰ Мада изостају врсте цвећа, сличан је смисао здравнице:

„... Весели се, домаћине, весели ти пријатељи,
Свијетли господару!

Свијетло ти цвијеће, ке ти стоји на русу главу,
Старче господару!

Поштено ти цвијеће, ке на образу носиш,

Старче господару...“ (БОГИШИЋ 1878: 84°)

²¹ У фолклорном корпусу потенцира се телесни план (КАРАНОВИЋ – ЈОКИЋ 2009).

епици. Док су звуци и боје²² веома често део епске дескрипције, мирис остаје из утисака певача. Ипак, постоје изузеци. Под снажним утицајем средњовековне литературе описује се смрт родоначелника српске државе и лозе Немањића. Чим краљ умре: „Из костију мирис ударио“ (КАРАЦИЋ 1974 II, 13°; МАТИЦКИ 1985, 191°). У посвећење се уверавају и народи кроз чије територије одане слуге преносе тело до Свете Горе (МИЛОШЕВИЋ-ЂОРЂЕВИЋ 2011: 25–28). Ту каталог нових чуда потврђује стицање светачког ореола²³.

Представе о бесмртној души (КАБАКОВА 1999: 267) и њеном мирису спајају различите ликове и разне усмене облике, али је уочљива и жанровска условљеност обраде мотива. Невидљиво и неописиво (душа) приближава се и „доказује“ помоћу доживљаја у које се свако може уверити (мириси цвећа). Природно својство биља, уз боје и облике круница, подупиरे семантички потенцијал цвета (BIDERMAN 2004: 54–55), као једног од универзалних симбола цивилизације. Мада фолклорни хербаријум зависи и од поднебља, а називи у језицима разних народа варирају, боје и мириси цветних врста су њихова битна својства (ЦИВЬН 2008: 223), повезана са митологијом, религијом и поезијом.

3. СИМБОЛ И ПЕСМА. Везе цвета и боја у суштини су рационално постављене (нпр. не пева се о плавој ружи). Но, мада те релације нису произвољне, веома су динамичне. Исту врсту нијансира више боја (ружа – румена, бела; перуника – плава, бела, жута), као што истоветна боја постаје обележје различитих цветова (бела – босиљак, ружа, крин; жута – невен, смиље, наранџа). Поједине комбинације функционишу по принципу опозиција: бела ружа (–) : бели босиљак (+) или бела ружа (–) : румена ружа (+).

За разлику од ових алтернатија, душа и мирис формирају стабилан поредбени пар, чак и када се уместо одлике цвећа укључе друге релације (кост, мошти). За осцилације смисла симболичке спреге битне су и разлике у опажању мириса и боја. Док се хроматски спектар може разложити на основу више полазишта²⁴, ма колико били различити мириси се распознају кроз основни бинарни однос: пријатно (добро, позитивно) / непријатно (лоше, негативно). Но, обе компоненте (мирис + боја) економично се кондензују у симболици цвета и значењима формираним око појединих цветних врста.

Семантичко поље симбола (врста цвета, боја) шире је од песничке слике (C > П), тј. „везе у које симбол ступа помоћу свог израза са овом или оном семантичком околином не исцрпљују целокупну његову смисаону валенцију“

²² О улози боја у структури усмене епике в: ДЕРЕТИЋ 1978: 9–43; ПЕШИКАН-ЉУШТАНОВИЋ 2007: 144–155 ; ДЕТЕЛИЋ – ИЛИЋ 2006.

²³ Велики жупан Стефан Немања долази на власт око 1170, а својевољно 1196. препушта трон средњем сину, Стефану (1217. првовенчани српски краљ). Немања се као монах Симеон придружио најмлађем сину, Сави. Свети Симеон Мироточиви празнује се 13/16. фебруара (НЕДЕЉКОВИЋ 1990: 296).

²⁴ Нпр: топле/хладне боје; основне/изведене; комплементарне/суплементарне итд.

(Лотман 2004: 160–161). Међутим, и лирска структура је сложена, било да се опис развија, кондензује до атрибута или се радњом нијансирају осећања. Смисао симбола се такође активира помоћу стилског средства (од сталног епитета, преко поређења, паралелизма, антитезе до метафоре). Али, уобицајене су и супституције симбола у склопу исте фигуре.²⁵ Ни симболи, ни стилска средства нису сами себи циљ, нити је њихова функција искључиво декоративна. За потпун смисао детаља, попут цветних орнамената, пресудни су различити типови контекста. Поред околности импровизације и поетике жанра (његове улоге у традицији) за реализацију симбола битни су: мотив, тематика, категорија јунака, хронотоп, стилско-изражајна средства. Због тога се у зависности од мотивско-жанровског комплекса врши селекција једне одлике или неколико особина из скупа значења симбола (C < П). Ови процеси се испољавају у поезији при избору цвета и формирању симболичког пара (боја + цвет; цвет + мирис).

Стваралачки чин и усмена импровизација почивају на непрекидној интеракцији између слојева традиције, митско-обредне матрице, етнографске подлоге и песничког језика. Оживљен у практичним (лечење, магија, веровања) и естетским сферама фолклора, цвет као симбол мање-више чува сопствену „семантичку густину“. На постојаност ипак утиче више чинилаца. Примера ради, данас је даривање цвећа махом друштвена конвенција. Сложена значења симбола и усмено песништво не припадају више општем знању колектива, већ уском кругу проучавалаца (и, евентуално, песника). Ипак, особену инерцију симбола открива заступљеност цвећа о свадби, сахрани и задушницама. Из тих околности и даље се назире бледе симболичке вредности цветних врста, мириса и боја.

ИЗВОРИ

- БЕГОВИЋ, Никола. *Живот Срба граничара*. Београд: Просвета, 1986.
- БЕГОВИЋ, Никола. *Српске народне њесме из Лике и Баније* I. С. Гароња-Радованац (пр.). Београд: Удружење Срба из Хрватске, 2001.
- БОВАН, Владимир. *Српске народне умотворине са Косова из рукописа Дене Дебељковића*. Приштина: АНУК, 1984.
- БОГИШИЋ, Валтазар. *Народне њесме из старих највише приморских записи*. Београд: СУД, 1878; Горњи Милановац: ЛИО, 2003.²
- ГЕЗЕМАН, Герхард. *Ерлангенски рукопис старих српскохрватских народних њесама*. Сремски Карловци: СКА, 1925.

²⁵ За разлику од флексибилне метафоре (Еремина 1978: 134; Самарџија 2008: 173–179), чији чланови алтернирају, симболи су постојани. У српским почасницама се нпр. брачни склад призива метафоричним обележавањем младенаца (јелен и кошута, паун и пауница, соко и соколица, ружа и рузмарин).

- ГРБИЋ БЕЛОКОСИЋ, Лука. *Из народа и о народу*. Београд: Просвета, б. г.
- КАРАНОВИЋ, Зоја. *Анџолоџија српске лирске усмене џоезије*. Нови Сад: Светови, 1996.
- КАРАНОВИЋ, Зоја. *Анџолоџија српске лирско-ејске усмене џоезије*. Нови Сад: Светови, 1998.
- КАРАЦИЋ, Вук С. *Пјеснарице 1814, 1815*. Сабрана дела В. С. Карацића I. В. Недић (пр.). Београд: Просвета, 1965.
- КАРАЦИЋ, Вук С. *Српске народне џјесме из необјављених рукописа Вука Сџеф. Карацића I*. Ж. Младеновић – В. Недић (пр.). Београд: САНУ, 1974.
- КАРАЦИЋ, Вук С. *Српске народне џјесме*. I. Сабрана дела В. С. Карацића IV. В. Недић (пр.). Београд: Просвета, 1975.
- КАРАЦИЋ, Вук С. *Српски рјечник 1852*. Сабрана дела В. С. Карацића XI/1–2. Ј. Кашић (пр.). Београд: Просвета, 1986.
- КАРАЦИЋ, Вук С. *Српске народне џословице*. Сабрана дела В. С. Карацића IX. М. Пантић (пр.). Београд: Просвета, 1987.
- КАРАЦИЋ, Вук С. *Српске народне џјесме II*. Сабрана дела В. С. Карацића V. Р. Пешић (пр.). Београд: Просвета, 1988.
- КАРАЦИЋ, Вук С. *Српске народне џријовијејке*. Сабрана дела В. С. Карацића III. М. Пантић (пр.). Београд: Просвета, 1988б.
- КЛЕУТ, Марија. *Лирске народне џесме у „Лејџојису Мајџице српске“*. Нови Сад – Београд: Матица српска – Институт за књижевност и уметност, 1983.
- МАТИЦКИ, Миодраг. *Народне џесме у Вили*. Нови Сад – Београд: Матица српска – Институт за књижевност и уметност, 1985.
- НЕДИЋ, Владан. *Анџолоџија лирске народне џоезије*. Београд: СКЗ, 1977.
- РАДЕВИЋ, Милорад, Миодраг Матицки. *Народне џесме у српској џериодици до 1864*. Нови Сад – Београд: Матица српска – Институт за књижевност и уметност, 2007.
- РОДИЋ, Миливој, Рајко Срдић. *Кнежџољске народне џјесме*. Београд: ГЕА, 2001.
- СТОЈАДИНОВИЋ, Милица Српкиња. *У Фруцкој џори 1854*. Београд: Просвета, 1985.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- АЈДАЧИЋ, Дејан. *Прилози џроучавању фолклора балканских Словена*. Београд: Хелета, 2004.
- БИЉКЕ. *Кодови словенских кулџура* 1. Д. Ајдацић (ур.). Београд: Сlio, 1996/1.
- БИЉЕ I. *Биље у џтрадиционалној кулџури Срба: џприручник фолклорне боџанике* 3. Карановић – Ј. Јокић (ур.). Нови Сад: Филозофски факултет, 2013.
- БИЉЕ II. *Биље у џтрадиционалној кулџури Срба: џприручник фолклорне боџанике* 2. З. Карановић (ур.). Нови Сад: Филозофски факултет, 2014.
- ВЕСЕЛОВСКИ, Александар Н. *Исџоријска џоеџика*. Р. Мечанин (прев.). Београд: Zepтер Book World, 2005.

- Вулновић, Татјана. Функције и значења биља у сватовским песмама Вукове збирке. *Биље у традиционалној култури Срба: приручник фолклорне бојанике*. З. Карановић – Ј. Јокић (ур.). Нови Сад: Филозофски факултет, 2013: 41–55.
- Гура, Александар. *Симболика живописња у словенској народној традицији*. Љ. Јоксимовић, С. Ранковић, В. Лазаревић, С. Богојевић, В. Маричић, М. Грбић (прев.). Београд: Бримо, 2005.
- Детелић, Мирјана. *Урок и невесћа. Поетика ејске формуле*. Београд: Балканолошки институт САНУ, 1996.
- Деретић, Јован. *Озледи из народног јесништва*. Београд: Слово љубве, 1978.
- Диздаревић Крњевић, Хатица. *Утва златокрила. Делојворносћ традиције*. Београд: Филип Вишњић, 1997.
- Зечевећ, Слободан. *Култи мртвих код Срба*. Београд: Вук Караџић – Етнографски музеј, 1982.
- Иванов, Вячеслав В., Владимир Н. Топоров. *Исследования в области славянских древностей*. Москва: Наука, 1974.
- Еремина, Валерия И. *Поэтический строй русской народной лирики*. Ленинград: Наука, 1978.
- Јокић, Јасмина. *Краљичке јесме. Ритуал и поезија*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, 2012.
- Јокић, Јасмина, Татјана Вулновић. Од цвета до плода, Женски иницијацијски пут у српској обредној лирици. *Аспекти идентитета и њихово обликовање у српској књижевности*. Г. Раичевић (ур.). Нови Сад: Филозофски факултет, 2014.
- КАБАКОВА, Галина И. Запах. *Славянские древности 2*. Москва: Российская Академия наук, 1999.
- КАРАНОВИЋ, Зоја. Врт и функција биља и растиња у традиционалној српској култури. *XVIII сјолеће*. Н. Грдинић (ур.). Нови Сад: Завод за културу Војводине, 2004.
- КАРАНОВИЋ, Зоја. *Небеска невесћа*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, 2010.
- КАРАНОВИЋ, Зоја. Гавран и соко као свадбени медијатори у три сватовске песме (или заборављена прича о иницијацији). *Пишце: књижевности, култура*. М. Детелић – Д. Бошковић (ур.). Крагујевац, 2011.
- КАРАНОВИЋ, Зоја, Јасмина Јокић. *Смеховно и еројско у српској народној култури и поезији*. Нови Сад: Филозофски факултет, 2009.
- КОЛОСОВА, Валерия Б. *Лексика и символка славянской народной бојанике*. Москва: Индик, 2009.
- Лома, Александар. Црна крвца. *Кодови словенских култура*. Београд, 2001/6.
- Лотман, Јуриј М. *Семиосфера*. Нови Сад: Светови, 2004.
- МИЛОШЕВИЋ-ЂОРЂЕВИЋ, Нада. *Радосћ препознавања*. Нови Сад: Матица српска, 2011.
- НЕДЕЉКОВИЋ, Миле. *Годишњи обичаји у Срба*. Београд: Вук Караџић, 1990.
- ПЕШИКАН-ЉУШТАНОВИЋ, Љиљана. *Сјанаја село зайали*. Нови Сад: Дневник, 2007.

- ПРОП, Владимир Ј. О русской народной лирической песне. *Народные лирические песни*. Ленинград, 1961.
- РАДЕНКОВИЋ, Љубинко. *Симболика светиа у народној маџији Јужних Словена*. Ниш: Просвета, 1996.
- РАДЕНКОВИЋ, Љубинко. Боја као обележје митолошких бића – словенске паралеле. *Јужнословенски филолог* LXIV (2008).
- РАДУЛОВИЋ, Немања. *Слика светиа у српским народним бајкама*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2009.
- САМАРЦИЈА, Снежана. *Увод у усмену књижевност*. Београд: Народна књига, 2008.
- САМАРЦИЈА, Снежана. *Облици усмене прозе*. Београд: Службени гласник, 2011.
- СОФРИЋ НИШЕВЉАНИН, Павле. *Главније биље у народном веровању и певању код нас Срба*. Н. Љубинковић (прир.). Београд: БИГЗ, 1990.
- СТАНИЋ, Данијела. Функција беле боје у *Српским народним песмама* I. В. С. Караџића. *Књижевност и језик* LIX (2012): 3–4.
- СТАНИЋ, Данијела. *Систем назива за боје у лирској народној поезији*. Рукопис докторске дисертације, одбрањене на Филолошком факултету Универзитета у Београду 20. 5. 2015.
- ТОЛСТАЈА, Светлана М. Душа. *Славянские древности* 2. Москва: Российская Академия наук, 1999.
- ТРОЈАНОВИЋ, Сима. *Главни српски жртвени обичаји*. Београд: Просвета, 1983.
- ЦИВЬЯН, Татјана В. *Јзык: тема и вариацији I–II*. Москва: Наука, 2008.
- ЧАЈКАНОВИЋ, Веселин. *Мит и религија у Срба*. Београд: СКЗ, 1973.
- ЧАЈКАНОВИЋ, Веселин. *Речник српских народних веровања о биљкама*. Београд: СКЗ, 1985.

*

- BIDERMAN, Hans. *Rečnik simbola*. М. Živanović, Н. Ćopić, М. Tarar-Tutuš (prev.). Beograd: Plato, 2004.
- DETELIĆ, Mirjana, Marija ILIĆ. *Beli grad*. Beograd: Balkanološki institut SANU, 2006.
- FREJZER, Džejms Džordž (1977). *Zlatna grana* I–II. Ž. V. Simić (prev.). Beograd: BIGZ, 1992.
- IVIĆ, Milka. *O zelenom konju*. Beograd: XX vek, 1995.
- KRNJEVIĆ, Hatidža. *Živi palimpsesti ili o usmenoj poeziji*. Beograd: Nolit, 1980.
- KRNJEVIĆ, Hatidža. *Lirski istočnici*. Beograd – Priština: BIGZ – Jedinство, 1986.
- KRSTIĆ, Branislav. *Indeks narodnih pesama balkanskih Slovena*. Beograd: SANU, 1984.
- PROP, Vladimir J. *Historijski korijeni bajke*. Sarajevo: Svjetlost, 1990.
- RADOJČIĆ, Svetozar. *Srpska umetnost u srednjem veku*. Beograd – Zagreb – Mostar: Jugoslavija – Spektar – Prva književna komuna, 1982.
- CHEVALIER, Jean, Alain GHEERBRANT. *Rječnik simbola*. Zagreb: Nakladni zavod MH, 1983.

ВРСТЕ ЦВЕЋА (И БИЉА) КОЈЕ СЕ СПОМИЊУ У ОВОМ ПРИЛОГУ

српски назив	латински назив	СОФРИЋ 1990:	ЧАЈКАНОВИЋ 1985:
бела лоза	<i>clematis vitalba</i>		24–25
бели крин, лијер	<i>lilium candidum</i>	146–147	25
богиша, перуника	<i>iris germanica</i>	182	33–35
божур	<i>paenonia femina</i>	14–17	36–37
босиљак	<i>ocimum basilicum</i>	29–45	41–49, 260
вид	<i>anagallis arvensis</i>	62	63–64
винова лоза	<i>vitis vinifera</i>	62–68	64–66, 265–266
вишња	<i>cerasum apronianum</i>	69–70	67–68, 266
гороцвет	<i>adonis vernalis</i>		
гуња, дуња	<i>pirus cydonia, c. vulgaris</i>	77–80	83–84, 268–269
зеленкада	<i>narcissus pseudonarcissus</i>	100	
зумбул	<i>hyacinthus</i>	105–106	
ивањско цвеће	<i>galium verum</i>	106	104–105
јаблан	<i>populus pyramidalis</i>	107–108	106, 272
јабука	<i>pirus malus</i>	108–115	107–116, 272–275
јоргован	<i>syringa vulgaris</i>	134	125–126
калопер	<i>tanacetum balsamita</i>	134–135	127–128
карамфил, каравиље, гарофан, катмер	<i>dianthus caryophyllus</i>	135–136	128–129, 277
ковиље	<i>stipa pennata</i>	138–139	131, 277
љубичица, љубица, виола	<i>viola odorata</i>	152–156	169–170, 284
наранџа	<i>citrus aurantium</i>	167–168	177–178
невен	<i>calendula officinalis</i>	168–169	178–179
пелен	<i>arthemisia absinthium</i>	180–182	189–190, 287
ракита	<i>salix caprea</i>		203, 290
ружа, ђул	<i>rosa gallica</i>	189–194	207–209, 269–270, 290
рузмарин, рожмарин	<i>rosmarinus</i>	194–196	209–210, 290
смиље	<i>helichrysum arenarium</i>	200–204	218–220
трандовиље, трандавиље	<i>althaea rosea/officinalis</i>	211	311–312
тратор	<i>amarantus peniculatus</i>	211	
трешња	<i>prunus cerasus</i>	211–212	231–232, 293–294
чубар, чубрика	<i>satureia hortensis</i>	216–217	248–249, 297

Snežana D. Samardžija

THE COLORS AND FRAGRANCES OF FLOWERS
IN SERBIAN ORAL POETRY

Summary

In Serbian traditional culture, folk medicine, beliefs, ritual practices and magic arts numerous plant species are represented in many ways. Their qualities stand out during the stylization of all oral forms, while the floral symbolism is amongst the most common figures and formulas of oral poetry. The first impression may be that such processing are associated with the beauty of youth (girls / boys), colors and fragrances of flowers rest on the deeper layers of the folklore. The semantic potential of certain colors of flowers will be analyzed on this occasion. The symbolism of color and flower is a part of poetical image and stating feelings using auxiliary stylistic figures (epithets, similes, metaphors, allegories, metonymy, etc.). Unlike color, the smell of flowers, as a sensory experience, receives distinctive abstract components. Smell (immortelle, basil, roses) regularly equates with the soul, and depending on the poetic form (love poetry, ballads) receives some distinctive features.

Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Студентски трг 3, 11000 Београд, Србија
markosoft91@gmail.com

Др Јасмина Н. Дражић
Др Јелена Т. Ајцановић

АСОЦИЈАТИВНИ ПОРТРЕТ ДОБРОТЕ И ХРАБРОСТИ У СРПСКОМ ЈЕЗИКУ И КУЛТУРИ*

У раду се анализира семантичко поље придева *добар* и *храбар* у српском језику применом асоцијативне методе. Циљ рада је да се на основу асоцијација на поменуте примере као речи-дражи утврди културолошки оквир, који се не може извести на основу речничког чланка у дескриптивним речницима, те да се идентификује друштвена мотивисаност асоцијативног поља. Уз забележено стање у *Асоцијативном речнику српскога језика*, истраживање се спроводи и на резултатима спроведених анкета, како би се установио степен поклапања и утврдио утицај новијих дешавања на друштвеној и политичкој сцени у Србији на концептуализацију испитиваних особина.

Кључне речи: добар, храбар, асоцијација, национална култура, друштво.

1. Полазећи од постулата да је асоцијативни портрет „саткан од колективних представа“ (Поповић 2008: 98),¹ као и од чињенице да се промене у културној сфери одражавају на „ментални свет њених представника“ (Драгићевић 2008: 81), асоцијативним експериментима могу се установити сегменти језичке слике света једног народа. У раду се покушава расветлити концепт *доброће* и *храбрости* на лексемама *добар* и *храбар*, као репрезентима примарно² и спецификовано вреднујућих језичких средстава (Бартмињски 2011: 79–80). Стална потреба за испитивањем односа језика и (дате) култу-

* Истраживање је урађено у оквиру пројекта *Стандардни српски језик: синтаксичка, семантичка и прагматичка истраживања* (бр. 178004), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

¹ Термин асоцијативни портрет преузет од Љ. Поповић, која се бави естетским стереотипима (Поповић 2008).

² А. Вјежбица у оквиру своје теорије о семантичким примитивима придеве *добар* и *лош* уврштава у групу *евалуйора* (GODDARD–WIERZBICKA 2007).

ре, најјасније истакнута у Сапировим и Ворфовим истраживањима, може се сублимирати на следећи начин:

„Сваки језик постоји у одређеној средини и посредник је између човека и реалности, те га је стога неопходно изучавати у широком контексту културе, која га је створила, као што и речи треба проучавати у аутентичним контекстима из којих произлазе, тј. у оном окружењу у којем се редовно употребљавају“ (ВЕТРЮК 2010: 215).

Критичким освртом на литературу која се бави везама између културе и језика, Р. Драгићевић констатује да „треба осмислити научно засновану методологију испитивања и закључивања“ (ДРАГИЋЕВИЋ 2008: 84) о овој врсти веза, те сугерише да је најподеснија и најпоузданија асоцијативна метода која подразумева „истраживачки поступак који се примењује у анализи различитих лексиколошких и лингвокултуролошких, когнитивистичких и психолингвистичких проблема“ (ДРАГИЋЕВИЋ 2010: 23). Уз асоцијативну методу, пут ка дешифровању културолошке позадине у истраживањима махом опозитних концепата јесте анализа лексичког значења у фразеологизмима и паремијама. Испитивањем фразеологизама, пословица и других фолклорних жанрова могуће је утврдити разумевање и вредновање стварности премодерног човека, те су ове форме, својом постојаношћу, како показатељ једне националне визуре стварности, тако и извор за савремене асоцијације, које не морају бити у корелацији са стварним стањем у савременој култури (за добрим коњем *прашина се диже*; у добру је лако добар бићи, на муци се *познају јунаци*; добар и луд су *браћа*).

2. Изабрани придеви *добар* и *храбар* денотирају позитивне особине, при чему први карактерише широкозначност³ и десемантизованост, а други јесте спецификован и има усмерено значење, што значи да се због своје семантике удружује са ограниченом тематском скупинам именица маркираних обележјима конкретно */+/, живо /+/,* те апстрактно */+/* настало као резултат психолошко-емотивних процеса (*храбар јунак : храбра одлука, храбар ђоџез* и сл.). Будући да придев *добар*, као општи евалуатор, нема рестрикција у погледу ентитета који се могу позитивно квалификовати (*добар човек, добра музика, добар zaloжај, добра сивар* и сл.), у раду се поље истраживања сужава на људску особину. Стога се полази од хипотезе да ће код придева *добар* доминирати асоцијације на парадигматском плану док ће се за придев *храбар* везивати асоцијације синтагматског типа.⁴ У вези с тим, испитује

³ „Широкозначност одређених придева у корелацији је са могућностима њихове формализације, тј. њиховом разноликошћу. Тако, на пример, придеви који се убрајају у семантичке примитиве (евалуаторе и дескрипторе) – *добар – лош / велик – мали*, или они којима се денотира каква димензија могу имати различите формализације. У већини случајева један од семантичких критеријума може бити аниматност / неаниматност“ (Дражић 2014: 159).

⁴ „Асоцијације се са становишта типа реакције на реч-драж деле на *синијаџмајске* и *ипарадиџмајске*. Синтагматске асоцијације су непресушни извор за испитивање синтак-

се (1) корелација ванјезичког и психолошког искуства са језичком сфером и (2) у оквиру језичке сфере сагледава се семантичка структура датих придева и пореди се са забележеним стањем у дескриптивним једнојезичним речницима српског језика, како би се утврдило у којој се мери подудара хијерархизација значења са фреквентним асоцијацијама. Ови се придеви анализирају с обзиром на ситуацију у којој се квалификује човек, тј. сагледава се неутралност и обележеност датости у којима се неко одређује као добар или храбар, што ће асоцијације јасно показати. С друге стране, асоцијације ће бити индикатор специфичности значења, тј. развијености његове одређене компоненте (уп. нпр. *добар човек : добар уметник : добра мајка; храбар виџез : храбар родитељ : храбар новинар*). Ово су супконцепти у терминологији Љ. Поповић, која је асоцијативним тестом вршила упоредну анализу српских и украјинских испитаника на стимулусе *лей, добар, гарний, добрий* (Поповић 2008: 98–102). Посматрају се и периферне, нефреквентне асоцијације, будући да су, иако наизглед занемарљиве и идиосинкратичне, показатељ и експонирања појединих друштвених, психолошких и сл. концепата (нпр. *добар љаја; добар – жртва* ф. 1).

Корпус за истраживање обухвата асоцијације забележене на речи-дражи *добар* и *храбар* забележене у *Асоцијативном речнику српскога језика* (2005) (даље АР), као и грађу прикупљену анкетирањем студената Филозофског факултет у Новом Саду (даље АФФ). Анкету је радило 248 студената филолошких усмерања с циљем да се установи степен поклапања са резултатима добијеним у *Асоцијативном речнику српскога језика* (2005). Иако временска дистанца није велика, претпоставили смо да се новија дешавања на друштвеној и политичкој сцени у Србији и шире могу одразити у одређеној мери на концептуализацију испитиваних особина. Важно је истаћи да карактеристике испитаника – узраст, стручно усмерење, генерацијска интересовања – донекле се могу одразити на резултате анкете (*добар професор, добар – неправилна комбинација; добар провод, добра журка*).

Наведени речник вредан је извор за истраживање значењске структуре речи, семантичких односа, хијерархизације значења у полисемантичкој структури речи, као и културолошких информација које су често одраз друштвено-историјског контекста.⁵

Уз прикупљање података о наведеним културно-историјским компонентама једног социјума у датом синхронијском пресеку асоцијативном

сичких, дистрибутивних, фразеолошких могућности речи-дражи, док парадигматске реакције представљају запањујуће употпуњену слику највећег броја семантичких односа у које тај стимулус ступа“ (Пипер–Драгићевић–Стефановић 2005: 59).

⁵ У низу истраживања заснованих на грађи из овога речника у контексту наше теме издваја се истраживање Р. Драгићевић *Придеви сѣар, љлѹи и лей у асоцијативним речницима српског, руског и бугарског језика* у којем ауторка закључује да се типична храброст у језичкој слици света српског народа огледа у храбрости која се испољава у рату, „типична верност се везује за ситуацију брака, типична лукавост се, према нашем поимању, односи на трговину и политику“ (Драгићевић 2010: 125).

методом, значај истраживања лексичког значења, тј. његовог семантичког поља, огледа се и у томе што се могу вршити компаративне анализе двају језика (тј. култура) у домену учења језика, када су њихови лексикони бар делимично предочени путем одговора на дати стимулус. О томе, како истиче Р. Драгићевић, Брагина констатује: „Ако хоћеш да владаш руским језиком као Рус, проучавај асоцијативне везе руских лексема” (БРАГИНА И ДР., 2008: 186 у ДРАГИЋЕВИЋ 2011: 84). Тако ауторка рада *Лингвокултуролошки њрисџуи насџави срџског језика као сџраног* препоручује употребу руског и српског асоцијативног речника како би се увиделе значајне диференцијалне нијансе у концептуализацији доброте, истичући да се ова особина, осим као врхунска врлина, доживљава код испитаника српског језика, за разлику од руских, као вредност која има компоненте наивности и лудости и тако „може да штети ономе ко је поседује, јер је околина спремна да је злоупотреби” (придев *добар* у српском језику у асоцијативној је вези са придевима *џлуй* и *наиван* (чак 11 пута), док је у руском ова асоцијација (*добар* – *џлуй*) забележена једанпут) (ДРАГИЋЕВИЋ 2011: 84).

3. Придев ДОБАР. Најпре ће се упоредите фреквенција асоцијација у спроведеним анкетама у АР (2005) и у нашој анкети (АФФ) с циљем да се сагледају најучесталије реакције на стимулус добар (до фреквенције 2), а потом оне околионалне, значајне као показатељ спорадичне, али могуће постојане слике једног временског одсечка, тј. одраза актуелних социкултурних збивања.

Ако се занемари очекивана асоцијација – антоним *лош* (АР), најфреквентнија реакција у обе анкете јесте именица *човек*. Даље се на синтагматском плану именица *човек* спецификује према социјалним, уже, родбинским, и професионалним улогама – АР: *друг, њријатељ, сџудент, дечко, дечак, деџе, мама, момак, особа*; АФФ: *џријатељ, деџе, мајка, џрофесор, друг, родитељ, жена, оџац, сесџра, дечак, особа, џисац, син, фрајер, бака, браџи, дружарица, џак, насџавник, џерка, џоворник, дечко, комџија, момак, радник, умеџник, учитељ* (примери су дати према фреквенцији). На основу предочених резултата могу се извести следећи закључци: (1) доброта се везује најчешће за пријатељство; (2) висока позиционираност именица којима се означавају родбински односи указује на изузетно значајну улогу породице у нашем друштву; (3) у АФФ бележи се значајан број асоцијација везаних за једну нехомогену групу професија. Занимљиво је да се међу именицама са значењем родбинских односа уочава диференцијација према полу на тај начин што превагу углавном имају оне којима се денотирају особе женско /+/-/ (изузимајући однос *ћерка* : *син*) – АФФ: *мајка* (11) : *оџац* (6); *сесџра* (5) : *браџи* (3); *ћерка* (3) : *син* (4); *бака* (3) : /, што је у супротности са стереотипном перцепцијом нашег друштва као патријархалног. Придев *добар* у синтагматском споју с именицом *деџе* (АФФ ф. 16, АР ф. 3), која би могла припадати овој тематској групи, реферише на понашање, љубазност, пристојност.

У тематској групи *професије* именице квалификоване придевом *добар* разграничавају се најначелније на две групе: (а) професије чија реализација обавезно подразумева интеракцију са другима (*професор, наставник, сарадник, лекар, доктор, психолог, предавач, управник, вештач, вештачица, учитељ*) и (б) она занимања у чијем је извођењу интеракција у другом плану (*писац, говорник, радник, уметник, глумац, математичар, музичар, кувар, јесник*). У првом случају у синтагматском споју са придевом *добар* професионалним квалификацијама придружене су и вештине у извођењу тог посла, као и карактерне особине носиоца занимања, док је у другом у фокусу таленат, вештина у извођењу активности (уп. нпр. *добар професор : добар музичар*). Иако се остварење сваког занимања може оквалификовати као добро и успешно и његов реализатор као *добар*, асоцијације осветљавају једну групу професија која је у свести говорника српског језика издвојена у први план вероватно због израженог позитивног ефекта и утиска које оставају на експеримента.

Како је и очекивано, у коначном збиру већи број асоцијација забележен је на парадигматском плану, што је последица широкосазначности, тј. десемантизованости придева *добар*. Највећи број асоцијација позитивно је конотиран и најчешће је врло ниске фреквенције, што је такође у корелацији са испражњеном семантиком овог придева и индивидуалним доживљајем доброте (*великодушан, даровит, доброћудан, кройак, марљив, милосрдан, милосив, мио, mudar, насмејан, нежан, љубитељан, љубивојан, сирљив, фин, часан, чист, чесит* и др.). Према је у литератури с правом констатовано да се придев *добар* своди на „изразити плус“ (Драгићевећ 2001: 203), резултати анкете показују да се немали број лексема са негативном конотацијом везује за њега (*будала, зашито би био, идиот, исмевање, лажно, лош, лудост, мана, наиван, неодлучан, неустих, узалудност*). Ови примери, чини се, одсликавају доживљај доброте у нашем савременом друштву, у којем су материјалне вредности наметнуле другачији однос према овој карактерној особини, што не значи да ова асоцијативна компоненета значења *добар* није била присутна и раније, о чему сведоче народне умотворине у којима је *добар луд, предобар недобар*, а нпр. симбол наивности је незаштићено, умиљато младунче – јагње.

Полазећи од претпоставке да су асоцијације у корелацији са позицијом лексема у менталном лексикону, тј. њиховом просторном близином или логичком везом са речју-дражи, њихова реализација и учесталост појављивања требало би да буде и један од важних показатеља устројства семантичке структуре полазне лексеме – стимулуса. Како смо се у раду ограничили само на сегмент квалификације човека⁶ придевом *добар* предочену асоци-

⁶ Примарно значење придева *добар* (и низ првих подзначања) у РМС везује се за материјалне ентитете, тј. за ентитете с обележјем /живо-/: **1.а.** *који је високог квалитета, ваљано служи, квалитетан*; супр. *лош*, рјав: ~ материјал, ~ хлеб, ~ земљиште, ~ пушка, ~ друм, ~ ваздух; **б.** (са допуном: за нешто, за некога) *1) који задовољава одређену намену, сврху, љубодан*: вода ~ за прање, бања ~ за стомачне болести, храна ~ за псе, материјал ~ за одело итд.

јацијама, упоредиће се добијени резултати анализе са забележеном хијерархизацијом значења овога придева у *Речнику српскога језика* Матице српске (2007). Осим тога, пошто су асоцијације вероватно једним делом условљене фреквентним појављивањем синтагматских спојева (*добар дан, добар као хлеб, добар човек*), важна информација о њиховом изворишту може се добити на основу података у електронском корпусу савременог српског језика (КССЈ)⁷. Ово се свакако односи само на један тип лексичких односа (синтагматски), али може бити значајан показатељ устројства семантичке структуре који би требало имати у виду приликом лексикографске обраде. Тако ће се на узорку од свега сто примера у КССЈ јасно видети да, када је у питању придев *добар*, доминацију имају спојеви са именицама маркираним обележјем живо */+/* (укупно осамдесет), при чему је најзаступљенија именица човек (ф. 28). Извориште високе фреквенције асоцијације *дан* (АР 15 ф., АФФ 21 ф.) јесте устаљени спој *добар дан* који корпус на овом узорку бележи осам пута, и најфреквентнији је међу именицама с обележјем живо */-/*. На основу само ова два податка препознаје се значај везе између једног типа асоцијација и електронски забележене грађе, те обједињено њихова улога у устројству речничке микроструктуре. Иако лексикографска пракса има своје одређене принципе лематизације, значајно је осврнути се на редослед значења имајући у виду предочене податке добијене из тестова асоцијација, као и мали сегмент у фреквенцији у КССЈ.

У очекивано великом броју значења, сегментираних на бројна подзначења придева *добар* (нпр. прво се значење грана на девет семантичких подреализација), семантичка реализација која би била у саодносу са високом фреквенцијом у асоцијативном пољу *социјални односи* (пријатељство), позиционирана је тек као четврта у значењској структури придева *добар* (4.а. с којим *јосјоје јесне, блиске везе, близак, јријатељски*). Тематска група *родбински односи*, чији се централни чланови (најближе сродство) по учесталости високо рангирају као асоцијација на придев *добар*, у *Речнику* је дата под значењем 2.б. (с речима које значе одређени породични или лични однос) *који јојрјивовано, јредано и с љубављу исјуњава своје дужносји јрема некоме*: ~ отац, ~ мајка, ~ родитељ, ~ син, ~ кћи. У оквиру пак првог значења (1.ђ.) наводе се именице вршилаца каквог занимања, које су уз придев *добар* оквалификоване на следећи начин – *који савесно и усјесно обавља свој јосао, односно извршава одређену радњу, дужносј, вешј и усјесан у свом јослу, ваљан, врсјан*. Само ово мало поређење указује на то да би требало узети у обзир значајне резултате добијене асоцијативним тестовима приликом разраде значења лексеме, будући да се позиција значења очигледно временом мења услед разних нејезичких фактора. Значајан број асоцијација

Ослањајући се на фреквенцију у АФФ и АР, као и у КССЈ, определили смо се за лексеме маркиране обележјем живо */+/*, људско */+/-/*.

⁷ Потенцијал који има један овако добро устројен корпус може послужити као ваљан ресурс за унапређење лексикографских послова јер постоји могућност да речници не одражавају у потпуности савремено стање у језику и култури.

на придев *добар* с негативном конотацијом, који је, како показује новија анкета (АФФ) у порасту, није стекао статус *значања*. „Овај двоструки однос према доброту рефлектује се и на значење и употребу придева *добар*, а ни у једном речнику српског језика, осим у асоцијативном, овај податак се не бележи“ (ДРАГИЋЕВИЋ 2011: 85). Увидом у значења придева *добар* у РМС откривају се, из перспективе асоцијација, најдоминантније реализације овог семантички празног (колокативно презасићеног) придева, када је у питању квалификација човека: *близак, њријателски, њожривован, вешти, ваљан, врсан*.

4. ПРИДЕВ ХРАБАР. У АР међу најфреквентније асоцијације на придев *храбар* убрајају се следеће: јунак (96), јак (67), човек (45), смео (38), војник (26), снажан, срце (25), витез (22), одважан (20), луд, неустрашив (13), кукавица (11), херој, Мел Гибсон, срчан (10), добар, лав (8), ратник, врлина (7). Наша анкета (АФФ), сразмерно мањем броју испитаника, показује сличне резултате: јунак (38), човек (33), војник (28), жена (13), смео (11), борба (10), неустрашив, ратник (9), лав, мајка, срце (8), јак, Краљевић Марко, одлука, потез (6).

Будући да је семантика овога придева далеко ужа него када се ради о придеву *добар*, очекивано је да ће се асоцијативно поље ограничити на конкретнија, хомогенија лексичка поља, тј. ситуације у ванјезичкој стварности. У том смислу, јасно је да ће се одговори везивати за синтагматску раван и разоткривати особину храбрости везану за човека у одређеној ситуацији. Тако ће се храбар *човек*, трећа по реду асоцијација у АР (ф. 45) и друга у АФФ (ф. 33) спецификовати најчешће као храбар човек у *борби* (јунак, војник, витез, ратник), што сведочи о томе да се храброст у свести нашег народа доживљава пре свега као особина која се истиче у сукобима, борбама, ратовима, те отуда и пожељне особине таквог борца: смео, снажан, одважан, пожртвован, али и луд.

Савремено друштво пак намеће и другачију визуру ове особине. Прво, асоцијације *жена* и *мајка* упућују на другачију улогу жене у односу на традиционално друштво с обзиром на то да указују на тешку ситуацију која се савладава управо храброшћу и када је у питању, према традиционалним уверењима, припадница слабијег пола. Друго, утицај медија истиче у први план јунаке филмова и филмове (*Мел Гибсон, Храбро срце*), потискујући прототип националног јунака Марка Краљевића (па и Милоша Обилића у АР) у други план. Тако је и Хи Мен испред Ахилеја, Бошка Бухе и сл. Треће, храброст као инхерентна особина јунака, ратника, војника, јасно је истакнута у најучесталијим асоцијацијама, али оне асоцијације с нижом фреквенцијом, као одраз личног доживљаја дате карактеристике, које никако не треба занемарити, јасно показују нову димензију храбрости везану за занимања која, претпостављамо, подразумевају ризичну ситуацију у савременом друштву. Донедавно вероватно неочекиване реакције на придев *храбар* када су професије у питању, а данас разумљиве и оправдане, забележене су у нашој анкети: *учиош, насавник, ѡрофесор, лекар* (3); *медицинска сеситра/техничар, хирург, новинар, ѡлиитичар* (2); *научник, ученик* (1). Храброст као пожељна

особина код новинара нпр. може се разумети само у контексту савремених друштвено-политичких збивања, која јасно и отворено описује једна дескриптивна асоцијација на *храбар*: онај који остаје у Србији.

Све наведене нијансе савременог разумевања храбрости забележене у *Асоцијативном речнику*, не могу се јасно наћи у другим речницима јер се у њима даје описна дефиниција прототипичне храбрости: *који се не љаши ојасносџи, који остијаје љрибран у ојасносџи, смео, одважан, неусџрашив*: ~ борац (РМС). Чини се да се наши примери асоцијација могу најначелније подвести под ову дефиницију, али да се диференцирају према типу и степеноу опасности, те њеном узроку, у којој је храброст пожељна особина (уп. нпр. *храбра жена* : *храбар лекар* : *храбар новинар*).

5. Закључак. У испитивању лексичког значења не сме се занемарити асоцијативна компонента⁸ и поред тога што није једноставно, а можда ни могуће у потпуности верно утврдити њену вредност. Асоцијативни тестови, међутим, методолошки добро утемељени, могу осветлити један временски сегмент ванјезичког контекста и принципом градације утврдити доминантније и фреквентније, с једне стране, и мање фреквентне феномене који улазе у ову сферу значења.

На основу испитивања вербалних асоцијација на придеве *добар* и *храбар* може се извести неколико закључака на различитим нивоима анализе. Први ниво јесте језички и на том плану уочавају се јасне тенденције упаривања лексема на синтагматском или на парадигматском плану. С једне стране, колокациона презасићеност придева *добар* довела је до његовог семантичког пражњења и зато су очекиване реакције на ову реч-драж лексеме махом на парадигматском плану, тачније све оне придевске лексеме које имају компоненту позитивно (у нашем случају и људско) /+/, чиме се заправо конкретизује ово 'апсолутно +'. С друге стране, значење придева *храбар* отвараће место углавном синтагматским везама, јер је његово значење усмерено у погледу ситуације. Ова очекивања показале су лексеме које су се везивале за дате придеве у тестовима асоцијација. Други ниво тиче се степена учесталости асоцијација чиме се открива и њихова повезаност у менталном лексикону али доминација у колективном доживљају ових особина. Придев *добар* везује се најчешће за антоним *лош* и именицу *човек*, док је *храбар* повезан са именицом *јунак*. Доброта се, даље, како показују асоцијације, најчешће везује за социјалне односе (пријатељство), док је за храброст типичан сценарио 'борба'. Доминантније асоцијације могу се сматрати сведочанством

⁸ Позивајући се на Лича (ЛЕЕЧ 1981), Прћић издваја асоцијативно значење у које уврштава стилско, експресивно и конотативно значење. Као опште карактеристике асоцијативног значења наводи следеће: „субјективне је природе, пошто преноси извесно чулима других тешко доступно стање ствари и стога се најчешће не може непосредно проверити у погледу истинитости; глобално се може одредити скаларним контрастом више/мање; стилистички је обележено и релативно мање постојано, а тиме и подложно реинтерпретацијама и променама унутар одређене језичке заједнице“ (Прћић 2008: 27).

разумевања савременог друштва, док су оне спорадичне, периферне показатељ индивидуалног опажаја и у збиру могу такође бити репрезент појмовне (лексичке) слике окружења. И, коначно, фокусирање тематских група у асоцијацијама указују на превагу одређених сегмената ванјезичке стварности у свести испитаника. Одређени родбински односи, поједине социјалне релације и она занимања која се дубоко рефлектују на експеријента, валоризују се као добра, док се уз храбар отварају асоцијативна поља јунака (са још увек у свести активним и високо фреквентним историзмима типа *виџез*), селективних (ризичних) професија. Нарочито су занимљиве високофреквентне асоцијације на придев *храбар* које истичу жену и мајку које су очито борбеније и самосвесније од оних које носимо у свести као стереотип. И на крају, асоцијације *душа* за добар (што би ишло према С. Ристићу у сценариј *блазоси, мирољубивоси*, нпр. *добар у души*) и *срце* за храбар (што се подводи у оквир гешталта 'човек карактер' *добро, зло, вайрено и камено, лавље/храбро и зечје*) (Ристић–Радић–Дугоњић 1999: 187; 207) разоткривају концептуализацију просторног смештања ових особина у свести нашег човека.

Асоцијативни речник српскога језика драгоцен је извор за истраживања не само когнитивних процеса него и културно-историјске позадине и промена у друштву које се рефлектују на значење, што није регистровано у дескриптивним речницима. Како су промене на друштвеној сцени правило, нови асоцијативни тестови и колекција нових асоцијација свакако је задатак не само лингвиста, него и социолога, психолога, антрополога и других чије се поље интересовања креће на релацији човек – култура.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

РМС: *Речник српскога језика* (ур. Мирослав Николић), Нови Сад: Матица српска, 2007.
 КССЈ: *Корпус савременог српског језика* (<http://www.korpus.matf.bg.ac.rs/>).

БАРТМИЊСКИ, Јежи. *Језик – слика – свей. Еџнолинџвисџичке сџудије*. Д. Ајдачић, М. Бјелетић (прир.). Београд: SlovoSlavia, 2011.

ВЕТРЮК К. А. К. К вопросу о языковой репрезентации культурнозначимых смыслов «добро» / «good» и «зло» / «evil» в русских и английских пословицах. *Весџник Орловскогo ѓосударсџвенногo универсџџейџа*. Орел: Орловского государственного университета, 2010, 214–220.

ДРАГИЋЕВИЋ, Рајна. *Придеви са значењем људских особина у савременом српском језику. Творбена и семанџичка анализа*. Београд: Институт за српски језик САНУ, 2001.

ДРАГИЋЕВИЋ, Рајна. *Лексиколоџија српског језика*. Београд: Завод за уџбенике, 2007.

ДРАГИЋЕВИЋ, Рајна. О једној методи за испитивање утицаја културних и друштвених промена на значење речи. М. Радовановић и П. Пипер (ур.). *Семанџичка ѓроучавања српског језика*. Београд: САНУ, 2008, 81–95.

- ДРАГИЋЕВИЋ, Рајна. *Вербалне асоцијације кроз српски језик и културу*. Београд: Друштво за српски језик и културу, 2010.
- ДРАГИЋЕВИЋ, Рајна. Лингвокултуролошки приступ настави српског језика као страног. Весна Крајишник (ур.). *Српски као сѝрани језик у ѝероѝји и ѝракси II. Тематски зборник*. Београд: Филолошки факултет, 2011, 81–95.
- ДРАЖИЋ, Јасмина. *Лексичке и ѝрамаѝичке колокаѝје у српском језику*. Нови Сад: Филозофски факултет, 2014.
- ПИПЕР, Предраг, Рајна ДРАГИЋЕВИЋ, Марија СТЕФАНОВИЋ. *Асоѝијативни речник српскоѝа језика*. Београд: Београдска књига – Службени лист СЦГ – Филолошки факултет, 2005.
- ПОПОВИЋ, Људмила. *Језичка слика сѝварносѝи*. Београд: Филолошки факултет, 2008.
- РИСТИЋ, Стана, Милана РАДИЋ–ДУГОЊИЋ. *Реч, смисао, сазнање* (студија из лексичке семантике). Београд: Филолошки факултет, 1999.

*

- PRĆIĆ, Tvrtko. *Semantika i pragmatika reči*. Novi Sad: Zmaj, 2008.
- GODDARD, Cliff, Anna WIERZBIĆKA. Semantic primes and cultural scripts in language teaching and intercultural communication. F. Sharifian, G. Palmer (eds.) *Applied Cultural Linguistics: Implications for second language learning and intercultural communication*. Amsterdam: John Benjamins, 2007, 105–124.

Jasmina N. Dražić
Jelena T. Ajdžanović

ASSOCIATIVE PORTRAYAL OF KINDNESS AND COURAGE IN SERBIAN LANGUAGE AND CULTURE

Summary

The paper analyzes the semantic field of adjectives *dobar* and *hrabar* in Serbian language using the associative method. The aim of the paper is to, based on associations with above mentioned examples as words, disclose a cultural framework, which is not recorded in descriptive sentences, and to identify the social motivation of the associative field. In addition to findings recorded in *Asocijativni rečnik srpskoga jezika*, the research is also carried out using results of new surveys, in order to establish the degree of overlap and identify the influence recent events on the social and political scene in Serbia have had on the conceptualization of analyzed features.

Филозофски факултет
Др Зорана Ђинђића 2, Нови Сад, Србија
jasmina@ff.uns.ac.rs
jelena.ajdzanovic@ff.uns.ac.rs

Др Славко В. Петаковић

ДУБРОВНИК У ПУТОПИСИМА КРАЈЕМ XIX И ПОЧЕТКОМ XX ВЕКА

У раду се на темељу путописа објављених у *Делу* и *Бранковом колу* између 1895. и 1903. године разматра представа о Дубровнику коју су путописци засновали прожимајући непосредно искуство, историјску и књижевну традицију. Показује се да је концепција путописа условљена друштвеним и културним токовима у Србији на прелому векова. У складу са тим се тумачи вишеструкост изражајних равни у приказивању града Светог Влаха и његове баштине.

Кључне речи: путопис, Дубровник, *Дело*, *Бранково коло*, исто-рија, цар Душан.

Крајем деветнаестог и на самом почетку двадесетог века у *Делу* и *Бранковом колу* објављено је неколико прилога, у којима су евоцирана сећања аутора са путовања јадранским приобаљем и залеђем. Уношењем таквих садржаја часописи су пратили савремене токове у српској литератури јер су нарочито у овом периоду на нашим просторима путописи били омиљено штиво (Пековић 2001: 15).

Аутори путописа¹ су знамените личности – универзитетски професори Миленко Веснић и Лујо Адамовић, историчар Александар Сандић, књижевник Марко Цар; али и они чија је појава остала у сенци културне историје, као што су Милица Недељковић и Христина Ристић. Посебно место у путописима заузимају описи Дубровника. Одушевљење боравком у срцу негдашње републике Светог Влаха путописци су испољавали истичући јединственост стеченог искуства. Егзалтирано Веснић казује² да су

¹ Иако би се због својих типолошких нијанси поједини прилози могли одредити и као путописне репортаже или фелтони с обзиром на то да су у наставцима обављивани у часописима, ми их уопштено називамо путописима јер типолошким одликама, колико год биле специфичне, улазе у поетички флексибилне оквире путописа као жанра (Пековић 2001: 13).

² Веснићево сећање на боравак у Дубровнику било је подлога предавању које је одржао „у Грађанској Касини фебруара 1895. год.“. Текст излагања штампан је убрзо у *Делу*,

за њега дани проведени у Дубровнику „најслађи дани [...] живота“ (Веснић 1895: 21). И Милица Недељковић, пропутовавши многе крајеве – по сопственом сведочењу, нарочите успомене носи из Града: „нигде [се] нисам тако пријатно и тако својски осећала као у Дубровнику“ (Недељковић 1903: 975).

У свим путописима се, готово као уводна формула, истиче тренутак сусрета са Дубровником, храмом духовности у који се ходочасти због ванредног значаја за српску историју и културу. Представа о његовој изузетности учвршћена је у колективној свести издавна. Каткад путници изричито говоре да су о граду Светог Влаха сазнавали раније: „Од младости своје слушао сам, учио сам о старом Епидаврџу, Цавтату па Дубровнику – тој челенци на Југу света словенског, тој царици-песмарици нашој“ (Веснић 1895: 1047). Присећају се младих дана и наставе из историје књижевности у оквиру које је дубровачка књижевност имала важно место: „причини ми се да чујем [професора] који ми је пре 19 година својим предавањима [о Дубровнику] будио у срцу љубав за тај лепи, славни део далеког српског рода“ (Ристић 1903: 25). Да је темељно знање о дубровачкој прошлости стечено много пре но што су се путописци упутили ка Граду открива се и посредно, у пасажима путописа посвећених дубровачкој баштини. У путопис Марка Цара је, на пример, укључен читав одељак у коме се уметнички евоцира прослава Светог Влаха у доба Републике (Цар 1897: 310–311). Тај пасаж, као и импресионистички опис Локрума са алузијама на повесну подлогу (Исто: 342–345), несумњиво је настао поетизацијом историјске грађе коју је аутор добро познавао.

Путници који долазе у град испрва приспевају у Груж, а опис пута до луке зависи од тога да ли се крећу морем или копном. Са више или мање продорности у опажању дочаравају пејзаж, углавном без исцрпнијих описа. Утисак о Гружу најупечатљивије сажима Марко Цар. Прошавши поред Ластова, Мљета, Даксе – уз реминисценцију на легенду о Ластову као Калипсином острву и подсећање на дубровачку куповину Ластова од српског краља Стефана Уроша I – о чему сведочи историја (Цар 1897: 249) – исказује дивљење лепоти грушке луке наглашавајући да пружа „дивни панорам, који се оригиналношћу својом издваја од свега што смо досле кроз Далмацију гледали“ (Цар 1897: 250). Из луке се пут Града иде на колима, „добрим путем – споменом Наполеонових времена“, при чему се могу видети цркве Госпе од Милосрђа и Влаха од Горице, као и „дивни господски домови старе властеле“ (Веснић 1895: 22–23). Путника опчињавају „оне грдне палме, како се поносито дижу над самим домовима, оне силне алоје, наранце“, па „нехотице мора, ваљда, помислити на рај“ (Недељковић 1903: 979).

Улазак у сам Град кроз врата од Пила путници доживљавају као ступање у светилиште. Описујући своје приспеће у Дубровник на Светог Илију

имао је ширег одјека и утицаја на касније путописце који су његове пасаже укључивали у своје прилог или су се у извесној мери позивали на Веснићево виђење дубровачке историје и културе (Сандић 1896: 1049; Цар 1897: 313–314).

1893. године Александар Сандић наглашава да долази „пешице“, баш „као оно што чине Срби хаџије, када стигну у светиње Горе Атонске па ће у Хилендар“. Радује га спознање да се у Дубровнику, у православној цркви подигнутој на „старом кућишту славнога *Ђона Палмојџића*, славопојца-стихословца *Христџијаде*“ слави Свети Илија, баш као „по Боци Которској, по Далмацији и по Херцеговини“ и у Задру где „српска црква саборна слави храм светог Илију“ (Сандић 1896: 1047–1048). Најдетаљније од свих путописаца унутрашњост Дубровника приказује Цар. Призор урбаног средишта буди и „осјећај оправданог поноса“ који „нигдје тако не испуњава душу, као овдје у Дубровнику, у овој нашој древној Атини, гдје је грађевинска умјетност сасвим друкчији склоп добила, но у осталим градовима приморским“ (Цар 1897: 281). Наглашавајући да се „у склопу и развоју његове архитектуре јасно огледа различан ток његове историје“ (Исто: 282), евоцира историјске околности које су уоквиривале изградњу појединих објеката и призива сећање на њихове неимаре.

Представа о прошлости Града и његовом значају за јужнословенску матицу дубоко је уткана јер „Дубровник је био више емпориум, културни центар, најзнаменитија етапа у историји јужнословенске цивилизације“ (Сандић 1896: 312). Значај дубровачких ерудита и песника истиче Веснић. Набраја их реторски се питајући „ко од нас не зна“ имена Марина Геталдића, Ђура Баљивија, Анселма Бандуревића, Франа Лукаревића, Мавра Орбина, Сара Цријевића, Себастијана Сладе Долчија, Мавра Ветрановића, Саба Бобаљевића, Николе Наљешковића, Џора и Марина Држића, Андрије Чубрановића, Динка Рањине, Динка Златарића, Џива Гундулића, Џона Палмотића, Игњата Ђурђевића, Рајмунда Кунића, Брње Џамањића, Бенедикта Стојковића, Џона Растића и Руђера Бошковића. Дубровачке ерудите назива и научним „апостолима“ који су се „растурили по целом свету, те свуда сјали најлепшим и највећим сјајем“ (Веснић 1895: 29).

Путописци у зависности од тога колико су времена посветили разгледању Дубровника, дочаравају мапу Града указујући на главне топове. Ређају се слике Кнежевог двора, Спонзе, манастира, црква, чесама, јавних и приватних зграда. Виђено узбуркава емоције путника који призивају у сећању познате топове настојећи да успоставе најближу паралелу и дочарају изузетност Града: „Оксфорд и Праг могу с њим испоредити“ (Веснић 1895: 23); „Овдје ти често бива као да си ступио у [...] Пизу, на пр., или у Ферару“ (Цар 1897: 282). Колико је упечатљив приказ Дубровника показује то што се сећање на њега путницима јавља и далеко од домовине као парадигма лепоте.³

³ У *Бранковом колу* је објављена путописна репортажа Сима Матавуља, у којој он описује, између осталог, посету Ници: „Поново ураних, да сам обилазим Ницу [...] и ето ме на тргу *Св. Доминика* [...] Учини ми се да сам у Дубровнику“ (Матавуљ 1903: 1205). Осим што је о Дубровнику писао у путописима, репортажама и водичима, Милош Црњански се сећао Града и током боравка у Италији, што је одјека имало у његовом делу *Љубав у Тоскани* (Бојовић 2010: 91–100).

Додир са Дубровником обележен је готово тренутним призивањем историјског сећања. Најопширније дубровачку историју дочарава Веснић приказујући је у распону од настанка Града до савременог доба. Понесен жаром родољубивости у визији дубровачке прошлости прожима наносе историјског, легендарног и анегдотског, надилазећи границе објективног приповедања. И други путници се улазећи у Град уживљавају у прошлост („Са каквим сам пијететом посматрала тај некада тако славни град, са којим су наши владари, док бејаху још у пуној својој слави, толико веза имали“), преносећи се у далеке векове и замишљајући како „поносна Дубровачка република дочекује са највећом славом Цара Душана“ (Недељковић 1903: 979). Панорама града буди асоцијације чије се порекло назире у пресеку историјске свести и актуелних догађаја. Описујући свој долазак у Дубровник и уморност емоција које је обузимају, Христина Ристић бележи: „Овако ми је исто било и кад сам Скопље угледала. Да ли сличност осећаја или што се Дубровник јављао исто онако као на дивној Муратовој слици *Долазак Душанов у Дубровник*, изложеној у сали наше Велике школе наредо са сликом Паје Јовановића *Крунисање Душаново у Скопљу* – тек овог часа, моја је мисао истим покретом срца везала и Дубровник и Београд и Скопље“ (Ристић 1903: 25). Повезивање три града у симболичко чвориште настало је наслојавањем знања о повесним приликама и непосредног искуства. Похађајући предавања из националне историје у Великој школи сигурно је Ристићева темељно учила о животу и владавини Стефана Душана. Знала је за Душаново крунисање у Скопљу 16. априла 1346, на празник Христовог Васкрсења, као и за његове тесне везе са Дубровником у коме је боравио кратко од 13. новембра 1350. године. Осим овога, морала је бити обавештена – будући да се ради о готово савременом догађају који је одјекнуо у српским интелектуалним круговима – да је сликама Марка Мурата и Паје Јовановића своју културу представила Краљевина Србија на Светској изложби у Паризу (1900) – цигло три године пре него што се Ристићева упутила у град Светог Влаха и потом саставила свој путописни прилог. На концу, директно је сведочила да је сликарске композиције Мурата и Јовановића видела у Београду, „у сали наше Велике школе“. Читав пасаж представља важан пресек слојева историјске свести, у којој је топографска трансверзала запад–југ, тј. Дубровник–Скопље, коју повлачи Ристићева знаковита јер није усамљена у српској књижевности и литератури уопште. Повезани су Приморје, тј. Дубровник, и Косово споном која симболички евоцира темеље националног идентитета. У склопу предавања инспирисаног „ходо-чашћем“ у Дубровник Веснић је истицао следеће: „Својим јунаштвом на Косову и својом културом на Приморју, нарочито у Дубровнику, ми смо дали у Средњем Веку доиста величанствене примере“ (Веснић 1895: 23). Дубровник је, наглашава Цар, одиграо преважну улогу у доба када је Европу са истока запљуснуо талас несагледиве снаге претећи да расточи основе културног идентитета јужнословенских народа. Дубровачка књижевност остала је „једна искра словенске просвјете [...] неугашена на подјармљеном Балка-

ну, па је тињала у мраку покосовске ноћи, док се из ње, у наше дане, није опет разбуктао читав пожар“ (Цар 1897: 315). Повезницу између Косова и Дубровника истакао је и Јован Дучић у есеју о стваралаштву Ива Војновића. Тумачећи опус дубровачког писца Дучић указује да су пораз у Боју на Косову и пад Дубровачке републике судбоносно одјекнули у српском народу, што је са тананим уметничким осећањем сублимирао Војновић: „Само пропаст Косова и пропаст Дубровника значе за Ива Војновића две подједнаке историјске катастрофе његовог народа. На Косову је пропало наше царство и наше господство, а у пропасти Дубровника је нестала коначно једна наша дотадашња вербална умешност, која је за цео број столећа очувала славу те последње српске државе...“ (Дучић 2007:16).

Док ураћају у сплет дубровачких бедема путницима се отварају врела историјског памћења које сведочи о тесним везама Дубровника и Србије. Поносно истичу путописци да је град Светог Влаха место „куда су српски краљи и властела доходили и бродили, и *цар Душани*, царски дочекиван, школе помагао, књижницу дигао, књигама даривао; где *царевић Урош* књигу учио и по избор властела српска, где *џосџоћа Јела* и *високи Сивеван* находили пријатељства топла; *сѣарац Ђурђе*, на невољи, тешке јаде са срца сваљив’о; откуд доспе у Београд и *Тројан Гундулић*, да доштампа еванђеље српско; где с’ и данас у цркви чува драгоцени крст, дар српског цара Уроша“ (Сандић 1896: 1048–1049). Понето сугеришу читаоцима својих репортажа да се упуте у Дубровник, где ће им поуздан водич, нарочито ако је Србин, „указати прстом на наше старе нераздвојне везе, одвешће вас да видите крст краља Уроша у доминиканском манастиру, где ћете наићи и на гробне плоче београдских троваца, умрлих у Дубровнику, па ако вас заволи, одвешће вас да видите собе по којима су ходали цар Душан и деспот Ђурађ Бранковић, и у којима су се учили српски, Душанови питомци (Веснић 1895: 34; Цар 1897: 341).

Већина наведених појединости којима су потенцијалним путницима препоручене знаменитости Дубровника упориште има у историјској подлози. Издавна се зна о доласцима српских владара и великаша у Дубровник, нарочито деспота Ђурђа кога су Дубровчани ословљавали „јединственим пријатељем и заштитником“. Позната је и наклоност деспота Стефана Лазаревића – „Високог Стевана“ како је називан – према Дубровачкој републици. Расветљен је пут којим је сребрни крст краља Милутина са комадићима дрвета са Христовог крста доспео у доминиканску цркву, потом у ризницу манастира овог реда у Дубровнику. Забележен је у културној историји допринос Тројана Гундулића да се *Четвороеванђеље* штампа у Београду 1552. године. Ипак, понешто је у представи о односима Србије и Дубровника коју евоцирају путописци плод легендарне патине која је прекрила историјске чињенице. Није „царевић Урош“ или титуларно Стефан Урош IV, син цара Душана, васпитаван и образован у Дубровнику – како путописци, некритички се ослањајући на легенду, помињу. Ова грешка настала је деформисањем историјске потке, вероватно под утицајем фолклорне традиције. Још су стари дубровачки летописци помињали да је цар Душан 1351, након прошлогоди-

шњег боравка у Дубровнику, послао изасланике у град Светог Влаха тражећи да му на двор упути двадесет младића старости од десет до четрнаест година ради школовања (Аноним 1883: 39; Рађина 1883: 228). Радило се о својеврсној размени јер је цар напоменуо да је раније послао биране младиће са свога двора на образовање и васпитање у Дубровник (Макушев 1867: 41⁴). Власти Дубровачке републике упутиле су на царев двор само тројицу својих поданика, старијих од четрдесет година, правдајући се да су их на то навеле последице куге која је проредила властелу (Аноним 1883: 40; Макушев 1867: 41). Колико је могуће реконструисати след ствари на основу реченог – уверење о школовању Душановог наследника у Дубровнику настало је уливањем легендарног тока у историјско залеђе, највероватније под дејством фолклорне традиције, при чему је дошло до затамњења чињеница, те је међу Душанове питомце уврштен и „царевић Урош“.

Један од локалитета на које упућују путничке белешке нарочито привлачи пажњу јер се ради о загонетној библиотеци чија судбина је до данас у великој мери остала непрозирна. У неколико наврата путописци помињу „мјесто гдје је била библиотека, коју је ‘силни’ поклонио Дубровнику“ (Веснић 1895: 34; Цар 1897: 341). Конкретније о локацији библиотеке казује Милица Недељковић. Међу местима која је радо обилазила (Локрум,⁵ Омбла, Колочеп, Жупа, Лапад) издваја једно: „најмилија ми шетња беше до Св. Јакова, рушевине једног старог напуштеног манастира, где веле да је била библиотека цара Душана“ (Недељковић 1903: 983). Најстарије сазнање о библиотеци потиче из списка дубровачких хроничара. Никола Рађина помиње библиотеку која је 1351. године залагањем цара Душана донета у Дубровник, где је постојала за царевог живота, након чега јој се губи сваки траг: „Etiam parecchi volumi de libri condusse delli dottori; per la qual cosa, in breve tempo, a Ragusa fece una libreria molto magnifica, che molto tempo durò poi la sua vita, ma per negligentia si perseno assai libri“ (Рађина 1883: 229). Цар Душан је, допуњава Рађинину слику Сара Цријевић,⁶ наложио да се набаве за библиотеку књиге на латинском и грчком из више области: „Quamplurimos etiam codices latinos, graecos, omnis liberalis artis atque disciplinae indique conquisitos et magno pretio comparatos, Ragusium misit rex Stephanus ubi bibliothecam suo nomine instruendam jussit“ (Милаш 1914: 104⁷). Помињање „библиотеке цара Душана“ у дубровачким летописима и историографији није изазвало већу пажњу проучавалаца културне и опште историје. Белешка Сара Цријевића о библиотеци наведена је у неколико наврата директно (Радоли-

⁴ Макушев наводи податке из дела Сара Цријевића *Sacra Metropolis Ragusina* (1744).

⁵ Велико задовољство причинила је путници посета Локруму, чији амбијент („силно цвеће, палме, читаве ограде рузмарина [...] густа борова шума, пуно ловора“) доноси спокој: „Мислим да човек у тој дивоти не може осећати у срцу ни пакост, ни мржњу, ни сујету“ (Недељковић 1903: 982).

⁶ Употпуњавајући сазнања о библиотеци вероватно је Цријевић користио неке писане изворе независно од Рађине (Јечменица 2012: 343).

⁷ Милаш, као и Макушев, наводи податке Сара Цријевића из *Sacra Metropolis Ragusina*.

чић 1954: 138) или посредно (Стокић Симончић 2008: 58), али су се само по изузетку истраживачи упуштали у озбиљније разматрање (Јечменица 2012: 334–335). Због помањкања архивске грађе на коју би чврсто било ослоњено расветљавање судбине „царске библиотеке“ – уколико она уистину припада историји а не легенди – ово место ће задуго, надамо се не и заувек, остати лакуна наше историографије.

На путописце је крајем деветнаестог и почетком двадесетог века посебан утисак оставило сазнање о српском културном утицају у Дубровнику. Продевајући се улицима Града, уским „да се можеш руковати кроз прозор“ са суседом, Сандић је испрва изненађен резервисаношћу Дубровчана у јавности („Свуд нас дочекаше хладно и суморно.“), али и на местима где је очекивао срдачност („Не прођосмо боље ни у српској читаоници.“). Ову појаву тумачио је пословичном уздржаношћу житеља Града према незнацима. Доцније се у посебној прилици уверио у гостољубивост домаћина. Чуо је однекуд песму са мелодијом знаном из Србије. Раздраган због „праве српске“ песме, уочио је да су речи песме измењене у односу на стихове које је познавао из завичаја (Сандић 1896: 1048). Потом је разазнао да пева „збор девојачки“ на мелодију песме *Весела је Србадија* и забележио стихове: „Из облака вила кличе: / Ти си српски Дубровниче.../ Дубровник је српска зграда, / То је било и биће вазда.../ Дубровник је српско орличе: / Слава теби Дубровниче“. Помислио је да су певачице Хрватице и тако их је ословио, али су оне одговорице: „Ми нијесмо Хрватице; ми смо Српкиње!“ – јер су биле ученице школе „за шав и рад женски“, Српкиње „девојке из првих кућа дубровачких“. Закључио је да су оне католикиње – „за веру их не требаде питати, где видесмо да раде тај дан на светац православни, католички тежатник обични“ (Исто: 1049–1050). Специфичну матерњу мелодију послушала је и Христина Ристић. У жамору градске вреве испред Гундулићевог споменика запазила је за њу нешто необично: „Лепо смо чули наш ужички говор па се освртасмо, да видимо какве су то наше Ужичанке овде, а кад оно, то говораху рођене дубровачке цурице, већ устале и у послу“ (Ристић 1903: 26) Она се непосредно осведочила да се у Дубровнику, што је вековима унатраг устаљено у културном миљеу Града, говори штокавским источнохерцеговачким дијалектом ијекавског изговора; дијалектом који је још Вуковом реформом, као природан темељ ушао у основу српског књижевног језика. Утицај српског народносног осећања у Дубровнику приметила је и Милица Недељковић бележећи о житељима Града: „То је ванредан тип људи, поносит на своју прошлост и порекло, па не могу да прежале и забораве своју слободу. У души својој су они још увек стари републиканци, при том су ванредно одушевљени Срби иако су католици.“ (Недељковић 1903: 980). И она је, попут Сандића, била изненађена музиком и песмама које је чула на главној улици. Зачудило ју је „да музика на Страдуну свира све саме српске песме“ без икаквог устезања. То је изазвало и извесну нелагоду јер се „чисто поплашила била“ пошто су у „суседној вароши у Угарској, где толики српски живаљ живи, ове [...] песме већином забрањене, а и које нису, слабо се на јавним местима свирају“

(Исто: 981). Из бележака Недељковићеве се види да је Дубровник у освит двадесетог века био средина у којој се, за разлику од неких других територија – нажалост, непрецизно назначених („суседна варош у Угарској“), осећање припадности српском националном корпусу без зазора и са поносом испољава. Снага и трајност тог осећања, наглашава Недељковићева, зачете су у окриљу патријархалне породице, која свест о српском идентитету посвећено негује: „Нас Србе са стране је задивило, у како чисто српском духу своју децу васпитавају.“ Похвалила је слогу „која влада између тамошњих Срба без разлике вере, сталежа и богатства“ и уочила „свакојачко једну необичну појаву“ из перспективе свога завичаја: „у нашој [дубровачкој] православној цркви, која је доста лепа, када је већа служба за време празника, поји на кору певачко друштво, чији су чланови већином Срби католици, пошто је мали број православних“ (Исто: 981). Истакла је значај културнопросветних институција – Српске читаонице, друштва *Слоџа*, *Музика* и листа *Дубровник*, чији савесни уредник Антун Фабрис свесрдно доприноси уједињењу српске заједнице.

На представу о релативно хармоничним односима у Дубровнику извесну сенку баца опажање у путопису Марка Цара, насталом неколико година пре прилога Недељковићеве. Прилике у савременом Дубровнику Цар дочарава контрастирајући славној прошлости Града његовог привредно пропадање у садашњости, уз наговештај унутрашњих друштвених сукоба у будућности. Те појаве плод су стратешког деловања Аустрије, „која је окупацијом Босне и Херцеговине не само уништила и повела другим правцем нашу трговину са суседним земљама“, него намерава да јадранско приобаље „жртвује ‘вишим’ циљевима своје источне и тројесавезне политике“. Осим економског исцрпљивања, велика сила прибегава подстицању национално-политичког раздора у Далмацији и „складном Дубровнику“ помоћу „вулгарних страначких зајевница“. Жалостан због подлегања аустријској политици, чиме се „жалосно прославише Сплет и Шибеник“, Цар верује да град Светог Влаха неће поклекнути јер туђину „свјеснији Дубровчани мудро одговарају упирући прстом у своју домаћу историју“. Историјска сведочанства похрањена су управо у Дубровнику, чији архив је ризница прворазредне грађе, иако је делимично оскрнављен („премда је много тога однесено у Беч“). Стога се Цар посебно обраћа стручно оријентисаним проучаваоцима историје упућујући их да трагају на изворишту знања: „Ако ли сте пак човјек од науке, онда вам никуд боље прилике, до ове, да се одате проучавању *своје рођене историје* из старијих листина, којих овдје има у изобиљу“ (Цар 1897: 341–342).

Путописну слику Дубровника на прелому векова уцеловљују прилози у којима се представљају прилике у градском залеђу, тј. на подручју које је некада улазило у састав Републике Светог Влаха. Путујући из Конавла на Орјен без залажења у сам Дубровник, Лујо Адамовић се кретао ободним територијом негдашње Републике, сазнавајући штошта о Придворју, Ловорну, Мрцинама, Прапратни и другим местима. Уз мноштво етно-географских

појединости (даје податке о рељефу, географском положају, бројности становништва, привреди; тумачи порекло топонима наводећи легенде, предања и анегдоте итд.) оштрооки посматрач је представио простор којим крстари. Забележио је, између осталог, предања о постанку реке Љуте и топонима Мрцине. Изнео је занимљиво опажање о области између Конавља и Херцеговине која је у прошлости била погранична територија Дубровачке републике, унеколико озлоглашена због сталне напетости на њој. Нашавши се на културолошки разуђеном простору, обележеном конфесионалним нејединством, Адамовић се уверио у могућност мирног суживота заједница, различитих верски и политички али не, како каже, и народносно: „Конављани и Херцеговци кумују често једни другима, и ако су први католици, а други православни“ и „врло уредно“ се „узајамно посјеђавају о крсном имену“ јер и поред верске и политичке одељености, осећају да су „исте горе лист“ (Адамовић 1896: 758). Навео је случајеве узајамне помоћи Конављана и Херцеговаца, који „сасвијем пријатељски опће братински поступају“ исказујући беспримерно поштење у трговини. У кршевитим пределима дата реч је попут гранита, те је уобичајено било да се „купцу даје стока на пробу неколико дана; уступа се роба на вјересију без икакве гаранције“ (Исто: 757). Описује Адамовић и локални обичај благосиљања Конавоског поља са С니јежнице.⁸ Бележи да на други дан Духова Придворјани увече излазе на Снијежницу уз светлост зубљи и фењера, пуцајући успут из пушака. Приповеда како се пред поноћ, док старији учесници у литији дају себи предаха у селу Куна, омладина уз „дипле“, „мијешнице“ и „гусле“ забавља. У поноћ се одлази на богослужење у сеоску цркву и потом наставља пут. По приспећу на врх Снијежнице свештеник благосиља Конавско, Требињско, Чичевско и Зубачко поље, што је праћено пуцњавом из пушака и вијорењем барјака. Након обреда младићи певају, девојке беру „пелина, цмиља, девесиља“ и траву „која и мртва чини здрава“, па се сви враћају својим домовима (Адамовић 1896: 1496–1497). Упечатљиво, на крају, напуштајући територије негдашње Републике, Адамовић маркира границу између „класичне“ медитеранске области и залеђа исказом који је као својеврсни интернационални топос уврежен у литератури (уп. Бродел 2001: 29): „Маслине и смокве сасвијем ишчезнуше, а и мрче, тришље, вријеси, рогачи и сомине уступише већ мјесто дријену, глогу и трну [...] Ту већ ступисмо ногом на Херцеговачко земљиште!“ (Исто: 758).

Путописи о Дубровнику у *Делу* и *Бранковом колу* настали су на таласу посебне друштвене и културне климе у Србији крајем XIX и почетком XX

⁸ Напомена: Наоко несистематична пагинација одељака из Адамовићевог путописа које наводимо у раду (цитирају се, на пример, прво стране 757–758, затим 1496–1497, па опет 758) уистину није нехотична. Овај део путописа – што се лако види у наведеним изворима на крају рада – накнадно је објављен уз напомену *Сийне белешке у Бранковом колу*, као својеврсни додатак путописа *Из српских крајева* који је раније започет. Како чини органску целину са претходно штампаним одељком, сматрали смо да његово навођење овим редом не нарушава композицију Адамовићевог путописа.

века. Овај период обележен је постепеним сазревањем грађанске класе чија склоност према путовањима и интересовање за литературу у којој се она описују постају израженији. Такође, у овом раздобљу се оснажује националноослободилачка идеја, за чије распламсавање је важно ширење представе о природној повезаности Срба из матице са сународницима ван ње. Због тога путописи о Дубровнику имају неколико изражајних равни. Популарним стилем писани, као својеврсни туристички водичи, читаоце обавештавају о Дубровнику, позивајући их да посете Град. Наглашена национална оријентација путописаца, притом, извире из жеље да се у времену када велике силе – најпре Аустрија – стежу обруч око Србије, пробуди свест о важности очувања националне самосвојности. Аутентични пример чврстине проналазе у Дубровнику, где се на темељу дубоког историјског искуства постојано одржава свест о националном идентитету.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Адамовић, Лујо. Из српских крајева. *Бранково коло* II/24 (1896): 755–761.
- Адамовић, Лујо. Из српских крајева. Ситне белешке. *Бранково коло* II/46 (1896): 1495–1497.
- Боловић, Злата. *Сѣтари Дубровник у виђењима Милоша Црњанског*. Стари Дубровник у српској књижевности. Београд: Службени гласник, 2010: 91–100.
- Веснић, Миленко. Из *йуџиничких усѣомена*. *О Дубровнику* (говорено у Грађанској Касини фебруара 1895. год.). *Дело* 7 (1895): 20–35.
- Дучић, Јован. *Иво Војновић*. Моји сапутници. Београд: Штампарија Макарије, 2007: 7–43.
- Јечменица, Дејан. *Сѣефан Душан и Дубровник* (докторска теза у рукопису). Београд, 2011.
- Макушев, Викентије Васиљевич. Изслѣдованіа обѣ Историческихъ памятникахъ и бытописателяхъ Дубровника. Санктпетербургъ, 1867.
- Матавуљ, Симо. Ривијера. *Бранково коло* IX/38 (1903): 10.
- Милаш, Никодим. Стон у средњим вијековима. Дубровник, 1914.
- Недељковић, Милица. Спомен на Дубровник и море. *Бранково коло* IX/30–31, (1903): 974–985.
- Пековић, Слободанка. Путопис – условљеност жанра. *Књиѣа о йуџинѣису*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2001: 11–26.
- Радоличић, Ђорђе Сп. Српске библиотеке у средњем веку и турско доба. *Библиѣекар* VI/3 (1954): 137–144.
- Ристић, Христина. Са Јадрана. *Дело* VIII/ 29 (1903): 24–29.
- Сандић, Александар. Из српских крајева. Дубровник је српска зграда. *Бранково коло* II/24 (1896): 755–761.

СТОКИЋ Симончевић, Гордана. *Књиџа и библиоџека код Срба у средњем веку*. Панчево: Градска библиотека, 2008.

ЦАР, Марко. Низ родно Приморје. *Бранково коло* III/8 (1897): 247–250; III/9 (1897): 278–283; III/ 10 (1897): 310–316; III/11 (1897): 240–345; III/12 (1897): 370–374.

*

ANONIM. *Annales Ragusini anonymi item Nicolai de Ragnina*. Ed. Sp. Nodilo. Zagrabiae, 1883.

BRODEL, Fernan. *Mediteran i mediteranski svet u doba Filipa II*. Tom I. Beograd: Geopoe-tika, 2001.

RANJINA, Nikola. *Annales Ragusini anonymi item Nicolai de Ragnina*. Ed. Sp. Nodilo. Zagrabiae, 1883.

Slavko V. Petaković, PhD

TRAVEL WRITINGS OF DUBROVNIK IN THE LATE 19th AND EARLY 20th CENTURY

Summary

Travel writings of Dubrovnik published in *Delo* and *Brankovo kolo* at the turn of the 19th into the 20th century are designed as an informative guide through the past and the present times of the city of St. Blaise. Interweaving the historical reminiscences and images of modern Dubrovnik, travel writes indirectly indicate that the present is in itself a mirror of the past and that the entire tradition of Dubrovnik is an important part of the historical memory of the Serbian people.

Филолошки факултет у Београду

Катедра за српску књижевност са јужнословенским књижевностима
petakovics@yahoo.com

Др Радослав Љ. Ераковић

ЛИК ПОСЛЕДЊЕГ ПЕЋКОГ ПАТРИЈАРХА У ЊЕГОШЕВОМ *ЛАЖНОМ ЦАРУ ШЋЕПАНУ МАЛОМ*

Лик Василија Јовановића Бркића припада кругу психолошки најкомплекснијих јунака у стваралачком опусу Петра II Петровића Његоша (1813–1851). С једне стране, он је представљен као даровити беседник, чији искази могу да се упореде са филозофско-егзистенцијалним промишљањима владике Данила из *Горског вијенца* (Његош 1847). С друге стране, ликови непомирљивих непријатеља, попут игумана Теодосија и Караман-паше, зачуђујуће су сагласни око тога да је (наводно) лакомислени „патрика“ жртва сопствених заблуда. Његов очигледно специфичан статус у структури драмског текста не може бити олако објашњен ауторовим (династичким) анимозитетом према поводљивом архипастору, који је преваранту Шћепану обезбедио владарски легитимитет. Уосталом, Његошево драмско уобличавање бурног животописа Василија Јовановића Бркића (1719–1772) никада није проузроковало жучне књижевнокритичке и историографске полемике, попут оних које су крајем 19. века вођене због лика митрополита Вићентија Јовановића у драми *Пера Сејдинац* Лазе Костића (Костић 1882). Управо због тога ћемо посебну пажњу посветити недовољно проученој епистоларној грађи из 18. века, попут писама Василија Јовановића Бркића и Шћепановог „дипломате“ сумњиве репутације, архимандрита Авакума. Наведени истраживачки приступ требало би да нам обезбеди одговор на питање колико су „поуздани“ историјски извори о владавини Шћепана Малог заиста утицали на настанак Његошевог драмског дела.

Кључне речи: Петар II Петровић Његош, Василије Јовановић Бркић, Шћепан Мали, Петар Трећи, драмско дело, епистоларна грађа, биографија.

Узмемо ли обзир основни тематски оквир *Лажног цара Шћепана Малог*, сасвим је разумљиво због чега је Његош у предговору навео податке о архивским изворима, првенствено млетачким, коришћеним приликом писања

йовјесїноѡ збїїїїѡ у ѡей дјесївиѡѡх (Његош 1851). Посматрано из савремене књижевноисторијске перспективе, веома је интересно да је име најугледнијег Шћепановог саучесника, патријарха Василија Јовановића Бркића (1719–1772), наведено само у оквиру концизне завршне напомене, о личностима и догађајима из времена владавине цетињског самозванца. Прецизније, чак је и извештај о послastiцама и даровима, послатим из Дубровника Шћепану Малом, обимнији од фрагмента посвећеног злосрећном Василију Јовановићу Бркићу.¹ Међутим, без обзира на пажњу која је у *сачини-иљевом* предговору посвећена кетерингу лукавих Латина, лик последњег пећког патријарха без сваке сумње припада кругу психолошки најкомплекснијих јунака у стваралачком опусу Петра II Петровића Његоша (1813–1851). Пажљивији читалац Његошевог драмског дела веома лако ће уочити да сваки наступ патријарха Василија, посебно током прва три чина, изазива изразито опречене реакције кључних протагониста *Лажноѡ цара Шћейан Малоѡ*. С једне стране, он је представљен као даровити беседник чији искази могу да се упореде са филозофско-егзистенцијалним промишљањима Његошевог много познатијег јунака, владике Данила из *Горскоѡ вијенца* (Његош 1847). С друге стране, ликови непомирљивих непријатеља, попут игумана Теодосија и Караман-паше, зачуђујуће су сагласни око тога да је (наводно) лакомислени „патрика“ жртва сопствених заблуда. Његов специфичан статус у структури драмског текста не може бити олако објашњен ауторовим наводним (династичким) анимозитетом према поводљивом и плашљивом архипастиру, који је преваранту Шћепану обезбедио легитимитет владара Црне Горе. Уосталом, Његошево драмско уобличавање бурног животописа Василија Јовановића Бркића никада није проузроковало жучне књижевнокритичке и историографске полемике, попут оних које су крајем 19. века вођене због лика митрополита Вићентија Јовановића у драми *Пера Сеѡдинац* Лазе Костића (Ераковић 2011: 211–217). Управо због тога смо одлучили да посебну пажњу посветимо недовољно проученој епистоларној грађи из друге половине 18. века, која би требало да нам понуди одговор на питање како је карловачки протођакон сумњиве репутације постао пећки патријарх и саветник лажног руског цара.

¹ „На примјер код њих стоји, како је Патријарх Пећски с њега пострадао, како му је Симо Цетињанин са својом дружином барјаке руске направљао и на дар шиљао, како су му Дубровчани различите посластике, различита вина и богату портантину (носила) на дар послали, тамо је Џаја папагао, сердар (граф) Бујовић; тамо је страдање Шћепаново код Арслановића у Херцеговини, подобно Мазепину; тамо су калуђери који у шишу (штапу) писма из Русије доносе; тамо су по имену сви главари турски који се налазе у овоме дјелу, тамо је Патријарх Есперијус са својом намјером; тамо је Архимандрит Барски Дебеља, Србин душом и тијелом; тамо је по други пут војска послата од Порте године 1774, стотину тисућа војске под другим Беглербегом Румели-Валисом; да удари на Црну Гору, но погибија Шћепанова све то разбије, и задовољи охолост Турску. – Шта су још о овоме чудноватоме човјеку писали именујући га негдје Царем и негдје Императором, човјек се мора управо чудити, кад види какву им је маглу био угнао у тикву. Ја сам ово дјело још 1847. године написао, а данас га на свијет дајем, у Трсту на Спасов дан 1850. Сачинитељ“ (Његош 1851: II–III).

Спектакуларно бекство из турске тамнице на Кипру, несумњиво представља једну од најузбудљивијих епизода из биографије Василија Јовановића Бркића. Међутим, за наше истраживање много је значајнија чињеница да је то један од ретких догађаја из приватног патријарховог живота, којем је у *Лажном цару Шћейану Малом* посвећена додатна пажња. О томе веома јасно сведочи уводни разговор између новог црногорског владара и пећког архипастира, током којег Шћепанов расплакани саговорник по први пут саопштава потресне детаље о вишемесечном заточењу и бекству са *Циџра* (Његош 1967: 34–36; I, 469–531). Наведена дијалогска сцена из првог чина подједнако је релевантна за наше истраживање због тога што нам открива да је Његош, током писања *Лажног цара Шћейана Малога*, врло селективно приступао подацима о животу Василија Јовановића Бркића, без обзира на то што је дело у поднаслову веома јасно означено као *историческо збиџије осамнајестиаго вијека* (Његош 1967: 8). Наиме, љубопитљиви самозванац је на крају разговора са „патриком“ затражио информације о тренутној војној и политичкој снази Османлијског царства. Мада је до тог тренутка био спреман да услиши сваку жељу „обновитеља“ српске средњовековне славе, патријарх одбија да одговори на Шћепаново питање, правдајући се тиме како није у стању да процени султанову моћ, јер је рођен и одгајан у турском ропству (Његош 1967: 40; I, 610–625). Међутим, проблем је у томе што је Василије Јовановић Бркић током прве половине свог живота био аустријски поданик. Рођен је у Сремским Карловцима око 1719. године, а на територију турског царства први пут је ступио тек средином педесетих година 18. века (Маринковић 2008: 171–173). Осим тога, разлог због којег је будући патријарх био приморан да се одрекне прилично лагодног живота у Сремским Карловцима, представља још један доказ да је прави Василије Јовановић Бркић био сушта супротност лику лаковерног метењака из *Лажног цара Шћейана Малога*. Прецизније, наводно скромни калуђер био је осумњичен за крађу новца из црквених фондова, о којима је водио рачуна као повереник карловачког митрополита Арсенија IV Шакабенте (1698–1748). Скандалозне оптужбе, по свему судећи, нису биле неосноване јер је разгневлени бачки епископ Висарион Павловић (1670?–1756) крајем априла 1748. године захтевао од новосадског Магистрата да се испита порекло великог богатства „сиромашног“ придворног монаха Василија (Руварац 1891: 43).² Након смрти Арсенија IV Шакабенте и устоличења митрополита Павла Ненадовића (1699–1768), постало је извесно да ће *чесњејши ѱрошодијакон* бити званично оптужен и утамничен, због чега је крајем јула 1749. побегао из Сремских

² Мада су га угледни савременици, попут владике Висариона Павловића, описивали као сецикесу и зеленаша, требало би скренути чињеницу и на то да је млади протођакон Василије имао истанчан укус за уметност. О томе сведочи податак да је 1746. године новчано помогао израду једног од најлепших бакрореза Христофора Жефаровића (1690–1753), под насловом *Боџојављење (Кршћење Христово)*, са сценама *жиџија Свѣтог Јована*. Бакрорез се данас чува у Музеју Српске православне цркве у Београду. (Р. Е.)

Карловаца.³ За разлику од романтичарски сензибилног Његошевог јунака, који од превеликог узбуђења пада у несвест након што сазна за исход битке између Црногораца и Турака (Његош 1967: 94; III, 17–28), његов осамнаестовековни прототип остајао је потпуно прибран чак и у тренуцима када му је претило хапшење. Писмо које је послао 30. јула 1749. године новом митрополиту, (раз)открива нам личност чија се хладнокрвност граничила са изненађујућом дрскошћу:

„Архипастирству вашем сим листом вместо себе кланајусја до земли и с(вја)тују десницу вашу целују и прошу смирењејше не гневатисја на мене, што ја отшел без приглашенија и бл(а)гословенија. Узрок, да ваше архипастирство не хошчут никого отпустити, мене же пут уже принадлежит, тако отдахосја. И да не мнјат архипастирство ваше, да би што при мени дворско било, от таквих бо ничего имеју; а јеже вчера дијакона Мојсеја вопрошали, поистине от всего чист знају себе, токмо от завистников слово вселилосја, јако же бјаше и на вас јегда в службе дворови бјасте. И аште би тко што говорио ваше архипастирство најбољше можете расудити и знати, да таковија ствари не били на отмет, што би кто ктео и взимао. Сего ради покорнејше прошу мене и пут мој бл(а)гословити, а от м(и)л(ос)тивејшаго срдца вашего такови дубиум скинути, да и ја всегда и на всјаком месте усердно за вас дужан буду Б(о)га молити и с вашим архипастирством хвалитисја, јако ви от(е)ц архипастир и благодетель мој јесте, аз же всегда ваш покорнејшиј и послушнејшије јереј Василиј Бркич“ (Грулић 1913: 81).

Сасвим очекивано, Василије Јовановић Бркић је покушао да докаже како није крив, правдајући се тиме да је недужна жртва многобројних завидљиваца. Међутим, без обзира на комплименте упућене новом карловачком архипастиру, у чију се правдољубивост и доброту (наводно) уздао, одбегли адресант ни у једној реченици није навео где се тачно запутио, очигледно страхујући од потере. Пажљиво ишчитавање „опроштајног“ писма открива нам и трагове нехотичне комике, јер је упреподобљени Василије затражио од митрополита Павла Ненадовића благослов за своје изненадно путовање, као да је кренуо на ходочашће, а не у бекство пред царско-краљевским истражним органима. Анегдотски карактер анализираних епизода из (бурне) младости будућег патријарха, довео нас је до закључка о романескном потенцијалу (не)званичне биографије Василија Јовановића Бркића, без обзира на то што је Његош дао предност драмском спеву, као жанру који је много

³ Многобројне гласине, о томе да је Василије Јовановић Бркић утекао из Сремских Карловаца као имућан човек, вероватно су биле истините. Његово наводно учешће у финансијским малверзацијама пружа логичан одговор на питање како је одбегли калуђер из Аустрије, убрзо након преласка у тадашњу Турску, постављен за епископа новобрдског и косовског. Прецизније, основано је претпоставити да му је корумпираност османлијске државне управе обезбедила брз успон у црквеној хијерархији, а самим тим и избор за пећког патријарха 1763. године. (Р. Е.)

више одговарао његовом стваралачком сензибилитету. Као што смо назначили у претходном сегменту рада, патријархово неуравнотежено понашање изазива чуђење међу јунацима који на Цетињу прослављају црногорску победу над турском војском (Његош 1967: 93–94; III, 1–28). Поред тога, веома је тешко отети се утиску како најмање разумевања за „патрикине“ филозофско-теолошке медитације имају ликови његове духовне сабраће, игуман Теодосија и владика Сава (Његош 1967: 94–95; III, 29–48). На основу свега тога, можемо извести закључак да у Његошевом делу постоји снажна узрочно-последична веза између патријарховог савезништва са Шћепаном и поступног урушавања његовог духовног и политичког ауторитета.

Ипак, без обзира на то колико је Теодосија Мркојевић ненаклоњен лажицаревом духовном ментору, ниједан Његошев (анти)јунак није уложио више труда у дискредитацију пећког архипастира од Караман-паше. Током преговора са црногорским изасланицима, надмени турски заповедник описује „патрику“ као велику будалу, чије ће „ђетинско лудовање“ скупо коштати Црногорце (Његош 1967: 64–66; II, 242–302).⁴ Веома важну црту у пашином насилничком карактеру представља левантинска самохвалисавост, која нарочито долази до изражаја у (неистинитој) изјави да је пећки патријарх помилован и пуштен из тамнице након његове личне интервенције. Овај неочекивани чин човекољубља, Караман-паша је објаснио као последицу сопствене болећивости према „плачевној“ хришћанској раји, која га је непрестано молила да ослободи старог патријарха. Морамо нагласити да његова самообмањујућа вера у сопствени алтруизам егзистира на варљивој граници између сурове стварности и комичног апсурда, јер „болећиви“ паша већ у наредном обраћању Црногорцима прети да ће „патрику“ набити на колац, чим му се за то укаже прилика (Његош 1967: 66; II, 284–287).

Чињеница да ликови непомирљивих непријатеља (игуман Теодосија и Караман-паша) подједнако сумњају у луцидност патријарха Василија, довела нас је до закључка како је неопходно посветити додатну пажњу проблему историјске веродостојности психолошког портрета Његошевог злосрећног јунака. Најдрагоценији извор података о приватном животу Василија Јовановића Бркића је његово писмо из маја 1771. године, у којем је покушао да стави своје многобројне (политичке и шпијунске) „вештине“ на располагање аустријској монархији. Његово обновљено интересовање за стару домовину било је проузроковано првенствено незавидном финансијском ситуацијом,

⁴ „Оно што патријарха разликује од херојства јесте да он ’ђетински лудује’: он није изнад самопосматрања зато што потцењује живот, већ зато што не разуме опасност која му прети. Он је инфантилан. То је моменат који деструира његову сличност са херојством. Али, баш у том моменту, *истовремено*, опстаје нека веза са херојством: није његово лудовање ’ђетинско’ само услед мањкавости у његовом опажању, већ и због ојачане херојске аутентичности која се прелива у њему, остајући светско-историјски недовољна. Што је луђи, патријарх је аутентичнији: то је обрт који припада херојском начелу. Али, што више ’ђетински’ лудује, патријарх открива поремећај у који је запало херојство“ (Ломпар 1998: 89–90).

у којој се обрео непуне две године након одласка из Црне Горе. Патријархов патриотски жар очигледно није импресионирао бечке дворске чиновнике, јер нема никаквих доказа да му је понуђена саветничка служба, а новчани проблеми су га мучили све до поласка у Русију, средином лета 1771. године. Ипак, било би погрешно означити наведено писмо као прашњава архивско сведочанство о неуспелом покушају (политичке) реафирмације последњег пећког патријарха. Права (књижевноисторијска) вредност патријарховог обимног *прощенија цесару* долази до потпуног изражаја тек када му приступимо као својеврсној епистоларној аутобиографији, у којој су описани готово сви значајни догађаји из ауторовог живота. Након детаљне анализе садржаја писма, констатовали смо да могу бити издвојене три велике тематске целине. У оквиру прве (уводне) целине, аутор је језгровито описао свој избор за патријарха, сукобе са грчким свештенством, затим хапшење и бекство из кипарске тамнице:

„Власт же патријаршеску и епископате в’ Србији Турки Греком отдали, како својим верним; но по неколико летех не оставили наши Серби, да ипак просили Порту чтоб в’ наших странах бити нашего јазика и породи архијерејом. И тако до нињешнија рати всегда о сем при Порте Серби с’ Греки имели великија процеси, зане овогда Греки похишчали, а овогда наши. При мојем же патријарш. много они трудилисја, не имејуще что Порти о мене иное донести, дали доношеније нињешнему султану, что ја римскаго исповеданија и хошчу все християнство обратит в римскиј закон. За које мене нињешној султан отсла в’ заточеније в’ Кипр остров, по греческому прощенију, где ја целаја два лета пробавил под арестом; а потом чрез пријатељеј избавилсја и пришел ја паки на своје место, хотја просити Порту и о мојеј власти. Но Греки как мене заслали так и прочија всја епископи котори Сер’би били на епархијах всех двигнули; и којих могли појмати оних в’ разнаја места в’ заточенија заслали, а котори избегли, ти животом спасилсја“ (Грулић 1913: 83–84).

У претходним сегментима нашег рада, неколико пута смо назначили како бекство из тамнице у Фамагусту представља један од најпознатијих и свакако најужбудљивијих догађаја из биографије Василија Јовановића Бркића. Међутим, пажљиво ишчитавање обимног епистоларног сведочанства, о његовим животним успонима и падовима, довело нас је до закључка да би већу пажњу требало посветити адресантовом (неочекиваном) тумачењу непосредног повода за сопствено хапшење. Наиме, незадовољни грчки свештеници оптужили су пред турским властима српског архипастира да је католик, који намерава да приведе „римском закону“ султанове хришћанске поданике. Иако патријарх Василије, по свему судећи, није био особа којој бисте без устезања поверили већу суму новца, он свакако није био „унијата“, о чему посредно сведочи и податак да је последњу годину свог живота провео у руском манастиру Александра Невског (1772), чувеној царској лаври недалеко од Санкт Петербурга (Маринковић 2008: 176). С обзиром на изузетан романескни потенцијал његовог животописа, могли бисмо констатовати

да је Василије Јовановић Бркић био заинтересован за прелазак у католичанство колико и главни јунак Црњанских *Сеоба*, Вук Исакович (Црњански 1929). Вешто срочена жалопојка имала је сасвим други циљ од признавања римског папе за директног наследника Светог Петра. Прецизније, представљајући се пред царем Јосифом Другим (1741–1790) и његовим министрима као (наводна) жртва прогона католика у Турској, домишљати патријарх имао је веће шансе да привуче пажњу неког моћног чиновника на двору Хабзбурговаца.

Морамо признати да нас његов покушај рафиниране манипулације са верским осећањима особа, од којих је очекивао новчану помоћ и политичку заштиту, неодољиво подсећа на Шћепаново прво обраћање одушевљеним цетињским „поданицима“ (ЊЕГОШ 1967: 24; I, 227–240). Да подсетимо, лукави лажицар је обзнанио пред окупљеним Црногорцима да је свргнут са престола зато што није пристао на брак са Латинком, због које би морао да мрси средом и петком (редован пост је за Његошове јунаке поуздан доказ о припадности правој вери). Описавши себе као побожног изгнанника царског рода, којег могу да заштите само храбри и племенити Црногорци, Шћепан је својим гордим саговорницима саопштио управо оно што су прижељкивали да чују. Међутим, проблем је у томе што је прави Петар Трећи (1728–1762) одгајан у духу немачког протестантизма. Иако је овај арогантни холштајнски мизантроп формално прешао у православље, пре него што је проглашен за руског престолонаследника, нема никаквих доказа да је био заинтересован за исповедање нове вере. Поред тога, током своје краткотрајне владавине непрестано је стављао до знања колико презире руску цркву, руску војску и, наравно, своју супругу Катарину, што је и убрзало његово насилно уклањање са руског престола (МЕСИ 2013: 317–325).⁵ Парадоксална чињеница да је лажни Петар Трећи био способнији и омиљенији владар од правог Петра Трећег, поново нас доводи до проблема историјске аутентичности ликова „патрике“ и Шћепана Малог, чије (трагикомичне) судбине представљају окосницу драмске радње у Његошевом делу. Насупрот Његошевом сугестивним описима патријархове фаталне привржености лажицару, друга тематска целина анализираног писма открива нам мрачну страну његовог односа према Шћепану Малом:

„Да потом в’ малом времена јавилсја Малој Степан в’ Черној Гори, ако би он бил росијскиј Петр Третиј; а ја находјасја недалече от Черној Гори, начали околних градов Турки говорити, что ја вина московскаго

⁵ Принцеза Катарина (1729–1796), будућа царица Катарина Велика, такође је била немачког порекла (њено право име било је Софија Аугуста Фредерика од Анхалт-Цербста). Међутим, она је веома брзо прихватила своју нову руску домовину и православну веру. За разлику од цара Петра Трећег, који је мрзео чак и (тамнозелену) боју руских униформи, интелигентна Катарина је током дворског преврата 1762. године носила униформу гардијског Преображенског пука, чиме је додатно придобила наклоност побуњених официра и војника. (Р. Е.)

ц(а)ра пришествују в' Чернују Гору и тако перикт дали и султану, котори декретом и послал мене искати. Ја хотел чрез венецијанској стат избегнути еште тогда, но [В]енецијане пропуска мене не дали. В' том мене нужда крајнаја довела да ја совратилсја в' Черноју Гору и изостал при Малом Степану и там ја бил и в' нахожденији Турков и по том даже до пришествија принца Долгорукова; а во отшествији јего из Черној Гори, хотја он утајитсја как Турков, так и Венецијан, како что и пришел тамо ношчију ушел из Черној Гори и далсја в' море. С нимже и аз изоставив все моје еже имех а токмо са животом избегах“ (Грулић 1913: 84).

Очигледно наслућујући да ће бечки двор бити веома заинтересован за информације о лажном Петру Трећем, патријарх Василије приступио је изразито опрезно тумачењу личних веза за црногорским самозванцем. Прецизније, он је уложио велики труд како би се дистанцирао од Шћепана Малог. Због тога је чак и своје двогодишње задржавање у „Черној Гори“ (1767–1769), покушао да објасни као последицу дуготрајног ратног стања и одлуке Млечана да затворе границу, што је дворске чиновнике Јосифа Другог требало да увери како је Василије Јовановић Бркић против своје воље био задржан на Цетињу.⁶ Недовољно упућени савремени читалац могао би, на основу тога, закључити да је патријархово познанство са цетињским лажним царем било случајно и политички безазлено колико и Његошево дружење са Љубомиром Ненадовићем (1826–1895), у Напуљу 1851. године (Ненадовић 1907). Међутим, недовољно проучена епистоларна грађа, односно поверљива писма Шћепановог „дипломате“ архимандрита Авакума и [сремско]митровачког свештеника Илије Марковића, откривају нам да је пећки архипастир свесно минимализовао своју улогу у догађајима који су обележили владавину црногорског самозванца. Наше претходно запажање засновано је пре свега на резултатима анализе писма, које је архимандрит Авакум послао, почетком јануара 1768. године, руском амбасадору у Бечу. Званично се представивши као опуномоћени изасланик „императорскога величества Петра Теодоровича, под именем Степан Мали, котори находитсја днес в Черној Гори“, Авакум је затражио од уваженог „колеге“ да му обезбеди повлашћен статус приликом проласка кроз митровачки *конџумац* (карантин), на аустријско-турској граници (Грулић 1913: 92).

Нажалост, није сачуван никакав доказ о томе како је амбасадор Димитрије Голицин (1721–1793), углађени племић и Моцартов пријатељ, реаговао на безобразлук лажног дипломате лажног цара. Ипак, основано је претпоставити да је кочоперни пустолов Авакум довео себе у веома опасну ситуацију, посебно када се узме у обзир да су сви истакнути саучесници данас много познатијег самозванца, Јемељана Пугачова (1742–1775), били живи

⁶ Упркос његовој (пре)великој страсти према новцу и политичким интригама, Василије Јовановић Бркић био је без сваке сумње интелектуално свестрана личност. Наше запажање потврђује и податак да је током боравка у Црној Гори саставио *Синаксар и Службу Свѣтом Василију Осѣрошком* (Маринковић 2008: 177). (Р. Е.)

рашчетворени у Москви, почетком 1775. године.⁷ Прави идентитет архимандрита Авакума, убрзо је (раз)открио митровачки прота Илија Марковић. Он је у поверљивом писму, упућеном крајем јануара 1768. карловачком митрополиту Павлу Ненадовићу, објаснио да је „његова екселенција“ Авакум у ствари одбегли крушедолски ђакон, који је 1758. пребегао у Турску и ступио у службу Василија Јовановића Бркића (Грулић 1913: 92). На основу чињенице да је управо архимандрит Авакум био изабран за Шћепановог дипломатског представника, можемо констатовати да је последњи пећки архипастир био много утицајнија политичка фигура на малом двору цетињског самозванца, него што је био спреман да призна пред (нимало наивним!) чиновницима аустријског цара.

Према нашем дубоком уверењу, управо трећа (завршна) тематска целина патријархове епистоларне аутобиографије садржи одговор на питање због чега је бечки двор одбио да помогне Василију Јовановићу Бркићу:

„И с' нима [руским официрима, оп.а.] ја при флоте находилсја даже до перваго но[в]ембра прошедшаго лета; а как менја не поднјала морскаја арија и видех что они Сербију остављајут за собоју, то ја и просил паспорту от командирујушчаго генерала графа от Орлов до здје еже и получил. Не имјаже во оноје времја инаго оказиона, но на их корабљах с ним и пошел до Ливорни, где на пути от морскаго многаго волненија упал ја в' болезн, да там в' Ливорне на докторах и пробавил ја до април[а]. А како мало боље бив, то ја от тамо и пошел и пред неколико днеј здје прибил, желеја, како и предцесори моји, дому вашему с народом нашим послужити, аште токмо наступити извољете на турецкој области[.]“ (Грулић 1913, 83–84).

Иако је патријарх Василије провео неколико месеци у штабу руских поморских снага у Ливорну (1770–1771), он није доставио својим потенцијалним аустријским „послодавцима“ ниједну релевантну информацију о флоти, коју је у Средоземно море 1769. године упутила царица Катарина Велика. Уместо података о руским ратним бродовима, дворски чиновници Јосифа Другог добили су детаљан извештај о патријарховим здравственим тегобама, изазваним морском болешћу, због чега је епилог анализираних писама „нехотично“ трансформисан у кочићевску спрдњу са Хабзбуршком монархијом. Патријархов вишемесечни опоравак од морске болести у Ливорну заслужује додатну читалачку пажњу и због његовог неочекиваног сусрета

⁷ Велика удаљеност од руске границе, односно територије под званичном јурисдикцијом царице Катарине Велике, такође није пружала поуздану заштиту. Лажна принцеза Тараканова (друга половина 18. века очигледно је представљала „златно доба“ за многобројне самозване царе, принчеве и принцезе), наводна ћерка покојне руске царице Јелисавете (1709–1762), била је ухапшена у Италији, по налогу генерала Алексеја Орлова (1737–1808), а затим тајно пребачена у Русију. Умрла је „под нерасветљеним околностима“ крајем 1775. године, у Петропавловској тврђави, недалеко од Санкт Петербурга. (Р. Е.)

са генералом Алексејем Орловом (1737–1808), командантом руске флоте и рођеним братом кнеза Григорија Орлова (1734–1783), омиљеног љубавника Катарине Велике. Тако је случај комедијант уредио да се у малом италијанском граду, на обали Тиренског мора, упознају саучесник лажног цара и убица правог цара.⁸ За разлику од Његошевог хиперсензибилног јунака, чије несналажење у драматичним тренуцима изазива сажаљење међу Црногорцима (Његош 1967: 94; III, 17–30), његов прототип је и у овој ситуацији оправдао репутацију лукавог и вештог преговарача. Уместо да буде ухапшен и окован због сарадње са Шћепаном Малим, патријарх је од „графа Орлова“ добио дозволу (паспорт) за путовање у Русију (ово необично познанство представља један од најбољих доказа о романескном потенцијалу биографије последњег пећког патријарха).⁹ Коначно, без обзира на то што писмо упућено Јосифу Другом није променило адресантову злехуду скиталачку судбину, патријархово брижљиво ретуширање сопствене биографије представља непобитан доказ да је лик наивног и сметеног архипастира „од седамдесет љетах“ настао као плод Његошеве богате стваралачке имажинације.¹⁰ Проучавање проблема историјске веродостојности главних ликова у *Лажном цару Шћепану Малом*, довело нас је до закључка да Његош није био поуздан хроничар самозванчеве „знамените епохе у Црној Гори“ (Његош 1967: 9). Међутим, морамо нагласити како нам није била намера да преиспитујемо (неспорну) књижевноисторијску релевантност Његошевог драмског спева, нарочито не на основу критеријума који би нас одвукли у мочварна беспућа позитивистичке псеудофактографије. Лик Василија Јовановића Бркића био је предмет наше детаљне анализе првенствено због тога што смо желели да

⁸ „У суботу 6. јула [1762], Алексеј Орлов, кнез Фјодор Барјатински и остали позвали су затвореника да руча с њима. Могуће је да су се читаве те недеље питали колико ли ће још дуго бити раздвојени од својих срећних садруга који сад славе у Петрограду, док они имају задатак да остану ту и стражаре над тим убогим, презреним човеком. За време јела, сви су обилно пили. Тада су, зато што је то и био план, или пак зато што је избила свађа која се отргла контроли, скочили на Петра и покушали да га угуше душеком. Он се отимао и успео да се истргне. Тада су га чврсто сколили, везали му око врата мараму и удавили га. Да ли је Петрова смрт била случајна последица пијане чарке која се након ручка отела контроли или пак свесно убиство с предумишљајем, никад се неће сазнати“ (Меси 2013: 351).

⁹ Василије Јовановић Бркић је, по налогу генерала Алексеја Орлова, саставио крајем 1770. или почетком 1771. године географско-политички спис, под насловом *Пошребнија свед(о)чбини о земљах и народах лежащих как по берегу так и даљеје внутр земљи по Адријатическому морју исцоведајущих християнској православној греко-восточној закон* (Руvaraц 1891). У наведеном документу описане су балканске земље и (хришћански) народи под турском управом. Велико интересовање генерала Орлова за податке о земљама у јадранском залеђу, требало би сагледати у много ширем геостратешком контексту, уз посебан осврт на чињеницу да је тадашња Русија, након низа великих војних победа над Турском, стигла до источних граница балканског простора. (Р. Е.)

¹⁰ У Његошевом драмском спеву Василије Јовановић Бркић представљен је као седамдесетогодишњак (Његош 1967: 94; III, 38), иако последњи пећки патријарх није имао више од 48 година када је стигао на Цетиње. (Р. Е.)

сазнамо због чега се један од најдаровитијих српских романтичара заинтересовао за готово заборављену и прилично контроверзну историјску личност. Надамо да ће наш покушај новог читања *Лажног цара Шћейана Малоџ* допринети не само бољем разумевању Његошевог односа према Василију Јовановићу Бркићу, него и ревалоризацији досадашњег (маргиналног) статуса последњег пећког патријарха у историји српске културе.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Грулић, Радослав. Седам писама пећског патријарха Василија Бркића. *Сјоменик СКА* LI/43 (1913): 80–86.
- Грулић, Радослав. Неколико докумената за српску историју. *Сјоменик СКА* LI/43 (1913): 90–92.
- Грулић, Радослав. *Пећки ѱаѱријарси и карловачки мѱѱројолиѱи у XVIII веку*. Сремски Карловци: Српска манастирска штампарија, 1931.
- Димитријевић, Стеван. *Исѱоријаѱ ѱећске ѱаѱријарѱије*. Београд: Државна штампарија Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца, 1924.
- Ераковић, Радослав. Јаков Игњатовић као тумач Пере Сегединца: скице за портрет незадовољног читаоца. У: Живанчевић Секеруш, Ивана (уред.). *У сјомен на Лазу Косѱића* (1841–2011). Нови Сад: Филозофски факултет, 2011: 211–217.
- Костић, Лаза. *Пера Сеџединац: ѱраџедија у ѱеѱ чинова*. Београд: Краљевско-српска државна штампарија, 1882.
- Ломпар, Мило. *Њеџоѱи и модерна*. Београд: Филип Вишњић, 1998.
- Маринковић, Боровоје. *Заборављени браѱсѱвеници ѱо ѱеру*. Београд: Службени гласник, 2008.
- Меси, Роберт. *Каѱарина Велика: ѱорѱреѱ једне жене*. Београд: Лагуна, 2013.
- Ненадовић, Љубомир. *Писма из Иѱѱалије*. Београд: СКЗ, 1907.
- Његош, Петар II Петровић. *Горски вијенац: исѱорическо собиѱије ѱри сврѱеѱку XVII вијека*. Беч: Словима ч.о.о. мехитариста, 1847.
- Његош, Петар II Петровић. *Лажни цар Шћейан Мали: исѱорическо збиѱије осамнајесѱаџо вијека*. Трст: Издао Андрија Стојковић, 1851.
- Његош, Петар II Петровић. *Шћейан Мали*. Београд: Просвета, 1967.
- Петковић, Сретен&Петронијевић, Радмила. *Дрворези и бакрорези Музеја Срѱске ѱравославне цркве у Беоџраду*. Београд: Музеј Српске православне цркве у Београду, 2007.
- Радонић, Јован. *Римска курија и јужнословенске земље од XVI до XIX века*. Београд: Научна књига, 1950.
- РУВАРАЦ, Иларион. Опис турских области и у ѱима хриѱћанских народа, а нарочито народа српскога, састављен год. 1771. српским патријархом Василијем Бркићем. *Сјоменик СКА* X (1891): 43–66.
- Слијепчевић, Ђоко. *Исѱорија Срѱске ѱравославне цркве. Књ. I*. Београд: БИГЗ, 1991.

Томовић, Слободан. *Коменџари: Лажни цар Шћейан Мали, Луча микрокозма, Горски вијенац*. Београд-Цетиње: КЗ „Култура“ – Издавачка заједница „Вељко Влаховић“ – Народни музеј Црне Горе, 1990.

Црњански, Милош. *Сеобе*. Београд: Издавачка књижарница Геце Кона, 1929.

Radoslav Lj. Erakovic

THE PORTRAYAL OF THE LAST PATRIARCH OF PEC IN NJEGOS' DRAMA *LAZNI CAR SCEPAN MALI*

Summary

The character of the Patriarch Vasilije Jovanovic Brkic belongs to the category of psychologically most complex heroes in the literary opus of Petar II Petrovic Njegos (1813–1851). On the one hand, he is portrayed as a gifted orator like Bishop Danilo from *Gorski vijenac* (Njegos 1847). On the other hand, even the irreconcilable opponents like Abbot Teodosije and Karaman-pasa are wonderously unanimous on the fact that the (allegedly) frivolous Patriarch is the victim of his own misconceptions (Njegos 1851). His – obviously – specific status in the drama structure cannot be easily explained by the author's (dynastic) animosity towards the naive arch shepherd who provided ruler's legitimacy to the fraud – Scepan Mali. Moreover, Njegos' dramatic portrayal of the tumultuous biography of Vasilije Jovanovic Brkic (1719–1772) has never incited arduous discussions, as were the ones led in the end of the 19th century about the character of Metropolitan Vicentije Jovanovic in Laza Kostic' drama *Pera Segedinac* (Kostic 1882). Because of that very fact, we shall dedicate special attention to examining the rarely-analyzed private correspondence from the second half of the 18th century, in the form of letters written by Vasilije Jovanovic Brkic and Scepan's "diplomat" of doubtful reputation – Archimandrite Avakum. The mentioned study should provide an answer to the question: to which extent the "reliable" historic sources on the rule of Scepan Mali did really influence the creation of this Njegos' drama.

Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за српску књижевност и језик
Др Зорана Ђинђића 2, 21000 Нови Сад
rasha@ff.uns.ac.rs

Др Дуња С. Душанић

ПРВИ СВЕТСКИ РАТ КАО ОКВИР ЗА РАЗУМЕВАЊЕ СРПСКОГ МОДЕРНИЗМА¹

Проучавању модернизма често се приступало са претпоставком да је Први светски рат за генерацију послератних писаца имао значај формативног искуства, које их је подстакло да уобличи сопствени одговор на изазове епохе и на захтеве модерне уметности. Та претпоставка је, међутим, неретко водила или сасвим уопштемним запажањима о „духу времена“ или биографским тумачењима оних дела за која се сматрало да су непосредно надахнута ратним доживљајима њихових аутора. Настојећи да подробније размотримо ову претпоставку, у овом раду ћемо питање „утицаја“ Првог светског рата на модернистичку књижевност посматрати кроз перспективу односа између личног доживљаја рата и његовог приказа у књижевним делима три најважнија аутора српског модернизма – Милоша Црњанског, Иве Андрића и Растка Петровића.

Кључне речи: Први светски рат, модернизам, Милош Црњански, Иво Андрић, Растко Петровић.

Пишући о чувеној „модернистичкој четворки“, Т. С. Елиоту, Езри Пунду, Вирџинији Вулф и Д. Х. Лоренсу, један савремени историчар књижевности је приметио да су ови писци – иако нико од њих није непосредно доживео борбе на фронту и није написао ни „ратни роман“ ни „ратну песму“ у уобичајеном смислу те речи – урадили нешто занимљивије и, можда, значајније. Учинивши искуство Првог светског рата делом једног новог доживљаја историје и стварности, они су нашли начина да тај доживљај упризоре у својим делима, и то не само као тему већ и као форму (HUNES 1990: 348). Другим речима, модернисти нису имали амбицију да прикажу рат, као многи

¹ Рад који следи доноси, у сажетом облику, неке од закључака моје докторске дисертације, *Фикција као сведочанство: Први светски рат у модернистичкој прози (Милош Црњански, Иво Андрић и Растко Петровић)*, одбрањене 24. децембра 2015. године на Филолошком факултету Универзитета у Београду.

њихови савременици; они су тежили да га прикажу на начин за који су сматрали да одговара аутентичном искуству модерног рата.

Није тешко увидети да би се ово запажање могло односити и на многе друге европске књижевности међуратног периода, укључујући и српску. Иако се проучавању ове књижевности често приступало са претпоставком да је Први светски рат за генерацију послератних модерниста имао значај формативног искуства, које их је подстакло да уобличи сопствени одговор на изазове епохе и на оно што су видели као захтеве модерне уметности, та претпоставка је неретко водила или сасвим уопштеним запажањима о *Zeitgeistu* или биографским тумачењима оних дела за која се сматрало да су непосредно инспирисана ратним доживљајима њихових аутора. Нема сумње да су трагови Првог светског рата присутни и у животима и у делима многих писаца који се доводе у везу са модернизмом. Ипак, неизвесно је колики значај треба придати том присуству. Ако бисмо питање значаја Првог светског рата за разумевање, на пример, *Дневника о Чарнојевићу*, поставили као питање које има превасходно интерпретативни значај, ни биографија Црњанског, ни чињеница да га је издавач најавио као ратни роман, па чак ни заступљеност рата у роману, не би нам пресудно помогли да на њега одговоримо. Колико је рат суштински важан за разумевање *Дневника о Чарнојевићу* или *Госпође Даловеј* или *Пушовања на крај ноћи*?

У одговору на то питање многи проучаваоци би били склони да се позову на јединствен карактер Првог светског рата, као догађаја без историјског преседана, који је у очима савременика имао повлашћено место, обележено нарочитом „литерарном ауром“ (в. FUSSELL 1982: 155–190; HYNES 2001: 31–73; BEAUPRÉ 2006: 10–23). За овај утисак је, делом, заслужна чињеница да су учесници и сведоци првог сукоба који је захватио читаву планету о свом искуству оставили велики број писаних трагова – забележака, писама, сећања, дневника, песама, приповедака и романа – који данас образују жанровски и вредносно неуједначен корпус „ратне књижевности“. Али утицај рата на књижевност и – обрнуто – књижевности на доживљај рата не исцрпљује се обимним корпусом дела насталих на темељу тог доживљаја. Он је често суптилнији и далекосежнији него што нам говоре библиографски и биографски подаци: у исто време и под утицајем истих „спољашњих“ чинилаца, потреба за сведочењем о догађају који је из темеља променио животе појединаца и заједница, елаборирана је са сасвим супротних књижевних позиција и на њу је одговарано сасвим различитим решењима. Поређење тих одговора открива да су писце који се најчешће доводе у везу с модернизмом повезивале заједничке претпоставке о књижевности и смислу писања, које су, у многим случајевима, пресудно одредиле њихову позицију у књижевном пољу. Те претпоставке их разликују и од њихових авангардних савременика и од представника, условно речено, старијег књижевног нараштаја, али и од нове, хетерогене групе аутора, коју су чинили „ратни писци“. Због тога се чини да је за разматрање модернистичког односа према рату те одговоре потребно вишеструко контекстуализовати, узимајући у обзир различите

актере који су истовремено деловали у пољу једне националне књижевности, али, исто тако, и широку распрострањеност одређених тема, подстакнутих ратним збивањима, које су превазилазиле границе појединачних националних књижевности и то у донекле заоштренијем виду него што је то случај са „вечитим“ темама књижевности.

Повезивање ратне и модернистичке књижевности може, на први поглед, деловати неосновано. Упркос томе што су ратни писци често били предмет модернистичког презира или њиховог презривог ћутања, утисак да су модернисти обитавали на усамљеним висинама Парнаса до којих није допирала врева ратног метежа и послератног писања, заводљиво је погрешан. У Немачкој, чак и аутори који се по правилу не доводе у везу са ратном књижевношћу, као што су Хауптман, Георг, Хесе и Рилке одговарају на општу мобилизацију духова поезијом која тематизује улогу песника у рату, настојећи да успостави спону између усамљеног уметника (*der Künstler*) и ратника (*die Krieger*).² Одушевљавање ратом било је за сву тројицу краткотрајна фаза, која није оставила већег утицаја на њихово стваралаштво, али је индикативно као пример деловања рата чак и на књижевност која је програмски била незаинтересована за шире схваћена друштвена збивања.

Довољно је, уосталом, прегледати само неке од часописа који су излазили у Енглеској за време и после рата, па увидети да је ситуација била сложенија него што се то ретроспективно чини. Већ на почетку рата модернисти објављују прилоге у којима се разматра дејство овог сукоба на књижевност и уметност, а после рата у многим тзв. малим часописима, као што су *Coterie* и *Art and Letters*, истовремено се појављују радови имажиста, вортициста и ратних песника.³ На овим просторима, још за време рата, *Књижевни југ*, око којег су се окупили југословенски оријентисани припадници новог књижевног нараштаја, доноси прилоге из ратне књижевности и размишљања (између осталог, Андрићева) о утицају рата на уметност. Ситуација се, у том погледу, неће битно изменити ни после рата. *Српски књижевни гласник*, у складу са

² Рилкеовом циклусу *Пети ђесам* (*Fünf Gesängen*), Георгеовој песми *Паји* (*Der Krieg*) и Хесеовом обраћању ратницима у песми *Уметник ратницима* (*Der Künstler an die Krieger*), заједничка је визија рата као катарктичког збивања, чији је значај пре културни него политички. Рат се јавља као прилика да се песници, усамљени појединци које мирнодопско друштво не разуме и не прихвата, у свеопштој катаклизми мистичком споном повежу са зараћеним мноштвом: жртве које подносе они који се налазе у рововима и гину за отаџбину аналогне су жртвама које песници свакодневно подносе за добробит националне културе. Види Andreas Schumann, „Der Künstler an die Krieger”: Zur Kriegsliteratur kanonisierter Autoren“ у MOMMSEN 1996: 221–233.

³ На пример, Дора Марсден већ у јулу 1914. објављује прилог *Artists and the War*, у часопису *Blast*, бр. 2 (15. јул 1914): 23–24, а Ричард Олдингтон у септембру чланак „Notes on the present situation“, у часопису *The Egoist*, год. I, бр. 17 (1. септембар 1914): 326–327. Када је реч о послератним часописима и њиховим уређивачким политикама, види Andrew Thacker, „Aftermath of War: *Coterie* (1919–21), *New Coterie* (1925–7), Robert Graves and *The Owl* (1919–23)“, у BROOKER–THACKER 2009: 462–484.

својом предратном уређивачком политиком, отвара врата „најмлађима“, али истовремено објављује критичке и књижевне прилоге „старијих“, као и текстове „ратних писаца“. На пример, у истом броју у којем се, 15. октобра 1920, појављују *Суматра* Црњанског и њено *Објашњење*, објављени су сонети Милоша Видаковића и „ратни запис“ Ива Ћипика о епидемији тифуса 1915. С друге стране књижевног спектра, први број *Зеница*, који се појављује 1921. године, „уоквирен“ је ратом – Мицић започиње овај број покличима против рата у чланку *Човек и Умјетносћ*,⁴ а завршава га приказом књиге *На рубу* Драгана Бублића.

Слично преплитање је приметно и у издавачкој делатности у међуратном периоду. Прва књига библиотеке „Албатрос“, *Дневник о Чарнојевићу*, најављена је као ратни роман, као „једна од најкарактеристичнијих књига нашег времена“ у којој је „јаче него код Барбиса и Ромена Ролана изражено једно послератно осећање“ (нав. према Црњански 1993: 133). Оптужбе које су упућене поводом одлуке Геце Кона да уместо романа *Осам недеља* Растка Петровића штампа Јаковљевићеву *Српску трилозију* – да модернисти нису могли да нађу издаваче за своје књиге, јер је тржиште било преплављено ратним романима – иако неосноване,⁵ крајње су индикативне. Чак и бастион предратног модернизма, какав је у Француској била *Nouvelle Revue française*, сведочи о овом прожимању. Иако је излагање часописа било обустављено за време рата, едиција *Nouvelle Revue française* доноси, поред Валеријеве *Младе Парке*, Жидових *Подрума Вајикана* и првих томова Прустовог *Трагања*, дела као што су *Песма рова* (*Le Poème de la tranchée*) Франсоа Поршеа, текстове Анрија Геона, сабрана дела Шарла Пегија и успомене Жака Ривиијера из заробљеништва (*L'Allemand. Souvenirs et réflexions d'un prisonnier de guerre*).⁶ У Енглеској су исти издавачи штампали песме Вилфреда Овена, прозу Ричарда Олдингтона и Д. Х. Лоренса („Chatto & Windus“), а Елиот је, као уредник издавачке куће „Faber“, објавио бестселер ратне књижевности – Сасунове *Мемоаре ђецадијског официра* (*Memoirs of an Infantry Officer*,

⁴ „Наша патничка генерација изумире. Она је сва прегажена и уништена. Сабласт црвене фурије рата ископала је својим злочиначким панцама гробља за све нас – за милијуне људи. Један мртавца на два војника. Не заборавимо никад, да је убијено 13 милијуна људи у прошлом деценију, од беде умрло 10 милијуна а ослабљено 150 милијуна. А ми што остадосмо као последња стража, носимо заједнички бол под срцем, заједничку душу очаја, заједнички протест: Никада више рата! Никада! Никада!“ (Мицић 1921: 1).

⁵ Тврдећи, у једном позном разговору, из 1964. године, да „одлуку о чему да пише и шта да штампа, писац не доноси само под притиском подвести, него и према приликама у којима живи и према ситуацији каква је код издавача“, Црњански своје запажање илуструје судбином Петровићевог романа *Осам недеља*, претече *Дана шесћтог*. „У то доба“ – тридесетих година – „један роман Растка Петровића уопште није штампан, годинама. А једини роман који је штампан, цео, била је *Трилозија* Стевана Јаковљевића“ (Црњански 1992: 62). О разлозима који су допринели томе да овај роман не буде објављен у облику у којем га је Петровић предао Геци Кону, више у Душанић 2015: 261 и даље.

⁶ Када је реч о *Nouvelle Revue française* и односу уредника овог часописа и едиције према рату, види *La NRF entre guerre et paix 1914–1925* (DAGAN 2008).

1930). Модернисти и „ратни писци“ су се надметали око истих књижевних награда – најпознатији случај те врсте је Гонкурова награда, која је 1919. додељена Прусту за роман *У сенци девојака у цвећу* уместо Доржелесовим *Дрвеним крстџовима*.

Према томе, није тешко увидети, чак и на основу овако летимичног прегледа, да су модернисти и „ратни писци“ делали унутар истог књижевног поља, премда су у том пољу по правилу заузимали супротстављене позиције. За ауторе чији су укуси били обликовани предратним модернизмом, „ратна књижевност“ је била, у најбољем случају, другоразредна уметност. Писац какав је био Жид сматрао је да с пуним правом може да изјави да ратна литература није књижевност.⁷ Реми де Гурмон још за време рата упозорава да се треба чувати „лажне књижевне славе“ и да не треба „помешати књижевни израз са сентименталним изразом емоција којима смо прелако спремни да подлегнемо“ (GOURMONT 1916: 92–94). Разматрајући „ту књижевност која се сада крчка по рововима“, Гурмон позива на строгост и правичност, свестан да се мало ко може усудити да о њој донесе критички суд. Т. С. Елиот, у чијим есејима Гурмон не фигурира случајно, чак и кад хвали ратну поезију чини то на препознатљиво резервисан начин. Разматрајући у чланку о савременој поезији збирку *Голи ратници* (*Naked Warriors*) Херберта Рида, Елиот тврди да су његове песме „на веома високом нивоу ратне поезије“, Ридова збирка је боља од других књига ове врсте зато што није претенциозна, није „ни романса ни репортажа“, даје и „емоцију“ и „једну верзију“ догађаја којима је Рид био очевидац.⁸ Али на почетку истог чланка Елиот јасно ставља до знања да иако постоји извесна аналогија између доживљаја који одређују развој песника као човека и оне врсте доживљаја који га обликују као писца, једна врста искуства није функција другог. За развој песника кључни доживљај је његов дубоко интимни сусрет са великим ауторима – сусрет који је, уосталом, главна тема „Традиције и индивидуалног талента“ – и без њега нема истинске поезије. Савремена поезија коју Елиот разматра, оличена у песмама Херберта Рида и Тристана Царе, занемарује ту традицију, било у име приказивања личног искуства, било у име побуне против књижевних конвенција. У оба случаја, из различитих разлога, она за Елиота остаје изван домена праве поезије. Приказујући, у априлу исте године, књигу *Нови Елизабетјанци* Е. Б. Озборна, посвећену младим писцима који су погинули у рату, Елиот критикује фасцинацију делима ових аутора

⁷ Морис Женевоа, аутор познатог ратног романа *Они из '14.* (*Ceux de 14*), жалио се да му је Жид казао да његова књижевност „ne relève pas de la création littéraire“ (GENEVOIX 1980: 217).

⁸ „Mr. Read's book (*Naked Warriors*) is on a very high level of war poetry. It is the best war poetry that I can remember having seen. It is better than the rest because it is more honest; because it is neither Romance nor Reporting; because it is unpretentious; and it has emotion as well as a version of things seen. For a poet to observe that war is ugly and not on the whole glorious or improving to the soul is not a novelty any more: but Mr. Read does it with a quiet and careful conviction which is not very common“ (ELIOT 19196: 39).

као недопустиву сентименталност, која нема никакве везе са стварним уметничким донетима њихове поезије и прозе. Његова критика је посебно била усмерена на поезију Руперта Брука, који за Елиота „није стварно уметник“ (*not really an artist*). Неаутентичност Брукове ратне поезије Елиот је видео као последицу његовог неуспеха као песника – ако Брукова поезија, у поређењу са стварним патњама војника, делује извештачено и неистинито, то је зато што је она рђава као поезија (ЕЛИОТ 1919а: 134–136).

Уз све дубоке разлике које су делиле Вирџинију Вулф од Елиота, њихове оцене ратне поезије Брука и Сасуна се поклапају. У приказима Сасунове поезије она отворено признаје да је ове песме тешко вредновати *као поезију* зато што не можемо да пренебрегнемо свест о томе да их је написао војник.⁹ Оне нам показују да постоји једна раван патње на којој „сваки израз осим најогољенијег постаје неподношљив“, где „уметност и лепота имају нечег одвише универзалног“ да би могле да прикажу страдање појединца. Сасунова поезија је „реализам“, али, додаје ауторка, „реализам праве, поетске врсте“ – *It is realism of the right, of the poetic kind* (WOOLF 1987, II: 120). Неодређеност ове формулације, која оставља недореченим питање шта би био „непоетски“ реализам, симптоматична је за амбиваленцију коју је ратна књижевност изазивала код модерниста. Није тешко увидети и зашто: естетика ратне књижевности, било да је реч о прози или о поезији, заснивала се на критеријуму верности књижевног текста доживљајима његовог аутора. То што је већина ратних песника, нарочито у почетку сукоба, користила старије метричке форме и песничке жанрове како би изразила те доживљаје, а проза тежила реализму и, у неким случајевима, натурализму, био је битан, али не и пресудан разлог модернистичког отпора према ратној књижевности. Идеја да је лични доживљај песника, а не уметнички донет поезије, главно мерило њене вредности, да су рат, лична и колективна патња потиснули у други план естетске преокупације, заменивши их етичким, била је непривратљива модернистима јер је задирала у суштину њихових поетичких уверења.

У *Нађеном времену* Прустов приповедач даје крајње карактеристичну формулацију тих уверења. Описујући како је почетком рата Барес уметницима налагао да треба, пре свега, да служе слави отаџбине, он додаје: „Али он може да јој служи само ако је уметник, то јест само под условом да у часу када проучава те законе, поставља експерименте и врши открића исто тако осетљива као и открића науке, не мисли ни на шта друго – чак ни на отаџбину – до на истину која је пред њим. Немојмо се повести за револуционарима из велике Француске револуције који су, 'из грађанске свести', презирали, ако чак нису и уништавали, дела Ватоа и Ла Тура, сликара који више служе на част Француској него сви сликари Француске револуције“ (Пруст 2007,

⁹ Види WOOLF, Virginia. „Mr. Sassoon's Poems“, *Times Literary Supplement* (31. мај 1917) и „Two Soldier Poets“, *Times Literary Supplement* (11. јул 1918), прештампано у WOOLF 1987, II: 120; 269–270; 'These Are The Plans', WOOLF 1988, III: 73–77.

7: 200). Иако се не упушта у непосредну критику ратних писаца, приповедач на више места у *Нађеном времену* јасно ставља до знања да „ће неки осредњи писац и ако живи у неко епско доба остати сасвим исто тако осредњи писац“ и да „херојски рат не би могао да учини узвишеним неког лошег песника“ (Пруст 2007, 7: 230), као што то није учинио све оне „хероје осредњег и баналног духа“, који су се „док су за време опоравка писали песме, постављали, описујући рат, не на ниво догађаја, који сами по себи нису ништа, него на ниво оне баналне естетике чијих су се правила и дотад држали, па говорили, као што би и десет година раније, о ’крвавој зори’, о ’устрепталом лету победе’, итд.“ (Пруст 2007, 7: 67). Овај отпор према критичарима и књижевницима чије су писање модернисти видели као напад на аутономију књижевности потицао је из наслеђа предратног модернизма, али су му рат и „мобилизација“ књижевног поља коју је он донео несумњиво дали додатни подстицај. После рата он је допринео формулисању неких од најутисајнијих модернистичких критичких концепција, као и неких од најоригиналнијих књижевних одговора на проблем приказивања личног искуства у уметности.

Три примера из српске књижевности могу нам послужити као илустрација овог комплекса проблема. Милош Црњански, Иво Андрић и Растко Петровић, најважнији представници генерације писаца која је после Првог светског рата ступила на књижевну сцену, били су, сваки на свој начин, погођени ратним збивањима и о својим доживљајима су оставили трага у поезији и прози. Независно од разлика у тим доживљајима, па и од разлика у начину на који су они представљени у њиховим делима, њихова размишљања о рату и могућностима приказивања рата у књижевности показују неколико значајних сличности. Те сличности, заузврат, указују и на неке важне особености послератног модернизма.

Наступајући као гласови нове књижевности, и Андрић и Црњански и Петровић су делили сродну запитаност о њеном положају у односу на традицију која јој је претходила, али и у односу на историјска збивања која су је пресудно одредила. Иако су несумњиво имали различите представе о томе како би та књижевност требало да изгледа – ако ништа друго, Андрићев приказ *Бурлеске ђосјодина Перуна* и текст који је Црњански написао о *Ошкровењу* то сасвим јасно потврђују – слагали су се око тога како она не може или не сме изгледати. Ово слагање нигде није тако видљиво као у њиховом односу према ратној књижевности. О томе јасно сведоче Андрићеве текстове из *Књижевног јуџа* и његови прикази Д’Анунцијеве и Маринетијеве прозе, критике које је Црњански упутио Дучићевој, Јелићевој и Ђурчићевој поезији, као и нешто друкчије и подробније разматрање ратне књижевности – од дела савремених аутора, попут Црњанског, Васића, Кракова и Крлеже, до класичних приказа рата код Хомера, Стендала и Толстоја – које је Растко Петровић дао у фељтону *Свејски рай у нашој и ситраној књижевности* почетком тридесетих у листу *Време*. Реагујући негативно на покушаје ратних писаца и песника да опишу преломни догађај епохе, Андрић, Црњански и

Петровић су истовремено формулисали нека од својих најважнијих поетичких начела и дали имплицитне назнаке како треба тумачити њихове сопствене покушаје да уметнички прикажу Први светски рат.

Паралелно читање њихових текстова у којима се однос између рата и књижевности јавља било као средишња тема било као позадина неопходна за разумевање нове генерације писаца – на пример, Андрићевог чланка *Наша књижевност и рат* (1918), *Објашњења Суматре* (1920) и предговора *Новембру* (1920) Црњанског, као и Петровићевог есеја *Ойцији њодаци и живој њесника* (1924) – открива не само присуство предвидљивих тема послератне књижевне критике већ и неких специфично модернистичких преокупација. Најочигледнија од њих односила се на повезаност између рата, као прекида са тековинама предратног друштва, и нове књижевности, као прекида са тековинама предратне књижевности. Идеја да се после рата не може писати као пре рата и да се о томе што се у међувремену догодило не може писати онако како то чине ратни писци, изричито је заступљена у тексту *Наша књижевност и рат*, где рат открива да је „многа предратна тзв. литература“ била „бедна и плитка“ и да се „други живот спрема, па и друга књижевност“ (Андрић 1918а: 193). Та друга књижевност, међутим, не сме да буде „службеница најнижих инстинкта“, рођена из пера „бесомучних јунака речи“ (Андрић 1918а: 194), које ће Андрић препознати у Маринетију и Д’Анунцију.

Као што је често истицано, ово је и једна од главних идеја „Објашњења Суматре“, где је проналажење новог израза који би одговарао измењеној стварности приказано као дубоко лична и као уметничка потреба: „Свуд се то осећа, да су хиљаде и хиљаде прошле крај лешина и рушевина, обишле свет, а вратиле се тражећи мисли, законе и живот, бивше, непромењене. Они траже стару, навиклу књижевност, познате удобне сензације, протумачене мисли. Лирику вечних, свакидашњих метафора, оно драго циле-миле сликова, хризантема, које су, тако јасне и разумљиве цветале у недељним додацима“ (Црњански 1920а: 266). Нова поезија, истиче Црњански, неће бити аутентична само ако приказује рат – као што то чине „разне ’Епопеје’ и ’Одисеје’, разни ’Morituri’ и ’Божури’, разни ’Светли и крвави трагови’ и разна ’Сјећања’“, који су се појавили, „као какве страшне сабласти“ по излозима књижара и „направиле читав потоп на нашу читалачку публику“ (Црњански 1919: 37) – она га мора приказати на начин који одговара модерном рату. У „Објашњењу Суматре“ ова порука је наглашена оквирном причом о настанку песме, помоћу које Црњански сугерише да је рат као контекст неопходан за разумевање нове поезије. Сличан поступак примењен је, уосталом, и у предговору *Новембру*, где се рат јавља као оквир, који уводи „причу“ о открићу Флоберове књиге, а с њом и образложење кључних обележја „новог облика романа“.

У Петровићевом есеју *Ойцији њодаци и живој њесника*, својеврсном нацрту за поетску аутобиографију, биографија младог аутора је обликована искуством нације, учесталим сукобима и кризама, међу којима је пресудан значај додељен Великом рату: „Бежао је кроз Албанију, где је јео хлеб од

буђи, и где се грејао уз туђе плећи и гледао лица која је јуче поштовао да се сад гласно свађају о мало места крај ватре. Сви закони социјални били су овде раскинути. Могао си убити човека и да никад никоме не одговараш; могао си умирати и да се нико на тебе не обазре [...]. Он се толико пута тад грозио и увек је хтео да живи. Тек тад је почео да пише песме, и да му се свака реч коју изговори учини страховито скупоценом; он је нервозно жвакао изразе гледајући коње и људе да цркавају [...]" (Петровић 1924: 3–4). Из тог личног доживљаја рађају се и песников креативни импулс и нова књижевност чији је он носилац.

Код све тројице писаца представа о рату као катаклизми која је трајно изменила живот појединца и заједнице тесно је повезана са убеђењем да је књижевност дужна да на ту промену одговори. Ова повезаност, између осталог, наговештава да су, независно од разлика у решењима, сва тројица били суочени са истим проблемом и да њихово писање о рату није било само периферна тема или тренутна фаза, већ да је било интимно повезано с њиховим поимањем књижевности, и то управо у периоду када је оно почело да задобија свој облик. Из ове основне поставке произлази неколико проблема, којих су и Андрић и Црњански и Петровић били свесни.

Први се односи на спремност нове књижевности, предвођене младим ауторима чији су животи били обележени ратом, да прикаже ту промену. Према овом питању Андрић, Црњански и Петровић су се односили различито. У „Објашњењу *Сумајре*“ суочавање са изазовом приказивања промене не само да је одређено као главни задатак нове књижевности већ и као њена морална обавеза : „Свет никако да чује ужасну олују над нашим главама, док се доле тресе, не политички однос, не догме, него живот. То су мртви, који пружају руке. Треба их наплатити. [...] За нама је маса оних, који су међу лешинама, под отровним пливовима, осетили прилично 'хипермодерне' сензације, који су изгубили радост, коју ни породица, ни обичаји, овијени лажном 'копреном среће' и 'златним велом честите средине' не враћају више. Они су осетили много од оног, што су наше 'болести'. Ми изражавамо све, што они крију, што их мучи, али неизбежно стиже“ (Црњански 1920а: 267). Насупрот томе, Андрић је веровао да млади књижевници који су прошли рат не могу свом искуству „дати ни приближно верна ни достојна изражаја“ (Андрић 1918а: 193). Штавише, „не писати о рату“, како је написао другом приликом, главна је „ратна дужност“ писаца (Андрић 1918б: 159). Веран и, што је важније, уметнички вредан израз том искуству, тврдио је Андрић 1918. године, као што ће то на веома сличан начин тврдити и приповедач *На Дрини ћуприје*, могу дати само неки будући, „срећнији нараштаји“. Док је Црњански од писаца тражио да проговоре о трауми, како из поштовања према мртвима тако и из потребе за књижевношћу која би била аутентичан израз савременог тренутка, Андрић је сматрао да их занемелост пред ужасом чини неспособним да то учине и да је ћутање о ономе што се не може изрећи „најбољи и најдостојнији израз нашег расположења“ (Андрић 1918а: 194). Петровић у *Ојшћим йодацима* заступа једну варијанту витализма –

становишта које је програмски образложено у његовом тексту *Пробуђена свесџ* (*Јуда*) – у оквиру којег се нова поезија јавља као одговор на страдање у рату и тријумф живота над смрћу. Иста теза била је заступљена и у тексту *Сјоменик*, објављеном 1922. у часопису *Пуџеви*, кроз идеју да после умирања треба да дође „Споменик Обнављања и Препорађања, Будућих генерација, Плодности“ и нова лирика која представља његову покретачку снагу (Петровић 1922: 11). Тиме је, метафорично речено, трауматско „језгро“ ове лирике остало нетакнуто и Петровићу ће бити потребно још много времена да с њиме изађе на крај. Проблем је, међутим, наговештен већ у *Ојџиџим џодацима*, који сажето, готово у тезама, излажу биографски материјал који ће тек постати предмет уметничке обраде. Све оно о чему ће писати у *Великом друђу* и *Дану џесџом* – избеглиштво, глад, суочавање са смрћу вршњака и крахом дотадашњег поретка – „перипетије“ кроз које је „прошао један млади човек, лиричар, који, иако је прошао кроз рат, није убио ниједног човека у њему, јер га друштво за то није сматрало довољно одраслим“ (Петровић 1924: 3), у есеју је изложено као књижевни пројекат и размотрено као поетички проблем пре него што се Петровић упустио у писање о свом ратном искуству.

Други скуп проблема који је наговештен у овим текстовима тиче се негативног односа српских модерних према непосредно аутобиографском писању. У њему се може видети реакција на појаву која је несумњиво обележила пејсаж међуратне књижевности – тежњу ка књижевном приказивању рата кроз сведочење очевидаца, у којем аутобиографско писање поприма карактер „људског документа“. На ову појаву је скренуо пажњу Андрић у приказу Лемерсијевих *Писама једног војника*, описујући их као „врисак, молитву и исповед једне уметничке душе која се савија, ломи, и коначно пада под теретом живота и његова рата“ (Андрић 1918в: 467), а нарочито када је, пишући о Д’Анунцијевом *Ноијурну*, приметио да ова књига има два обележја која су својствена текстовима насталим за време рата – она је, за пажа Андрић, „фрагментарна“ и „има облик исповести“ (Андрић 1922: 1703). Растко Петровић је, поред чланака о ратној књижевности, овој тенденцији посветио и текст *Књиђе исџовесџи*, у којем је као једну од кључних одлика савремене књижевности издвојио „саопштавање и анализу које имају истинитост документа“ и које су савременом читаоцу ближе него „дело слободне маште или објективности која уопштава“ (Петровић 1931: 4). Данас се од писца, додаје Петровић, тражи „да каже, до најинтимније веродостојности, шта је доживео појединачно он; шта је осетио он као човек у катаклизми догађаја и људи“, а не да понуди слику рата која би имала општије важење. Публика воли, закључује он, „да књига о једном животу буде или аутобиографија или да је сасвим замењује; да је она једна врста исповести“ и у тој склоности се назире „једно од главних обележја данашње књижевне епохе“ (1931: 4). Црњански је, можда осетивши да га *Дневник о Чарнојевићу* у том погледу приближава другим ратним писцима, своје замерке усмерио пре свега на њихове покушаје да лично искуство уклопе у „калупе“ предратне књижевности, али је зато у другим приликама настојао да образложи свој

однос према непосредно аутобиографском писању. Негативна формулација његовог става јавља се у предговору *Новембру*, у којем се Црњански с презиrom односи према читаоцима који се, желећи да проникну тајну Флоберовог писања, бацају на његову преписку, сведочанства његових пријатеља и познавалаца, податке из његовог живота. Ништа од тога нам, сматра Црњански, неће помоћи да разумемо Флобера и *Новембар*, његову „скривену аутобиографију“. Ту, наиме, „не помажу сензациона открића факата, као што и најинтимнији подаци из Рембрантовог живота мало помажу да се јасно виде дубине и основе његове сјајне теме“ (Црњански [1920] 1999: 230). Слично томе, у одговору на анкету часописа *Мусао* назначено је да књижевност не би требало читати као аутобиографију, чак и када имамо разлога да закључимо да је она у великој мери аутобиографска. Индикативно је да су оба текста настала 1920. године, у време интензивног рада на *Чарнојевићу*. Црњански се у њима залаже за раздвајање „емпиријског ја“ од личности уметника, јединствене и непоновљиве индивидуалности која се испољава само у књижевности, а не у песниковом животу. У основи исто схватање „правог живота песника“, који „деформише, проткива, разграђава оно што би иначе била његова биографија“ (1924: 2), налазимо и у Петровићевим *Ойцијим йодацима*, као и у Андрићевим размишљањима о односу „живота“ и „дела“, која се, распршена, срећу у његовим есејима и записима.

Различити приступи приказивању личног и колективног искуства рата наговештени у овим текстовима – говор, ћутање и привремено заборављање како би се наставило са животом – крајње су индикативни, јер указују на правац у којем ће се кретати решења која су Црњански, Андрић и Петровић применили у својој поезији и прози. Црњанском је у *Дневнику о Чарнојевићу* одмах пошло за руком да напише књигу о рату. Тај успех није лишен извесне парадоксалности: иако су га савременици доживели као „ратни роман“, *Дневник о Чарнојевићу* се понајмање бави ратном стварношћу, а описи битакa, живота у рову и Галицијског фронта код Црњанског упадљиво се разликују од реалистичких и натуралистичких приказа код „класичних“ ратних писаца попут Анрија Барбиса и Ролана Доржелеса, па и код његових савременика као што су Крлежа и Краков. Одсуство фактографске димензије приповедања једна је од последица кључног поступка који је Црњански применио у обликовању сижеа *Дневника о Чарнојевићу* – фикционализације дневничке матрице, у оквиру које се успоставља амбивалентан двојнички однос између приповедача и јунака романа, али и између њих и самог аутора. Тај однос има пандан у двојној структури романа, у оквиру које се приповедачево ретроспективно казивање – које чини, врло условно речено, „дневнички“ аспект романа – супротставља фрагменту *Сан*. Релација између *Сна* и остатка романа одговара односу који се у „Објашњењу *Сумашре*“ образује између песме и њеног објашњења. Ова структура је касније намерно поновљена и у књизи *Ийака и коменйари*. У сва три случаја она је употребљена са циљем да се, наглашавајући тензију између „живота“ и „литературе“, предност да „литератури“. Тиме се отвара питање да ли је *Дневник о Чарнојевићу* – шта

год да је Црњански заиста доживео на фронту – могуће читати као текст који није проистекао из пишчевог непосредног доживљаја рата и за чије разумевање то искуство уопште није пресудно. Тако посматран, *Чарнојевић* се испоставља као прича о открићу личне филозофије у односу на коју страхоте рата служе као својеврстан „катализатор“ који је то откриће омогућио. Речено језиком руских формалиста, рат Црњанском служи као мотивација за увођење приче о суматраизму, отприлике исто онако као што у „Објашњењу *Суматре*“ прича о сусрету у возу служи као позадина и коментар који уводе саму песму. Питање односа између личног живота и књижевности, које се протеже кроз целокупно дело Црњанског, не јавља се случајно баш у *Дневнику о Чарнојевићу*. Тензија између „живота“ и „литературе“, у оквиру које писање о животу служи само као контекст за разумевање оног што је у том животу централно, добија посебну тежину када је тај контекст обележен ратом и разарањем. Она, између осталог, додатно наглашава веру у значај књижевности којом су прожети рани критички текстови Црњанског.

Док Црњански у овим текстовима савремене писце позива да проговоре о трауматичном искуству рата, Андрић их, у исто време, упозорава да то не чине, инсистирајући на томе да они који су преживели рат не могу пронаћи одговарајући књижевни израз за то искуство. Интимно повезана са идејом да сви покушаји сведочења неумитно завршавају у ћутању и забораву је и Андрићева несклоност према непосредно аутобиографском писању. Она се јавља у свим његовим покушајима да пише о сопственим ратним доживљајима – у раној поезији, *Ex Pontu*, *Немирима*, причама о Томи Галусу и роману *На Дрини ћурија*. У раној поезији и прози скепса према могућности сведочења и несклоност према аутобиографском писању воде томе да Андрић о свом заточеништву проговара у првом лицу, али ипак крајње неодређено. Амбиваленција о којој сведоче песме као што је *Сирофа* и поетска проза *Ex Ponta*, временом се развила у прави отпор и Андрић се више неће враћати решењу које је применио у младости. Боравак у аустријском затвору је нешто одређеније приказан у приповеткама чији је протагониста Тома Галус, којима Андрић такође није био задовољан. И биографска сведочанства и његово оклевање да ове приче повеже у целину (в. Ђукић Перишић 2012: 30), упућују на то да је Андрић страховао да би се проза о Галусу могла читати као маскирана аутобиографија. После тридесетих година, рат се у Андрићевом делу јавља само кроз говор свезнајућег приповедача – и то или сведен на историјску позадину збивања, као у *Госпођици*, где је приказ рата подређен причи о животу јунакиње, или на епизоду, као у роману *На Дрини ћурија*. Ипак, у свету овог романа 1914. година не представља епизоду налик другима. Она има истакнуто место и у причи о вишеградском мосту и у структури самог приповедања, што даје посебну тежину подударностима које се откривају између говора приповедача *Ћурије* и начина на који је њен аутор писао о рату непосредно по његовом завршетку. Ове сличности потврђују да је приказивање сопствених доживљаја из овог периода за Андрића остало непремостив књижевни изазов. Имајући у виду средишњи значај

ратних збивања за причу о Вишеграду, роман *На Дрини ћурџија* се може читати и као решење ове напетости између жеље за сведочењем и свести о њеном неумитном осујећењу. Иако Андрићев приповедач отворено признаје своју неспособност да прикаже деловање рата на појединце и на заједницу, његов роман успева да од ове непредстављивости учини једну од својих главних тема. Једна од најважнијих имплицитних порука романа *На Дрини ћурџија* – да где хроничар занеми наступа приповедач или, нешто друкчије речено, да фикција успева тамо где историографија подбацује – садржана је и у често навођеној тврдњи Андрићевог Гоје да је „у бајкама права историја човечанства“ (Андрић 1976, 12: 25).

Ако би се, парафразирајући Роберта Грејвса, за Црњанског и Андрића могло рећи да су у неком тренутку „rekli збогом свему томе“ и престали да пишу о Првом светском рату, трагање Растка Петровића се протеже кроз знатан део његове књижевне каријере – од 1926, када прекида ћутање објављивањем *Великог друга*, до смрти 1949, која га је прекинула у раду на *Дану шесћом*. Ако изузмемо ране песме из *Крфског забавника*, почетак Петровићеве каријере пролази у програмском слављењу живота, у односу на које се *Велики друг*, дужа наративна песма комеморативног карактера, јавља као заокрет. Ипак, изгледа да му *Велики друг* није омогућио да се у пуној мери искаже као песник, а да није ни задовољио његову амбицију да уметнички прикаже повлачење кроз Албанију. У наредном покушају да проговори о ратним збивањима, Растко Петровић је, као и Андрић и Црњански, увео фигуру алтер ега, Стевана Папа-Катића, као посредника између себе и фикционалног света романа *Осам недеља*. Иако су разне околности утицале на то да овај роман не буде објављен, Петровићев даљи рад на тексту, као, уосталом, и његова дорада *Великог друга*, упућују на то да га ни ово решење није у потпуности задовољавало. На основу Петровићевих текстова о ратној књижевности објављених почетком тридесетих у *Времену*, као и упоредне анализе друге верзије *Великог друга* и прве књиге *Дана шесћом*, може се оправдано претпоставити да је разлог који га је навео да се изнова враћа овом материјалу само делом био психолошке природе. Измене које је уносио у сукцесивне верзије својих текстова не говоре само о потреби да се проговори о трауматичном искуству већ и да се за њега нађе одговарајући израз и контекст у којем би рат, па и нека општија питања, добили шири смисао и за аутора и за његове читаоце. Ту намену требало је да испуни друга књига *Дана шесћом*, а можда и, да је до тога дошло, роман *Са силама немерљивим*, као први део једне могуће трилогије.

Начин на који је лично искуство рата упризорено у делима Андрића, Црњанског и Растка Петровића био је, независно од разлика у њиховим књижевним талентима и сензибилитетима, пресудно одређен једним скупом поетичких идеја, али и утицајем савремене продукције – макар тај утицај био чисто негативан. У том погледу њихова дела откривају неколико важних подударности. Најочигледнија је свакако та да су сва тројица, у одређеној фази свог рада, била склона да проблем транспоновања личног искуства

реше тако што ће сопствене доживљаје приписати фикционалним ликовима. Док је овај поступак једноставан и лако уочљив причама о Томи Галусу, *Дневник о Чарнојевићу* се указује као сложенија књижевна творевина, у којој и приповедач и његов фикционални двојник одражавају различите аспекте пищевог „ја“. У *Дану шесћом*, ситуација је још сложенија, будући да се између главног јунака и ликова успоставља више двојничких односа, кроз које се одређени видови Папа-Катићевих доживљаја одражавају и преламају. Сан малог пса, у којем се Стеванова личност растаче и дели на више таквих алтер ега, унеколико представља *mise en abîme* ове структуре. С друге стране, у Петровићевом роману мултиперспективна нарација не води несигурности у погледу индентитета јунака и приповедача као у *Чарнојевићу*: читаоци *Дана шесћоџ* без тешкоће у Папа-Катићу препознају протагонисту романа. Такође, неке од његових доживљаја они могу, релативно лако, довести у везу са Петровићевом биографијом. Таквом читању би ишле у прилог сличности између Папа-Катићевих доживљаја и искуства које је приказано у *Великом друћу*, нарочито ако се узме у обзир да говорник ове песме није имагинарни песнички субјект, већ је јасно одређен као сведок догађаја које описује. Разуме се, оно би морало да заобиђе важну препреку коју му намеће основна наративна ситуација Петровићевог романа: јунак *Дана шесћоџ* се недвосмислено, именом и презименом, разликује од његовог аутора. Иако однос између њега и неименованог приповедача није лишен двосмислености, то и даље не допушта изједначавање јунака или приповедача са самим Петровићем. Иако би биографско тумачење кршило „уговор“ који се тиме успоставља између аутора и читаоца, оно ипак не би било сасвим немогуће, нарочито када је реч о првој књизи романа. Ране критике *Дана шесћоџ*, као што је Дединчева (в. Петровић 1961: 611–629), јасно сведоче о привлачности оваквог тумачења. То већ не би био случај са читањем које би настојало да у роману *На Дрини ћуприја* пронађе подударности ове врсте. Покушаји да се неки видови или искази ликова окупљених на капији моста припишу Андрићу лично, сигурно не би уродили плодом, чак ни у случају Томе Галуса. Галус из романа *На Дрини ћуприја* сасвим је друкчије замишљен од јунака приповетке *Занос и сипрадање Томе Галуса* и појављује се као самосвестан, политички недвосмислено опредељен лик, с јасном националном агендом (в. Ђукић Перишић 1992: 82–85).

Премда нису нужно еволутивног карактера, различити приступи писању о личном искуству рата могу се посматрати и у ширем контексту европске књижевности. У њој је, када је реч о приказивању Првог светског рата, приметна тежња ка преображају – од раних текстова, насталих за време рата или непосредно после њега, углавном краћих и ближих субјективним сведочанствима, преко текстова у којима лични доживљај рата подлеже различитим поступцима фикционализације, до већих романескних целина. Иако се овај процес није свуда одвијао равномерно, преображај до којег је дошло на потезу од *Ex Ponta* до *На Дрини ћуприје* и *Дана шесћоџ*, сродан је, у најопштијим видовима, преображају који се догодио у француском, енглеском

и немачком међуратном роману. Ова трансформација постаје очигледна када се однос који рани романи, као што су *Оџањ* Анрија Барбиса или *Дрвени крстови* Ролана Доржелеса, успостављају према индивидуалном сведочењу, упореди са начином на који је лични доживљај аутора приказан у делима насталим у оквиру „ратног бума“,¹⁰ а потом и у замашнијим синтезама као што су *Крај њараде* Форда Медокса Форда, *Тибоови* Роже Мартен ди Гара и *Људи добре воље* Жила Ромена. Због тога се чини убедљивим закључак Мориса Ријеноа, према којем у француском међуратном роману „после доба сведока-као-писаца наступа време романсијера-као-историчара“ (RUEUNEAU 1974: 348), другим речима, аутора који су настојали не само да предоче свој лични доживљај рата, већ и да тај доживљај учине делом једног ширег приказа епохе. Ова тенденција је присутна и у енглеској књижевности. Пишући о ратном роману, Семјуел Хајнс дели корпус текстова насталих у међуратном периоду на „аутобиографске“ и „историјске“, при чему ова подела није заснована на наративним обележјима текстова, већ на начину на који је искуство рата уклопљено у неку већу целину (в. HYNES 1990: 427–439). Први тип текстова, у које спадају, на пример, Ремарков роман *На Зайаду нишџа ново* и мемоари Едмонда Бландена (*Undertones of War*, 1928), усредсређен је, и у погледу перспективе и у погледу хронолошког распона фабуле, на индивидуални доживљај рата – они почињу и завршавају се јунаковим ратним искуством. За њих рат почиње доласком на фронт и окончава се пре свог стварног краја – код Бландена у марту 1918, када је отпуштен из војске, код Ремарка Бојмеровом смрћу, октобра исте године. Према Хајнсовом мишљењу, њихови текстови немају ни амбицију да прикажу рат као такав нити да га сместе у неки шири историјски контекст. Томе насупрот, у другом типу текстова фабула заузима много више простора и временски сеже и у предратни и у послератни период – у њих Хајнс, поред *Краја њараде*, помало неочекивано, сврстава и *Збогом свему њома* Роберта Грејвса. Иако је Грејвсова књига аутобиографија, а Фордова роман, овим текстовима је заједничко настојање да, поред рата, прикажу и епоху која му је претходила, као и драматичне последице које је он имао по живот јунака и енглеско друштво у целини. Грејвсова аутобиографија је, у ствари, много више од ауто-

¹⁰ „Ратни бум“ (*war boom*) се односи на масовну појаву различитих видова комеморације Првог светског рата која је обележила прву десетогодишњицу Примирја у Европи, у оквиру које се јавља и нов талас ратне књижевности. Крај двадесетих година у европској књижевности доноси редован „прилив“ ратне прозе: 1928. године излазе аутобиографија Роберта Грејвса и мемоари Едмонда Бландена, као и *Рајџ* Лудвига Рена; 1929. појављују се романи *На Зайаду нишџа ново* Е.М. Ремарка, *Смрт хероја* Ричарда Олдингтона и *Збогом оружје* Ернста Хемингвеја. Почетком тридесетих у Енглеској излази проза Сигфрида Сасуна и Вере Бритен (*Тесџаменџ младосџи*, 1933), у Француској се појављују *Велико сџадо* Жана Жионоа (1931) и *Пуџовање крај ноџи* Луј-Фердинанд Селина (1932). И у нашој књижевности прва половина тридесетих доноси нов талас ратних романа, почевши од *Играчка на џуџу* Миодрага Ст. Стефановића (1930) и првог тома трилогије Мирослава Голубовића (*Fragmenta tragoediae belli*, 1931), до Јаковљевићеве *Српске џрилоџије* (1934–1937).

биографије – то је прича о дубокој кризи енглеског друштва у прве три деценије XX века, која почиње приказом едвардијанског друштва и завршава се у декаденцији „лудих двадесетих“. Слично томе, Фордов роман о Кристоферу Тиценсу није само прича о једном особеном јунаку, „последњем енглеском торијевцу“, већ и о пропасти друштва које га је створило. Рат у њој означава кулминацију опадања, чији су наговештаји јасни већ у првом делу тетралогije (*Some Do Not...*) и чије последице Форд описује у последњој књизи (*Last Post*). Она је, како је и сâм Форд касније тврдио, проистекла из његове амбиције да се као романсијер појави у улози историчара сопственог доба.¹¹

Слична идеја прожима размишљања Карла Прима о немачкој ратној књижевности, у којој се роман јавља као жанр „рада на сећању“ (*Aufarbeitung*) и „историјске реинтерпретације“ *par excellence*.¹² Аутобиографски наративи Валтера Флекса, *Der Wanderer zwischen beiden Welten. Ein Kriegserlebnis* (*Пућалица између два свејта. Рајни доживљај*) и Ернста Јингера, *In Stahlgewittern. Aus dem Tagebuch eines Stoßtruppführers* (*У челичној олуји. Из дневника једног команданџа ударне бригаде*), објављени за време рата и недуго после њега, засновани су у целини на личном доживљају њихових аутора. Приповедање у оваквим текстовима је још блиско матрици ратног дневника, о чему сведоче и њихови поднаслови, а нагласак је стављен на верност казивања и аутентичност доживљаја који је у њима исприповедан. За разлику од њих, романи попут *На Зајпаду ништа ново* фикционализују ауторов лични доживљај како би причу о рату учинили средством критике пред-ратног друштва. У овом периоду је у немачком роману почела да се помаља и тежња ка приказивању ширих, друштвених и историјских импликација рата. Роман какав је *Сјор око сержанџа Грише* више се не бави ни ауторовим личним искуством, па чак ни ратом на Западном фронту. Цвајг не користи причу о руском ратном заробљенику искључиво као средство критике милитаризма, већ и као полазиште за преиспитивање односа између појединца и система, права и правде, у оквиру којег његов јунак постаје, у духу минулих књижевних традиција, представник читавог човечанства. Бурни политички догађаји који су обележили почетак тридесетих у Немачкој унеколико су осујетили ову тенденцију.¹³ И збиља, велики немачки роман у којем је разумевање узрока и последица Првог светског рата смештено у историјски, национални и културни контекст, *Доктор Фаустус*, објављен

¹¹ „The work that at that time – and now – I wanted to see done was something on an immense scale, a little cloudy in immediate attack, but with the salient points and final impression extraordinarily clear. I wanted the Novelist in fact to appear in his really proud position as historian of his own time. Proust being dead I could see no one who was doing that...“ (нав. према HYNES 1990: 431).

¹² Karl Prüm, „Tendenzen des deutschen Kriegsroman“ у VONDUNG 1980: 215–217.

¹³ Види, између осталог: TRAVERS 1982; LINDER 1996; KRIMMER 2010. У овим, као и у многим другим приказима немачког ратног романа из вајмарског периода, нагласак се ставља на идеолошке тензије које су у њему имплицитно или експлицитно присутне, и тумачи с погледом на збивања која ће уследити.

је тек после Другог светског рата. Тек је у њему Ману пошло за руком да кроз метафору „пробоја“, различито преломљену у Цајтбловим сећањима на „узвишене дане 1914“ и Леверкинову жељу за уметничком револуцијом, премрежи читаву прву половину XX века.

Међутим, чак и из овако летимичног прегледа јасно је – ако изузмемо нагли прилив текстова о рату којима је обележена десетогодишњица примирја – да се овај процес у различитим националним књижевностима одвијао неравномерно. Не само из тог разлога, свака периодизација међуратних романа, неминовно заснована на знатном степену уопштавања, може бити само условна. Иако су објављени после Другог светског рата, романи *На Дрини ћуџија* и *Дан шесџи* ближи су, визијом рата и историје која је у њима заступљена, књижевности међуратних него педесетих година XX века. Слично томе, ако се извесне подударности са општим токовима можда најјасније откривају у Андрићевом делу, а донекле и код Петровића, *Дневник о Чарнојевићу* Црњанског се по приказу рата у много чему разликује од прозе његових непосредних савременика као што су Краков, Крлежа и Васић. Осим тога, модернистички прикази Првог светског рата разликују се од те прозе не само због тежње модерниста ка проналажењу нових поступака у приказивању једног личног и колективног доживљаја, већ и због њихове несклоности да тај доживљај уклопе у неки од постојећих облика његове званичне репрезентације. Петровићево незадовољство *Великим другом* потицало је добрим делом и отуда што је ова песма, нарочито у својој другој верзији, била оптерећена присуством наратива о жртви и спасењу који је имао кључну улогу у јавним и колективним репрезентацијама Првог светског рата.¹⁴ Ни *Дневник о Чарнојевићу*, ни *Приче о мушком*, ни *Дан шесџи*, ни *На Дрини ћуџија* нису текстови у којима је приказивање рата подређено неком непосредно идеолошком циљу, било да је он милитаристички или пацифистички. Иако читање *Дневника о Чарнојевићу* или прве књиге *Дана шесџи* несумњиво оставља утисак да је рат бесмислен, а страдање трагично, не би се могло рећи да је у овим романима доминантна тенденција ка критици рата, као у Барбисовом *Оџњу*, нити ка његовој глорификацији, као код Лингера или Маринетија.

Ако би се у прози српских модерниста и могло утврдити постојање неког препознатљивог наратива о рату, то би био онај у којем се период између 1914. и 1918. јавља као радикални прекид; оне који су се нашли у вртлогу ратних збивања, овај „усек у историји“, како би рекао Андрић, доводи до преосмишљавања сопственог односа према садашњости и прошлости. Тиме се у модернистичкој прози успоставља аналогија између утицаја који је рат извршио на друштво и културу, и улоге коју нова књижевност треба да оствари у односу на ту културу. Аналогија је, разуме се, само делимична – за разлику од авангарде, модернизам никада није заиста сматрао да деструктивност рата треба да има свој пандан у радикалном разрачунавању са прет-

¹⁴ Више о томе у Душанић 2015: 229–260.

ходном књижевном традицијом. Пре би се могло рећи да је модернистички дијалог са традицијом подразумевао превредновање књижевног наслеђа, праћено настојањем да се у прошлости препознају и издвоје обележја која су ускладива са обележјима нове књижевности. Напоре Црњанског да конструише сопствену књижевну традицију најпре би требало разумети у том смислу. На то, уосталом, и он сâм скреће пажњу, када у својим сећањима на послератну књижевност тврди да је деловање Групе уметника „значило прекид предратног, буђење публике [...], [j]едан нов стих у нашој књижевности, нову прозу, сасвим нове интенције, различите од предратних. Што је најбоље: повратак своме, поуздање у себе, у своје изворе (отуда симпатија за наш романтизам), у наше књижевне разлоге“ (Црњански 1929: 349).

Управо у томе и јесте аналогија између рата и нове књижевности. Рат се код Андрића, Црњанског и Растка Петровића не јавља као прекид неког идеалног стања, већ као драматичан сусрет са Историјом и кулминативна тачка која разоткрива тензије и илузије претходног поретка. У романима Андрића и Црњанског рат задаје коначни ударац заљуљаној Аустроугарској монархији, док у *Дану шесћом* развејава илузије о стабилности и реду, постајући, за његовог јунака, трауматичан ритуал преласка из детињства у зрелост. Али ако је рат у њиховом писању био приказан као крај, он је, исто тако, означавао и почетак – нове уметности, рођене из „духа катаклизме“, и нове књижевне генерације која је била њен носилац. Због тога се чини да разматрање утицаја Првог светског рата на ову књижевност није само један, споредан приступ проучавању појединих аутора из међуратног периода, већ да оно може послужити као перспектива помоћу које би се на нов начин могло размишљати о послератним модернистима као о књижевној генерацији.

ИЗВОРИ

- Андрић, Иво. Наша књижевност и рат. *Књижевни јуџ*. Год. I, књ. II, св. 6 (16. септембар 1918): 193–195.
- Андрић, Иво. Драгутун Домјанић: Кипци и попевке. *Књижевни јуџ*. Год. I, књ. I, св. 3–4 (16. фебруар 1918): 159–160.
- Андрић, Иво. Писма једног војника. *Књижевни јуџ*. Год. I, књ. I, св. 12 (16. јун 1918): 467–468.
- Андрић, Иво. Једна ратна књига Габријела Д’Анунција. *Мисао* X/6 (1922): 1703–1706.
- Андрић, Иво. Историја и легенда. *Сабрана дела Иве Андрића*. Књ. 12. Радован Вучковић и др. (прир.). Београд (итд.): Просвета (итд.), 1976.
- Мицић, Љубомир. Човек и Уметност. *Зенић* 1 (1921): 1.
- Петровић, Растко. Споменик. *Пућев* 1 (1922): 9–12.
- Петровић, Растко. Општи подаци и живот песника. *Сведочанств* 3 (1924): 1–6.
- Петровић, Растко. Стварност у нашој и странај књизи. *Време* (1.3.1931): 4.

- Петровић, Растко. *Дан шессти. Дела Расѣка Пејровића*. Књ. IV. Марко Ристић и Милан Дединац (прир.). Београд: Нолит, 1961.
- Пруст, Марсел. *У ѡражању за минулим временом*. Књ. 7. *Васкрсло време*. Превео с француског Живојин Живојновић. Београд: Паидеиа.
- Црњански, Милош. Полимац–Јевтовић: *Сјећање на оѡаѡбину*. *Дан* 1/2 (15. јул 1919): 37–38.
- Црњански, Милош. Објашњење *Сумаѡре*. *Срѡски књижевни гласник* НС. Књ. I, бр. 4 (16. октобар 1920): 265–270.
- Црњански, Милош. Послератна књижевност II (Сећања на год. 1919–1920). *Лейѡиис Маѡице срѡске* 103/320/3 (јун 1929): 344–359.
- Црњански, Милош. *Исѡунио сам своју судбину*. Зоран Аврамовић (прир.). Београд: БИГЗ, СКЗ, Народна књига, 1992.
- Црњански, Милош. *Дневник о Чарнојевићу*. Гојко Тешић (прир.). Београд: „Драганић“, 1993.
- Црњански, Милош. Гистав Флобер: *Новембар*. Есеји и чланци I/ Књижевност и уметност. *Дела Милоша Црњанског*. Том 10. Живорад Стојковић и др. (прир.). Београд: Задужбина Милоша Црњанског; Lausanne: L'Age d'Homme, 1999, 225–231.

*

- ELIOT, T.S. The New Elizabethans and the Old. *Athenaeum* 4640 (4. април 1919): 134–136.
- ELIOT, T.S. Reflections on Contemporary Poetry. *The Egoist* 3/6 (јул 1919): 39–40.
- GENEVOIX, Maurice. *Trente mille jours*. Paris: Éditions Omnibus, 1980.
- GOURMONT, Rémy de. *Dans la tourmente (avril-juillet 1915)*. Paris: Georges Cres, 1916.
- WOOLF, Virginia. *The Essays of Virginia Woolf, I–IV*. Andrew MacNeillie (yp.). London: The Hogarth Press, 1987–1988.

СЕКУНДАРНА ЛИТЕРАТУРА

- ДУШАНИЋ, Дуња. *Фикција као сведочансѡво: Први свейски раѡ у модернисѡичкој ѡрози (Милош Црњански, Иво Андрић, Расѡко Пејровић)*. Докторска дисертација. Филолошки факултет Универзитета у Београду, 2015.
- ЂУКИЋ ПЕРИШИЋ, Жанета. *Каваљер Свеѡг Духа. О једном недовршеном роману Иве Андрића*. Београд: БИГЗ, Задужбина Иве Андрића, 1992.
- ЂУКИЋ ПЕРИШИЋ, Жанета. *Писац и ѡрича. Сѡваралачка биоѡрафија Иве Андрића*. Нови Сад: Академска књига, 2012.

*

- BEAUPRÉ, Nicolas. *Écrire en guerre, écrire la guerre. France-Allemagne 1914–1920*. Paris: CNRS Éditions, 2006.
- BROOKER Peter, Andrew THACKER (yp.). *The Oxford Critical and Cultural history of Modernist Magazines*. Том 1. Oxford (итд.): Oxford University Press, 2009.

- DAGAN, Yaël. *La NRF entre guerre et paix 1914–1925*. Paris: Tallandier, 2008.
- FUSSELL, Paul. *The Great War and Modern Memory*. New York: Oxford University Press, 1982.
- HYNES, Samuel. *A War Imagined: The First World War and English Culture*. London: The Bodley Head, 1990.
- HYNES, Samuel. *The Soldiers' Tale: Bearing Witness to Modern War*. New York: Penguin Press, 2001.
- KRIMMER, Elisabeth. *The representation of war in German literature: from 1800 to the present*. Cambridge (ИТД.): Cambridge University Press, 2010.
- LINDER, Ann. *Princes of the Trenches. Narrating the German Experience of the First World War*. Columbia, SC: Camden House, 1996.
- MOMMSEN, Wolfgang J. (yp.). *Kultur und Krieg. Die Rolle der Intellektuellen, Künstler und Schriftsteller im Ersten Weltkrieg*. Schriften des Historischen Kollegs, Kolloquien 34. München: Oldenbourg, 1996.
- TRAVERS, Martin. *German Novels on the First World War and their Ideological Implications, 1918–1933*. Stuttgart: Akademischer Verlag, 1982.
- VONDUNG, Klaus (yp.). *Der Erste Weltkrieg in der literarischen Gestaltung und symbolischen Deutung der Nationen*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1980.
- RIEUNEAU, Maurice. *Guerre et révolution dans le roman français 1919–1939*. Paris: Klincksieck, 1974.

Dunja S. Dušanić

THE FIRST WORLD WAR AS A FRAMEWORK FOR UNDERSTANDING THE SERBIAN MODERNIZMA

Summary

The assumption that World War I had a pervasive influence on Serbian modernist literature, though generally accepted, has largely been left unexamined. This paper attempts to readdress that assumption by examining the implications of several notions which frequently reappear in the writings of key modernist authors. For those of them who began their careers in the shade of the Great War – as did Miloš Crnjanski, Ivo Andrić, and Rastko Petrović – the most significant of these notions was that of a tight analogy between the cataclysmic effect of the war and their own desire for a break with the previous literary idiom. By tracing the echoes of the war in their subsequent writing, this article seeks to demonstrate that this notion was, in fact, far more consequential than mere biographical evidence would have us believe.

Филолошки факултет
Универзитет у Београду
dunjadusanic@gmail.com

Др Јелена Љ. Вујић

РАНИ ПРЕВОД СОНЕТА *ЖИВОТ* ЕЛИЗАБЕТ БЕРЕТ БРАУНИНГ НА СРПСКИ

Године 2016. обележава се 210 година од рођења и 155 година од смрти енглеске песникиње Елизабет Берет Браунинг, која се из позиције данашње литерарне критике сматра изузетно значајном за развој женске књижевности, а првенствено поезије 19. века, па и надаље. Својом борбом за женску књижевност, својим поемама и песмама утицала је и инспирисала је песникиње и књижевнице и у Енглеској и у Америци. Њена поезија није много превођена на српски. Један од првих превода њених сонета, које је највише писала, јесте превод Светислава Стефановића. Стефановић је одабрао сонет *Животи* да њиме отвори збирку поезије *Из новије енглеске лирике* чији је он био приређивач. У овом раду бавимо се критиком овог раног и веома значајног превода сонета *Животи* Елизабет Берет Браунинг. Компарирамо и контрастирамо структуру и форму, метрику, али и поетско-мисаони план оригинала и превода.

Кључне речи: енглески сонет, италијански сонет, поетска слика, опкорачење, женска књижевност.

Ове године навршава се 210 година од рођења и 155 година од смрти енглеске песникиње Елизабет Берет Браунинг (Elizabeth Barrett Browning 1806–1861). Елизабет Берет Браунинг позната и као супруга Роберта Браунинга, једног од највећих имена енглеске викторијанске поезије, у раној младости је „уживала већи углед од свог супруга” (Хаџиселимовић и др. 1984: 45), а данас је историја књижевности памти првенствено као борца за женска права и женску књижевност. За живота имала је важан утицај на песникиње и списатељице како у Енглеској тако и у САД, где је својим делом *Аурора Ли* (*Aurora Leigh*) одиграла кључну улогу на песничку мотивацију и инспирацију Емили Дикинсон која јој се често враћала и цитирала је. Е. Дикинсон неретко Е. Берет Браунинг назива својом менторком, а критичари сматрају да је смрт Браунингове до сржи потресла Емили Дикинсон, те да су

као резултат те патње настале неке од њених најлепших песама (Морс 1985: 42–66). Позната су писма која је Елизабет Берет Браунинг размењивала са госпођицом Митфорд, још једном веома напредном, интелигентном и образованом дамом тога времена, у којима одушевљено говори о књижевности Жорж Санд, коју је сматрала највећим женским пером тог али и свих претходних времена. Како би изразила своје огромно дивљење према Сандовој посветила јој је пар сонета *Посвећено Жорж Санд: Жудња* (To George Sand: A Desire), *Посвећено Жорж Санд: Признање* (To George Sand: A Recognition) објављених 1844. године у збирци *Песме* (Poems).

Елизабета Берет Браунинг је енглески сонет преузела као форму свог песничког израза и сматрала га је идеалним изразом „који потиче из смртне тишине која прати најдубљу патњу али је истовремено на најбољи начин и одражава“ (Билоне 2010: 577). Иначе, енглески сонет по својој структури садржи три катрена и завршни куплет. Критичари и познаваоци викторијанске поезије сматрају да су се песникиње 19. века окретале сонету јер им је он боље него и једна друга песничка форма омогућавао да истражују и промовишу „родну [женску] тишину“ (енг. gender silence). Сонет се са својом стриктно уређеном метриком, бројем слогова, схемом риме и структуралним померањима нудио као „готова метафора тешкоћа које су пратиле артикулисања мисли и емоција“ (Билоне 2007: 156). Жене песници 19. века су патиле због малог броја женских песника у претходним временима, а прогањало их је и тада раширено веровање (чак и међу припадницама лепшег пола) да женама недостаје интелектуални и уметнички капацитет мушкараца. Дубоко их је изједала женска „тишина“ која је трајала вековима и чинила се непроменљивом и вечном.

Поезија Е. Берет Браунинг српској читалачкој публици бива доступна готово пола века након њене смрти, а један од првих превода (ако не и први) неког њеног сонета на српски је објављен у збирци превода Светислава Стефановића као приређивача и преводиоца *Песме оригиналне и преведене* (1903–1905) да би била укључена и у избор штампан 1923. *Из новије енглеске лирике*. Колико је Стефановић вредновао енглеску песникињу показује и чињеница да је преводом њеног сонета *Животи* (Life) отворио своју збирку *Из новије енглеске лирике* објављену 1923. Ово је тим пре значајно, ако се има у виду да је Е. Берет Браунинг једина жена чија се поезија налази у овој, али и у претходним Стефановићевим збиркама. Како сам преводилац каже у предговору за увод у збирку одабрао је сонет *Животи* јер је карактеристичан за став енглеске поезије према животу и уметности (Стефановић 1923: IX). Основни мотив песме јесте сталност и повезаност и радост живота свега на земаљском шару и међусобна зависност живота бића која нас окружују, чему песникиња кличе *Life answering life* у седмом стиху (...кроз дубине Васионске живота, одјек плине...).

Као примерак енглеског сонета *Живои*¹ се састоји од четрнаест стихова, који у оригиналу ипак нису раздељени у строфе те тако овај сонет помало формално одступа од прототипичног енглеског сонета. Са друге стране, у преводу на српски сусрећемо се са формом од два катрена и две терцине. Оваквом структуром у језику превода преводилац енглески сонет преображава у италијански.¹

За ритам оригинала песникиња је одабрала комбинацију јамба и анапеста који су доминантни, мада се повремено јавља и понеки амфибрах. У преводу је ова комбинација ритма замењена трохејско-дактилским ритмом који је повремено вариран анапестом. Што се тиче дужине стиха, он у оригиналу варира између десетерца и једанаестерца, с тим што нема правилног смењивања дужине стихова. У преводу се у првих шест стихова правилно смењују дванаестерци и десетерци, док се у осталих осам стихова јављају само једанаестерци, чиме се преводилац врло успешно држи оригинала бар кад је реч о метру. У сонету на енглеском језику уочавају се три иктуса, на другом, четвртм и деветом слогу, док се у преводу јављају четири иктуса и то исључиво на парним слоговима: на другом, четвртм, шестом и осмом слогу. Такође, стих превода окрива и правилно смењивање броја наглашених и ненаглашених слогова између четвртог и осмог слога у свим стиховима, без обзира на њихову дужину. Стих оригинала је хиперкаталектички са чак шест ненаглашених слогова иза последњег иктуса, а у преводу је стих акаталектички.

Код изворног текста метричке константе ненаглашености су на првом, трећем и седмом слогу, с тим што нигде нема апсолутне ненаглашености. Стефановићев стих има метричке константе ненаглашености на првом, трећем и дванаестом слогу на коме лежи и апсолутна ненаглашеност. Ритмичке тенденције наглашености се поклапају са иктусима па су тако у енглеском стиху на другом, четвртм и деветом, док су у стиху на српском на другом, четвртм, шестом и осмом слогу. Заједничко и оригиналном стиху и стиху превода је одсуство праве цезуре.

Схема риме у оба језика је иста (аббааццадедефф). Метричка анализа стиха оригинала и превода била би представљена овако:

¹ Када се погледају и други примерци енглеског сонета који се могу наћи у Стефановићевим збиркама као што су *Мирно ђойодне* и *Милосћива месечина* Д.Г. Розетија (такође преведени са два катрена и две терцине) видимо да је Стефановић енглески сонет у преводу преобратио у италијански. Разлог може бити да је преводилац сматрао да нашем читаоцу као и специфичностима српске прозодије и ритма више одговара структура италијанског него енглеског сонета, а можда је њему као преводиоцу та форма више одговарала као експресивнија.

Оригинал

U _ U" _ U UU _ U _
 U _ " _ U _ U _ U _
 U _ U _ U _ U" _ U _ U
 U _ U" _ U _ "U _ U _
 U _ U _ U" _ UU _ U _
 _ "UU _ U"UU _ U _
 _ "UU" _ U _ U _
 U _ U "UU"UU _ U _
 U _ U _ U U"U _ U _
 U _ " _ U"U _ UU _
 UU _ " _ U _ U"U _
 U _ U _ "UU _ "U _ U _
 U _ UU"U _ U _ U"U _
 U _ U _ U" _ UUU _

 2 13 3 10 4 3 2 7 8 6 6
Превод

U _ UU"UU _ U _ U" _ U
 U _ U _ " _ UU _ U _
 U _ U" _ UU" _ UU _ U
 UU _ UU _ U" _ U _ U
 U _ UU _ "U _ "U _ U _ U
 U _ U"U _ U" _ U _ U
 U _ UU"U _ U _ U _ U
 U _ U _ U" _ UU _ UU
 U _ U" _ U _ U"U _ UU
 UU _ " _ U _ U" _ U _ U
 U _ U _ UU"U _ U _ U
 U _ UUU" _ U _ U" _ U
 _ _ U _ U"UU _ U" _ U

 1 12 2 8 3 8 3 8 6 7 3 0

У обе верзије сонета се у првих осам стихова (тј. у прва два катрена у српском) јављају обгрљене риме, а у других шест стихова срећемо се са наизменичним римама. У српској верзији је рима женска (*свако/џако; креџа/свеџа*), а мушких рима нема. И у једном и другом језику рима је права и чиста, те стих тече без посустајања и глатко, упркос метричким разликама између оригинала и превода.

На садржинском плану, снажан и ефектан сонет Елизабет Берет Браунинг сугестивно је пренет на циљни језик. Као и код оригинала, и у преводу су идеје, слике и поруке густо сконцентрисане у свега четрнаест стихова. И оригинал и превод карактерише висока експресивност и кондензованост филозофских идеја и погледа на живот као чудо коме се песникиња диви.

На плану форме први стих оригинала је опкорачењем пренешен на циљни језик:

Each creature holds an insular point in space
 У њросџору сџворење свако има
 Осамни куџ свој,...

Израз „insular point“ је веома сликовито преведен са „осамни кут свој“.

Наредни стих *Yet what man stirs a finger, breathes a sound*, у коме песникиња апозитивним набрајањем постиже ефекат нарастајуће снаге, бива поједностављен на српском и поново опкорачењем преведен тако да се песничка слика прелама на стихове два и три:

„...ал од свих крета
 Од сваког људског даха, ...“

Поменута опкорачења која се јављају у прва два стиха превода доводе до тога да трећи стих оригинала (*But all the multitudinous beings round...*) постаје четврти стих (*И сва безбројна бића истако ијак*.) којим се завршава прва строфа превода, мада не можемо рећи да се тако заокружује једна песничка слика и мисаона целина. Наиме, природно и смислено заокружење песничке слике у преводу лежи у првом стиху друге строфе *До средиштва свој бића затрепери лако*, што је заправо четврти стих оригинала (*In all the countless worlds with time and place*). Такође, да би се одржала женска рима преводилац интервенише убацивањем израза „исто тако“ који се римује са „свако“. Сложен и сликовит четврти стих оригинала је значајно симплификован не само по форми већ и по одабиру преводних еквивалената „бескрајног света“.

Песничка слика из оригинала изнесена у петом и шестом стиху коректно је преведена са

„До средишта чак затрепери лако
И задршћу у срећи;...“

Но и овде је Стефановић прибегао опкорачењу којег нема у изворном тексту. Вероватно најупечатљивија слика у оригиналној песми је она из седмог стиха *Life answering life across vast profound*. Међутим, у преводу се она чини некако млаком и осиромашеном у изразу „у одјек плине“, док „vast profound“ постају „дубине Васионске живота“. Последњи стих другог катрена се само делимично уклапа у атмосферу оригинала јер слика из осмог стиха *In full antiphony by common grace* остаје читаоцу помало нејасна кроз недоречен стих *Свесикојно ношен милошћу једнако*. Наиме, осми стих оригинала је комплексна слика која се ослања на седми стих, а читава сцена описује жубор живота, где се на најмању кретњу и промену код неког живог бића јавља одговор и у целокупном живом свету кроз који одјекују тонови сваког појединачног живота. У српском преводу сонета *Живот* Стефановић прилично непрецизно и нејасно дочарава ово „одзвањање“ и натпевавање живота, коме се песникиња диве.

Међутим, потпуно се другачији утисак стиче читањем наредна три стиха. Преводац је изузетно успешно сачувао како семантички и прозодијски тако и поетско-идејни план оригинала без ремећења оригиналне структуре и форме, без опкорачења која су на моменте оптерећивале превод у претходним строфама. Стефановић је одабрао изузетно упечатљиве и прецизне преводне еквиваленте као што су *чедо*, *лебди*, а интензитет емоције из ове терцине преводац појачава стављањем узвичника на крај строфе.

„I think this sudden joyance which illumines
A child's mouth sleeping, unaware may run
From some soul newly loosened from earth's tombs:...”

„Ја мислим: ова срећа изненадна,
Што у сну лебди чеду око уста
Од неке је душе из гроба хладна!“

Што се тиче последња три стиха не може им се много тога замерити у смислу прецизности, ритма и тона, тако да је оригинална идеја Елизабет Берет Браунинг више него коректно пренета. Израз „уздаха ми пуста“ представља сјајно поетско решење за „I stifle back“, и преводилац заслужује сваку похвалу за то.

Последњи стих превода готово представља одраз оригинала, мада би зарад прецизности фразу „у сунцу“ било боље превести са „под сунцем“:

„Of God's calm angel standing in the sun.“
 „Благ божји анђо што у сунцу стоји.“

У целини гледано, овај рани и највероватније први превод сонета *Животи* Елизабет Берет Браунинг на српски одликује веома велика мисаона и значењска блискост оригиналу са неретко ефектним поетским решењима уз формалну прилагођеност енглеског сонета италијанском сонету. Стиче се утисак да су одређене несавршености у преводу резултат преводиочевог жеље и настојања да се доследно држи форме италијанског сонета, што га је на моменте кочило и ограничавало. Међутим, овај превод (као и многи други Стефановићеви преводи поетских творевина са енглеског) заслужује веома високе оцене ако се узме у обзир чињеница да сам Стефановић није био песник већ више есејиста, да је он он као преводилац био претежно прозно оријентисан као и да је његов преводилачки рад више вођен интуицијом и талентом него стручношћу. Такође, када се узму у обзир и други Стефановићеви поетски преводи (в. Вулић 2015; Вулић 2014; Јелић 1992), јасно је да су њему више лежале дуже песничке форме од сонета. Но, ипак морамо рећи да је веома добро осетио женски сензибилитет оригинала и веома успешно га пренео на циљни језик.

Поред његове уметничке и преводилачке вредности, овај превод сонета Елизабет Берет Браунинг је нарочито значајан због тога што је Стефановић један од пионира када је реч о преводу енглеских песника на српски језик, те је у том смислу важан за успостављање српско-енглеских књижевних веза. Имајући у виду да су преводи поезије Елизабет Берет Браунинг након Стефановића били ретки и спорадични овим радом смо желели да обележимо годишњице њеног рођења и смрти и да подсетимо на њен огроман допринос оштрењу женског пера у Енглеској (али и шире) у 19. веку.

ИЗВОРИ

СТЕФАНОВИЋ, Светислав. *Песме оригиналне и преведене*. Мостар: Пахер и Кисић, 1903/1905.

СТЕФАНОВИЋ, Светислав. *Из новије енглеске лирике*. Београд: Напред, 1923.

*

KENYON, Frederick G. (ed.) *The Poetical Works of Elizabeth Barrett Browning*. London: Smith, Elder & Co. 1987.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Вулић, Јелена. *Прозерпинина бајка* Алцерна Чарлса Свинеберна у преводу Светислава Стефановића (критика превода). *Зборник Мајице српске за књижевност и језик* 63/1 (2015): 119–138.
- Јелић, Јелена. *Светислав Стефановић као преводилац викторијанске поезије*. Необјављен дипломски рад. Београд: Филолошки факултет, 1992.
- Хациселимовић, Омер, Мирко Јурак, Светозар Кољевић, Веселин Костић, Иванка Ковачевић, Марија Шербеџија, Иво Шољан. *Енглеска књижевност*. Књ. 3. Сарајево – Београд: Свјетлост – Нолит, 1984.

*

- BILLONE, Amy. *Little Songs: Women, Silence, and the Nineteenth-Century Sonnet*. Columbus: The Ohio State University Press. 2007.
- BILLONE, Amy. “Thy woman’s hair, my sister, all unshorn”: EBB’s Sonnets to George Sand. *Victorian Poetry*. Volume 48, Number 4, Winter 2010: 577–593
- MOERS, Ellen. “Women’s Literary Traditions and the Individual Talent”. *Literary Women: The Great Writers*. New York, Oxford University Press, Inc., 1985, 42–66.
- ВУЛИЋ, Јелена. *Svetislav Stefanović as a Translator of English Victorian Poetry: Early Versions of Rossetti’s The Blessed Damozel in Serbian*. *Serbian Studies*. 2011/ 25.2, Bloomington, IN, 2014, 313–340.

LIFE

by Elizabeth Barrett Browning

Each creature holds an insular point in space;
 Yet what man stirs a finger, breathes a sound,
 But all the multitudinous beings round
 In all the countless worlds wit time and space
 For their conditions down to the central base,
 Thrill, haply, in vibrations and rebound
 Life answering life across vast profound,
 In full antiphony, by common grace?
 I think this sudden joyance which illumines
 A child’s mouth sleeping, unaware may run
 From some soul newly loosened from earth’s
 tombs:
 I think this passionate sigh which half-begun
 I stifle back, may reach and stir the plumes
 Of God’s calm angel standing in the sun.

Живот

У простору створење има свако
 Осамни кут свој, ал од свих крета,
 Од сваког људског даха, бескрајног
 света
 И сва безбројна бића исто тако.

До средишта чак затрепери лако
 И задршћу у срећи; кроз дубине
 Васионске живота, одјек плине,
 Свеспокојно ношен милошћу једнако.

Ја мислим; ова срећа изненадна,
 Што у сну лебди чеду око уста
 Од неке душе је из гроба хладна!

И овом страшћу уздаха ми пуста
 Занијат се мож’ на крили’ своји’
 Благ божји анђо што у сунцу стоји.

Jelena Lj. Vujić

EARLY SERBIAN TRANSLATION OF THE SONNET "LIFE"
BY ELISABETH BARRETT BROWNING

Summary

In the year 2016 we mark 210 years since Elizabeth Barrett Browning was born and 155 years since her death. She is considered as one of the most important female literary characters in the 19th century not so much for her literary work but for her constant fight for the female literary cause. Her work inspired many women writers on both sides of the Atlantic. Her poems have not been intensively translated into Serbian. However, her sonnet *Life* was first translated by Svetislav Stefanović and was recognized as one of the most representative works of English contemporary poetry. This paper represents a critical overview of the translation. The study includes metric, stylistic and semantic analysis.

Univerzitet u Beogradu
Filološki fakultet
Katedra za engleski jezik i književnost
jvujic@sbb.rs
jelenajvujic@gmail.com

Др Александра В. Јовановић

СТОГОДИШЊИ ЖИВОТ ЈЕДНОГ РОМАНА

Године 2016. обележава се стогодишњица првог објављивања романа *Пориџеј умејника у младосџи* ирског писца Џејмса Џојса. Џојсов роман носи обележја двеју књижевних поетика, реализма деветнаестог века и модернизма који је у енглеској књижевности био у пуном јеку у време настанка Џојсовог дела. *Пориџеј* такође носи и снажна обележја ирске националне историје.

У есеју се представљају главне одлике ирске борбе за национални препород с обзиром на то да је познавање историјског контекста неопходан услов за разумевање значења романа. Осим тога, у овом есеју је реч о настанку и пореклу текста као и везама текста са ирском и европском књижевном и културном традицијом. Посебна пажња посвећена је формирању идеја о уметности које главни јунак Стивен Дедалус заснива на учењима Аристотела и филозофа-схоластичара, посебно Томе Аквинског. Такође, есеј разматра значења и теме романа, његов однос са језиком, временску концепцију и наративну организацију текста, осврћући се на јединствену Џојсову наративну форму, епифанију. Есеј разматра и главне токове рецепције дела.

Кључне речи: *Пориџеј умејника у младосџи*, Ирска, језик, естетика, епифанија.

Године 2016. обележава се стогодишњица првог објављивања романа *Пориџеј умејника у младосџи*, ирског писца Џејмса Џојса. Иако се сматра једним од најзначајнијих дела британског модернизма *Пориџеј* носи обележја двеју књижевних традиција, реалистичке у оквиру које је испричана прича о јунаку и његовом месту у друштву, и модернистичке која је заснована на решености јунака да се обрачуна са конвенцијама жанра, времена, форме и језика. На тај начин Џојс је створио поетички оквир у коме је било могуће спојити идеје модернизма са својеврсном књижевном репрезентацијом ирске историје и драматичних догађаја у склопу ирског националног покрета на прелазу из деветнаестог у двадесети век. Наиме, Џојсов роман

доноси причу о обликовању свести младог уметника Стивена Дедалуса, описујући његове покушаје да схвати стварност путем језика и опажања. Стивенс борба за самоспознају и спознају света води путем покоривања, преко преиспитивања, да би пуни замах добила у побуни против познатог света и стварању сопствене визије стварности.

Порџреџ умејника у младосџи објављен је први пут као роман 1916. године. Пре тога *Порџреџ* је излазио у наставцима у модернистичком часопису *Egoist* од марта 1914. до септембра 1915. *Egoist* је био један од најважнијих часописа британског модернизма који је излазио у Лондону од 1914. до 1919. године и у коме су објављивани контраверзни текстови британских модерниста, Паундова имагистичка поезија, па и делови Џојсовог романа *Уликс* (1922). Осим оригиналне поезије и прозе *Egoist* је доносио и критичке текстове британских модерниста, а у њему је први пут објављен и познати Елиотов есеј *Традиција и индивидуални џаленаџ*. Оваква уређивачка политика часописа *Egoist* представљала је погодан контекст за Џојсово дело. Наиме, Џојс је у то време већ живео ван земље и није му било лако да нађе издавача. Многи његови текстови наилазили су на нераумевање издавача. Један од њих за који би се могло рећи да представља најранију фазу у формирању идеја којима ће се Џојс бавити у будућем роману, есеј *Порџреџ умејника* одбијен је у Ирској десетак година раније. Уредник *Egoista* Езра Паунд био је, међутим, очаран Џојсовим делом и заложиио се да *Порџреџ* изађе у наставцима, а касније и као интегрални текст. Не успевши да нађе енглеског издавача Паунд је пронашао издавача у Америци. Тако је *Порџреџ* први пут објављен у Њујорку 29. децембра 1916. Већ у фебруару 1917. објављује га *Egosit press* у Лондону, а затим и 1924. познати лондонски издавач *Jonathan Cape*.

Порџреџ је Џојсов први објављени роман и будио је пажњу критике са несмањеном жестином током читавог века. Есеји о овом роману доносе анализе из перспектива готово свих критичких школа током двадесетог века. Најистрајнију пажњу критичара будила је веза између догађаја описаних у роману и Џојсовог живота пре одласка из Ирске. Велика подударност између ових догађаја инспирисала је аутобиографска читања овог романа и закључке да је у питању дело аутофикције. Поред жанра аутофикције, Џојсов роман свакако спада у традицију жанра *bildungsroman*, романа о развоју и васпитању и његове подврсте *Künstlerroman*, романа о развоју уметника. Бројна критичка литература бави се такође брижљиво образложеном естетском теоријом главног јунака Стивена Дедалуса. Посебну пажњу свакао изазива „епифанија“, која је у описаном као Џојсова посебна наративна форма. Коначно, најразноврснији су есеји који доносе рефлексије на Џојсов језик у делу као инструмент разумевања и описивање света. Бројна читања баве се сродношћу визије младог уметника са разним филозофским школама, пре свега Аристотела и Томе Аквинског, на које упућује сâм Стивен говорећи о пореклу својих ставова о уметности. Постоји такође обимна литература о везама Џојсових идеја са разним другим филозофским идејама од

Платона, преко Хенрија Бергсона до Лудвига Витгенштајна, као и поетичкој сродности са модернистима који су стварали у другим медијима, посебно ликовним уметностима.

Порџрејџ, представља Џојса као писца. Џојсов однос према језику и свету испољава се у тексту романа у облику изненадних духовних открића⁴, епифанија. Ова форма је много више од технике наративног организовања, она испољава суштину Џојсовог разумевања стварности. Истовремено, епифанија одражава суштину модернизма кроз јединство форме, истине и суштине ствари.

Прича о *Порџрејџу* почиње десетак година пре његовог првог објављивања. Наиме, године 1903. Џојс почиње да пише роман *Steven Hero* (*Јунак Стивен*). На овом тексту ради неколико година и изненада га напушта. *Јунак Стивен* објављен је тек 1944. године. После неколико од замишљених шездесет три поглавља Џојс почиње да пише есеј *Порџрејџ уметника* који је послао ирском књижевном часопису *Dana* 1904. године. Часопис је одбио да га објави, али Џојс ипак наставља са писањем. Након двадесет пет поглавља Џојс прекида писање да би се посветио причама које ће касније бити уврштене у збирку прича *Даблинци*. Године 1907. враћа се рукопису *Јунака Стивена* и прерађује фрагменте дела који касније добијају облик романа *Порџрејџ уметника у младости*. Рукопис је завршен у лето 1914. године, исписан Џојсовим рукописом и потписан, *Dublin 1904 Trieste 1914* и данас се чува у Националној библиотеци Ирске у Даблину (Gabler 1998: 83).

У време када Џојс почиње да пише текст *Јунака Стивена* из кога ће настати *Порџрејџ уметника у младости* Ирска је била сиромашна и заостала земља, исцрпљена непрестаним економским кризама и неуспешним напорима ирских политичара да се изборе за бољи положај Ирске у оквиру Уједињеног Краљевства Велике Британије и Ирске. На крају деветнаестог века службени језик и даље је био енглески. На енглеском је стварана и књижевност. По многим мишљењима енглески није изражавао суштину ирског националног бића. Нову оријентацију у ирској националној борби представља покрет ирске књижевне ренесансе чији је израз борба за успосављање новог националног, галског језика. *Порџрејџ уметника у младости* стога изражава духовна стремљења младог Џојса за који се формирао у јеку ирске борбе за сопствену нацију, осамостаљење од Уједињеног Краљевства и афирмацију галског језика.

Џојс је попут осталих модерниста имао специфичан однос према историји и политици. Иако на први поглед аполитичан и анархичан Џојсов текст повезан је чврстим везама са историјом и политиком земље народа и живота, „који су га створили“ (Џојс 1960: 239). Те везе постоје у ткиву наизглед идеолошки неангажованог текста романа *Порџрејџ уметника у младости*. Пре свега Стивен је оформљен у језику предака, иако у непрестаном амбивалентном ставу према религији, нацији и свом оцу, преиспитујући вредности света у коме се обрео и које је стекао васпитањем. Управо тај процес покушаја прихватања, преиспитивања, преузимања, а затим одбацивања

уметничке традиције и националне историје ствара Стивена и његов развој повезује са културом нације из које је потекао. Положај Ирске у Уједињеном Краљевству током деветнаестог века, као и чести политички порази оставили су укус горчине и беспомоћности, одсуства наде и разочарења у претке, које Стивен осећа у сопственој интимној историји.

Ирска књижевна ренесанса огледала се у покушајима да ирски књижевни израз повеже са ирском прошлошћу, легендом и коренима и да овај материјал утемељи у изразу и говору убогог и руралног становништва. Визија ирске културне обнове стога кључ за разумевање света тражи у националној прошлости. Да ли је то пут опоравка? Питао се Стивен. Он који осећа да је његово биће „производ народа који га је створио“, најпре прихвата свештенички позив у складу са својим клерикалним васпитањем, а затим га следећи своје ново уметничко биће одбацује, да би постао „свештеник вечне маште“ (Џојс 1960: 262). Стивенев став најављује оно што ће неколико година касније (1919) писати Елиот у свом есеју улогу надахнућа у разумевању културе и традиције. Стивенева стваралачка визија била је блиска Елиотовом виђењу света које је у традицији, према Елиотовим речима тражила „оно што је *живо*“ (Елиот 1921: 53). Машта, односно надахнуће оживљавању и потврђивању традицију. Тако Стивен одбацујући, не прихватајући, тражећи пут ослобођења од стега језика, религије и историје, потврђује неодвојивост од свог народа и прихвата на своја плећа његову судбину да би „у ковачници своје душе [исковао] још нестворену свест [свог] народа“ (Џојс 1960: 302).

О непресушној животности текста овог романа говори харвардски професор Џон В. Келехер (John V. Kelleher) који средином прошлог века пише да би *Поријреј* могао бити једина Џојсова књига која ће се читати независно од књижевне моде, јер представља „магично огледало“ у коме се могу огледати разне генерације, као што се тинејџери огледају у лику Хаклберија Фина, а адолесценти покушавају да у митским и магијским потрагама индијских јунака пронађу визију смисла живота. Другим речима, амбивалентан однос према традицији и искуству као и потрага за сопственом визијом испуњавају многе приче о одрастању. Келехер пише: „Када сам се први пут срео са Стивеном Дедалусом било ми је двадесет година и и размишљао сам како је могуће да Џојс зна толико о мени“ (KELLEHER 2002: 73).¹

У највећем делу роман говори о Стивеновој потрази за разумевањем света, покушајем прихватања себе у свету и коначно потрази за новим идентитетом. Следећи Витгенштајнову максиму да су „границе мог језика, уједно и границе мог света“ (WITTGENSTEIN 1969: 49)² Стивен Дедалус почиње борбу за нову визију, нову естетику и нови језик који би што тачније описао ту стварност. На почетку млади Стивен описан је у речима и визији свог оца.

¹ I remember that when I first encountered Stephen Dedalus I was twenty and I wondered how Joyce could have known so much about me.

² The limits of my language means the limits of my world.

Он покушава да разуме свет у коме се обрео, покушавајући да разумењегов језик. „Речи које није разумео стално је понављао у себи све док их не би научио напамет и помоћу њих је назирао стварни свет око њих“ (Џолс 1960: 71–72).

Стивенснова борба за нови језик и нову естетику имају облик потраге јунака за спознајом себе и света. Нови језик је потребан да би се нова визија представила, а стварност описала. Стари језик, одраз је старе традиције која је укореењена у прошлости. Као и борба за нову визију света Стивенснова естетска теорија је борба против, „формалног, механичког, детерминисаног, некреативног разумевања света“ (Klawitter 1966: 433)³. Она представља спознају света у његовој чудесној појединачности и непоновљивости искуства.

Порџреј умейника у младосџи је прича о одрастању, формирању у језику и схватању света путем језика. Текст *Порџрејџа* је заправо огледало Стивенсновог сазревања (Сингер 1990: 470). Помоћу језика Стивен покушава да схвати људе око себе: чланове своје породице, друштвене ситуације, религију, школу, правила, историју и покушава да им се покори, да их разуме и прихвати, да се креће у оквиру познатог и прихватљивог, а затим да их да их преиспита и одбаци да би коначно открио сопствени глас у епифанијском узлету. Стивен је стваралац и његова борба је борба за стварање нове естетске теорије.

Динамика Стивенсновог сазревања у језику и визији стварности представљена је у прва четири поглавља романа. Стивенсново одрастање и формирање представљено је као стварању сопствене естетике у којој су „три ствари потребне за лепоту: потпуност, склад и јасност“ (Џолс 1960: 251). „превод“ учења Томе Аквинског, „*Ad pulcritudinem tria requiruntur integritas, constantia, claritas*“ (Џолс 1960: 251).

Кључна реч у Стивенсовом образложењу своје визије је „јасност“. За Стивена је лепота везана за разумевање суштине и истине, и уско је повезана са мишљењем. Стивенснова естетика подразумева интелектуални напор уметника да сагледа суштину ствари. Уметност је начин да се човек уздигне изнад искуства и чулног доживљаја. Стивен то овако објашњава:

„Говорити о свим стварима и покушавати разумети њихову природу и разумевши је покушавати полако и скромно и стално изразити, истиснути опет из грубе земље или оног што нам она пружа, из звука и облика и боје који су тамничке вратнице наше душе, слику лепоте коју смо успели да разумемо – то је уметност“ (Џолс 1960: 244).

Суштина Стивенснове естетске визије води путем разумевања каквоће објекта: сагледавање објекта у својој суштини и јединствености чини га лепим.

„Да би видео корпу, твој дух одваја корпу од остатка видљивог свемира који није корпа. ... Кад си појмио корпу као једну ствар и кад си је онда анализирао према њеном облику и појмио је као ствар ти вршиш

³ [A] formal, mechanical, determinate, uncreative world.

једину синтезу која је логички и естетски дозвољена Ти видиш да је она та ствар која јесте и да није ниједна друга“ (Џојс 1960: 251–252).

Уметничка визија је за Стивена првенствено интелектуални узлет који води спознаји објекта у његовој суштини – одвајање објекта од света, а затим схватање објекта као јединственог и целовитог бића.

Одбацујући филозофију света и уметности коју је примио васпитањем и образовањем у вери и догми Стивен закључује да уметност није – светло са неког другог света“ (Џојс 1960: 251–252) – ствари су чудесне, живот је чудесан. Свет је чудесан по себи, интелектуална спознаја суштине ствари, схватање објекта као света по себи. Џојс ствара у оквиру модернистичке визије света која чудесним и изванредним сматра обичне ствари, која промовише схватање објекта као чистог објекта. Овај модернистички принцип можда је најлакше уочити у ликовним уметностима. На пољу ликовних уметности Марсел Дишан, Мен Реи и Пабло Пикасо, између осталих стварали су оквиру визије истоветне са Стивеновом, „откривајући“ свакодневне објекте (Сингер 1990: 463). Обратимо се поново Винтгештајну за кога је језик по себи чудесан и може да изрази ту чудесност једноставно, својом формом, „Прави језички израз за чудо постојања света... јесте сам језик“ (WITTGENSTEIN 1965: 11)⁴. У природи модернизма је откривање чуда обичних ствари и њихов уметнички израз. У уметности приповедања то је језик.

Стиенова естетика која следи учења Аристотела и Аквинског заснова на је на чулној спознаји света. Интелект, међутим обезбеђује дубље разумевање света, Уметност је превазилажење чулног доживљаја јер садржи разумевање. Чулни и интелектуални доживљаја света уједињују се у епифанији која представља, „тренутак у коме дух који се већ зауставио пред њеном целином и био очаран њеним складом светло поима то најузвишеније својство лепоте, ту чисти јасност естетске ...“ (Џојс 1960: 252). О епифанији Џојс говори директно у роману *Јунак Стивен*. Џојс објављује да је „сат на кули *Баласиј офис* способан да произведе епифанију,“ под којом подразумева „изненадни духовни доживљај“ (JOYCE 1963: 211)⁵.

Епифанија представља Џојсов наративни рукопис. Осим тога што повезује чулни и мисаони доживљај у раскошном пољу уметности, епифанија је и најизразитија наративна манифестација узајамности између искуства и језика у Џојсовом тексту. Ако говоримо о епифанији у *Порџрејџу* она сведочи о генези Стивеновог мишљења и њена форма представља метафору Стивеновог пута од католичког васпитања, преко преданости свештеничком позиву, до прихватања схоластичких идеја и најзад, остварењу у уметности речи. Наиме, епифанија је Богојављенска ноћ, дванаеста ноћ од рођења Исуса Христа, ноћ у којој су се младом богу јавила три мудраца. У предхришћан-

⁴ *The right expression in language for the miracle of the existence of the world, though it is not any proposition in language, is the existence of language.*

⁵ *[t]he clock of the Ballast Office was capable of an epiphany.*

ско доба епифанија, грчки *epiphaneia*, такође је била везана за тренутке указивања богова и њихове светле мудрости. Значење епифаније било је све до двадесетог века духовно. Џојс га, међутим везује за световно и тривијално. Тај, „изменадни духовни доживљај [настаје] или у вулгарности говора или у јединственом бљеску који се догоди у сâмом уму“ (Џојс 1960: 211). Тако Стивен ствара ново значење појма које дотад искључиво духовно откривење проширује на спознају суштине обичног, тривијалног објекта. Лепота објекта огледа се у разумевању његове суштине, као и у сагледавању његове појединачности и целовитости.

Иако у *Пори́ррејџу*, Џојс не говори експлицитно о епифанији, недвосмислено епифанијска епизода у тексту романа представља израз Стивенове естетске визије као споја чулног, интелектуалног и естетског доживљаја:

„Једна девојка стајала је пред њим усред потока, сама и тиха, гледајући ка пучини... Њена дуга плава коса била је девојачка и девојачко је било и њено лице дирнуто чудом смртне лепоте... 'Боже небески! Заклик-та Стивенова душа, дајући одушка профаној радости'“ (Џојс 1960: 201).

Стиенов избор речи, начин на који именује чулно искуство и спознаја лепоте у каквоћи призора и профаној радости, изражавају његово оформљење у језику. Колико Стивен осмишљава језик како би удомио ново искуство, језик повратно формира Стивена, Стиеново одрастање, борба и револт представљени су као борба са језиком. Његов језик га одређује и он проналази нови језик како би постао уметник. Како Лансер примећује Стивен почиње да пише својој живот својим језиком (LANSER 1979: 417).

Стиенову естетску теорију требало би посматрати само у оквиру Стиеновог одрастања и портаге за идентитетом. Његова визија представља израз особеног искуства света, сажимања традиције и превазилажења граница света у коме је рођен. Естетска перцепција је у Стиеновој интерпретацији у суштини епифанијска, откривење суштине ствари чији опажај дугује чулима. „Душа најобичније ствари изгледа нам обасјана светлошћу спознаје“ (JOYCE 1963: 213)⁶.

Џојсово поигравање језичком формом у *Пори́ррејџу* уметника у младосџи само је почетак Џојсове потраге за смислом у речима које ће се наставити у његовим каснијим делима *Уликс* и *Финеџаново бдење*. Џојс дели модерничко неповерење у могућности језика да искажу смисао појава из стварности и тако је представе у тексту. У једној од теоријских расправа са својим другарима, којима текст обилује млади Стивен покушава да одговори на питање шта је љубав. Стивен једноставно признаје да „не зна шта значи та [...] реч“ (Џојс 1960: 286).

О језику романа пише Зоран Пауновић у есеју *Ојора носџлџија Џејмса Џојса* разматрајући га у контексту форме „чудног и чудесног *bildungsroman*“.

⁶ [T]he soul of the commonest object seems to us radiant.

Пауновић истиче да језик „живи и одраста са главним јунаком кроз процес ослобађања од стега језика, нације и вере“ (Пауновић 2006: 123). Важности речи у Џојсовом свету и упознавању света путем језика пише Светозар Кољевић у есеју *Роман о речима* у београдском часопису *Књижевност* (1967). За Кољевића је језик, главна тема *Порџрејџа*, и метафорички спаја у поступку сазнавања света *Порџрејџ* са традицијом романескног жанра, будући да је истраживање света путем језика једно од најсатаријих наративних поступака: оно Џојса спаја са својим књижевним прецима попут Сервантеса (Кољевић 1967: 3–16). Кољевић ће се на „варљивост речи“ осврнути још једном у есеју *Варљивост Џојсових речи*, из збирке есеја о енглеским писцима *Хумор и мии* (1968) Светозар Кољевић говори о језику као основи за схватање Џојсовог ироничног односа према свету. Есеј говори о томе да приповедање црпе енергију из тензије између језика и искуства, који би се могли протумачити и као „литургија и лакрдија“ (Кољевић 1968: 204). При чему, „језик има обележја литургије, а искуство лакрдије“. „Варљивост речи је“, сматра Кољевић, „пут за разумевање света“ (Кољевић 1968: 206). Ломљење речи, семантике и синтаксе, пише Кољевић у овом есеју, је типично Џојсовско стварање унутрашњег сукоба у речи префигурира Стивенове сукобе са поретком друштва чији је језик метафорични гласноговорник (Кољевић 1968: 206).

Путем језика Стивеново искуство света испреплетено је са његовим дневним ритмом садржаном у свакодневници и шире, у националној историји. Овај принцип најочљивији је у Стивеновом дневнику у петом поглављу романа којим се *Порџрејџ* завршава. Он представља потврду неодвојивости Стивеновог порекла и искуства живота, тензију између индивидуалне и колективне свести. Дневник представља својеврсну анотацију фаза Стивеновог развоја, сумирање теорије, слављење искуства, све ово написано „новим“ језиком.

„5. април. Обесно пролеће. Хитри облаци. О животе! Тамна река усковитлане мутне воде коју су јабуке посуле својим нежним бехаром. Девојачке очи међу лишћем. Девојке ћедне и обесне. [...] Хопла!“ (Џојс 1960: 299).

У дневничкој форми, време и језик стичу се у Стивеновој решености да у ковачници своје душе искује још нестворену свест свог народа. Управо је наслеђе, „ове мреже“ којима Стивен замишља свој будући „лет“ оно што спаја прошлости и будућности и, коначно, чини тај „лет“. Стивенев дневник тако представља својом формом својеврсну временску студију у којој су по природи ствари уланчана два временска тока, унутрашњи и спољашњи тако да дневник, у формалном смислу антиципира наративну технику унутрашњег монолога (BURGESS 1965: 68).

Наративна тензија између унутрашњег и спољашњег времена представља једну од најочљивијих карактеристика модернистичке прозе. Џојс у *Порџрејџу* на много места испољава ту суштинску лежерност концепције

времена. „Тако безвремен је изгледао сиви топли ваздух, тако етерично и безлично његово расположење, да су му сва времена била као једно“ (Џолс 1960: 197).

Бројни критички текстови тумаче Џолсов текст у светлу Бергсонове и Елиотове концепције времена. Бергсон и Елиот време виде као континуум, као „чисто трајање“ – унутрашње трајање и спајање садашњости и прошлости. „Прошlost ишчезава у садашњости, а садашњост живи само зато што доноси будућност“ (Џолс 1960: 299), пише Стивен у свом дневнику. У овом исказу одзвањају Елиотове речи, „Време садашње и време прошло/ Оба су можда присутна у времену будућем“ (*Burnt Norton*). Будућност ће описати садашњост, сматра Бергсон, по истом принципу по коме садашњост тумачи прошlost (BERGSON 1911: 362).

Ако се поново осврнемо на Џолсов текст лако ћемо уочити подударност са Бергсоновом филозофијом, „Овај народ и ова земља и овај живот су ме створили. Изразићу се онако какав сам“ (Џолс 1960: 239). Континуитет прошлости, садашњости и будућности представља Стивенов лик, изражен у речима дела, у Стивеновом дневнику који спаја његову личност у временском континууму. Стивен је постао његова реч, језик и свет у чистој спознаји. Истовремено то је најчистији вид модернистичког израза кроз форму. Форма Стивеновог дневника, нови језик, и начин на који је Стивен изаткао текст изражавају суштину његових мисли: чин стварања визије света. Језичка форма је истовремено и суштина тог чина.

Још један важан елеменат Џолсовог дела која га ставља под окриље модернистичке поетике јесте митологија. Стивен и његов отац Сајмон Дедалус буде непосредну асоцијацију на митски пар оца и сина, Дедала и његовог сина Икара. Попут Стивеновог оца Сајмона који у почетку ствара Стивена, његов лик у језику и приповедању, митски Дедал је градитељ. У миту Дедал гради критски лавиринт. Симболично сваки лавиринт је заточеништво. Син, у Џолсовом роману, Стивен живи заточен у том „првом“ свету покушавајући да пронађе излаз и светлост. У митској причи отац му је саградио крила, као што су традиција и наслеђе Стивену саградили крила на којима ће се винут и почети свој прави, опасан лет, „да летим на тим крилима“. Роман почиње тако што Дедал гради Стивенов портрет у приповедном тексту, а на крају га Стивен описује као „старог занатлију“ док се Џолс наговештава, спрема на сопствени, опасни „лет“. Анализе митолошких конотација текста представљају једну од константних преокупација критичке рецепције. О овој теми постоје значајни радови и у оквиру српске критке. О митологији у *Порићрејџу* пише Андреа Милетић Попов у два текста под називом *Мийојворсџиво у романима Џејмса Џолса и Томаса Мана: Порићрејџ уметника у младосџи, Уликс и Чаробни брећ* из 2012. и 1913. године.

Интересовање за Џолсов роман у српској књижевној критици траје већ готово читав један век. Почело је свега неколико година по објављивању *Порићрејџа*, 1924, далеко пре првог превода Џолсовог дела на српски 1960. године. У својој докторској тези Светозар Игњачевић бележи да је Џејмса

Џојса први пут поменуо Марко Ристић у београдском листу *Покрећ*, 1924. године након читања француског превода *Портрет* Ристић пише „чиста информативну белешку” износећи оцену да је Џојсов реализам обогаћен симболичким значењима (Игњачевић 1978: 141).

Занимљиве су оцене првих критичара Џојса на српском језику који покушавају да Џојса утемеље у традицији реализма деветнаестог века поредећи га са Флобером, Достојевским, Стендалом и Толстојем, али и ауторима који су превазили хоризонт познатог, као што су Хенри Џејмс и Хенрик Ибсен. У овој групи критичара је Растко Петровић који о Џојсу говори у контексту књижевне поетике раног двадесетог века представља га као писца који напушта оквир реализма истичући Џојсову „обрнуту перспективу у односу на писце реализма“ (Игњачевић 1978: 143).

Осим ових поетичких разматрања рана рецепција Џојсовог дела укључује ретке успутне белешке као опис Александра Видаковића у *Српском књижевном гласнику*, 1938. године (Игњачевић 1978: 148). Будући да је Видаковић писао у освит Другог светског рата, у време када је модернизам био прошлост и у Енглеској, а свет био окренут другим темама, напустивши авангарду у уметности и гајио представе о уметности као ангажованој, спремној и одговорној. Из Видаковићевих редова израња слика Џојса као уметника удаљеног од историје који ствара текст из „личног задовољства урањајући у мистерију фраза и речничког сазвежђа“ (Игњачевић 1978: 148). Негативан призвук Видаковићеве оцене Џојса могао би се приписати општој духовној клими незадовољства и нетрпељивости према уметности која није у функцији учешћа у патњи човечанства у предвечерје Другог светског рата, горком разумевању и нади.

У послератној рецепцији *Портрета* појављују се прве англистичке студије Џојсовог дела из пера Светозара Бркића, 1954, у *Књижевним новинама* (Игњачевић 1978: 151). Бркић пише да је *Портрет* дело егзорцизма и катарзе и да настаје као прелазни текст, „на средини пишевог пута од реализма према симболизму“ (Игњачевић 1978: 151).

Први српски превод дела под називом *Портрет уметника у младости* објављен је 1960. године у издању Нолита и у преводу Петра Ћурчије. Душан Пухало, у предговору овом издању оцењује да се Џојс према ирском културном наслеђу, језику, религији и друштву односио нихилистички градећи идеал Лепоте и уместо религије. Пухало истиче побуну као главну карактеристику Џојсовог односа према свету. Такође, Пухало пише о подударности Џојсовог живота и животног пута јунака романа. „Средина у којој је одрастао Џојс“, пише Пухало, „фанатични католицизам, ирски национализам и скупчени хоризонти сиромашне и потлачене земље, као и детињство проведено у језуитском колеџу пробудиле су његов бунт (Џојс 1960: 304).

Шездесетих година о *Портрету* пишу најпознатији српски англисти са становишта митологије, језика и форме. Ото Бихаљи Мерин *Књижевности*, 1962. говори о повезаности подсвести са митом и проналажењу унутрашње општости и говори о свођењу на општу симболичност која има корен у антич-

ком миту (Игњачевич 1978: 169). Исте године Ранко Бугарски, анализира језик и Џојсов поступак започет у *Портрети* у коме стварност сагледава кроз језик.

Осим поменутих есеја *Варљивост Џојсових речи* и *Роман о речима* Светозар Кољевић пише у есеју из 1963. године, *Симбол као загонетка или као расветљење? – Елиотови и Џојсови младалачки експерименти* из збирке есеја *Тријумф интелигенције* Кољевић посебну пажњу посвећује концепту епифаније. Кољевић епифанију види као спој реалистичког, натуралистичког и симболистичког манира у приповедању. У епифанији се, објашњава Кољевић, реалистички описани фрагменти спајају у једном тренутку у времену кроз снагу симбола (Кољевић 1963: 170).

У збирци есеја о британским романописцима двадесетог века (1982) Вида Марковић пише у есеју о Џојсу о пишевој преокупацији „магичном моћи речи“ и улози тог поигравања формом у испитивању света, и формирању личности уметника оцењује да је *Портрети* Џојсово „најхармоничније и најуспешније дело“ (Марковић 1982: 101).

У магистарској тези о *Портрети* Томислав Јовановић говори о подударности у сазревању два уметника Стивена и Џојса, „имагинарног и стварног јунака“ (Јовановић 2005: 50). Џојсов приказ индивидуализма, национализма и клерикализма у роману *Портрети уметника у младости* заправо говори о развоју и сазревању самог писца. Традиција *Künstlerromana* пружа погодан оквир за анализу (не)видљивих нити између два уметника, о чему говори и Зоран Пауновић називајући Стивена Дедалуса Џојсовим алтерегом, а *Портрети* Џојсовим великим уметничким и животним манифестом“ (Пауновић 2006: 123).

Стивен Дедалус, јунак, трагач и „свештеника вечне маште“ спаја на свом животном путу две књижевне традиције, као и две визије света. Шта је заправо Стивенов идентитет? Он је саткан од митске нарације о Икару, ирске историјске горчине и победничког осећања услед проналаска сопствене „истине“. Стивенова спремност да „живи, греши, пада и тријумфује и изнова ствара живот из живота“ (Џојс 1960: 201) представља га као модерног антихероја. У једном од последњих бележака у свом дневнику Стивен записује: „Отићи! Отићи! Чаролије руку и гласова: беле руке друмова, њихово обећање присних загрљаја и црне руке великих бродова које се оцртавају на месечини и њихове приче о далеким народима“ (Џојс 1960: 301). Тако, на почетку свог скитачког живота, где ће му „удаљени народи“ бити род Стивен антиципира лик антијунака који ће обележити прозу двадесетог века.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

Елиот, Томас Стерн. *Четири квартејта* (Burnt Norton). Иван В. Лалић (препев). <<http://dobrapoezija.blogspot.rs/2012/07/cetiri-kvarteta-prepev-ivan-v-lalic.html>> 5. 03. 2016.

- ИГЊАЧЕВИЋ, Светозар М. *Енџлески роман између два рајџа на српскохрватском језичком подручју (1918–1970)*. Докторска дисертација, Филолошки факултет Универзитета у Београду, 1978.
- ЈОВАНОВИЋ, Томислав. Џојсов приказ индивидуализма, клерикализма и национализма у роману *Портрети уметника у младости*. Магистарски рад, Филолошки факултет Универзитета у Београду, 2005.
- КОЉЕВИЋ, Светозар. Симбол као загонетка или као расветљење – Елиотови и Џојсови младалачки експерименти. *Тријумф интелигенције*. Београд: Просвета, 1963, 164–181.
- КОЉЕВИЋ, Светозар. Роман о речима. *Књижевност* 22/44/1 (јануар 1967): 3–16.
- КОЉЕВИЋ, Светозар. Варљивост Џојсових речи. *Хумор и мит*. Београд: Нолит, 1968, 203–223.
- МАРКОВИЋ, Вида. Џејмс Џојс, *Енџлески роман XX века*. Београд: Научна књига, 1982, 99–109.
- ПАУНОВИЋ, Зоран. Опора носталгија Џејмса Џојса у *Историја, фикција, мит*. Београд: Геопоетика, 2006, 121–134.
- ПОПОВ МИЛЕТИЋ, Андреа. Митотворство у романима Џејмса Џојса и Томаса Мана: Портрет уметника у младости, Уликс и Чаробни брег (I). *Свеске* 106 (2012): 62–67.
- ПОПОВ МИЛЕТИЋ, Андреа. Митотворство у романима Џејмса Џојса и Томаса Мана: Портрет уметника у младости, Уликс и Чаробни брег (II). *Свеске* 110 (2013): 62–67.
- ПУХАЛО, Душан. Поговор: Џејмс Џојс. Џејмс Џојс, *Портрети уметника у младости*. Београд: Нолит, 1960.
- ЏОЈС, Џејмс. *Портрети уметника у младости*. Београд: Нолит, 1960.

*

- BERGSON, Henri. *Time and Free Will: an Essay on the Immediate Data of Consciousness*. New York: Cosimo Classics, 2008.
- BERGSON, Henry. *Creative Evolution*, trans: Arthur Mitchel. New York: Henry Holt, 1911.
- BURGESS, Anthony. *Re Joyce*. New York, W W. Norton, 1965.
- ELIOT, Thomas Stearns. Tradition and the Individual Talent in *The Sacred Wood*. New York: Alfred A. Knopf. 1921, 42–53.
- GABLER, Hans Walter. The Genesis of *A Portrait of the Artist as a Young Man* in Philip Brady and James R Carnes (eds) *Critical Essays on James Joyce's A Portrait of the Artist as a Young Man*. New York: G. K. Hall, 1998, 83–112.
- JOYCE, James. *Stephen Hero*. T. Spencer, J. Slocum and H. Cahoon (ed.). New York: New Directions, 1963.
- KELLEHER, John V. The Perceptions of James Joyce in Charles Fanning (ed.) *Selected Writings of John V. Kelleher on Ireland and Irish America*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2002, 73–81.

- KLAWITTER, Robert. Henri Bergson and James Joyce's Fictional World. *Comparative Literature Studies* 3/ 4 (1966): 429–437.
- LANSER, Susan Sniader. Stephen's Diary: The Hero Unveiled. *James Joyce Quarterly* 16/4 (1979), 417–423.
- MADDOX, James H. Jr. *Joyce's Ulysses and the Assault upon Character*. New Brunswick: Rutgers Univ. Press, 1978.
- SINGER, Thomas C. Riddles, Silence, and Wonder: Joyce and Wittgenstein Encountering the Limits of Language. *English Literary History* 57/ 2 (1990): 459–484
- WITTGENSTEIN, Ludwig. Lecture on Ethics. *Philosophical Review* 74 (1965): 3–26;
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Notebooks, 1914–1916*. G. E. M. Anscombe (ed. and tr.). New York: Harper Torchbooks, 1969, 49.

Aleksandra V. Jovanović

THE HUNDREDTH ANNIVERSARY OF *A PORTRAIT OF
THE ARTIST AS A YOUNG MAN*

Summary

2016. marks the hundredth anniversary of the first publish of *A Portrait of the Artist as a Young Man* by James Joyce. It has been republished several times over years in United Kingdom and America. It has also been widely translated. Joyce's text is grounded in two literary traditions, the nineteenth-century realism and the British modernism of the early twentieth century. *Portrait* is also linked to the Irish national history and the Irish national and cultural revival.

The essay discusses the main facts of the Irish battle for nationhood as the understanding of the historical background seem to be vital for the understanding of Joyce's text. Besides, the essay deals with the genesis of the ideas and themes that structure the narrative of Joyce's novel. The essay also addresses poetical, historical and cultural origins of the text. The essay deals with the formation of Stephen's aesthetic theory and its links with the philosophies of Aristotle and Thomas Aquinas. Lastly, the essay touches upon the issues of language and time in the novel in the light of Joyce's special narrative form of epiphany. The essay also presents the main directions of the novel's critical reception.

Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Одсек за англистику
ningi@sbb.rs

Др Снежана С. Башчаревић

КАФКИНИ МАЛИ НАРАТИВИ КАО ОТВОРЕНЕ ПАРАБОЛЕ

Мали наративи у ужем смислу означавају кратку прозу посебног квалитета, тј. сасвим одређен жанр, којег осим краткоће карактеришу још неке компоненте које на минималном простору остављају максималан утисак. У раду полазимо од основне истраживачке хипотезе да кафкијански срезане приче одликује строга композиција, која уступа место намерној уметничкој недовршености и неизвесности. Рад има за циљ да аналитичко-синтетичном методом и филозофским и психолошким приступом размотри феномен Кафкиних малих наратива који се не везују за чврсте, затворене, форме. Закључено је да они захваљујући свом отвореном завршетку и способности наговештаја представљају спону између традиције и иновације у оквирима приповедне прозе двадесетог века и отворене параболе чија су значења подложна различитим тумачењима (филозофским, етичким, естетичким, психолошким), а ипак остају недовољно откривена.

Кључне речи: Франц Кафка, мали наративи, отворене параболе, егзистенцијализам, манифест.

Упркос разумевању савремене теорије, односно типологије прозе све ју је теже прецизно класификовати. Питања књижевнотеоријске типологије малих облика су замршена – где, рецимо, појам *новеле* једном подразумева чеховљевску краткоћу, а други пут допушта ширину и дужину својствену новелистици Томаса Мана. Под типолошко-морфолошком ознаком *повесћ* или *приповесћ*, уобичајеном у руској и хрватској књижевној мисли, подразумевамо призоре „средње“ приповедне форме, на пола пута између приповетке и романа. Утолико пре што овај облик, осим пуке квантитативне разлике, одваја од стандардне приповетке и понеки структурни и тематски моменат – у првом реду оријентација на ширу и разгранатију слику једне средине или заједнице, изван и изнад центрипеталне усредсређености мале форме на један догађај, једног јунака и „сижејни акценат на крају“ (Елхенбаум 1972: 56). Није на одмет подсетити да новија проза не бежи ни од конвенција

једног маркантног жанровско-типолошког обрасца означеног и негованог у европској и нашој књижевности као *чудачка новела* (*Sonderlingsnovelle*), затим од примене миметичких и фантастичких начела. Њих готово и да није могуће строго раздвајати, посебно ако имамо на уму искуство највећих – Достојевског, рецимо, који зна да ништа није толико фантастично као стварност, или Сезана, који каже да сликати природу не значи копирати предмет, него реализовати своја осећања.

Узрок појаве кратке приче¹ (малог наратива) теоретичари књижевности траже у дезинтеграцији традиционалне новелистичке форме и трагању за новим начином приказивања човека у његовој конфронтацији са савременом епохом. На тлу Европе кратка прича појавила се у доба натурализма и импресионизма истовремено и независно у различитим националним књижевностима. Први утицаји на кратку причу потичу из Немачке. Немачки писци уводе у књижевност импресионистички стил који у минуциозним описима приказује нови став према животу, најдубља и најскривенија струјања свести кроз унутрашњи монолог.

Познати писац кратких прича, односно малих наратива, прашки Јевреј Франц Кафка ушао је у немачку књижевност као и већина великих писаца самосталан, развивши се независно од књижевних школа и књижевних програма оног времена и средине у којој се јавио. Мало је писаца чији је опус складно састављен и потпуно прожет њиховим властитим ставовима да њихово име постане придев, какав је Франц Кафка. Израз „кафкијански“ одмах позива у мисли слику малог, безименог човека заробљеног у егзистенцијалном кошмару из кога нема излаза ни буђења (ЖМЕГАЧ 1982: 82). Кафка је обликовао мале наративе у чијем одразу савремени свет препознаје сопствени лик, дела без којих време у коме живимо не може да се дефинише. Сновиђења и размишљања овог усамљеног, изолованог писца у апсурдној стварности нису била без основа. Његова дела и јединствен сензибилитет с којим их је стварао, од користи су за човеково схватање себе и властите људскости.

Један део књижевне критике сматра да Кафкино тумачење света садржи како надреалистичке тако и експресионистичке црте. Али, у крајњој линији, Кафка се не може сврстати ни у једну уметничку школу, нити се може везати и за један одређени стил. Његова изнутра покретана уметност изражавања толико је тиха да избегава све што је наглашено и осећајно, патетично, експлозивно. Његов стил делује јасно, трезвено и са изванредном оштрином оцртава психичка збивања.

За Кафку можемо рећи да је један од најузбудљивијих случајева европске књижевности у првим деценијама двадесетог века. Међу најзначајнијим

¹ У ширем смислу представља кратку прозну епску форму која у наративном облику обрађује било какву тематику; у ужем смислу означава кратку прозу *посебног квалитета*, тј. сасвим одређен жанр, којег осим краткоће карактеришу још неке компоненте, а пре свега добро организована радња, усмерена ка одређеном циљу, који је готово неумитан. Могући су обрти који, непредвиђени у условима свакодневног живота, делују неочекивано и снажно, те тако на минималном простору остављају максималан утисак.

европским писцима Кафкиног времена скоро да нема ниједног који није написао један или више програмско-манифестативних текстова. Франц Кафка није творац ниједног поетског манифеста, нити аутопоетичког критичког текста, али поетско-манифестативни искази прожимају његове књижевне текстове. У подтексту његових малих наратива могуће је ишчитавати програмско-манифестативне исказе, манифесте, или, манифест-документе као посебан и особен песнички програм без класичног типа манифеста. То је програм успешно исписан у фрагментима. У том контексту требало би превредновати његов приповедачки опус, као отворену параболу. Међутим, у кафкијански срезаним причама постоји још нешто. Строга композиција, некада, уступа место намерној уметничкој недовршености и неизвености. Ови мали наративи се не везују за чврсте, затворене форме. Захваљујући свом отвореном завршетку и способности наговештаја, они су спона између традиције и иновације у оквирима приповедне прозе двадесетог века и подложни су различитим тумачењима (филозофским, етичким, естетичким, психолошким), а ипак остају недовољно откривени.

Егзистенцијалисти² виде Кафкино очајање као темељ на којем се гради аутентично постојање, други препознају неурозе настале услед сукоба са оцем, а трећи истичу друштвену критику, приказивање нељудскости моћних државних агената, насиља и варварства које вребају испод површине нормалности, док се надреалисти диве сталном наметању апсурда. Треба истаћи да је Кафка говорио да су дела Серена Кјеркегора, оца егзистенцијалне филозофије, на њега извршила велики утицај, па је вероватно стога и покушавао да ствара по угледу на идеал овог данског филозофа. У средишту занимања егзистенцијалне филозофије налази се човек, појединац, његова слобода, његово самоостварење. Два елемента која дефинишу егзистенцијалистичке погледе су брига за постојање и нагласак на значају појединца. Сасвим је природно да је најједноставнија форма за исказивање егзистенцијалистичке филозофије, управо, уметничка форма.

Нису ретки тумачи Кафкиног дела који тврде да је реч о великом стваралачком сведочанству о отуђеном човеку. Тако је Роже Гароди у свом делу *О реализму без обала написао следеће*:

² Егзистенцијализам је филозофски правац који се бави проблемом људске егзистенције, односно њеним пољуљаним темељима будући да се јавља након Првог светског рата. Темељна теза егзистенцијалиста јесте „егзистенција претходи есенцији“. Осим филозофије проблемима егзистенцијализма бави се и књижевност, тако да имао неколико књижевних ремек дела која су подстакнута егзистенцијалистичком филозофијом, као што је роман аргентинског писца Ернеста Сабата *О јунацима и ђрбовима*. Као писци књижевних дела су се окушали и сами филозофи егзистенцијализма попут Сартра и Камија, што је резултовало новим књижевним делима као што су *Мучнина* и *Сйранац*. Кључним делом егзистенцијалистичке филозофије сматра се *Бийка и време* Мартина Хајдегера. Значајни представници су: Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Ернесто Сабато, Карл Јасперс, Мартин Хајдегер, Серен Кјеркегор, Достојевски, Фридрих Ниче, Франц Кафка.

„Свет што га Кафка доживљава свет је отуђења. Свет сукоба. Свет двоструког човека. Свет, такође, у којем човек губи свест о својој подвојености, где се препушта сну. Унутрашњи свет Кафкин сачињен је од осећаја да припада оном свету отуђења, да је урођен у њему и од страсне жеље да пробуди спаваче на истински живот“ (1968: 109).

Кафка је појачавао отуђење и био је један од оснивача отуђене књижевности, која приказује наш свет несхватљивим и апсурдним. Ми смо се, у овом раду, одлучили да укажемо на оне приче у којима је начело егзистенцијалне затворености остварено на готово виртуозан начин. То су приче поливалентне значењима које представљају истинску енигму не само за проучавање Кафкиног књижевног опуса већ и за критичаре који покушавају неке аналогии пронаћи у делима сличних и сродних писаца. У причи *Повраћајак* главни јунак пред кућним вратима изјављује: „Што дуже човек оклева пред вратима, то више постаје туђ. Шта би било кад би сад неко отворио врата и нешто ме запитао?“ (КАФКА 2003: 364). Прва, наведена, реченица не говори само о људској егзистенцији у злим временима, већ представља фрагментарни, манифестативни пиščев исказ у коме је садржано једно од начела његове поетике.

Ликови које Кафка описује нису ни „ја“ ни „оно“. Слична су сенкама, непластична, нека врста „под-ја“, која се крећу у простору. Они лебде у магловитој светлости сумње и отворених питања која ће остати без одговора. Осећање кривице, страх од механизованог света, који је у својој прецизности немилосрдан, а у исти мах недокучив, оцртани су аперспективним сагледавањем безизлажности. Адекватан пример је прича *Несрећан животић*, која овако почиње:

„Кад је већ постало неподношљиво – једном пред вече у новембру – и кад сам преко узаног тепиха у својој соби трчао као по тркалишту, заплашен призором осветљене улице опет се окренуо, и у дубини собе, у дну огледала, ипак поново видео нов циљ, и кад сам крикнуо, само да бих чуо крик, коме се ништа не одазива и коме ништа не одузима ни снагу кричања, те се тако пење у вис, без противтеже, и не може престати чак ни када занеми – у зиду су се отворила врата, веома хитро, јер је хитрина била неопходна и јер су се чак и коњи запрегнути у кола, доле на улици, пропињали као помахнители коњи у бици, излажући грла“ (КАФКА 2003: 98).

Веома необично Кафка је приказао немоћног човека који се непрестано труди да схвати што се од њега тражи, иако резултат неће зависити од његовог схватања, него од његовог става. О томе сведочи прича *На њоврајку у дом*. Наводимо њен краћи одломак:

„Само кад улазим у своју собу, само онда постајем малчице замишљен, мада не могу рећи да сам се за време пењања уза степенице сетио нечег о чему би вредело размишљати. Не помаже ми много што широм отварам прозор и што у једној башти још свира музика“ (КАФКА 2003: 66).

Судбина човека у његовим причама је тако снажна, да је можемо назвати темељцем за концепцију појединца у савременој литератури. Овакво писање настало је из потребе да се разреши мисаоне дилеме, да се писац повери, исповеди, да поведе унутрашњи дијалог са самим собом и предочи визију ништавила и бесмисла који захватају цивилизацију. У причи *Несрећа майџороџ момка* то је евидентно:

„Чини се тако страшно остати матор момак, као стар и уз тегобно чување достојанства молити за пријем кад желиш да проведеш вече са људима, бити болестан и из угла своје постеље недељама гледати празну собу, увек се опраштати пред капијом, никад не хитати уза степенице са својом женом, у соби имати само побочна врата, која воде у туђе станове, вечеру носити кући у једној руци, бити принуђен да се дивиш туђој деци, не смејући да непрестано понављаш: „Ја немам деце“, подешавати свој изглед и понашање према једном или двојци маторих момака из младићких успомена“ (КАФКА 2003: 103).

Приче карактерише још и разбијање хронологије догађаја и догађања. Он своје најбоље приче започиње из најнепосреднијег центра збивања, као у *Разобличавању варалице*: „Најзад, око десет увече, с неким човеком којег сам одраније тек површно познавао, а који ми се сада неочекивано придружио и два сата ме вукао кроз улице, приспео сам пред господску кућу где сам био позван на пријем“ (КАФКА 2003: 104).

Ради се, дакле, о некој врсти имагинативног палимпсеста, што потврђује нашу тезу да је Кафка изузетно асоцијативан тип и да себе представља као медијум за настајање самог дела. Будући да се у свему држи сопственог становишта, очигледно је да се ради о писцу са веома истанчаним укусом. Он са скепсом посматра садашњи живот. То становиште брани сликом расположења у причи *Трговац*: „Могуће је да неки људи осећају сажалење према мени, али ја то уопште не осећам. Моја мала радња ми задаје доста брига, од којих ме боли под челом и слепоочницама...“ (КАФКА 2003: 62).

Шкрт у описима, Кафка настоји да речима сузи простор, а да га истовремено прошири значењима и заговара антиномију: рећи све у минималном броју речи. Отуда често у његовим причама налазимо сажимања, покушај лапидарног исказивања. Таква је прича *Мала басна*, од свега неколико редова. Главни јунак, миш, експлицира Кафкин став о положају живих бића у свету речима: „Ах, свет се сваког дана све више сужава“ (КАФКА 2003: 363).

Још једна карактеристика Кафкиног дела јесте да он транспонује животну грађу. У приповеци *Деца на друму* не измишља догађаје него их памти још из најранијег детињства и уноси у своје приче. Цитира извесне догађаје онако како су се десили, или са малим преиначавањима: „Сео сам на нашој малој љулашци, управо сам се одмарао међу дрвећем у башти својих родитеља“ (КАФКА 2003: 56).

С обзиром на типолошку интерференцију, Кафкине мале нарative морамо посматрати и као део веће књижевне целине, јер показују неке од

тенденција које се огледају у комуникацији различитих области духовних делатности, пре свих филозофије. То нам даје за право да их назовемо *егзистенцијалном прозом*, у оном смислу у коме је она дефинисана у филозофији литературе и филозофији егзистенције као „индиректна форма филозофског изражавања“.

Поштујући обухватност овог термина, у књизи *Увод у филозофију егзистенције*, Жан Бофре дефинише филозофију егзистенције на следећи начин: „Врло упроштено називаћемо, дакле, егзистенцијалном сваку филозофију која се устремљује директно на људску егзистенцију, да би извукла на видело, али уживо, загонетку што човек представља за самог себе“ (1977: 42). Мирко Зуровац, писац инструктивног предговора поменутој књизи, такође закључује да филозофи, „настоје да објасне људску природу у којој су сва њена својства срасла у једно, конкретно и нерастављиво живо јединство које се одупире сваком растављању и систематизовању“ (1977: 17).

Два наведена опредељења: да реши неке од егзистенцијалних загонетки и да допре у неоткривене сфере људске природе, мада није филозоф, а његово дело је далеко од тога да буде филозофски трактат, имао је за циљ и Франц Кафка у својим причама. Његови јунаци тумаче свет у себи и око себе. Они су мислиоци који „живе своју мисао“. То се лако може уочити у причи *Чиџра*, где је главни лик филозоф којег би „чим би ухватио чигру док се још врти, обузела срећа, али само за тренутак. Он је, наиме, веровао да је сазнање било које ситнице – па тако, на пример и чигре која се врти – довољно за сазнање општега. Ако се најситнија ситница заиста спозна, све ће бити спознато – и он се зато бавио само чигром која се врти“ (КАФКА 2003: 362).

Дијалектика Кафкиног мишљења огледа се у непрекидном супротстављању релевантних појава и процеса: физичко-метафизичко, појединачно-опште, теоријско-практично, емотивно-интелектуално. Он је свестан да је немогуће остварити вечну истину, односно „безличну објективну истину“, те читаоцу нуди субјективну слику света. Она је грађена на критичкој пројекцији и релативизацији одређених вредности егзистенције, у покушају да се свет „умно обликује“, да се, макар и привидно усагласе многе његове антиномије. Стога је схватљиво што његови јунаци лутају „лабиринтима сопствене судбине“. Он у моменту када његов мисаони напор улази у видно и слушно поље читаоца формулише своја становишта, ствара утисак сопственог одвијања мисаоних процеса. Тајна пишчеве сугестивности лежи управо у чињеници да је јунак неопходан у свету у коме егзистира.

Јунаци прича надахнуто стварају свој и туђи морални портрет показујући међусобну зависност човековог микрокосмоса и макрокосмоса. Они размишљају о многим процесима и појавама, крећући се у широком луку од апсолутизације (ређе) до релативизације (чешће). Неспособност да допру до коначне и потпуне истине, да савладају разноврсне препреке, нагони их на скептичне закључке.

За нашу анализу Кафкиних малих наратива важан је и термин „моје време“ или „пунина времена“ (*plénitude des temps*), како је назива Жана

Херш (1998: 59). За јунаке прича то време није само значајно из аспекта проучавања поетике времена, него превасходно из аспекта проучавања „аутентичне егзистенције“ јунака, односно њиховог, а тиме и пишчевог поимања *временийости* и категорија везаних за њу. Ту, пре свега, мислимо на пишчев индивидуализирани став, на способност да се супротстави утврђеном образцу мишљења и схватања вредности, односно схватањима смисла егзистенције уопште, у покушају да се ближе одреди „тло хуманума“. При томе јунаци прича су свесни опасности „јаловог резонувања“, али они у највећој мери суптилно надвлађавају ту опасност захваљујући, пре свега, изразито медитативној природи и обиљу динамичних и трагичних догађаја које штедро саопштавају и у којима непосредно учествују.

Њихова мисао не тежи ка аподиктичким судовима, изложеним у виду система,³ што не значи да у њиховом начину мишљења нема логике строгаости. Они превасходно теже ка диспуту са читаоцем о основним егзистенцијалним законитостима. Непрекидно спорење са самим собом и сабеседницима представља њихов свесни и несвесни реагенс, суштински покрет њиховог бића. За овакве Кафкине приче могло би се рећи да представљају „узорит тип“ егзистенцијалне прозе, што ће рећи и својеврстан вид егзистенцијалне филозофије, јер егзистенција „искључује сваку тенденцију да буде коначна и закључена, јер је по свом највишем одређењу екстатична, животна, скоковита, незасита и непоновљива.“ Мирко Зуровац исправно закључује да таква проза „смера на борбу, на разрачунавање, на непомирљивост, на полемику“⁴, будући да јунацима измиче трајна истина у моменту када покушавају да је формулишу, те новим трагањем настављају свој често узалудан покушај. Истовремено, они су свесни да у процесу сазнавања истина постоји увек и део мистичног, људском разуму недоступног процеса.⁵ У тај свет се може

³ Интересантно мишљење о систему саопштава Жан Бофре у уводном прилогу цитиране књиге: „Систем је увек само један начин да избегнемо проблем. Он већ унапред садржи све одговоре на сва могућа питања. Исувише често срећемо, на пример, та смешно неадекватна објашњења која један теиста од система, као и један систематски атеиста, може са агностицизмом да пружи поводом било чега, само ако му за то дамо прилику. Систем значи да ништа више није неизвесно“ (*Поводом егзистенцијализма* стр. 43).

⁴ Само две странице раније Зуровац пише тим поводом: „Егзистенцијална проза смера на нове могућности, на изворно деловање, на живот, на егзистенцију, на њено избијање, на њено окретање и њене контрадикције које се не могу изразити језиком науке, него само 'евоцирати кроз имагинарни предмет'. Зато се она увек претвара у један велики дијалог са читаоцем, при чему аутор хоће да буде само један партнер у разговору. Егзистенцијалистички писци се уопште не труде да одреде појмове и координирају идеје, него настоје да у прилично уметничкој форми опишу субјективно стање и подсети на могућност егзистенцијалног реализовања истине. Зато се они, да би изразили своје идеје, не служе апстрактним појмовима, него радије користе индиректне форме саопштавања које чувају одјек личног живота“ (стр. 25–26).

⁵ О томе, у виду парадокса, саопштава занимљиво мишљење Бофре: „Када манифестација блешти у свом богатству, оно неманифестно достиже пуноћу своје властите тајне.“ (стр. 260).

продрети само интуицијом као надлогичком способношћу, тако да су страх, сумња и стрепња исконски реагенси сваког јунака. Отуда толико предосећања у причама.

Главни наратори се колико-толико сналазе у разумевању и тумачењу егзистенције, али се сва тежина закључивања показује у моменту када покушавају да досегну есенцију. Ликови су често распети антиномијама које извиру из односа филозофије, етике и свакодневне праксе, што указује на митску симболику – прометејски положај човека у свету. Његова трагика утолико је дубља уколико је дубља дискрепанција између теорије и праксе, јер човек осцилира између крајње песимистичке и крајње оптимистичке визије живота.

Приче које су биле предмет наше анализе представљају непосредан начин мисаоног активирања читаоца, јер је писцу итекако стало до читаоцевог ангажмана, односно до свих начина испољавања комуникативне моћи литерарног дела и свих садржајних идеја. Серен Кјеркегор је сматрао да дело треба да наличи на огледало у којем се огледа сам читалац. Колико је читалаца толико је и тумачења, свако је исправно и ни једно није, а све зависи од угла посматрања. Ово није само новина у стварању, већ и смисао стварања садржана у чињеници: да је истина увек индивидуална, субјективна и да је нико не може открити за нас. Кафка се тога придржавао.

Мало је писаца који су као Франц Кафка оставили за собом тако дубок траг и тако се снажно утиснули у психу човека двадесетог века, а у исто време носили у себи обиље противречности. Као што је Ван Гог постао синоним за несхваћену ликовну генијалност коју откривају тек генерације након ауторове смрти, исти је случај и са Кафком у свету књижевности. Готово сва његова дела објављена су постхумно и то захваљујући његовом најбољем пријатељу, Максу Броду, који их је објавио, супротно жељи самог творца, који је желео да буду спаљена. Кафка се целог живота осећао ускраћеним за праве односе са људима. Био је плашљиво, покорно дете, које је непрестано носило у себи осећање кривице. И Кафкини главни ликови су особени по томе што не успевају да комуницирају са својим окружењем, следе сопствену, унутрашњу логику и подсмевају се логици масе, свету који је гротескан и насилан. Они пате и у духу и у телу, очајнички траже, али увек изнутра, смисао, сигурност, личну вредност и осећај сврхе. Сам Кафка је своја дела сматрао неком врстом „откупа“, „молитве“ помоћу које се мири са светом или надмашује негативна искуства у њему. Књижевном анализом малих наратива покушали само да дешифрирамо конструкционе принципе његове прозе, будући да садржи велики број антиномија.

Сумирајући резултате истраживања применом аналитичко-синтетичке методе, филозофског и психолошког приступа дошли смо до закључка да Кафкини мали наративи тематски, стилски и семантички значе иновацију и да их можемо назвати егзистенцијалном прозом. Манифестативни искази који се у њима појављују садрже начела пишчеве поетике. Слика света је субјективна; заснована на ништавилу и бесмислу који захватају цивилиза-

цију, а страх, сумња, стрепња су исконски реагенси сваког јунака приче. Ове кратке приче са отвореним завршетком су жанровски отворене парадигме за филозофска, етичка, естетичка и психолошка тумачења и захтевају искуственог читаоца који је спреман да се мисаоно активира, како би до изражаја дошла комуникативна моћ литерарног дела.

ИЗВОР

КАФКА, Франц. *Приповећке*. Београд: Mono & Manjana, 2003.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- БОФРЕ, Жан. *Увод у филозофију еџзистенције*. Београд: БИГЗ, 1977.
- ВЕЛЕК, Рене, Остин Ворен. *Теорија књижевности*. Београд: Нолит, 1974.
- ВЕЛИЧКОВИЋ, Станиша. Медитативна проза. *Свеске* бр.16 V (јун 1993): 52–61.
- ГАРОДИ, Роже. *О реализму без обала*. Загреб: Младост, 1968.
- ЂУРЧИНОВ, Милан, Никола КОВАЧ. *Модерна тумачења књижевности*. Сарајево: Свјетлост, 1983.
- ЕЈХЕНБАУМ, Борис. *Књижевност*. Београд: Нолит, 1972.
- ЖМЕГАЧ, Виктор. *Истина фикције: Немачки приповедачи од Thomasa Manna до Guentera Grassa*. Загреб: Знање, 1982.
- ИВАНКОВИЋ, Жељко. Вријеме и простор. *Одјек* 23 XLI (децембар 1988): 1–15.
- ИГЊАТОВИЋ, С. Особени допинос форми кратке приче. *Књижевна реч* 10. 06. 1984: 14.
- ЈУНГ, Г. Карл. *Човек и његови симболи*. Загреб: Младост, 1973.
- МИЛОСАВЉЕВИЋ, Петар. *Теорија књижевности*. Ваљево: Логос, Исток: Хвосно, 2006.
- НЕДИЋ, Марко. Велика и мала целина. *Дело* 12/XXXI (децембар 1985): 34–41.
- САВИЋ, М. Сетне приче. *Борба* 01.04. 1993: 16.
- ТИМЧЕНКО, Н. Писац заглаван у загонетку. *Књижевне новине* 01. 09. 1988.
- ХЕРШ, Жана. *Историја филозофије*. Нови Сад: Светови, 1998.

Snežana S. Baščarević

KAFKA'S NARRATIVE AS SMALL OPEN PARABOLE

Summary

Small narratives denotes the short fiction of a special quality, that is a definite genre, which is characterized by brevity except some components in minimal space left maximum impact. In this paper, we moved from basic research hypotheses that slashed Kafkaesque story is characterized by strict composition, which gives way to a deliberate

artistic incompleteness and uncertainty. The work is aimed to analytical and synthetic method and the philosophical and psychological approach to consider the phenomenon of Kafka's small narratives that are not associated with the firm, closed form. Summing up the results of research that we have reached the conclusion that Kafka and small narratives thematically, stylistically and semantically mean innovation and that we can call existential prose. Manifesto statements that appear in them include the principles of the author's poetics. Picture of the world is subjective based on nothingness and absurdity that affect civilization, fear, doubt, anxiety are primordial reagents every hero of the story. These short at the open ending of genre open paradigm for philosophical, ethical, aesthetic and psychological interpretations and require experiential reader who is willing to incite, to come to the fore communicative power of literary works.

Универзитет у Косовској Митровици
Учитељски факултет у Лепосавићу
Немањина бб, 38 218 Лепосавић, Србија
snezanabascarevic@hotmail.com

Др Александар М. Јерков

ПРОЗА МИЛИЦЕ ЈАНКОВИЋ И ПОЕТИЧКА РЕТОРЗИЈА¹

У тексту се истражује проза Милице Јанковић, посебно роман *Пре среће* и збирка прича *Историје*, да би се преиспитало њено место у српској књижевности пред и после Првог светског рата, дакле у раном и у развијеном модернизму. У ту сврху уведен је појам *йоейичке реторзије* који одређује начин и размере оваквог превредновања. Појам је конституисан с обзиром на дипломатске праксе новог века и старе фигуре реторзије у реторици и филозофији. Проза Милице Јанковић сагледава се између Јанка Веселиновића, Лазе Лазаревића и Скерлићеве *Историје нове српске књижевности*, односно Иве Андрића, Милоша Црњанског и Драгише Васића, а колико је то поетички и књижевноисторијски оправдано и уз осврт на дела Толстоја, Гетеа и Томаса Мана. Тако је понуђена нова, али избалансирана књижевноисторијска слика прозе Милице Јанковић која узима у обзир расправу о идеологији формирања канона и критику канона.

Кључне речи: Поетичка ретензија, савремена српска проза, књижевноисторијске промене, високи модернизам, традиционалне вредности.

Велика књижевна дела се успешно опирају политички, идеолошки или интересно „обојеном“ читању и најчешће, пре или касније, надвладају све такве предрасуде, иако је то процес који некада траје дуго и може оставити велике трагове у историји књижевности. Када је реч о нешто мање значајним делима последице су по правилу много теже, јер дело мањих вредности тешко може да се одупре притиску идеолошки мотивисаног читања, нарочито уколико се оно окупи и на стварне недостатке дела о којем је реч.

Можда је корисно одмах дати пример који би скратио увод у проблеме о којима је последњих деценија толико пуно писано да су данас добро познати

¹ Текст је настао на пројекту *Смена йоейичких йарадиџми у српској књижевности двадесетог века: национални и европски контексти* (пројекат број 178016).

и премда се није дошло до коначних закључака, или увек и у свему кориговала некадашња огрешења, опет је ситуација битно другачија него пре пола века.² Полазећи од тог и још неких примера диференцијалне анализе, покушаћемо да предложимо један користан књижевнотеоријски појам – *йоейичку рейензију*.

Да ли се, дакле, на сентименталну патетику у прози Јанка Веселиновића – а тешко да може бити озбиљне раправе о томе да ли ње има код овог писца – по правилу гледа са наклоношћу према „старим вредностима“, „поезији села“ и идејама у распону од патријархалног морала и уређења сеоског домаћинства до романтичне националне епопеје као нужне последице такве моралне узвишености? Са друге стране, да ли се такав сентиментализам цени несразмерно више него сентиментализам, рецимо, Милице Јанковић, премда њена проза пројектује сличне вредности – међу које спада и то да жена треба да препозна „своје место“ у породици и улогу у друштву, а да у време националних ослободилачких ратова такође има свој удео у напору колектива, покаже велико пожртвовање па и поднесе судбину жртве?

Пре него што одмах закључимо како је ово пример неравноправности односа према једном популарном аутору и некада такође познатој ауторки, важно је узети у обзир да ли је то последица само односа према њиховој прози, или је то последица и књижевноисторијске разлике српске прозе у деветнаестом и двадесетом веку? Сентиментализам Јанка Веселиновића могао је бити одлика једне епохе, док би сентиментализам Милице Јанковић могао доћи у време када историја књижевности за њега више не налази право социопоетичко оправдање. Дакле, како су нас поучавали наши стари професори, а посебно Зденко Шкроб, романи Џејн Остен и сестара Бронте су у своме времену велика дела светске књижевности, али њихов сентимен-

² Да овај текст не оптеретимо *великом теоријом*, а то је оно доба које је трајало од шездесетих година па све до краја прошлог века, поменимо само да су Алтисер и његов ученик Фуко у књижевности као и у сваком другом дискурсу видели идеолошку творевину једног времена, премда сасвим другачије од франкфуртске школе, пре свега Адорна, Хоркхајмера и Хабермаса (в. KISE 2015; DŽEL 1980; HELD 1980).

За Дериду и тзв. критичаре са Јејла, међутим, није допустив такав континуитет и контингенција дискурских пракси, а Делез и Гатари у свом радикалном ставу можда иду најдаље када тврде да „не постоји појединачан исказ“ него само „склоп“, а „књижевност је само склоп и нема никакве везе с идеологијом“. Ако нема „исказа“, него само „склопова“, помислило би се обратно, јер је сваки склоп и поглед на свет у свом, како они кажу, пресликавању, али то је управо главна разлика између *ризомског* и *арборесцентног* виђења – ризом је нешто друго од продукције уређеног, хијерархизованог односа (DELEUZE – GUATTARI 2013: 10).

Ову главну линију сукоба социјалног и реторичког у овој прилици ћемо оставити по страни. Не само зато што је време највећих расправа о овим питањима, тзв. доба теорије, можда за нама, но и због тога што од Хегела и Маркса до Лукача, Бенјамина и Бахтина, дакле ту где се такође говорило о проблему идеологије, већ постоји јасна и продорна свест о томе колико књижевна уметност не може да се сведе само на њу.

тализам и идеологија, нарочито одјек у све популарнијој литератури, данас више не би били знак високе књижевности него тривијалне продукције и водили би ка жанровској литератури.

Значај неког аутора у времену у којем је живео не сме ни превидети ни насилно мењати, али он не обавезује данашње виђење књижевности. Некадашњи значај Милице Јанковић, која није била ни потцењена ни непозната у своме времену, него је била и награђивана, цењена и вољена и имала подршку писаца, не треба да буде заборављен док се некадашњи значај неког другог аутора памти и истиче. Ако превиде начињене из идеолошких разлога, рецимо потискивање Вељка Петровића и Милана Кашанина, немоли Станислава Кракова и Драгише Васића, настојимо да исправимо, а у исто време настају нова огрешења – попут данашњег остракизма Марка Ристића и Оскара Давича, ранији Милке Жицине и Роксанде Његуш – онда и такви превиди, начињени из било ког разлога, завређују енергичне корекције. Еманципаторски карактер обнове интереса за неке ауторке, рецимо Даницу Марковић и Јелу Спиридоновић Савић, Аницу Савић Ребац и Ирону Грицкат, велик је и може остати сасвим изван стандардних идеолошких пројекција, немоли неке партијности. Али док у исто време поступно заборављамо Душана Васиљева, а нагло Жарка Веселиновића, док се једва сећамо Љубише Јочића или Стевана Луковића, а нарочито погрешно занемарујемо Милана Ћурчина, то онда значи да је динамика сећања и заборављања много сложенија но што се обично представља и да није реч само о неком идеолошком клатну него о дифузном, капиларном раду историје која прелазећи из савремености у прошлост истовремено чини највећу неправду једног времена: брише из културног памћења вредна дела како би се сачувала она још вреднија. Било би сасвим бесмислено на рачун вреднијих дела правити места и за нека мање вредна, што се понекад захтева како би се репрезентовале неке посебне групе (жене, Јевреји, црнци, хомосексуалци, итд.), без обзира на то колико је социјално оправдано поставити питање њихове заступљености. Оно што се одмах мора рећи јесте да питање књижевноисторијског превредновања увек мора да буде шире од политичког интереса само једне идеолошке пројекције равноправности: сам појам равноправности не допушта сужавања, па се у њему мора сачувати и онај хоризонт о којем идеологије неће, а и не могу да мисле. На том хоризонту постоји и питање поетике и историјске поетике која није слушкиња идеолошких налога и потреба, већ једна деликатна и тешка дисциплина која се развија према својим начелима и разлозима, а не само пратећи друштвене токове. Када се то из било којих разлога занемари, резултати су исти као да је реч о идеолошким споровима ограниченим на партијне интересе.

Има међутим претеривања која плене утолико што су подстицајна и духовита, иако то не значи у сваком погледу тачна и оправдана. Када на пример Џудит Батлер претера, мада бриљантно, у деконструисању пола и рода (BATLER 2010; 2005) или Лус Иригарај, иначе фасцинатно, у „феминистика-

лизацији“ граматике,³ то су и даље претеривања премда она наводе на дубоко размишљање о хоризонту предрасудности који је увек и идеолошки хоризонт. Удар на затечене предрасуде је еминентно еманципаторски чин, ефектан упркос претеривању, а понекад можда управо захваљујући њему. Премда се ни такво, узбудљиво и подстицајно претеривање не може усвојити, слабо је решење одмахивати руком и гунђати како се „не може тако са логосом“, као што се раније гунађало на Дерида и Фукоа. Нити се постструктуралистичка критика може олако одбацити, нити је нужно прихватити све крајње консеквенце до којих она може да доведе. Уз то, да ли је историја потискивања и потлачености довољан разлог за једну врсту *реторзије* – одговора истим средствима, освете, уз нова претеривања са супротним предзнаком?

Овде ћемо уместо да у историју књижевности пренесемо појам реторзије из међународне политичке праксе и права, смишљен на северу Италије у освит нововековља, проширити његов релациони опсег и одмах истаћи унутрашње диференцијалне критеријуме за његово примењивање. Појам поетичке реторзије до сада није постојао и овде се уводи са посебним разлогом. Реторзија је врло позни неолатинизам (*retortio, retorsio*) и подразумева у

³ Човек, дакле мушкарац, хтео је да читавом универзуму додели одређење свог, мушког рода, каже Иригарај подсећајући на то како се од антике до савременог француског средњи род чува у истом облику у којем је и мушки. Како је хтео да да своје име својој деци, својој жени, свему што поседује, тако је, каже Иригарај, „сопствени род хтео да припише и самом Богу“, а чак се и не пита о пореклу таквих одређења. На то се увек *заборавља*. Међутим, антика разликује бога и богињу – θεός и θεά, односно deus, dea – тако да питање *кој је рода бољ*, које смо иначе поставили на другом месту, заправо је питање ко је врховни бог, да ли га има и каква је организација живота богова, а не родне унифицираности као у хришћанству у којем је он само отац и син (наравно и Свети Дух), осим у књижевној имгинацији, каква је на пример она Јована Дучића (в. IRIGARAY 1993: 24–25.).

Изузетно је духовита, а када је питање *заборава* постављено ваља на њу скренути пажњу, критика Хајдегера у књизи *Заборав ваздуха* ове ауторке, који показује да и сам идеја *истине* може имати различито и место и артикулацију (в. IRIGARAY 1999). Консеквенце овог превида могу бити врло разорне, што се види у распону од Маршала Бермана до Слотердајка, а овде их помињемо зато што истина која се открије *између зидова*, онако како је постављена у прози Милице Јанковић која је више од *инимне истовести*, не може бити иста као она која се тражи на *чистини*, у хајдегеровској имгинацији *проиланка*. Истина, коју је и Слотердајк типологизовао по начину на који се до ње у природи долази, не спомињући *проиланак* и *шумски љуш*, могла би добити нека посебна одређења, што је већ велика тема модернизма и постмодерне (в. BERMAN 1988; SLOTERDIJK 2002). Наоко превелик залет у филозофију и историју идеја на крају двадесетог века, међутим, показао би се врло корисним да се испита коначни исход „отргнутих листова“, заправо основни и најбољи поетички допринос Милице Јанковић. Могућност да се у овом облику – а Делез и Гатари на горенаведеном месту упозоравају како „нема разлике између онога о чему књига говори и начина на који је начињена“ – види књижевна истина њене прозе почива на поетичком развоју прозних *листова* и њиховој *ојргнућојсти*: и њена најбоља проза, *Међу зидовима*, јесте свешчица „отргнутих листова“.

државној пракси и међународној политици узвраћање истом мером на акт друге државе. Уколико једна држава једнострано суспендује неку правну норму за грађане друге државе, та друга држава може одлучити да учини исто. Таква реакција се, међутим, не претвара у правну норму, не обликује се као закон по којем се аутоматски поступа, већ треба у сваком конкретном случају проценити разлоге и последице доношења сваке појединачне одлуке. Обе одлике реторзије, могућност узвраћања истом мером, али и то да она не делује аутоматски, него тек уз пажљиво одмеравање свих разлога и околности, пружају прилику да се одреди појам *поетичке реторзије*. Он, када је о књижевности реч, треба да диференцира поетичке, а не процесне или материјалне разлоге. То значи да није нужно увек и у свакој прилици књижевнo-историјску или књижевнокритичку неправду компензирати новом неправдом која је, као у огледалу, слика онога што је већ учињено. (Уз то треба узети у обзир реторички и филозофски смисао реторзије, дакле то да се аргумент који неко износи упери против њега самог, односно да истинитост исказа не суспендује могућност да уопште буде исказан, те да је према томе немогућ, то јест, још боље, да немогућност обарања услова његовог исказивања доказује његову истинитост.) Реторзија би обезбедила да се, иако се установи да је дошло до неправичног огрешења, не реагује чињењем нове неправде већ да реакција буде ограничена на оно што је неопходно да би се извршиле потребне корекције, као што би осигурала и да се провере услови, сама могућност реторзије (в. CROME 2004).

Гледано из ове перспективе, случај Милице Јанковић могао би бити посебно изазован. Данас се, на пример, радије наглашава како је Скерлић имао шта да приговори овој ауторки, него да ју је дочекао позитивном критиком и нашао јој важно место у својој *Историји нове српске књижевности*. Део посвећен прози у *Историји нове српске књижевности* завршава текстовима о три књижевнице – Јелени Димитријевић, Исидори Секулић и Милице Јанковић. Није прилика да се о томе детаљно расправља, али да ли он то чини зато што по старом патријархалном обичају прво излаже ауторе, а после њих ауторке, или ове три књижевнице заправо наговештавају једно ново доба и у њему посебну улогу књижевности коју су писале жене? Да је ту само једна, или чак и последње две о којима је заједно писао, могла би то бити ствар коинциденције, али када су се нашле све три и то на самом крају, шта то говори о Скерлићу и његовој *Историји*? О таквом књижевноисторијском гесту, који има велике последице, могла би се написати цела студија па и Скерлићу, гласовитом по предрасудама, обезбедити и једно сасвим другачије читање. Писао је Скерлић о ауторкама са очигледним интересовањем и пажњом, чак и његов компаративни суд о односу прозе Милице Јанковић и прозе Исидоре Секулић завређује поетичко разматрање. Да ли зато што неким ауторима није једнако приговорио или их је (пре)високо вредновао (тешко је, али не и сасвим немогуће с обзиром на популарност и однос према Јанку Веселиновићу, одредити зашто је, на пример, у Скерлићевој *Историји* Милорад Петровић прошао без приговора), следи како се

заиста помало огрешио о ове две ауторке, нарочито о Исидору Секулић која је о томе оставила потресно сведочанство⁴ иако, можда, оно више говори о њеном доживљају или успомени него што описује сам Скерлићев текст и оно што се у њему тврди?

Ако су патријархално-романтичне моралне одлике нешто што се у историји српске књижевности не оспорава као вредност, зашто и преовлађујући грађанско-сентиментални став са наглашеном моралном димензијом у прози Милице Јанковић не би имао позитиван вредносни предзнак, и то у очима управо традиционалистичке књижевне критике, док би га савремена критика, нарочито она која је родно мотивисана, морала – чини се то само по себи разумљивим – заправо строго критиковати? И ако га не критикује, да ли то разоткрива поље идеологије: да би интерес родне рехабилитације могао бити јачи не само од равноправног просуђивања поетичких и књижевноисторијских питања, већ и од унутрашње логике критичког приступа.⁵

Поетичка реторзија је значајна јер помаже да се боље утврди да колико је неко дело раније пренаглашено или потцењено и како се може са *реиторзионим* разлозима посматрати и у супротном смеру. Будући да пренаглашавање и претеривање по логици ретрибутивне правде и реципроцитета изазива две незгоде, то је боље ограничити могућност да се једна неправичност претвори у другу. При томе аргумент који се износи у прилог промени такође ваља окренути и ка ономе ко га износи. Док чист реципроцитет обезбеђује еквиваленцију, али не штити од увећања укупне штете, а ретрибутивна правда лако покреће спиралу где се од одвраћања стиже до све већих сукоба. Поетичка реторзија тражи да се одреди права мера промене и да се захтев провери и на ономе ко га износи. (То подсећа на методолошки захтев *само/осијоравања*.) Поетичка реторзија, дакле, одређује тачно онолико одвраћања колико је најкорисније за историју књижевности и нову рецепцију дела о којима је реч.

Чак и највећи писци света могли би да прођу рђаво ако би се на њих гледало из неке предрасудне перспективе. Рецимо, зар се не би, уколико се књижевност сведе на идеологију, могла савремена предрасудна критика оборити на *Ану Карењину* премда ју је написао неприкосновени Толстој? Сетимо се само краја овог романа у којем Вронски, видећи своју промашену и непоправљиву егзистенцију, иде у Србију да положи свој живот на олтар националног ослобођења и да подржи правичну борбу Срба. Иде – уз пораз у бесмисленом рату са Бугарима у наредној деценији – у најгори српски рат у том веку, али ево га у највишем симболичком коду у Толстојевом роману. Шта би остало од оваквог краја романа уколико бисмо на њега гледали из идеолошке, а не из књижевне перспективе, у којој су идеализам и трагизам Вронског апсолутно неопходни како се цела трагична љубавна историја не

⁴ „Врста уводне речи. О закону равнотеже, о контрастима у људима, о национализму, о судбини једне књиге“ (Секулић 1951: 7–22).

⁵ То је, наравно, тачка на којој се отвара и друга димензија реторзије.

би претворила у једну аристократску епизоду. У чину Вронског се чува узвишеност као смисао осећања упркос томе што су она изневерена самим током живота и неразрешеним противречностима које њиме владају.

Идеологија увек може да оде још један корак даље и да пита какве су идеолошке последице тога да Ана скончава под точковима воза – независно од тога има ли воз неку симболичку димензију као слика напретка, модернизације. Распета између „женске дужности“ и саме природе љубави, Ана не може да пронађе одговор који тај раскол може да укине, као што то није могла ни Антигона између јавног и породичног закона (HEGEL 1975; BATLER 2007). Да ли је, међутим, требало да Ана као Вронски пронађе другачији хоризонт „женске“ жртве, па би се предрасудно и погрешно приговорило овом роману како у разлици *женског* и *мушког* трагизма чува идеолошку разлику приватне судбине женског лика у односу на јавну судбину мушког лика.

Хегелијански/антагонистички раскол дужности и љубави Толстојевог романа, разуме се, далеко је од прозе Милице Јанковић, али није потресна и заувек загонетна Толстојева *Кројцерова соната* која има важну улогу у њеном роману *Пре среће*. Како би се у данашњим расправама и претеривањима могла оценити, и да ли би се могла бранити од неоправданих приговора, Толстојева прича? Човекова осећајност и сексуалност, хоризонт знања и слика жене без обзира на то што су везани за строго одређену и ограничену перспективу, па су савршено јасно мотивисани и карактером лика установљени, могли би брзо да постану сасвим неприхватљиви. Ослањајући свој роман и своју јунакињу на Толстојеву причу, Милица Јанковић је међутим унеколико променила смисао животног избора и погледа на свет своје јунакиње.

Како оценити књижевно дело у којем читалац и читатељка могу да се суоче са понором у човеку какав Толстој обликује као трагедију љубави и друштва као у чувеном роману, или као туробну слику брачног живота и полности у дубоко потресној и загонетној дужој причи, у *Кројцеровој сонати*? Са становишта историје српске књижевности посебно је интересантно како је спознајни раскол и наративни интерес *Кројцерове сонате* пре сто година нашао одјек у делу Милице Јанковић *Пре среће*. Роман Милице Јанковић данас је осим у ужим круговима који проучавају савремену српску књижевност или књижевна дела која су писале жене, практично заборављен. Нема ни нових издања, нема ни оног освежавања интереса када се снимају телевизијске драме, серије, или макар неки филм. Од заборава ово дело није сачувало ни то што је објављено у чувеној модернистичкој библиотеци, тик уз Андрићев *Ex Ponto*, дакле као нови велики пројекат *Књижевног југа*, у Загребу 1918, где је *ишкан* у *Надбискујској ишкар* са програмским предговором Б. Машића из августа те исте године. И та временска одредница има велику тежину – дакле, текст је написан док се још нисмо ујединили у несрећну троједину краљевину? Такав изванредан контекст, временска и поетичка акциденција такође, одлична презентација дела у сваком погледу, чак и дискретна сугестија типографијом и сецесионистичком илустрацијом,

нису променили судбину књиге. Она је после неког времена ишчилела из књижевноисторијског памћења.

Ипак ово дело, и однос према збирци прича *Исјовесџи* ове ауторке (Јанковић 2013), објављене тик пред рат и дочекане са великим интересовањем и углавном врло позитивно, можда је једна скривена вододелница у историји српске књижевности. *Пре среће* је програмски одговор на шопенхауеровско и ничеанско питање постављено неколико година раније у збирци прича. Роман је од прозе *Ојтргнути лисџови из дневника једне девојке* из збирке *Исјовесџи* наследио облик дневничког записа. Када би се сасвим строго историјскопоетички тумачио овај моменат, онда би се могло тврдити како је бирајући да романескно приповедање изведе из облика дневника Милица Јанковић тачно одредила оно место од којег почиње развој високог модернизма. Одлучујући поетички допринос имаће, међутим, једна друга књига и она је скривени поетички разлог што је проза Милице Јанковић временом губила на значају.

Окренута унатраг, ка раној модерности и њеним дилемама, Милица Јанковић се у важном часу када се мењала поетика српске књижевности разилази са радикалнијом модернистичком поетиком којој је ближа идеја књижевног облика „отргнутих листова“ него заокруженог девојачког дневника. Та „отргнутост“ могла је бити равна поетичком сигналу какав су давале Винаверове приче које су „изгубиле равнотежу“. Идеја модернизма нужно је водила неравнотежним стањима, отргнутим страницама, дакле некој врти дебаланса и фрагментације. Њу је Милица Јанковић, међутим, напустила и вратиће јој се тек почетком тридесетих година књигом *Међу зидовима* (Јанковић 1932). Што због здравствених околности, што због деловања авангарде, што због деликатности ове књиге којој ћемо посветити посебну студију, књижевноисторијски гледано већ је било касно. Има ту још разлога везаних за статус фрагмента у конституисању наше модерне поетике, који је потцењен у односу на неке друге поетичке одлике.⁶

Исјовесџи су после Првог светског рата прештампане, књиге Милице Јанковић су излазиле у најугледнијим едицијама *Српске књижевне задруже* и *Геце Кона*, она је била плодан писац, а и када јој је била потребна помоћ да се обезбеде средства за лечење, видело се да има подршку књижевне заједнице и публике. Заборав је почео после смрти ауторке, а у другој Југославији њено дело је прекрила тама, тек би понекад чуло за њену прву књигу. Милица Јанковић је пред Први светски рат и после њега, у две битно различите епохалне ситуације, била у невеликом кругу аутора који имају најбољи третман и на које се гледа као на најбољи део савремене српске књижевности – зашто се то толико променило? Да ли одговор на то питање крије уобичајени хоризонт предрасуда о књижевности коју пишу жене, или је овде још нешто по среди?

⁶ Није немогуће сматрати ни да је *Муџина и крвава* антисоцијални роман у смислу отпора покрету социјалне литературе, али и о томе у другој прилици (Јанковић 1932).

Нарација је у роману *Пре среће* зачета поетичком одлуком да се „од данас пише дневник“ и то дневник онога што је, каже јунакиња, „само за мене важно“ (ЈАНКОВИЋ 1918: 17). У часу када се за свој седамнаести рођендан буди из детињег сна у девојачку јаву, што је симболички одређено и тиме што јој стриц није купио за рођендан лутку него књигу, какву улогу у њеном развоју и одрастању има књижевност? Уместо дела које јој је било намењено, јунакиња Милице Јанковић је грешком дошла до Толстојеве *Кројцерове сонетне*. После читања, потресена из самог корена свог бића и промењеног погледа на свет, закључила је да „свет није тако леп; већ баш обрнуто“ (Исто: 20). Остатак романа је борба јунакиње са самом собом и књижевнице да обликујући своју јунакињу и њену разорну дилему нађе одговор на овај претежак, али не и несавладљив изазов. Јунакиња на крају открива шта је њена дужност и како се она има схватити – њено је да воли, и то да у породичном животу воли тај породични живот и у потпуности му се преда. Терет и тежину те одлуке најбоље показује то што роман тиме завршава. Када је једном одлука пала, роман више не може да се настави, јер је за роман потребан конфликт, интрига различитих стања свести и друштвене напетости, нарочито уколико с обзиром на контраст приповедања и дневничког бележења, што је у том часу једно од најважнијих поетичких питања високог модернизма и заједничко је управо Андрићу и Црњанском.

Да ли би се по становишту дужности с краја *Пре среће* Милице Јанковић могло упоредити са Лазаревићевим *Вертером*? Деловање Гетеовог романа због којег се талас самоубиства раширио Европом – интересантно је да је број тих самоубиства сличан броју верзија романа који су директан одјек или чак копија Сервантесовог *Дон Кихота* у претходном веку – изазвало је јаку реакцију Лазе Лазаревића. Он је обликовао јунака који је и сам потпуно тронут Гетеовом романескном љубавном повешћу. Но, из тог вертеровског сна Лазаревић је свог јунака пробудио врло брутално у једном строгом и поучном разговору који га је, како се то за ову прилику добро каже, „спустио“ на земљу. Сам разговор би, можда, могао још једном да нас врати у немачку књижевност, рецимо у Манов *Чаробни бреџ*, али иако оправдане и призване на местима где такав дијалог већ постоји у немачкој литератури, ипак су то релације у сваком погледу сувише удаљене да би се у интерпретацији узеле као интертекстуално обавезујуће. Буђење из заноса који води романтичном вишку и евентуално самоубиству као јединој његовој реализацији поништавањем није нарочито успело у причи Лазе Лазаревића. Како се и зашто се из вертеровског заноса пренуо његов јунак критика није увек повољно оцењивала и за то је имала добре разлоге. Као да је на том месту у причање продрла идеологија, сувише нагло и недовољно промишљено мењајући ток наратива и стање свести главног јунака. Макар посредована преко другог књижевног лика и заштићена његовом аутономијом у односу на идеолошку пројекцију целине приче, не чини се да је оваква интервенција знак књижевне вредности. Међутим, то ништа није одузело респекту не само за цео опус Лазе Лазаревића – није ни требало да одузме, већ није била

никаква препрека у рецепцији Лазаревићеве приче. Напротив, чак би се она могла претворити у знак реализма и могла би бити идејни поетологем који разликује романтичарско и реалистичко приповедање у српској књижевности. Уз то постоји и унутрашње осећање оправданости да се дело великог аутора, чак и ако има неке слабости, тумачи у корист дела и његовог књижевноисторијског значаја.

Зашто и буђење јунакиње Милице Јанковић из младалачке грозе пред тим какав је свет, шта је брачни живот (речено с обзиром на ондашње појмове), какав је карактер човека, и њена чврста одлука да нађе своју дужност и да та дужност буде *дужности да воли*, не би било оцењивано са сличном критичком беневоленцијом? Дакле, да ли би једна врста контравертеровштинe у прози Милице Јанковић, опет водећи рачуна о томе да није иста књижевна епоха, могла да буде повољније оцењена и примљена као она у прози Лазе Лазаревића? Или то што проза ове књижевнице скоро сама од себе отвара поређења са делима која су из раније књижевне епохе намеће историјскопоетички сигнал уз који се мора рећи да оно што је некада било вредно у другачијем поетичком амбијенту, када модернизам добија нови замах, нема исти смисао и домет?

Уколико би се тврдило да је њена проза „противслучај“, у нечему упоредив са причом Лазе Лазаревића, књижевноисторијска вредност, дакле, не би расла. Али ако је она „противслучај“ самој Лазаревићевој причи, утолико бољи и вреднији јер је притајен у привидној сличности завршног чина, онда значај и вредност ове прозе треба да расте, као што расте и зато што је унутрашња мотивација сазања јача, дубина животне инвестиције јунакиње већа, а ту је и драг целине женског бића које приања уз оно што бира упркос свим еманципацијским наративима – јер они по нечему и разочаравају. То што јунакиња приања уз одабрану а не (само) наметнуту судбину могло би да нас покрене да за њу тражимо боље место у књижевном памћењу. Да ли и довољно добро, такво да је могућ оштрији преокрет перспективе?

Шта уколико је роман Милица Јанковић заправо књижевноисторијска противтежа приповедању које гради слику иморализма и поремећаја друштвених односа, или прози која испитује шта значи идеја тзв. слободне љубави каква ће окупирати српску књижевност целе наредне деценије? „Дужност“ да се воли може бити схваћена и као израз витализма, дакле као зачетак *виџналистичке* послератне поетике. У тој *дужности виџналног живота* могао би лежати прикривени други ток српске књижевности, могућност другачије, социопоетичке историје књижевности. Да ли је лик слободне љубави, који је једна од највећих опсесија српске прозе у периоду који следи, само знак испитивања граничних социјалних мотивација у прози, дакле неки далеки траг натуралистичке воље и модернистичке способности истраживања, или је реч о виталистичком тријумфу снага живота које и ако се не могу сабрати у једну романтизовану слику радосне љубавне заједнице говоре и о томе како су људи увек, у свим околностима, окренути еротском испуњењу и *вољи за љубав*? (Из тог угла гледано, међутим, и она проза

неморала и протеста против њега постајала би знак једног виталистичког отпора приликама – да живота увек има и да либидалне енергије и виталистичка воља себи увек нађу пута, са чим би се и фројдистичко тумачење Шопенхауеровог наслеђа сагласило.)

На положај прозе Милице Јанковић могло је утицати и нешто мало мање захтевно проширење поља тумачења. Слободна љубав је у прози између два светска рата са једне стране прецењена као нови велики изазов, а са друге стране у самим делима углавном изостаје љубав, чак нема ни велике страсти, већ пре нешто што је од Ускоковићевих *Дошљака*, па и Милићевићевог *Бесјућа*, полако крчило свој пут до Црњанског и Драинца, много више маскулини безосећајни еротски интерес него љубавни, или потпунији сексуални однос. У том смислу сви ови мушки хероји заправо заостају за херојном Боре Станковића и „оним њеним“ које на крају *Нечистије крви* велики писац на граници натурализма и високог модернизма савршено дочарава. Књижевна имагинација слободне љубави у делима које су писале жене се наравно разликује, њихови књижевни погледи на овај изазов у обликовању *духа модерних времена* другачије су засновани, али ту никада нема места за – Ану Карењину, и неће га бити ни до краја прошлог века, јер је то превелик изазов за имагинацију која не може да се ослони на аристократски устројен свет. (Најдаље је отишао наравно Црњански у *Сеобама* са господом Дафином.)

С обзиром на сентиментализам и у неким другим књигама Милице Јанковић (осим у прози *Међу зидовима*), потпуни преокрет и радикална промена књижевноисторијског положаја ове ауторке вероватно нису могући. Зато је потребна реторзиона логика да се тачно одмери како узвратити на заборав. „Мужевна“ одлучности да се раскрсти са *вертеровским* изазовом нема предност у односу на „женску“ вољу да се одбаци *кројцеровски* изазов Толстојеве приче. Штавише, управо разлика вертеровског и кројцеровског говори о промени две епохе, па би у овом погледу проза Милице Јанковић била двоструко важна: са једне стране као раскидање са сопственом епохом, а са друге, истовремено, као обрат перспективе унатраг, ка вредностима дужности и жртве, али без враћања на старо. Противкројцеровски став јунакиње другачији је од противвертеровског, па је чак и њен морални светоназор другачији иако се наоко уклапа у традицијски модел.

Проза Милице Јанковић, и то је можда оно што није довољно истакнуто, није само поетички покрет унатраг, ка ранијој фази модернизма и традиционалним моралним вредностима. Иако постоји одрицање, у име моралне исправности, од стварног заноса и љубави као аутентичног превазилажење грађанске судбине, то није понављање патријархалног обрасца и женске покорности априори. То је *двосируко кретање* – са једне стране отклон од иморализма своје епохе, са друге стране отклон од стања свести ранијег раздобља. Њена јунакиња није мудра и субмисивна жена из Лазаревићевог чувеног *Први џуџ с оцем на јушрење*. Пред понором стечене и разоткривене недовољности подигнут мост једне нове *воље* која нема

шопенхауеровску снагу инстинктивности (ни бергсоновски витализам који је већ био ту, а са Винавером је делатан у нашој књижевној имагинацији), далеко је од ничеанских апсолутизација, посебно од моћи, али је близу социјалној одговорности која, када је реч о женском лику у књижевности не мора бити ништа мање уверљива од јавне одговорности приписане мушким ликовима.

Пре спреће је, међутим, и поред свега тога роман који чак ни близина Андрићевог дела и програмска питања *Књижевног југа*, а у њему двојице најзначајнијих писаца двадесетог века, Андрића и Црњанског, нису сачували од заборава. Да ли је ова књига била само издавачки подухват или и поетички пројекат, на то питање до данас није дат одговор. Одговоре је тешко наћи уколико се ни питање не постави до краја, јер зашто би само деловање два највећа писца, Андрића и Црњанског, било поетички пројекат, а не би било и деловање ове књижевнице која је у том тренутку познатија и цењенија од обојице, па јој је зато за *Књижевни југ* и нову, револуционарну библиотеку тражен рукопис? И, ако ова књига није имала потенцијал новине, зашто је уредници и сарадници, који су иступили са захтевом за новим, нису одбацили? Да ли је њихова перцепција у том тренутку била различита од оне која се доцније надвила над прозу Милице Јанковић?

Одговор Милице Јанковић на изазов Толстојеве прозе се по дневничкој структури може повезати и са одговором Црњанског на Флобера и Достојевског у *Дневнику о Чарнојевићу*. То књизи радикално увећава историјскопоетички значај, али у оној мери у којој она није отишла довољно далеко не само од хоризонта социјалне свести и помало паланачки тривијалног морала српске културе онога времена, него у модернистичком реформисању приповедања, види се разлика између високог модернизма који долази са Андрићем и Црњанским, и неупоредиво блажих облика и мање скале модерности у прози Милице Јанковић. Чак би се могло тврдити да строго поетички гледано овај њен роман иде корак уназад у односу на *Исјовесћи* у којима има радикалнијих концепата. Она у *Исјовесћима* води дијалог са великим писцима и делима, оставља трагове Шопенхауера и Ничеа, тадашње преференцијалне литературе, истражује могућности дневника, бележења, сведочанства или композиције, показује елементе приповедне самосвести, проверава различите поетичке модела уз извесне варијације приповедног гласа. Посебну пажњу завређује приповедна расправа у *Исјовесћима* о томе зашто ће жене бити вредније од мушкараца, тј. људи како се тада говорило. Иако јунакиња одустаје од овакве концепције, она је обликована и изложена, што би могло да привуче неку савремену историчарку идеја, и не само њу. Упркос свему томе, Милица Јанковић није отишла довољно далеко у поетичком истраживању, док је њен роман добио пропедеутичку димензију и тако се изложио опасности да уз сентиментализацију и патетичност моралне исправности уместо до високог модернизма стигне на руб идеологизације приповедања.

Шта уколико би се сада доследно кренуло у читање радикалнијих дела високог модернизма и открило да у њима постоји слика жене која је тешко

прихватљива данашњој читатељки? Да се не иде даље, зашто би одлука једне јунакиње да је њена *дужности да воли* била теже и мање прихватљива од женских ликова у *Дневнику о Чарнојевићу*? Колико год сваки прави читалац и читатељка морали да буду једнако занесени овим ремек-делом светске књижевности, постоји у њему редукција женског карактера на једну тако сужену и предрасудну перспективу као да су женски ликови само илустрација предрасуда главног јунака. Да ли однос јунака према женама, цео хоризонт имагинације и фигуре жене у изванредној прози великог Црњанског сами по себи импресионирају? Колико то показује пјероовску „сагорелост“ Петра, Пјера, Раића, дакле хоризонт туге и резигнације, шта следи из идеологије по којој све жене њега хоће, а он неће ниједну? Да ли се то чита са позитивном предрасудом јер је свет читања натопљен тзв. маскулинитетом, идеологијом, док је промишљена и скупо плаћена воља да се породично живи и посвети породици сама по себи изложена негативној предрасуди?

Наравно, за Црњанског има бескрајно много разлога зашто је то, упркос томе што би понешто у његовом делу могло да повреди прејака осећања неке сензибилизоване читатељке, врхунска проза. И друга вредна дела имају чиме да се бране од предрасудног читања, па тако ни прозу Драгише Васића, као ни Црњанског, не квари предрасудност према женској прељуби, утолико пре што ни карактери јунака нису поштеђени деградације. Како се негативне предрасуде превазилазе у Васићевој *Исјовесити једног смећењака* у којем тај смећењак за себе мисли да је „Србенда“ која на неке ствари, када је о женама и јавности реч, гледа „арнаутски“? У његовој отвореној грубости постоји иронични отклон од шовинистички уређеног морала, па је обликовање ове прозе убедљив уметнички израз књижевне имагинације. Ни у исповести девојке која одраста у прози Милице Јанковић, ни нешто доцније Васићевог младића који хоће да пише о свом смећењаштву, нема правог излаза из предрасудности епохе. Могло би се једино тврдити да се она раскрива у оваквим делима. То само по себи није уметничка вредност, али није ни безначајно. Утолико пре би се ваљало вратити питањима социјалне утопије женске „дужности“ вољења која је оглашена на последњим страницама *Пре среће*. Због таквог краја, можда најслабије стране овог дела, излази како срећа за жену почиње тек онда када се нађе социјално плаузибилан, али културолошки и емаципацијски регресиван одговор. Питање развоја девојачке самосвести одређено је, дакле, на такав начин на самом почетку једне нове епохе и вреди га уз потпуније разумевање удвојене књижевноисторијске перспективе и нијанси које смо покушали да означимо оценити с обзиром на *йоеитичку рејторзију*. Дакле, без претеривања, са одмереном корекцијом књижевноисторијске слике српске књижевности и корекције места и улоге ове књижевнице.

На заборав, самим тим и све веће изузимање из историје књижевности, треба одговорити правом мером делујући у супротном смеру. Онолико колико је оно што је запостављено заиста важно, не више од тога, ваља и да буде обновљено у новом тумачењу. Поетичка реторзија је уведена да се не

претера и направи нови недостатак само са супротним предзнаком. У њој се истиче поетика како реторзијом не би управљали идеолошки ставови и интереси група без обзира на то колико су социјално оправдани или пожељни. Књижевна историја не спречава, штавише она позива на то да се коригује и уравнотежи, да се дела са правом мером и великом одговорношћу, уз уздржавање од претеране реакције, али без наметнутих ограничења.

Поетичка реторзија важна је да би се надокнадио и промислио изгон девојачке еманципације, „женског“ света идеја осумњиченог због „заједничке мане“ коју имају списатељице: „претеран и искључив субјективизам, говоре само о себи и као да нису у стању да изађу из себе“ (Скерлић 1967: 466), како Скерлић сажима у *Историји* своју ранију критику. Оне не могу, дакле, да ступе у отвореност, на чистину, под небо које ће као ваздух, заборављен, бити над њима и око њих јер, како је рекао Скерлић, „по своме злом социјалном положају, жене одгурнуте из живота, или одбачене на ивицу живота, затворене у себе, приморане да живе својим сентименталним животом, и тако зазидане у себе не могу да виде друге предмете и интересе. И зато и ослобођене међу њима – реч је о онима које имају талента – када пишу, причају само повести својих душа, дају своје интимне исповести.“ Зазидане у себе, зазидане *међу жидовима*, на њих пада Скерлићева оцена која преведена у језик књижевне историје, којој није било стало до тог „женског света“ него до великих, општих ствари, значила је дуготрајно одсуство темељног истраживања других поетичких могућности. Скерлић је овај тежак суд написао без сувишне грубости, али су његове последице разорне чак и за оне похвале које је пре тога изрекао о Исидори Секулић и Милици Јанковић. Његов суд долази са краја чувеног текста који је посвећен овим двома књижевницама, једног од последњих које је Скерлић написао пре смрти, али је подударност да он списатељице види зазидане у себи, а да ће најпотреснија „интимна исповест“ Милице Јанковић бити управо *Међу жидовима*, готово да делује нестварно. То је скоро нека врста визије, сувише трагична, па је, да проширимо Делез-Гатаријеву опаску са почетка текста, оно што је написано исто као и начин на који је настало: проза Милице Јанковић осуђена је на поетичко кретање између „интимне исповести“, „заизиданости у себе“ и – изазова „отргнутих листова“.

Поетичка реторзија састоји се у томе да се боље и другачије сагледа поетика „интимне исповести“ и одреди оно што у њој излази из оквира уско схваћене интимности, нарочито с обзиром на то да се и у јавном животу и социјалном окружењу непрестано сусрећу трагови интимности, Свет се и од њих састоји, преко њих се такође могу сагледати епохе. Интимне исповести нису у неком непостојећем простору, већ су у субјектима грађанског живота и друштву у којем они живе. У том друштву и тој интими су и велика књижевна дела, али у њој има места и за књижевна дела која нису у сваком погледу најбоља, али су вредна да им се повремено вратимо и да их преиспитамо, па и у духу поетичке реторзије рехабилитујемо у оној мери у којој она то заслужују. Има у прози Милице Јанковић одлика које упућују

на популарну литературу, али има и поетичких одлика које су допринос књижевности њеног доба, а има и један текст, *Међу зидовима*, који је и више од тога, премда је и сам дошао прекасно да би снажније деловао у доба високог, развијеног модернизма и авангарде.

ИЗВОРИ

- ЈАНКОВИЋ, Милица. *Исјовесџи*. С. Б. Цвијановић. Београд, 1913.
 ЈАНКОВИЋ, Милица. *Муџина и крвава*. Издавачка књижарница Геца Кон, 1932.
 ЈАНКОВИЋ, Милица. *Међу зидовима*. Београд: Штампарија Јадран, 1932.

*

- JANKOVIĆ, Milica. *Pre sreće. Književni jug*. Zagreb, 1918.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- СЕКУЛИЋ, Исидора. *Писма из Норвешке*. Београд: Просвета, 1951.
 СКЕРЛИЋ, Јован. *Историја нове српске књижевности. Сабрана дела Јована Скерлића*.
 Књ. 13. Мидхат Бегих (прир.). Београд: Просвета, 1967.

*

- BATLER, Džudit. *Raščinjavanje roda*. Jasmina Husanović Šahinpašić (prev.), Sarajevo, 2005.
 BATLER, Džudit. *Antigonin zahtev*. Tatjana Popović (prev.). Beograd: Centar za ženske studije, 2007.
 BATLER, Džudit. *Nevolja s rodom. Feminizam i subverzija identiteta*. Adrijana Zaharijević (prev.). Loznica: Karpos, 2010.
 BERMAN, Marshall. *All That Is Solid Melts Into Air. The Experience of Modernity*. New York: Penguin, 1988 [1982].
 CROME, Keith. *Lyothard and Greek Thought. Sophistry*. New York: Palgrave, 2004.
 DELEUZE, Gilles. Félix GUATTARI. *Kapitalizam i shizofrenija 2. Tisuću platoa*. Marko Gregorić (prev.). Zagreb Sandorf & Mizantrop, 2013.
 DŽEJ, Martin. *Dijalektička imaginacija. Povijest Frankfurtske škole i Instituta za socijalno istraživanje 1923–1950*. Mario Suško (prev.). Sarajevo: Svjetlost, b.g. [1980].
 HEGEL, Georg Vilhelm Fridrih. *Estetika III*. Nikola Popović (prev.). Beograd: BIGZ, 1975.
 HELD, David. *Introduction to Critical Theory. Horkheimer to Habermas*. Berkely: University of California Press, 1980.
 IRIGARAY, Luce. *Je, Tu, Nous. Toward a culture of difference*. Alison Martin (trans.). New York: Routledge, 1993.
 IRIGARAY, Luce. *The Forgetting of Air in Martin Heidegger*. Mary Beth Mader (trans.). Austin: University of Texas Press. 1999. [*L'oubli de l'air chez Martin Heidegger*, 1983]).

KISE, Fransoa. *French Theory. Fuko, Derida, Delez & Co i preobražaj intelektualnog života u SAD*. Olja Petronić (prev.). Loznica: Karpos, 2015.

SLOTERDIJK, Peter. *Luftbeben. An den Quellen des Terrors*. Frankfurt am Mein: Suhrkamp, 2002.

Aleksandar M. Jerkov

THE PROSE WORKS OF MILICA JANKOVIC AND HER POETIC RETRIBUTION

Summary

This paper explores the prose works of Milica Jankovic, especially the novel *Before happiness* and the collection of stories *Confessions*, in order to review her place in Serbian literature before and after World War II, i.e. in the period of early and late modernism. For this purpose, the concept of *poetic retribution* was introduced to determine the manner and proportions of such a revaluation. The term was constituted due to the diplomatic practices of the new century and the old figure of retribution in rhetoric and philosophy. The prose works of Milica Jankovic can be observed through the works of Janko Veselinovic, Laza Lazarevic and *The History of new Serbian literature* by Skerlic on one side and Ivo Andric, Milos Cmjanski and Dragisa Vasic on the other. Her prose works can also be seen through the works of Tolstoy, Goethe and Thomas Mann as far as it is poetically and historically justified in literature. Thus, it offers a new, but balanced historical and literary form of the prose works of Milica Jankovic, which take into account the discussion of the ideology of the formation of the canon and criticism of the canon.

Filološki fakultet
Univerzitetska biblioteka
Beograd
aleksandar.jerkov@gmail.com

Др Сања Ј. Париповић Крчмар

ПЕСНИЧКИ ОБЛИЦИ СРПСКОГ НЕОСИМБОЛИЗМА*

У раду се указује на усмереност песника српског неосимболизма ка обнови традиционалних форми, што уједно упућује на узоре и књижевна интересовања у традицији. Истиче се да такав нови, савремени концепт у уметничком стваралаштву утемељен на моделима традиције неминовно мења како статус тако и значај сталних облика отварајући питања од изузетног значаја за науку о књижевности, превасходно питање идентитета (формалних особина и функције облика) и граница трансформације облика које би се прихватале као есенција песничког артизма и инвенције.

Кључне речи: неосимболисти, стални облици, норма, традиција, модернизација облика.

Монографски приказ песничких облика настао на корпусу дела српских неосимболистичких песника корак је ка незанемаривању проблема формализације путем утврђених правила. Проучавање репертоара песничких облика ових песника модернизоване традиције, препознавање употребе облика, извођење типолошке поделе, као и маркирање начина на који се односе према облику (у којој мери и на који начин се крше строга и утврђена правила; ради ли се о деструкцији или стилизацији облика), треба да представља допринос управо континуираном актуализовању питања сталних облика. Премда је о неосимболистичким песницима доста писано, има значајних радова у којима се тумачи њихова поетика¹, није истражено, међутим, који су се све песнички облици и на који начин употребљавали, нити је компаративно сагледана специфичност поступака свих песника ове оријентације. Само се у својству примера могу уочити понеке песме ових

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

¹ Посебно се издваја књига Александра Јовановића *Поезија српског неосимболизма*, 1994.

песника у радовима који систематски представљају све сталне облике песме, строфе и стиха. Нашем истраживању за циљ смо поставили: сагледавање поетичких претпоставки неосимболистичког песништва из аспекта опредељења за утврђене песничке облике; издвајање промишљања о облицима појединих песника ове групе исказана у есејима; уочавање доследности између поетичких исказа и конкретних песничких остварења, и коначно, указивање на врсте и одлике облика којима су се служили, као и на поступке којима су их модернизовали.

У првом поглављу докторске дисертације *Песнички облици српског неосимболизма* дајемо основну поставку рада, осврћемо се на појам стални песнички облици, дајемо преглед досадашње литературе о проблему који решавамо, указујемо на претходна сазнања и методолошки оквир истраживања. Проблем на који наилазимо при бављењу формом, као неодвојивим сегментом у интегралном приступу поетским текстовима, јесте и недостатак дефинисања самог појма сталних облика у већини теоријске литературе, речницима књижевних појмова и енциклопедијама. Засебних одредница о сталном облику нема нити у страним нити у нашим специјализованим приручницима, премда се у сваком језику именују. У српском језику за епитет *сјални* користимо синонимне изразе *ујврђени*, *усјалени*, *сјабилни*, што због више израза који се употребљавају само говори о неопходности нормирања терминологије.

Сталним обликом називамо облике стиха или строфе, композиције строфа у песми које су се понављале у књижевној традицији и које нас по свом утврђеном обиму, врсти и редоследу строфа, римовању, рефренима асоцирају на тај облик сваки пут кад се сусретнемо са њим. Велику блискост стални облици остварују са жанром, особито када се за њих везује одређени садржај. Тако је могуће понеки облик сматрати жанром (рецимо сонет). При идентификацији и анализи имали смо у виду постојеће три основне поделе сталних облика:

1. према пореклу (из романских², грчке и римске³, грчко-византијске⁴, словенских⁵, германских⁶ књижевности и источњачких култура⁷)
2. према степену нормираности (облици са утврђеном врстом и бројем строфа (нпр. сонет); са утврђеном врстом строфа, али не и бројем

² Њих је и највише: канциона, секстина (sestina lirica), сонет, балата, балада, лауда, мадригал, терцина, терцинела, страмбото, сицилијанска строфа, риторнел, сестина (sesta rima), станца (ottava rima), рондо, рондел, ронделет, виланел, триолет, глоса, еспинела, кансион.

³ Елегијски дистих, хипонактејска, архиолохијска, асклепијадска, алкманска, сапфијска, алкејска, фалекијска строфа, ода, пиндарска ода, палинодија.

⁴ Канон, тропар, кондак.

⁵ Бећарац, коломијка, краковјак, оњегинска строфа, частушка.

⁶ Нибелуншка строфа, Спенсеров станца, енглески сонет, лимерик.

⁷ Рубаија, газела, касида, пантум, хаику, хаикаи, танка, ута, макаме, хоку, вака, таркибанд, таркибанд, мувашшак...

(нпр. терцина); са слободнијом структуром и бројем строфа употребљених у песми, дакле без строго дефинисане норме (нпр. канциона))⁸

3. према степену распрострањености у књижевностима (слаби и јаки стални облици).⁹

У појединим раздобљима књижевности версификацијски елементи (стих, строфа, рима) стичу значења на основу заступљености у традицији; међутим, тако створена норма подесна је за кршење и најчешће је условљена песниковом свесном интенцијом грађења индивидуалног поетског израза и скретања пажње на однос који је изградио према целокупној песничкој традицији за коју се везује тај употребљени облик. Кршење норматива очито буди код читалаца интригираност за студиозно проницање у принципе грађења песме. Па ипак, чим се изгради норма којом се одржава традиција, последично се рађа и потреба за кршењем исте. „Само стваралачким рјешавањем напетости између норме и пјесничког доживљаја настајала је права поезија“, констатује Светозар Петровић у запису о општој теорији сталних облика (1983: 411). Исти песник понекад ће норму једног или више различитих облика стопроцентно поштовати, а понекад готово деструисати читав збир наслеђених особина. Тако песме у сталним облицима изузев подразумеваног садржаја самим обликом прихваћеног, морају да покажу и тај однос према канонској структури. Важан моменат при том је сусрет са другом културом и књижевностима, јер се облици преносе из једног језичког подручја у друго, а да се при таквим међународним додирима ипак очува његов примарни идентитет. Тако ће се све песме у неком сталном облику неизоставно стављати у однос са претходним репертоаром стварајући нова значења, било да преузимају или потиру елементе примарног обликовног идентитета, односно, поштују норму или одступају од захтева облика, што свакако неће доприносити увећању вредности саме песме.

Петровић је упозорио да се при квалификацији песме у неком сталном облику морамо клонити постојећих двају предрасуда: прва се односи на мишљење да је таква песма добра уколико испуњава норму; док се друга, мање распрострањена премда опаснија, крије у романтичарском учењу о органској форми, обликовању песме које полази од садржаја, чиме се истиче анимозитет према готовим фиксираним облицима, а тиме им се уједно и умањује вредност (в. Петровић 1983: 412). Начин на који се неки песник опходи према правилима вредносно је неутралан. Није песма која поштује захтеве облика боља или лошија од оне која од тих захтева одступа. „Свако је одступање од норме допуштено, а и потпуно је потчињавање норми допуштено, али допуштено је обоје само онда кад је мотивирано“ (Петровић 1983: 412).

⁸ „Разлике у нормираности објашњавају се као различити ступњеви у прелазу од строфе према сталном облику“ (Грдинић 2007: 17–18).

⁹ „Пре се може говорити о јаким и слабир облицима само поједине националне књижевности или књижевне епохе“ (Грдинић 2007: 18).

У нашој науци о књижевности, имамо ли у виду да је питању сталних облика посвећена пажња још у 19. веку¹⁰ и да фонд литературе од тог периода континуирано расте¹¹, иако мали број научника даје свој допринос области формализације, опстаје потреба и свест за обједињеним увидом у поетски свет могућим само у коегзистенцији свих елемената који га чине. Оовековној научно-истраживачкој спознаји о неопходности систематизовања информација о сталним облицима, која је резултирала корисним приручником¹², и наша монографија песничких облика на корпусу дела деветорице песника (Иван В. Лалић, Бранко Миљковић, Јован Христић, Борислав Радовић, Алек Вукадиновић, Велимир Лукић, Божидар Тимотијевић, Милован Данојлић и Драган Колунџија) треба да допринесе актуализацији и валоризовању обликовања путем утврђених правила. Тако смо сагледавањем основних поетичких постулата ове групе песника које називамо неосимболистима одредили интерпретативни оквир за тумачење њихових литерарних поступака, а пописом грађе, односно библиографијом облика у њиховим песничким књигама, прецизирали границе рада.

Значајан допринос ови песници дају српској поезији у послератном периоду, њеном развоју и усмерењу, одређењу места које заузима на читавој поетској сцени. Ова генерација, како је то рекао Петар Џаџић, „уживала је

¹⁰ Значајне и корисне биле су школске поетике Ђорђа Малетића *Теорија ђоезије* из 1854. године и Стевана Павловића *Мала ђоеџика* објављена 1888. године. Посебно су важне две књиге тога периода које и данас при анализама форме могу да послуже. О размерима, врстама стихова и строфама нашим и страним писао је још 1845. године Јован Суботић у раду *Наука о србском сѣихоџворенију*. Нешто детаљнији приказ сталних облика са примерима из свог песништва дао је Александар Андрић 1863. године у књизи *Сѣихоџворенија*. Информативан предговор на тринаест страна *Закони сѣихоџворсѣива* термилошки указује на садржај науке о стихотворенију или поетике која обухвата прозодику, метрику и ритмику, а потом је побројано 20 различитих облика без класификације по врстама и пореклу.

¹¹ Двадесети век донео је већи број разноврсније литературе о метрици, па самим тим и о облицима. Спорадичне информације могу се наћи у студији Светозара Матића из 1932. године *Принципи уметничке версификације срѣске*, усмерене на имитовање класичних строфа у српској књижевности 19. века. Знање о класичним метричким обрасцима, строфама и стиховима у грчкој књижевности употпуниће се књигом Николе Мајнарића *Грчка метрика* (1948) и Кајетана Гантара *Grečke lirične oblike in metrični obrasci* (1979).

У овом веку једини детаљнији и уопштенији увид у сталне облике начинио је Светозар Петровић у раду *Сѣих*, штампаном у зборнику *Увод у књижевност*, 1983. године. Петровић је за пар година употпунио и начинио комплетним сагледавање облика разматрајући и његов семантички ефекат у књизи *Облик и смисао. Сѣиси о сѣиху* (1986). Монографија Николе Грдинића *Нерегуларни метрички облици* (1995), корисна је у препознавању употребе полисилабичког стиха у појединим сталним облицима код неких песника. Сви остали радови обрађују метричке репертоаре једног песника, све облике истог порекла или пак, што је и најчешће, структуру и историјат појединих облика генерализовано или на који га је начин употребио понеки поета. Највише литературе од свих сталних облика посвећено је сонету заступљеном и у нашој и у европској књижевности.

¹² Као неизоставан приручник који пружа основне податке о сталним облицима данас користимо књигу Николе Грдинића *Сѣални облици ђесме и сѣирофе* (2007).

плодове борбе коју су водили њени претходници; догматске концепције поезије и литературе губиле су тло под ногама“ (1965: 22). Средином педесетих година 20. века на песнике више није вршена пресија како и шта треба писати, шта поезија сме да буде у друштву, а шта не; борбу је окончала претходна генерација, песници попут Васка Попе и Миодрага Павловића, суочена са „грубим оспоравањима“ и „дочекивана ударцима оштрог сечива“ (Цацић 1965: 23). Ван ондашњих актуелних идеолошких и књижевних сукоба, песници овог нараштаја усредсређени су били више на саму поезију, на њена унутрашња питања, референцирајући постојећу културу, али и чувајући односе према историји и традицији, градећи своју поетику на темељима артистичких достигнућа старијих литерарних исписника чиме је започињао и повратнички, а донекле и превратнички талас. Из таквог „споја осећања новине и осећања препознавања“, подсетимо се, и потиче уживање у књижевном делу, тврде теоретичари Велек и Ворен у разматрању књижевних жанрова: „Образац који је потпуно познат и који се понавља изазива досаду; потпуно нова форма била би несхватљива“ (1991: 274).

Друго поглавље указује на књижевно-историјски контекст српског неосимболистичког песништва, на поштовање, а не глорификовање нити пуко подражавање песничке традиције. Осећајући је и даље живом, изнедрили су дослух са свим оним што нам је остављено у наслеђе и успоставили континуитет са постојећим духовним вредностима. Тиме су указали да је опредељеност за неку традицију двосмерни процес усвајања и давања, да је сврха црпљења из наслеђа уједно и у богаћењу истог, да се формирањем особеног, аутентичног поетског дискурса и продужава и гради нови традицијски поредак. Комплексне слике песничког света и томе усклађене сложене композиционе структуре резултат су спајања различитих стваралачких концепција, ослањања на модерну европску поезију и домаћу традицију и културу, што је основна карактеристика овога песништва. Заступали су поимање специфичне сарадње класичног и модерног, значаја претходног без којег новог не може ни бити, а тиме ни развоја уметности. У поетикама ових песника сједињују се и мире две различите поетике, симболистичка и надреалистичка, премда се неосимболизам прихвата више као реакција на њих, никако као преузимање нити као понављање њихових постулата. Из таквог наслеђа изродила се иновативна поетичка матрица нове генерације која захтева и нови приступ песништву, способност доживљаја нове осећајности.

Као спону међу поетикама песника српског неосимболизма, поред осталог, можемо истаћи и однос према форми и утврђеним песничким облицима који је негован од њихових првих песничких остварења све до поетских утихнућа. Континуирана брига према дисциплиновању израза, односно свесно приступање облику као основном конститутивном елементу песме, очитоваће управо начин песниковог одношења према традицији и култури. Посезање за појединим сталним облицима песме или строфе указаће с једне стране, на мањкавост поезије без чврстог облика, на спрегнутост садржаја и форме, а са друге стране, подсетиће нас на наслеђе и период у којем се сам

облик валоризовао. Реактивирање облика из традиције заједничка је црта свих њих; тиме су освежили своје и целокупно српско песништво њему до сада познатим, али и неприсутним нити коришћеним песничким облицима. Шта више, сваки песник понаособ усавршио је понеки елеменат у уобличавању начинивши тако свој персонални код. Поступком обнављања формалних стандарда, модернизовања традиције расветљава се колико је песник, који проналази извесно уточиште у обликовној старини, слободан у опхођењу према тим оквирима својих мисли или пак подлеже ли датим могућностима носећи терет спутаности. Уколико поседујемо модерну свест, увек ћемо поступак уклапања индивидуалних унутрашњих правила са формалном матрицом оценити као еволутивни помак, а не као светогрђе.

У оквиру ове целине представља се и свесност значаја форме опипљива у експлицитној поетици ових песника. Њихови теоријски ставови, поетички искази, развијена свест не само о обелодањивању песничких остварења, него и о промишљању поезије као пропратног потпорног сегмента, у великој мери су одредили и уоквирили чин песничког надахнућа. То уверење да поезија може заживети само уз упоредно еволуирање свести о поетичким премисама издвојило је ову значајну песничку генерацију у плејади поета 20. века. Додуше, подстицај за теоријска објашњења поетског чина нашли су и код страних песника чију су вокацију ка затвореној форми као уверење пронели кроз читаву генерацију. Велика посвећеност енунцијацијама о конструктивним принципима флагрантна је црта српских неосимболиста, која заслужује посебан увид пре конкретног приступа ткиву песама у циљу уочавања доследности и склада експлицитне поетике и конкретних поетских остварења, мисаоне опсервације и волумена транспоновања изреченог у делу.

Српско неосимболистичко песништво доказ је немогућности смењивања једних песничких облика другим, односно истискивања и одбацивања постојећих обликовних средстава и занемаривања залиха песничких облика начињених током историјског развоја. У овом се периоду потврђује песничко активно памћење „дуж дијахронијског канала сопственог развоја“ (Петковић 2006: 158), те ревитализује скуп формално и метрички регулисаних облика привремено похрањених у стваралачкој меморији. Тиме се мења и начин опхођења према правилима, стварају се нова начела писања и утиче на измену значаја традиционалних песничких облика, који „када се у новим приликама употребљавају, могу да понесу већи (потенцијални) семантички набој“ (Петковић 2006: 159). Самим поетичким концептом повратка традиционалним формама на изванредан начин враћа се и дигнитет песничким облицима.

Треће поглавље пружа преглед сталних облика песме и строфе по пореклу којима су се песници изражавали; издвојени су и одређени типови строфа преузети из традиције; интерпретативно је указано на однос слободног и везаног стиха, на обнову стихова из класичне, европске и домаће традиције. Из анализе су изведени закључци о особеностима избора песничких

облика и поступања с традицијом; о проблематици принципа грађења песама усклађених са поетичким моментима и иновације у поступцима структурирања модерног израза и ревалоризације књижевне прошлости.

Читава група највише склоности имала је према сталним облицима песме и строфе романског порекла, мада је успешно повратила значај и класичној и словенској ризници облика. Неки су у српском песништву испевали и прве значајне примере у одређеном сталном облику (попут Миљковићеве *Баладе*); створили јединствене примере структурирања усклађених тематски, жанровски и метрички каквих није било пре њих, па чак нити покушаја опробавања у понекој реткој форми ни након њиховог стваралаштва (узмимо за пример Лалићев циклус од десет страмбота). Не прихватајући увек облик у свом канонизованом виду, испитивали су његове могућности кроз стилизације, усложњавањем или упрошћавањем, на метричком и графичком плану, у начину римовања на нивоу строфа, али и читавих песама, мада су почесто и модификовали и деструисали поетске одразе мисли (у чему препознајемо тековину авангардног опхођења према утврђеним песничким облицима), па чак и скривали стални облик у тежњи да својим поступцима надоместе некадашње начине структурирања песме. Прибегавајући модернизацији облика, успели су да опозитна поетска искуства, традиционално и модерно, не доживљавамо више као ривална, нити да се нужно морамо определити за једну од тенденција у поетском изражавању.

Посежући за утврђеним песничким облицима творили су нове облике изражавања. Тако су настале и песме са комбинацијом карактеристика специфичним за различите облике, извесне прелазне форме или мешавине форми, па ће модернизација једног облика бити пример могућег прожимања два слична облика (попут ронда и рондела). Слично смо уочили и код једног Радовићевог сонета, којег смо на основу нетрадиционалног понављања две риме у све четири строфе и по необичној стиховној репетицији могли одредити и као стилизован рондел. Таква хибридна модернизувана форма јединствен је пример у песништву овога периода. Међутим, не само да су се сустицали облици истог порекла, него су појединим структурама и поетиком коју су оне преносиле били призивани и облици из других традиција (примера ради, подударност Лукићевих мадригала са хаику поезијом¹³). Открили смо код ових песника и дуплирање употребе сталних облика, односно уметање једног у други, као што је то, рецимо, учинио Лалић испевајући поједине песме у канону терцинама, преплићући грчко-византијски и романски песнички облик. Њихова веза се, у ствари, успоставља преко трећег облика (псалам) који је у подтексту оба облика и чиме се оправдава коегзистенција. Овакав поступак укрштања повлачи са собом утицај који облици врше једни на друге, као и ширење значењског слоја с обзиром на њихово различито бреме (другачија генеза, правила, семантика), а све је у складу са начелом постмодернизма присутним у поетичким стратегијама српских неосимболиста.

¹³ О томе видети Париповић Крчмар 2015: 797–805.

Оснажени су темељи основног облика личним печатом појединих песника, тако да форма у свом основном значењу добија и нову песрспективу неминовно резултирану особитом слојевитошћу уобличености. Та чињеница је од есенцијалног значаја за проблематизовање односа српских неосимболиста према песничким облицима. Успешно су опробавали и разнолике појавне облике унутар исте форме, избегавајући истоветност врсте конструкционим нијансирањем, чиме се акцентирао ефекат њене динамичности и прегнантности (присетимо се Данојлићевих балада¹⁴, или, пак, Лалићевих терцина¹⁵). Сви су они креирали аутентичну песничку стратегију структурирања облика и постулирали нијансираност у формалној организацији, што нам је омогућавало да идентификујемо утицај једних на друге, да препознамо удео једног песника у принципима грађења песме код другог песника (примера ради, Миљковићеви и Данојлићеви рондели); шта више, и да их прогласимо песницима одређеног сталног облика који су до минуциозности разрадили, усавршили и допринели његовој бројности.

Развијене свести о облику, усмерили су своју пажњу на изражајне могућности језика и били склони маниризму који се очитује у облицима заснованим на понављању речи и читавих стихова (попут балада, ронда, рондела, сестине лирике). У њиховом песништву има примера и формалних маниризама, односно песама које поступком грађења одударају од конвенционалног изгледа и својом су специфичном формом усклађене са одређеним мисаоним садржајем. Од оваквих маниристичких игара издвојили смо поступак играња са смислом код Миљковића и графички поступак код Вукадиновића, чијим се поетичким концептима омогућава читаоцу слобода да креира нове песничке структуре и нови слој значења.

Иван В. Лалић доминира у испевању захтевних и сложених песничких облика; једини се окушао у испуњавању утврђених прописа секстине као сталног облика песме¹⁶ и једини је обновио канон, жанр црквеног песништва, чију је сложену грађу у својој последњој песничкој књизи учетворостручио поштујући композициону структуру древне форме и нудећи могућност стварања метациклуса од стране читалаца. Утискујући у старим облицима печат новог сензибилитета, постигао је спајање две поетике, модерне и средњовековне, односно мешавину профаног и сакралног, надовезивање свакодневног на литургијску семантичку линију у свим песмама канона, са обостраном учинковитошћу. Оба облика, секстину и канон, довели смо у везу и на основу других елемената. Наиме, комбиновање рима–речи у секстини резултира семантичким ефектом. Исто ће тако Лалић у својим канонима применити поступак понављања и варирања у позиционирању библијских цитата, умећући их међу рефлексije о песниковој садашњици, богатећи их новим значењским слојем. Препознали смо везу ова два облика и у домену

¹⁴ О томе видети Париповић 2014: 261–268.

¹⁵ О томе видети Париповић 2013: 161–171.

¹⁶ О томе видети Париповић 2013: 153–159.

бројчане еквиваленције. Дакле, Лалић не само да се издваја по обнављању и примени облика ретких или, пак, до сад не употребљаваних у нашој књижевности, него их и корелира потврђујући уједначеност и изграђеност своје песничке поетике.

Од свих песника групе српских неосимболиста једини је Лалић своје умеће окушао и у сталним облицима класичног порекла и проникнуо у дух хексаметра и сапфијске строфе обликујући их на основу изворног, националног изума (мислимо на принцип уобличавања Војислава Илића на чијој подлози гради своју варијанту слободнијег поретка) и преводилачке поетичке концепције, односно увида у страни модус стиховног структурирања.¹⁷ Функција псеудокласичних облика самерљива је поетици групе и настојању те културне оријентације за откривањем нових могућности старих канонизованих облика.

Већину облика, осим појединачне употребе, ови песници груписали су и у циклусе руководећи се разноврсним интегративним факторима, садржајно-тематским и формално-жанровским, као и квантитативним критеријумом песама у циклусу, створивши радијални и линеарни тип циклотворне повезаности. Преплитањем модела и променама принципа уобличавања унутар једног циклуса, као што је то радио Миљковић, потирала се монотоност у формално једнообразном циклусу. Понеке појединачне песме су могле бити у функцији пролога из којег се родила потреба опсежнијег преливања мисли у више песама; висок степен коресподентности између њих је очит, што може да иде у прилог чињеници о јединствености песникове поетике, или пак „доследности песничке стратегије“, какво срећемо код Радовића и Лалића, у чијим сонетима, примера ради, било засебним било у низу, се баштини линија мотивске сродности и асоцијативног повезивања песама.

Од свих романских облика, па и опште свих сталних облика, највише песама испевали су у сонетној форми подсећајући нас на његову тачну меру исказивања једног поетског доживљаја. Период у којем стварају српски неосимболисти, од педесетих година 20. века, карактеристичан је не само по обновљеном интересовању за сонет, него и по огромном броју испеваних сонета у српској књижевности. Окушавајући се у оквирима задате форме, испробавали су своју артистичку инвенцију моделујући сонетну структуру на више начина, од којих се неки прожимају и комбинују, а препознајемо их на нивоу семантике, синтаксе, строфичности, стиха и риме. Осим посебних сонетних форми, повезивали су их и у циклусе, али и досегли сам врх сонетизма сонетним венцима. Њихови сонетни модели, као знак повратка симболистичкој традицији, указали су и на живу традицију сонета у нашој књижевности, а тиме уједно и на културни стандард и европски културни идентитет. Пишући не само у канонизованим узусима, већ се и поигравајући са сонетним законитостима, дакле, негујући и строгу и слободнију форму,

¹⁷ О томе видети Париповић Крчмар 2014: 126–135.

потврдили су да је сонетна традиција у дослуху са савременим стваралаштвом, односно да свака метаморфоза форме доприноси процесу модернизације поезије. Многе особине сонета биле су инспиративне за поигравање с каноном, попут растерећења од стеге строфног распореда, ослобађања од утврђеног броја стихова, система римовања и изометричности. Међу свим песницима ове генерације највише смелости у модерном приступу обликовања показао је Велимир Лукић, дајући велики допринос поимању и прихватању обликовног динамизма, те складног обитавања опсервација у дози по мери поетског даха.

Наравно, како би се прикључили таласу сонетовања наших лиричара, који резултира савременим тематско-идејним преокупацијама, и успешно креирали аутентичан облик адаптиран песничком сензибилитету, те својим сонетима начинили нове поетске квалитете, сви они су морали добро познавати постојећи сонетизам у домаћој и страној књижевности. Призивали су својим песмама „гласове мртвих“ из домаће традиције и допуњавали њихову и своју традицијску ризницу сећањем на стране узор и честе тематско-мотивске комплексе (Орфеј, Еуридика). Дакле, тадашњи књижевни миље, осим усмерености ка обнови традиционалних форми, упућивао је на узор и књижевна интересовања у традицији. Такав нови, савремени концепт у уметничком стваралаштву утемељен на моделима традиције неминовно мења како статус тако и значај сталних облика отварајући питања од изузетног значаја за науку о књижевности, превасходно питање идентитета (формалних особина и функције облика) и граница трансформације облика које би се прихватале као есенција песничког артизма и инвенције.¹⁸

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Белек, Рене, Остин Ворен. Књижевни жанрови. *Теорија књижевности*. Београд: Нолит, 1991, 264–276.
- Грдинић, Никола. *Силни облици песме и строфе*. Београд: Народна књига – Алфа, 2007.
- Јовановић, Александар. *Поезија српског неосимболизма*. Београд: Филип Вишњић, 1994.
- Париповић, Сања. Модернизоване терцине Ивана В. Лалића. *Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду XXXVIII/1* (2013): 161–171.
- Париповић, Сања. Конструкционо нијансирање истоврсног – баладе Милована Данојлића. *Асиметријски идентитет и њихово обликовање у српској књижевности*. Нови Сад: Филозофски факултет, 2014, 261–268.
- Париповић, Сања. Сестина лирика Ивана В. Лалића. *Филолог IV/ 8* (2014): 153–159.
- Париповић Крчмар, Сања. Проницање у дух класичног обрасца. *Интеркултуралност* 8 (октобар). Нови Сад: Завод за културу Војводине, 2014, 126–135.

¹⁸ Презентован текст је својеврстан резиме ауторове докторске дисертације.

- Париповић Крчмар, Сања. Мадригали Велимира Лукића. *Зборник Мајице српске за књижевност и језик* 63/III (2015): 797–805.
- Петковић, Новица. Како читамо песме. *Озледи из српске поезије*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2006, 156–166.
- Петровић, Светозар. *Stih. Uvod u književnost*. Zdenko Škreb, Ante Stamać (ur.). Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1983, 365–428.
- Џацић, Петар. *Бранко Милковић или неукројива реч*. Београд: Просвета, 1965.

Sanja J. Paripović Krčmar

POETIC FORMS IN SERBIAN NEOSYMBOLISM

Summary

Studying the repertoire of poetic forms of these poets belonging to a modernized tradition, recognizing their form usage, proposing typological classifications and marking the manners in which they are related to the form will contribute to the continued actualization of the issue of fixed forms. The first chapter of the doctoral thesis *Poetic Forms of Serbian Neosymbolism* takes a look at the notion of poetic forms, offers an overview of the existing literature dealing with fixed forms, and indicates previous findings and the methodological framework of this research. Then the basic poetic postulates of neosymbolist poetry are considered and the tendency toward fixed forms as a kind of relation to tradition is highlighted. Finally, the first chapter brings the overview of the corpus – bibliography of forms in poetic books. The second chapter presents the awareness of the significance of the form tangible in the explicit poetics of these poets. It also underlines the literary and historical context of Serbian neosymbolist poetry, which indicates the influence of both European and Serbian modern poetry, as well as the activation and modernization of poetic tradition. The central chapter of this monograph presents an overview of fixed forms of poems and stanzas used by Serbian neosymbolist poets. Based on their origin, forms are classified as: Roman (the most common), Greek-Byzantine and classical. Certain types of stanzas taken from the tradition are listed as well. The relation between free and rhymed verse is highlighted interpretively and the revival of verses stemming from classical, European and Serbian tradition is underscored too. In general, the conclusion proposes the characteristics of chosen poetic forms and the usage of the tradition of the second postwar generation of poets. Furthermore, it draws attention to the issue of poem creating principles harmonized with poetic eras, and to innovation in structuring techniques which brought improvements in the development of Serbian poetry.

Универзитет у Новом Саду
 Филозофски факултет
 Одсек за српску књижевност
 sania0205@yahoo.com

Др Ранко В. Поповић

СТАТУС И ФУНКЦИЈА ПСОВКЕ У КЊИЖЕВНОСТИ

У раду се разматра статус и функција псовке у књижевности, на примјерима дјела појединих српских писаца која су настајала у другој половини двадесетог вијека. Оно што је у њима од првенственог интереса за рад јесу псовке које користе ликови војника, а оне су самјерене с једним документарним узорком, као неком врстом прототекста, који им је у појединим случајевима могао бити и непосредни узор. Осим тзв. војничке, предмет интереса су и друге врсте псовки изразите стилске маркираности, посебно у разнолико интонираним афективним говорним ситуацијама.

Кључне ријечи: псовка, војничка псовка, говорни жанр, афективни експресив, психолошки аспект, социјални и етички аспект, Д. Михаиловић, Д. Ћосић, Б. Ћопић, Ј. Радуловић, С. Ковачевић.

1. Шездесетих година прошлог вијека нагло се осјетило појачано присуство псовке¹ у званичним сферама југословенске, односно српске културе.

¹ „Псовке су формулаички (стереотипни) изрази једноставне синтаксичке структуре са опшеним речима у основи, чији је вулгарни садржај експлицитно или скривено реализован зависно од различитих социолингвистичких и психолингвистичких фактора комуникације. Оне припадају говорном чину експресива и испољавају различите конверзационе навике (доминантније лоше), изражавају различите емоције (доминантније агресивне) и различите ставове говорника према саговорнику (доминантније непопустљиве). Псовке су део нашег укупног језичког знања и понашања које се активира у зависности од намере, саговорника, теме, ситуације, контекста, расположења, заједничког искуства или знања“ (Ristić 2010: 197–198).

Етимолошки је у свом прасловенском извору ријеч *йсовка* сродна ријечи *йас*, а то сродство у данашњем српском језику открива и глагол *лајати* који може да значи и *йсовати* (*Не лај! у значењу: не йсуј, не вријеђај, не џовори ружне ријечи*). „Изговарање непристојних, увредљивих и ружних речи, најчешће у срби и љутини, доводи у везу псовање са оним што чини пас. На питање шта је то пас учинио, па је из његовог имена изведена псовка, одговор налазимо у миту из времена прасловенског јединства“ (Jovanović 2004: 82–83); Јовановић има у виду тумачење Б. Успенског из кога произилази да псовка „пас ти матер“ представља далеки одјек архетипске сакралне слике Громовникове оплодне мајке Земље.)

Заправо, процес њеног културног озваничења опрезно је започео двадесетих година, да би се након поменутог периода, све до нашег времена, само интензивирао. Познат је случај наше прве филмске псовке у завршној сцени филма Жике Митровића *Марш на Дрину* (1964), коју изговара Љуба Тадић у улози мајора Курсуле, а која није била предвиђена Диклићевим и Митровићевим сценаријем. Осим што је изазвало одушевљење публике и тако постало заштитни знак прослављеног филма, то чувено Курсулино (Тадићево) *Дрино, јебем ти...* (док пада рањен и последњим погледом хвата завијутак Дрине у даљини), на најочигледнији начин показало је изражајно преимућство псовке у одговарајућем умјетничком контексту. У те три ријечи стало је значења колико би и у подужи монолог, с тим што је псовка крајње психолошки мотивисана, а притом ни у најмањој мјери не ремети трагику јуначке погибије ратника који презире и смрт како је презирао кукавице и позадинце. То што се у Митровићевом филму с псовком десило случајно убрзо ће постати циљана демонстрација умјетничке слободе у периоду тзв. црног таласа домаће кинематографије, да би се поткрај осамдесетих па све до данас претворило у праву псовачку филмску параду, најчешће самосврховиту и умјетнички немотивисану. Наше *йсовачко* позориште промовисао је у највећој мјери глумац Зоран Радмиловић у насловној улози Ковачевићевог *Радована Трећеџ*, још увијек живе представе која је премијерно одиграна 1983. у Атељеу 212. У српској књижевности псовка постаје уобичајено средство седамдесетих година, посебно у дјелима представника тзв. стварносне прозе или прозе новог стила (Живојин Павловић, Видосав Стевановић, Мома Димић, Мирослав Јосић Вишњић, Милисав Савић...), што је и природно кад се зна да су ови аутори с темама и ликовима узетим с маргине живота уносили у своју прозу и говор улице, жаргон, језик појединих друштвених група и дијалекат.

2. Сваки говорни жанр за књижевност представља мајдан из кога она захвата према својим потребама. Тако је начелно и са псовком, али у самој књижевној пракси њен случај је сасвим специфичан, а ту специфичност одређује замршен сплет историјских, психолошких, културолошких, те цивилизацијских разлога и односа. Најчешће грађена од оне опscene, вулгарне лексике (што ипак не мора бити правило), псовка је задуго била табуисана у сфери званичног културног стандарда, ма колико представљала уобичајени елемент говорне праксе и омиљени „украш“ тзв. дивље, подземне књижевности у усменом и писаном облику. Друштвено проскрибована, она је (код нас, колико је познато, још од времена Душановог законика) подлијегала механизмима цензуре и правне репресије, али је до новијег времена по јакој инерцији пуританистичког односа друштвене средине остајала чак и на маргини научног интереса лексикографа.² Било би веома изазовно упустити

² Последњих деценија и код нас је појачан научни интерес за псовку, једнако у домену културолошких студија као и у различитим лингвистичким областима какве су, прије свега, психоллингвистика и социоллингвистика. Кад је у питању истраживање псовке и њене

се у потрагу за њеним коријенима, што би нас одвело до неочекиваних, већ назначених открића о њеној обредној и сакралној природи,³ дакако, у једној обрнутој, негативној перспективи, на оној тамној страни човјекове потребе општења са тајном. Ритуални карактер псовке уочава и Чајкановић (1994: 186), наводећи као примјер изговарање опсцених ријечи уз чин сјетве. (Претпоставља се да је пјевање ласцивних пјесама као дио свадбеног обреда остатак древног вјеровања везаног за подстицање плодности брака, које су изражавале и тзв. бјесовске пјесме из доба словенског паганства.) Али, пошто је то одвећ сложена прича за овакву прилику, упутније је начелно утврдити маргинални статус псовке у сфери културног стандарда и управо из те тачке сагледати њено присуство у књижевности. Опште културне норме добрим дијелом усмјеравају и оне елитне, па тако и књижевне, што суштински значи да се о псовци у српској књижевности може говорити тек у новијем периоду,

функције у књижевном контексту, ту од користи могу бити и информације о њеној језичкој структури и функционалности раслојености, а још више о комуникацијским и нормативним аспектима употребе псовке.

„За комуникацијску улогу псовки, како су показала досадашња истраживања, веома је важно имати у виду следеће друштвене, психичке и културне аспекте њихове употребе: навике, обичаје, припадност одређеној друштвеној групи (верска, национална, социјална, регионална, професионална, статусна, узрасна, родна), формалност ситуације, познатост саговорника, различите функције псовки (понижавање саговорника, стварање или појачавање мржње, удаљавање саговорника, повезивање саговорника, брисање статусних разлика, идентификација са одређеном групом); по параметру шта се псује могу се установити системи вредности у друштву, друштвени табу, културне и митске особености.

За нормативни аспект употребе псовки и за њихов статус у језику значајни су параметри друштвеног ограничења псовки, као што су: јавна употреба, службена употреба, реакција на псовку (реакција онога коме је упућена, реакција средине), изостављање, цензурисање, редуковање, еуфемизација и други начини камуфлирања псовки с обзиром на следеће разлоге: уљудност, недовољна блискост, да се не повреди или не изненади саговорник, због присуства треће (непознате) особе, због социјалног окружења: породица, школа и сл. институције, статусне и друге разлике и због навике за редуковање псовки“ (Ristić 2010: 197).

³ О једном таквом увиду Бориса Успенског пише мимогредно Новица Петковић, преводећи и наводећи ове ријечи руског аутора: „На дубинском (почетном) ступњу псовање мајке је, изгледа, повезано с митом о сакралном браку Неба и Земље – браку који као последицу има оплодњу Земље. На том ступњу улогу субјекта радње у псовању мајке имао би Бог Неба или Громовник, а објекта – Мајка Земља“ (Б. А. Успенски, *Изабрани радови*, том II *Језик и култура*, Москва, 1994, стр. 102–103). „А из много доцнијих хришћанских осуда псовке као великога греха“ наставља Петковић „види се да је он неопростив управо зато што се истим чином срамоти рођена мајка, Богородица и мајка црна земља. Очигледно, закључује Успенски, псовање мајке схвата се 'као срамоћење Богородице зато што се представа о Богородици везује за култ Мајке Земље; другим речима, почетна идеја о срамоћењу Мајке Земље, која је у основи псовања мајке, преноси се на Богородицу'. И на крају: 'Поистовјећење Земље и Богородице врло јасно долази до изражаја када се једнако именују', јер се, Богородица, као што смо видели, дословно може звати *земљом*, као и земља – *богородицом*' (Петковић 1999: 171).

периоду двадесетог вијека, односно раздобљу снажне модернизације књижевности. Упркос привидној силини авангардних залета након Првог свјетског рата, српска књижевност је, у симбиози патријархалне хероике и грађанске културе, добро чувала свој основни лик оцртан на подлози хришћанске духовности, што значи да се псовка веома споро и опрезно, прво у блажим модификацијама, уврштавала у ред равноправних изражајних средстава. Ту стално постоји напетост између конзервативне друштвене, те шире културне норме и литерарне потребе за изражајним потенцијалом псовке. Јер, с те стране гледано, псовка је језичка бомба, најкраћи и најефектнији пут до артикулације афекта, какав у невербалној сфери имају карактеристичан гест или наглашена мимика, што сами писци понајбоље осјећају.⁴ Она вербално покрива читаву скалу човјекових психичких стања и осјећања, од бијеса и мржње до пријатног расположења и изразите емотивне наклоњености. Отуда је потреба књижевности за псовком као изражајним средством аутентична и оправдана. Вишефункционална и значењски разноврсна, псовка може да садржи знатан комуникативни, социјални, психолошки, етнички и етнографски потенцијал. Мада се начелно може замијенити и другим језичким средствима, у појединим карактеристичним контекстима њен стилски учинак је књижевно ненадокнадив. Осим тога, псовка је и у погледу облика разноврсна; може бити блиска узречици, пословици, клетви, басми; каткад је сведена на једну једину ријеч, док у појединим случајевима може бити развијена до веће текстуалне цјелине, до читавог низа реченица.

3. За ову тему важно је и то да српски писци добро уочавају бројност и специфичност псовки у сопственом народу, као његово посебно менталитетско својство, што могу потврдити и ова два карактеристична примјера, од којих је први узет из драме, а други из романа:

„АЛЕКСА: (...) А да ти право кажем, бојим се да смо заслужили да живимо у оволиком мраку.

ВАНЕ СИРОЧЕ: Зашто, наопако?

АЛЕКСА: Зато што ја не знам народ који више псује Сунце: Сунце жарко, Сунце калајисано, Сунце неогрејано, Сунце лебово, Сунце крваво... Да сам ја Сунце не би нас ни оволико грејао. А уз Сунце псујемо Бога, хлеб и мајку. Чему се може надати народ коме су обичне, свакодневне псовке: Сунце, Бог, хлеб и мајка...“ (КОВАЧЕВИЋ 1987: 12);

„Ни Он, Бог отац, псовки није поштеђен. Псују наши људи и Бога. И Божију матер. Сунце и месец. Оца и хлеб, крушну мрву. Мајку и дете у колевци. Звезду Даницу. Скидају све свеце с неба. Псују и краља, нашег,

⁴ Овако, на примјер, функцију псовке у књижевности види савремени руски писац Андреј Станиславович Бичков у разговору за београдски НИН (бр. 3160, 21. јул 2001, стр. 54): „Псовка има магично дејство, она је архетип, она је чиста енергија, у њој је много више емоција. Псовање данас, у друштву у коме је то табу, значи освајање мистичне слободе. Али ја у свакодневном животу не псујем, то је за мене средство књижевног изражавања.“

поименце – краља Петра. Притом, не веле Његово Величанство, не кажу ни Краљ Петар, већ, онако родбински – Чика Перо“ (Вулиновић 2014: 292).

Ковачевић и Вујиновић књижевноумјетнички активирају оно сазнање које и лингвистика потврђује и прецизно статистички доказује: да је значајан број псовки архетипског карактера и односи се на култне објекте.⁵ Таква врста псовке, с правом примјећује Милован Данојлић (1990: 36), најчешће представља „израз немоћног, метафизичког беса против судбине“,⁶ односно врсту (жалосне и несвјесне) психолошке компензације свега оног што су нашем човјеку ускраћивали и ускраћују историја, цивилизација, шира друштвена средина или његово непосредно окружење. Језичка инвенција ту се открива као нека слијепа енергија освете свему и свачему, толико слијепа да псовач није свјестан да је његов вербални чин у крајњој линији акт самоповређивања и самоунижења. Али, то слепило и јесте кључна особеност немоћног бијеса, што добри писци знају па у дну бића великих псовача и хулитеља, уз то каткад и насилника, најчешће откривају несигурност, слабост и страх, или осујећеност какве друге врсте, а та психичка контроверза по правилу даје добар умјетнички резултат у виду рељефно оствареног лика. Примјера ради, једну такву (додуше карикатуралну) варијанту типа кућног тиранина псовача даје Јован Радуловић у сценарију телевизијске драме *Вучари Доње и Горње Полаче*, која за тему има древни народни обичај *вучарења* у Далматинској Загори. У ситуацији крајње оскудице, двије године након Другог свјетског рата, Радуловићеви јунаци углавном сједе и картају, смишљају како ће се најести и напиту кад с вучјом кожом опросе Загору, и непрестано псују. На непуних четрдесет страница текста има стотињак псовки и клетви, од којих већину писац ставља у уста лика по имену Марко⁷ и њима га досљедно и у цијелости драмски портретише. Шта тај све не *џребе*, не *џради* и не *бреџиџима*: од *свешће нед(и)ље* (и *младе* и *кржаве*), *мајхере ђоџане*, *свих свешћаца у ђодини* и *црљеним* и *модрим словима исписаних* (и *православних* и *каџоличких*), *Мале* и *Велике Госће*, *Боџа ђрасца*, *свешће Пејџке*, *Свешћоџ Ђурђа на коњу*, *свешћоџ Илије*, *свешће Ане*, *свешће Рожарице*, преко *џареноџ* и *сљешћаноџ сунца*, *Госће сињске*, *свеџа ђо сџиску*, *боџје слике*, *звона свешћоџ Јакова*, па до *свешће божје канделорице*, *мајке божје коџриџњака*

⁵ „У позицији објекта може бити било шта, а најчешће су то ријечи чија значења, с обзиром на културну традицију, имају статус култа, па је степен агресивности псовке директно пропорционалан хијерархијском статусу култа: мајке, сестре, детета, Бога, свеца, крсне славе и др. Код псовки у српском језику, према истраживању Данка Шипке, у врху хијерархије налази се култ мајке“ (Ristić 2010: 198).

⁶ Слично одређење даје и Зоран Глушчевић у својој студији о кичу (Gluščević 1990: 124), истичући да таква псовка даје псовачу илузију имагинарне моћи удаљавајући га, заправо, од реалности и истине. И Данојлић и Глушчевић су на трагу старијег Дворниковићевог тумачења псовке као израза немоћи (Dvorniković 1939: 345).

⁷ Телевизијски филм по Радуловићевом сценарију режирао је 1978. године Здравко Шотра, а улогу Марка играо је Борис Дворник.

и божје мајке циџерица, и бијелих и црних. Киван на све и свакога, а немоћан пред свим и свачим, завидан чак и вуку на толикој сачењаној месини (срнејини, зечейини, јањейини, овчейини, јунейини, козловини), Марко најчешће и најсласније псује оне најближе – брата Шпира, повратника из Америке, и правдољубиву али језичаву жену Ику.⁸ Брат му је крив за све, а уистину највише зато што се вратио из далеког свијета и више му не шаље доларе; из те ирационалне љутње рађају се и ирационалне, али најприје blasfемичне и скаредне псовке (свејтоџ тии Сийијана ойрчим, йойищам тии се у божју браду, свејтоџ тии Сйевана насадим); спој опсценог и сакралног у највишој мјери истиче Маркове псовке као конфликтни говор, као афективну реакцију на вишак накупљене негативне енергије и притисак кризне ситуације крајњег сиромаштва. Пријетећа псовачко-опсцена обраћања жени (щутти сйара, зајрдим тии џа; жено, у сред цеклиа тие рещйам, не излази ми на очи, сикиром ћу тие са-сјећти) с једне стране израз су фрустрације услед суштински инфериорног статуса у брачној заједници (јер Марко, примјерице, за разлику од свих Полачана не зна заклати пиле ни огулити брава, што му жена у свакој прилици јавно прибада). С друге стране, чак и не тражећи могуће психоаналитичке нијансе,⁹ та врста псовке занимљиво је етнопсихолошко свједочанство о једном крајње извитопереном представљању чина тјелесне љубави као ратничког окршаја у коме женска страна обавезно мора бити побијеђена и унижена.¹⁰

4. Као добар примјер оправданости употребе псовке може послужити и текст наведен у *Додајку* који, истина, није књижевни, али има несумњиву

⁸ Изразит примјер псовачке комуникације у породици можемо наћи и у драми Милице Новковић *Камен за њод џлаву*. Ту се тешка и ружна псовка, као неко наопако породично за-вјештање Вучетића, преноси с кољена на кољено, са оца на сина (Милун – Вучко – Новак). Мада стално покушавају да изгледа односе и псовку учине тек дијелом свакодневне нормалне комуникације, Вучетићи то не успијевају, псујући све више у све бројнијим конфликтним ситуацијама: „КРСМАН: Ајде да лајемо, ал да се не уједамо, што викаше Никита. НОВАК: То је Никита јео говна, а ко то може свака му част“ (Novković 1978: 41).

⁹ „Опсцени карактер псовке пропорционалан је абнормалности сексуалног чина који се псовком формулише и наговештава. Она почива на симболици сексуалне доминације или перверзије, као израза потиснутог ероса и продора заковане, забрањене сексуалности. Псовка је вербални израз акције која се нити може нити намерава остварити. Таква псовка није намирење правде, већ освета за изазов, вербална агресија која треба да надјача онога коме је упућена“ (Ristić 2010: 202).

¹⁰ „Изведена из мита, скрнавитељска сексуалност псовке има мушки полни предзнак везан за патријархални фалократички поредак. Сексуална псовка је, наиме, прерогатив мушке моћи која проистиче из представе о повлашћености мушког ероса да фалусом ствара и разара, освећује и скрнави. Повезано са сексуалним чином, псовање одражава мушки начин агресије и увреде. (...) Степен фиктивности сексуалног у псовки обрнуто је пропорционалан њеној увредљивој моћи. Вербалном жестином псовке прекорачују се границе реалности, преврћује мера укуса и постојећих правила са циљем наметања фантазма сопствене супериорности. Укореењена у осећању немоћи, псовка подстиче идентичан одговор, а трансфер негативитета започет вербално често се завршава физичким обрачуном“ (Jovanović 2004: 86, 88).

књижевну predispoziciju zasnovanu управо на псовци. Сваки ваљан писац и сваки упућенији читалац одмах ће осјетити његову књижевну употребљивост, јер се иза ријечи, углавном псовки, види жив човјек, оне га напросто исцртавају и заокружују као непоновљиву личност, али – што је за литературу пресудно важно – и као прототип једне групе. У овом случају ради се о прототипу српског официра који није од оне елитне врсте, нити је погодан за какву параду, али јесте једноставни, храбри и снажни посвећеник свог посла, одан трупи и управо у рату најпоузданији (као и Митровићев филмски мајор Курсула). Ученом бесједништву очито није вјешт, ријеч не сматра акцијом па је зато помало и презире, наглашено је подозрив према свакој претјераној говоранцији, не воли политичаре нити благоглагољиве високе офицере. Али, зато је његова памет бистра и бритка, његово прозирање ствари елементарно једноставно и врло убједљиво. Из потпуне контре и апсолутном пречицом псовке он прави реторичку бравуру и постиже сугестиван, крајње дјелатан утицај на слушаоце, а то и јесте основни циљ сваког доброг бесједника. Ако овај стенографисани, документарни прототип примјеримо одговарајућем литерарном узорку, сличности се саме од себе намећу. Само на овом трагу изражајног активирања псовке, са свим специфичним разликама, могли бисмо навести читав низ значајних српских писаца друге половине двадесетог вијека, довољно је да поменемо Бранка Ћопића, Добрицу Ћосића, Миодрага Булатовића, Драгослава Михаиловића, Слободана Селенића, Данка Поповића, Добрила Ненадића, Душана и Синишу Ковачевића.

Узмимо за почетак примјер романа *Чизмаци* Драгослава Михаиловића. Исповијест главног јунака, наредника војске Краљевине Југославије Живојина Станимировића, званог Жика Курјак, коју нам он предочава, сазнаћемо то при крају романа, ретроспективно – као већ времешан човјек, безуспјешно лијечени алкохоличар и пацијент душевне болнице – није посебно интересантна и богата у садржајном погледу: сижејну основу чини прича о вољеном команданту Чичи Миљковићу, а као њена допуна важна су и неколика догађаја која освјетљавају јунакову животну љубав. Оскудну догађајност, међутим, вишеструко ће надомјестити језик, односно дијалекатски колоритни Курјаков говор у коме се разнолики регистар псовки и опсцених израза распознаје као умјетнички *raison d'être* главног актера. Жика псовачки изражава и снажна осјећања једнако као што саопштава своју животну философију, али је псовка код њега и уобичајена говорна поштапалица, у трајну навику и обичај узета ријеч. У свему и увијек на своју руку, тврдоглав али проциљив, он у крајњем свођењу рачуна свој случај неће да прихвати као медицински, бранећи притом ракију до последњег даха: „Мени сад, рецимо, тако кажу. И чак ми знају зашто сам полудео. Од ракије ти је то, веле. Целог си века, кажу, много пио, од тога би ионако полудео. Ал човек си био јак, да си друкше живео, сто би године поживео, па би и ракију дуго у себи носио. Међутим, док си оно после рата у Окну живео, жена ти је неки лекови против алкохола давала, антабус се звали, а да ниси ни знао. И продужавао

си да пијеш. И тако су се у теби ти јаки лекови и јака шљивова ракија сударали, сударали, сударали, док ти нису јебали мајку. И сад ти више нема враћање међу здрав свет.

Шио ми га Ђура. Вези курцу чарапе. Гради пички шубару.

Једу ми говна за мале паре, ето шта ми раде. Ако сам полудео, а вероватно јесам, од седења у ова четири зида сам полудео, а не од ракије“ (Михаиловић 1983: 288).

Пошто је и писац од оне врсте која не преза од идеолошке субверзивности, тим је и наратор склонији да своју пропаст објасни политичким разлогом, додуше готово узгредно, крајње безазлено и без нападних инвектива: „За време рата Немци ме, рекао сам ти, скоро уопште нису дирали, више сам од четника стра имо, и у затвор нисам седео. А онда, већ годину-две по ослобођењу, кад је кренуло, бре, ниси мого да се уставиш. За сваку реч су ме апсили. Ушо би у кафану, пијан, дабоме, кад сам и био трезан, и питао би за неку слику: *А кој ви је ово, јебо слику своју!*

И они би ме љуљнули у подрум. И на дуже и на краће, како им се кад тело. Мајке им га стерам и њима и онима што воле да се сликају и по кафански дуvari вешају“ (Михаиловић: 282).

Да оићужим, а не ружим, како би рекао Шекспир – Жикине псовке су овдје баш у таквој функцији. Оне јасно оцртавају лик једног народског шерета за кога нема недодирљивих тема, али и страдалника у чијој помућеној свијести чак ни радикалне политичке промјене након Другог свјетског рата нису оставиле јасног трага. Осим тога, те псовке истовремено сјенче и зло вријеме поратног комунистичког терора. Иако баш и не разабире својства појединих идеологија, Курјак апсолутним инстинктом правог народног човјека зна и осјећа да су све управе и системи бездушно репресивни по природи и да се човјек од њих не треба надати ничем добром. Зато он и нема потребу да чита затворски кућни ред који ће му послати плашљиви, али њему наклоњени управник: „Погледам, а оно он ми шаље затворски кућни ред. Каке су ми дужности у затвор – а то ја већ знам: ако неки оће да ме заскочи, дужнос ми је да му се нагузим да ми га боље утне – и кака, опет, имам права. А и то, богами, знам. Кад те је нагузио, имаш право да цокћеш и да вичеш: Баш ми лепо, баш ми лепо. Е, мислим се, мајке ви га стерам свима редом“ (Михаиловић: 202). И премда се чини да не мисли док псује, кад је у питању мишљење о псовци као средству друштвене комуникације, наредник Станимировић ту показује високу мјеру свијести, сматрајући је природном својином сопственог сталежа а притом не помишљајући да се њоме служе и припадници елите. У томе ће га разувјерити генерал Палигорић, заклети мрзитељ и опадач његовог Чиче, кад му изненадно бане у затвор након хапшења, последије џумбуса који је Жика начинио у скопској кафани „Македонија“ ујахавши у њу на магарцу. Мада га шамара и псује му *мајку ђеачку и издајничку*, наредник и не помишља да узврати, не зато што би му недостајала храброст већ што га паралише сазнање да и генерали псују, а он то није *мого ни да йреййосџави*. Сасвим другачије стоје ствари кад се

дрчни наредник намјери на себи равног противника; ту не преза ни од могућности повећања казне бескомпромисно бранећи сопствено (али и војничко) достојанство, као у затворском дворишту кад се на њега осветнички наврзе жандармеријски поднаредник, изнервиран својим лошим гађањем на вјежбалишту: „А *шћи*а *ћи*, насрће отуд, *радиш* овде? *Кој* *ће* *ћушћи*о на-*ћо*ље? Е, што има досадног света. *Онај*, *џосин-ђенерале*, велим, *шћи*о *ће* јуче *јебо*. *Како* *ћо*, вели, *разџовараш* са мно*м*? *Ти си овде зашћвореник*. *Је л знаш* *кућни ред*? *Сћани мирно*. А за то има право. По кућном реду стварно мораш пред свакога да станеш мирно. И пред коњско говно кад је на затворску службу. *Ма носи се*, велим, *ћиздо једна жандарска*. *Кој* *ћи* *јаш*и *машћер* усрану“ (Михаиловић: 247).

Одрешит и једноставан у поступцима, Жика је и у изразу директан и крајње јасан, при чему је његова псовка најпречи пут до таквог израза, али и брана сваком мисаоном компликовању и могућој патетици, кад су у питању осјећања. Његова љубав према удовици Дафини искрена је и њежна, на свој начин узвишена као и све праве љубави; али и њу Курјак изражава на свој војничко-псовачки начин, не умањујући јој притом узвишеност тиме што се усредсређује само на тјелесну страст. У његовом промишљању те љубави посебно је карактеристична депатетизација основне психолошке запреке, сјенке Дафениног мртвог мужа која, бар у смислу друштвене конвенције, отежава читаву причу. Жикина привидна грубост, па још и простачка, заправо је ту само нарочит израз уистину јаке љубави: „Никад, чини ми се, с тако лепу женску у друштво нисам седео. Лице јој бело ко да се с млеко умива, а на образи јој попао неки нежан пуољ, ко на брескву. Бленем ја у њу и у себе се мислим: ако ми се пружи прилика, да л ћу да смем ја ово да стиснем. Нећу, реко би. Руке ми од нервозу просто ладне.

И бедан, много ми бедан изгледа мој дотадањи живот. Докле ли ћу ја, мислим се, само курве да јурим? Докле ћу да чучим у куплераји ко гладан пас пред касапнице и да се ћушкам по неки прљави кревети са женама које ми се не допадају? Док је ово гњавио неки мали јевтичавко, који поред оваку лепоту божју није нашо ништа паметније него да опали каром о ледину. Минца у ње мора бити благотворна, свете водице из ње да јој се напијеш, а он, будала, црко“ (Михаиловић: 69).

Курјак је војник и сав његов поглед на свијет је војнички; такав је и његов рјечник, а у њему је онај доминантни, стилски најактивнији и најсликовитији дио управо псовка. Она ту највећим дијелом остварује и носи поступак сказа, који Михаиловић иначе ауторски репрезентује у новијој српској књижевности.

5. Одјек говора капетана Ђурашковића можемо веома јасно препознати и код неких ликова из Ђосићевог романа епопеје *Време смрти*. За разлику од Михаиловићевог романа гдје је псовачки говор углавном својство само једног протагонисте, у Ђосићевом четворотомном дјелу ријеч је о читавој групи актера који се изражавају на тај начин и чије су псовке одређене

заједничком контекстуалном ситуацијом рата. Опсежан и сижејно веома разуђен, Ћосићев роман о првим годинама Првог свјетског рата у Србији као позорнице бројних дешавања има и сеоску и градску средину, војне штабове, народну скупштину, кафане, жељезничке станице, болнице, касарне и бојишта, а у њему су веома честе и масовне сцене са мноштвом гласова знаних и незнаних ликова који су, опет, припадници најразличитијих група и сталежа. То истовремено значи да се много и често псује, а најупечатљивије су и код Ћосића војничке псовке. Он своје ликове углавном психолошки портретише тако што их фиксира у неким драматичним, неријетко и граничним ситуацијама какве су у рату честе. Најгласнији псовачи и код Ћосића су професионални војници, трупни официри и подофицири, којима је псовка неизбежан и уз команде најчешћи елеменат рјечника.¹¹ Учесталост псовке у овако постављеном контексту не диктирају само посебни психолошки и афективни разлози већ и потреба за брзом и економичном, а уз то и ефикасном, вербално убједљивом комуникацијом, а то су услови којима псовка у потпуности одговара. Да псовка под нарочитим околностима може бити и веома корисно борбено средство, показује овај кратки одломак из другог тома Ћосићевог романа: „Командир Лука Бог прети из мрака: *Да се нико није макао! Убићу сваког ко покуша да бежи! Убићу на лицу мјеста!*

А пук сјурен са Баћинца више виком и псовком српске мајке на српском језику него бојном ватром и бајонетом. Одозго, с виса, чује се песма и весела вика Шваба који говоре српски; доле, у потоку, по странама, српски официри се деру, прете, пуцају на бегунце. Јауци цепају тмину“ (Ћосић 2, 1979: 90–91). Наречени командир Лука Бог управо је карактеристичан тип самопрегорног, али до бездушности строгог старјешине. Груб и осيون, он је од оних које војска не воли јер зарад угледа код надређених лако жртвује потчињене, јер је *баксузина која сваке ноћи смисли чећи по неко усмртије*, како то изриче један од његових војника. Такву врсту старјешине војници зову *крвником*, слушају га кад морају, али му се и свете чим добију прилику. Репертоар псовки није му нарочито богат, али оне су стални зачин његовог говора; некад готово поштапалице, други пут израз немоћног бијеса и очајања због губитка важног стратешког положаја: „Немате ви ни срца ни муда, усроње! Од кога побегосте, да вам сеју гологлаву! (...) Где сте, водници, сеју вам гологлаву? Ђаци, не дајте кукавицама у поток! Аустрија је на брду, милосну вам мајку!“ (2: 91–92). Као једно од најубичајенијих, његово стално

¹¹ Уз псовачку природу код таквих старјешина у Ћосићевом роману веома често иде и одговарајући надимак. Тако је и са потпоручником кога мобилисани студенти, *ђаци* (1300 каплара) на обуци у Скопљу обиљежавају надимком Крвопија. (Он је потчињени официр потпуковнику Душану Глишићу, кога *ђаци* због мршавости и дугих бркова зову Дон Кихот, а он њих потцјењивачки – Рузмарини.) Кад затекне *ђаке* како у спаваоници, након повечерја, праве маскараду на рачун команданта Глишића, Крвопија овако реагује: „Знате ли ви, да вам мајчину *ђачку*, отакад је свирало повечерје? Знате ли ви, господске сероње, да зајебавате једног српског потпуковника, јунака са Куманова, једног официра коме су два брата официра већ погинула за отаџбину? Ви, књиголиси! Мاستиљаве говнаре! Мирно!“ (Ћосић 1, 1979: 199–200).

псовање мајке и сестре функционално маркира интонација; од ње зависи и степен увредљивости псовке, па и реакција оних којима је упућена: док је војници сељаци доживљавају као вишу силу и још један атрибут командирске свемоћи, мобилисани студенти осјећају је као личну увреду. „Моја сестра је болничарка, воле нареднички! Не псуј!“, одговориће му јетко смирени и тихи студент философије, ђак поднаредник Иван Катић, Вукашинов и Олгин син а Миленин брат, у чијем рјечнику до рата није било ни трага од псовке.

Танкоћутном и на псовке несвиклом Ивану страшно је и неподношљиво простачко задијевање војника у затишју између битака,¹² гдје су сасвим блиско наспрам српских ровова положаји аустријске војске, тачније, Хрвата у тој војсци. Иста та ситуација Ивановом помоћнику, сељаку Сави Марићу, изгледа потпуно нормално јер се, ето, *војске мало шале*, а и *наци смо* па се *хвала богу разумемо*. А тај вербални двобој, као увертира ватреном окршају, изгледа овако: „Био сам ти у Црној Бари. Кућа до цркве. Добру жену имаш, гецо! Еј, јашил сам ти је читава ноћ! Цукер рит има ти жена!

Шта му је то рит, дете му швапско? Еј, Босанац, Илија, шта му је то рит на швапском?

Рит, то ти је, Сретене, гузица.

Па ти, бре, Швабо, немаш људско име ни за гузицу, а камоли да нешто мушко радиш!

А што ти, Петровићу, жена има онолики пупак, јебо ти пас матер?!

Јебаћу ја теби, Фрањићу, редом и по списку, кад ти пређем Саву!

Еј, цукело србијанска! Јебо сам ти сестру! Вратићу јој се опет, кад ухватим твог чика-Перу!

Немаш ти, швапски дуполизу, чим да површиш Српкињу! Ни да пишаш не можеш људски!“ (2: 160–161). Додатно Иваново запрепаштење изазваће крвави обрт комичне сцене, кад се Сретен неопажен одшуња и убаци бомбу у швапски ров; дојучерашњи сорбонски студент научиће још једну животну лекцију о свом народу: да се псовање жене не прашта, ма колико љубоморни осветнички чин у тој општој погибији изгледао бесмислено, *одврајно и срамно* („Ја бих, водниче, за жену убио и краља Петра, а цаба ти једног швапског говнара“).¹³

¹² Колико је ситуација типска, може да потврди и често препричавана, по свему судећи истинита анегдота из скорог рата у Босни деведесетих година, гдје се један такав дуел завршио тако што је муслимански војник опсовао српском војнику *Коло српских сестара*, након чега је овај псовачки капитулирао. И та игра, дакле, има нека своја правила и фер-плеј који се прећутно поштује. (Негдје код Ремарка постоји сцена у којој један његов јунак дијели свађалачки мегдан с неким пргавим дебелком који сипа псовке и увреде као из рјечника, а кад на крају чује увреду на сопствени рачун да је *јуућујуће зробље бифџека*, он одустаје од даље препирке и сав задовољан записује увреду коју до тада није чуо. Наклоност према псовци очито може да се развије и као посебно његована страст, а научници кажу да постоји и болест псовања звана *којролалија*, која је често елемент тзв. *Турејшовог синдрома*.)

¹³ Док Иван изречене псовке, уз сво гађење, прима когнитивно, стриктно разликујући вербални од практичног акта, сељак и војник Сретен очито нема слуха за те нијансе и он

Најжешћи псовач у овом Ћосићевом роману, а истовремено и један од најувјерљивијих ликова, добрим дијелом управо захваљујући псовци, јесте каплар артиљерац Алекса Дачић. Прави Преровац и син свога оца Толе, он је снажан и предузетан човјек (*ойасник*, како би рекао Ћосић), храбра и отворена природа, али и сумњичав и подмукао и осветољубив кад затреба. Командир Лука Бог га је једном ошамарио у наступу неконтролисаног гњева и то му је враћено метком у чело, да се никад не сазна да је то било Алексино дјело. Поред општег, он води и само свој рат, утврђен на чврстој одлуци да стекне иметак и више никад не буде слуга Катићима. У тој намери не преза ни од чега, за дукат ће пристати чак и да рани ратног друга који је намислио да се тако спаси смрти коју предосјећа. Истина, то ће бити разлог да га обузме огорчење на самог себе, али краткотрајно и неизбежно псовачко: „За сто дуката треба да пробуши сто српских ногу. Шта се дочекало, сунце му божје! За дукат у Србина. Пишам те, војско, пишам те, земљо, пишам те, слободо. Нит је Славко човек нит сам ја човек“ (2: 99). Њему су мало *војска*, *земља* и *слобода*, па ће да „пиша“ и на *заклейву* и *йойов ейиштрахиљ* и *Оченаш*. На дукат се „сере“ (Славку) вербално, наравно, али га ипак узима. Од скатолошке Алекса брзо и лако прелази на богохулитељску псовку: *сунце вам на-шакнем, да му Боџородицу, Боџа му јаркоџ, Боџ вас клејао*. Својима у чети углавном псује *майшер врљаву*, а непријатељу *нану нанину*, *царицу џолоџлаву* и *дејше швайско*, а има још којекаквих погрдних израза за различите прилике. Алекса не само да говори, он и мисли псовачки, и то каткад о веома озбиљним стварима, о опстанку Србије, на примјер: „Па ако се и у овој садашњој сјеванији опет не ускурче и не заинтаче Живојин Мишић и Степа Степановић, наша кола неће да остану без четири точка и ми зговнани под њима“ (4: 323). Осим стилизације и говорне карактеризације појединих ликова, Ћосић је изузетно богати фонд псовки и вулгаризама веома често стављао у функцију стварања комичних ефеката, што је тип функционалности ове врсте лексике који се у стилистици посебно наглашава (КАТНИЋ БАКАРШИЋ 2001: 233). И више од тога, код њега су ти комични ефекти готово по правилу саставни дио сцена које су у дубљој основи трагички осмишљене да би у пуном свјетлу представиле рат као деструктивну силу која подсијеца сами коријен хуманитета.

Појачану употребу псовке у односу на *Време смрти* Ћосић остварује у роману *Деобе*, гдје она има одређеније функције и нека додатна стилска

псовку поистовјећује са самим чином, примајући је крајње афективно. Теорија би тим поводом утврдила да се један исти говорни израз у облику псовке може, зависно од реципијента, контекстуализовати на два сасвим супротна начина: као идиоматско и као увредљиво псовање. Типови су одређени према књизи Стивена Пинкера *Грађа мисли* (Steven Pinker, *The Stuff of Thought*), гдје је овај амерички експериментални психолог псовање класификовао у пет врста: дисфемистичко, увредљиво, идиоматско, емпатично и катарзично. (Борис Главач, аутор психолошке студије *Псовке*, уочава да иста псовачка фраза праћена афективним набојем даје *агресивну йсовку*, док се без таквог набоја претвара у *йошййаилицу*.)

назначења. Будући да је роман замишљен и остварен из тачке гледишта оне друге, четничке стране, против које је писац (као партизански борац и комуниста) био непријатељски одређен и идеолошки и ратнички, из њега проговара онај дио српства који је с крајем Другог свјетског рата потучен и кога је накнадно требало и умјетнички поразити. То поражено српство у овом Ћосићевом обимном и изражајно најзгуснутијем дјелу је морално жигосано и деградирано, при чему је добрим дијелом псовачки одсликано и саопштено. У основи, два су кључна атрибута којим је Ћосић литерарно портретисао покрет Краљеве војске у отаџбини: један је симболичке природе – нож, а други изражајне – псовка. То псовачко српство писац двоструко обиљежава: као менталитетско самоосјећање (самовиђење) и као виђење другог, поглед са стране. „Сина ти нисмо разапели, нити смо ти пишали у браду. Јесте, псујемо свеце, псујемо их као и жене, као и себе што псујемо“ – рећи ће, као на последњој исповиједи, један од мноштва гласова сеоског народа Трнавe, сабијеног у цркву коју ће Нијемци минирати. (Тај, или неки други глас, можда и оног бесловесника који у страшном часу пред колективно смакнуће псује Богородицу пред олтаром, затражиће и посебан опрост за своју опаку навику: „Много сам псовао, све сам псовао. Опростите ми, и људи и жене и децо“.) С друге стране, овако улогу псовке међу Србима виде у свом извјештају чланови америчко-британске мисије за прикупљање стратегијских података: „Они се могу нахранити, задовољити и снабдети енергијом и за највеће физичке напоре са највише три речи њихових вођа. Прва магична реч је: *Нема се*; друга треба да буде: *Мора се*; а ако те две нису довољне, онда треба еротски опсовати, будите уверени да ће Срби тада извршити сваку наредбу. Јер, у њиховим међусобним односима, војним командама, разговорима о стратегији, о судбини народа, о слободи, о будућности, у љубавним и родитељским нежностима, у пријатељској срдчности, чак и у разговорима о чисто апстрактним и религиозним проблемима, тешка и натуралистичка, еротска псовка је најснажнији емотивни, интелектуални и стручни израз. Псовка је њихов најбољи аргумент. Аргумент апсолутно за све“ (Ћосић 1963: 535–536).

У овом Ћосићевом роману псовка је сигнал посуновраћене свијести у кошмару расула и пораза; зато се ту псује све што је на оку и у примисли: и *круна*, и *йејшокрака*, и *засџава*, и *йрослава*, и *срце срјско*, и *душа неверничка*, и *сунце*, и *месећ* и *оволико видело*. За стање толиког очаја у какво је писац ставио своје ликове, представнике историјски прегаженог српства, недовољне су појединачне, ма колико страшне и необичне псовке; зато су ту читави уланчани низови таквих израза у хорском сазвучју: „Бем ти семе човеково. И прву реч његову бем ти. И име. Бем ти крв уста. Сунце усијано. Богородицу у грло и пупак и сису. Млеко мајчино и сузу мајчину. Крст и слово, земљу што нас држи, у срце је погано. Бем ти пут којим иде човек. Хлеб који га храни, и воду бем ти. Триста шездесет шест дана и ноћи, и све зоре, све славе, свеце, богове, у очи, у уста, у дах их њихов. У поглед. Бем ти сан и мисао. Бем ти смрт, смртино дете, смрт смртину, бем ти себе мртвог.

Бем ти, бем ти, јао, бем ти“ (Ћосић 1963: 67). Постигући несумњиво јаке стилске ефекте, Ћосић је у укупном умјетничком збиру ипак предимензионирао сирово натуралистичку, псовачку црту језика четничке војске, дајући јој повлаштено мјесто у свом стилском реквизитарију, рачунајући с правом да је и гађење једна од очекиваних читалачких реакција. Тешко се отети утиску да су разлози за то примарно идеолошке природе, ма колико основна романескна ситуација „говора из себе“ била вјешто и увјерљиво постављена.

6. Међу највеће псоваче у српској књижевности спадају свакако и четири Срећковића „из Велико Крчмаре“ у *Српској драми* Синише Ковачевића. Шумадинци, као и већина Ћосићевих ликова псовача у *Времену смрти*, они употребљавају изразито регионално обиљежену псовку, често на граници разумљивости (*мамицу им јебем калабачасију; јебем ти амишна; јебем вас кекељаве*).¹⁴ Списатељски посао ту, очито, не може бити никакво измишљање, пишество је да пажљиво послушају и биљежи што необичније псовачке изразе да би их накнадно најфункционалније активирао у креацији појединих ликова и ситуација. Драмска псовка, за разлику од оне у роману и приповијести, има свој одјек и са сцене што од ње изискује виши степен онеобичења зарад појачавања сценског ефекта.¹⁵ На ову чињеницу Ковачевић је посебно рачунао стварајући драмску ситуацију породичне расправе у крајње необичној ситуацији, на зборишту мртве војске, кроз коју ће се преломити трагика српске историје као посљедица три рата у двадесетом вијеку. Код њега се псовка осјетно функционално раслојава с обзиром на примјеравање појединим ситуацијама, а притом ствара и један јасно уочљив градациони низ, од релативно безазленог, готово обичајног па до изразито грубог, јаким афектима нетрпелјивости засићеног псовања. Изрази какви су: *маму вам јебем брезобразну и балаву; оца вам манџујскоџ; наћве вам јебем манџујске* спадају у ове прве, док су на другом полу знатно опасније и увредљивије псовке: *деише вам јебем; бем вам семе срећковићко; крв вам срећковићку; славу ти јебем*. Посебно су упечатљиве псовке којим се „чашћавају“ браћа Обрад и Милан (војник с петокраком), изражавајући идеолошку непомирљивост: *ко му јебе майџер комесарску; сунце ти јебем чејничко; њиздо џибаничарска; ђубре чејничко*. Чист примјер катарзичног псовања налазимо у

¹⁴ Иако Шумадинац, јунак романа Данка Поповића *Књиџа о Милутину* не псује тако много и необично. Као његове или туђе, у Милутиновој причи најчешће су псовке у којима се помињу мајка, сунце и отац (*божију ти мајку и њишљиву судбину; њогану швайску мајку; луду српску мајку; сунце ти /сунац тиш/; оца вам очињеџ*).

¹⁵ Сценски ефекат, почесто веома јефтин, свакако је основни разлог учесталости псовке у савременој српској драми, од времена с почетка деведесетих па до данас. (Исти процес може се пратити и на филму.) Присуство псовке подстицано је тематском везаношћу драме за сурову друштвену стварност с краја двадесетог вијека, која је укључивала и ратна збивања. Могло би се навести много примјера самосврховите драмске псовке, а од оних дјела гдје се она углавном користи умјетнички функционално овдје, по сјећању, наводимо драму Мирољуба Недовића *Тамни вилајет*.

бијесној Обрадовој тиради којом одговара на бијес брата партизана чијом се дјевојком оженио након његове погибије: „Шта оћеш? Шта оћеш коју пизду материну. Шта?! Сви смо требали да поцркамо кад си ти погино, сви. Живи са живима, мртви са мртвима. Што сам оженио Дарку? Како су могле да се удају, јел? Живе са вама да и' саранимо, бре, а? Да се закалуђере, да умру, а, да налију пичке воском, а? Ко да рађа, бре, ко?“ (КОВАЧЕВИЋ 1994: 36).

Једно од најјачих мјеста у драми, одмах иза набрајања списка нерођених, представља говор мајора Вукашина Катунца, лика који носи највише заумних елемената у том заумно осмишљеном драмском амбијенту. Он је симболичка вертикала *Српске драме* и њему је симболички дато да погине осам пута, први пут на Косову 1389, и да сачека девету погибију, која би уједно била и посљедња српска ратна смрт. Ковачевић је његов говор војницима остварио колажним поступком, умећући у њега добро знане књижевне фрагменте, од клетве Кнежеве из народне пјесме, преко Марка Миљанова па до чувене заповијести мајора Гавриловића браниоцима Београда 1915. Говор има псовачку поенту позајмљену, уз мале измјене, из говора капетана Луке Ђурашковића: „Оће нашу земљу. Добиће курац, чворноват и забрекао, курац ће да добију. Свакоме коме је до српске земље, добиће је. Пуна уста. (...) Јел тако браћо моја?“ (КОВАЧЕВИЋ 1994: 58). Занемаре ли се елементи књижевне фантастике, Катунцу је као лик веома близак поручник Тасић из драме Душана Ковачевића *Свјетли Георгјије убија аждаху*. Ни један ни други нису псовачи по вокацији, али је псовка неизбјежни дио њиховог вокабулара у кризним тренуцима, какав је и онај кад Тасић, искаљујући бијес на Гаврилу, очајнички покушава да смири неред у војсци изазван доласком инвалида на фронт:

„ПОРУЧНИК ТАСИЋ: Непријатељ коље, веша, силује, децу, жене и старце по кућама и црквама спаљује, око снопова сена људе везују, снопове пале, а онда пијани свирају да *Срби своје коло иђрају*, земљу у прах и пепео претварају, решени да нас затру, да нас нема. И то ти је мало, то те није призвало памети, него си и ти кренуо на кућу човека који те овде бранио. А кад си по казни мобилисан...

ГАВРИЛО: Нисам мобилисан!

ПОРУЧНИК ТАСИЋ: ... онда си решио да ми убијеш ово мало преживелих војника! Ко си ти, сунце ти јебем краво! Ко си ти?!“ (КОВАЧЕВИЋ 1987: 70). Оба ова важна лика у двјема гласовитим драмама, као и мајор Дуњић, на примјер, из Ћосићевог *Времена смрти*, прототипски потврђују једну очврслу књижевну представу код наших писаца у вези с тематиком Првог свјетског рата. Ма колико да је ријеч о самосвојним дјелима и уз све постојеће нијансе разлика, та представа је установљена на обрасцу херојског времена жртвовања, гдје ликови самопрегорних команданата имају посебно важан удио. Уз сву оштрину и суровост такви су махом позитивци, при чему је у истом знаку и псовка која их говорно карактерише. У случајевима говорне карактеризације изразитих негативаца псовке добијају тон погане, тешке и пријетеће ријечи која непосредно претходи суровом, злочиначком дјелу.

Илустративан примјер за то налазимо у приповиједи *Пийање* из збирке *Циџанско жробље* Живојина Павловића, гдје наратор Павле Глигоријевић, звани *Пајча 'Ђуран'*, *сељак из Зјајину, срез Врановац* између осталог приповиједа и како му је четнички командант Горњак мушкетео брата Јеленка, због тога што овај није хтио да закоље вола за његову војску:

„Ш чим да орем, ѓосйодине? Прошапута Јеленко.

Ааа! За ѿо се ѿи сикирац? Каза Горњак и поче да се ребеће, *колај ра-боѿа, Јеленко; брез бриѓу! Доѿле ће Руси колкоз да наѿраве у ѿу ѿвоју Зја-йину, с ѿраќѿори ће њиве да ви ору, а ѿи само да лежицѿи и мрѿкацѿи с ножице!* И – казује ми после моја Босилка – наједном подивља, ошину ти, попе мога бату, онако с коња, ошину посред лица, и поче да се дере. *За коѓа ми, вели, ѓинемо, маму ѿи ѓовећу, а? За коѓа кој маѿраѓ крв лијемо, за кој се мој коље-мо с комунистѿи, јебем ѿи божје чивилуче?... Зар за ѿа два ѿвоја вола, је ли? Кољи, мајку ѿи ѓовећу, кољи! Има војска да је, неѓо цѿѿа! А ѿи, оба ова каза-на на обрамѿу да окачицѿи, ѿа с њи и с моју војску да ѿођецѿи, и да идецѿи куда и ми одимо – доѓод сав ѿај ѿасуѿ не ѿојецѿи, јебем ѿе у дуѿе сакаѿѿо – до ѿоследње зрно!“* (Павловић 1972: 55–56). Како је само страшно и злослутно ово „божје чивилуче“ упркос мањку смислености и деминутивном уобличењу! Када иза ње стоје злоба, насилност и безумље, онда псовка има за циљ крајње понижење онога који се псује, а често претходи и његовом физичком уништењу.

Велики број примјера доброхотне, крајње незлобиве и готово њежне псовке може се наћи у прози Бранка Ћопића и она је у дубоком сагласју с природом његових јунака голубијег срца. Они псују углавном идиоматски, јер псовка је важан чинилац њиховог живописног језика; а каткад и да одагнају урок или мало слакшају тегобу свакидашњег живота. (Готово по правилу псовке су код Ћопића елиптичне и еуфемистичке, што значи да се опсцена ријеч изоставља или замјењује неком другом, која може бити слична опсценој по саставу и звуку.) Чак и кад садрже сакралне појмове, њихове псовке никад нису богохулитељске и некако се саме у себи поништавају, што је још једно у низу Ћопићевих малих језичких чуда. Овако, на примјер, стриц Ницо (који је псовач као и сви стари војници, али некако сјетан и жалобитан) грди малу својеглаву Беју, једно сироче доведено у Ћопића кућу да расте с Радовим унучићима: „А, све јој, осим божије гре’оте, ја се вамо патим око блага, крмци ми штету око куће праве, а она у шуми... Одијевај је, обувај, дај јој у торбу комад крува, а она се школа по шуми с Рашетиним дјечацима. У, Бог те такву не убио“ (Ћопић 1989: 79). Јасно је да то *све осим божије ѓрехоѿе* значи заправо *ницѿѿа*, као што је јасно да душевни Ницо никад, па ни у великој љутњи, чак ни ријечју не би могао да учини нажао сирочету, знајући добро као расни представник наше сеоске патријархалне културе и шта је грехота и шта је срамота. Изрази какви су *крсѿѿ ѿи није ћаћин* или *закон ѿи нећу ћаћин*, тако чести у говору многих Ћопићевих јунака, исто тако представљају примјере у себи поништене псовке. Ту је још читав низ стилизованих синтаксичких образаца псовке без праве псовачке

намјере и садржаја: *све му до мора; ушорак му његов; свеца му љубим; џајде му његове; све му ћаћино; враџ му бабу...*¹⁶ (У народу се псовачки помињу још и *неблак*, и *вријеме*, и *иџисџа ниџиџа*, и *шеметиџика*, и још толико чудних ријечи од којих би многе вјероватно могли посвједочити Ћопићеви романи и приповијетке.)

Као врстан умјетник и истински народни писац Ћопић је и у овом домену употребе језика имао апсолутни слух те је сигурно знао и за велики број жестоких псовки, али им као стваралац старинских књижевних назора није био склон. Осим тога, огромна већина његових ликова су топли и саосјећајни божји људи, који се истрајно опиру злу у себи и око себе, који мисле на душу. Иако привидно грубијан и окорјели ратник, такав је и артиљерац Марко Медић, у истоименој новели, кад усташама који му открију положај *џребе никољданску варицу*. Ту никако није ријеч о хули некога ко је партизански ратник, можда скојевац или комуниста; то је само природно исказано изненађење отреситог личног момка, онако како је још дјететом у кући чуо и свикао. Од те је врсте и најпознатији Ћопићев ратник, митраљезац Николетина Бурсаћ, осим што је борац без мане и страха он умије, кад је потребно, и *исџисовати неког на џасја џрескакала*. Њему посебан проблем представљају псовке с етничким предзнаком које су му природан елеменат идентитета, али у новонасталој ратној ситуацији, по директиви комесара, не само да мора заборавити на те непожељне изразе већ добија задужење да и саборце одучава од њих. То ће, очекивано, постати замајац бројних комичних ситуација; у једној таквој он ће, реагујући на гранату испалу из вароши, скресати „Турцима“ *мајку лојовску*, а само час прије тога пријетио је својим војницима да ће имати посла с њим свако ко муслимане буде звао Турцима (*Предавање о брајисџу*).¹⁷ Најгоропаднији псовачи код Ћопића су пијанци, нарочито кад остану без ракије. Једног таквог, кума Николу (у приповиједи *Лијек за џијанице*) покушава да од „мученице“ одвикне жена, стављајући у

¹⁶ Посебно занимљив у овом смислу може бити Андрићев примјер. У роману *На Дрини ћуприја* ваљда једну једину псовку писац употребљава у говорној карактеризацији попа Николе, који има обичај да чаршијској дјеци од милоште псује *баку*. Та његова безазлена ријеч остаће иста у тону и онда кад се буде односила на аустријског пуковника, команданта окупационих трупа, непријатног и опасног човјека („Ја, чудна поганца, баку му његову!“): „— Ама, да запалимо по једну; имамо кад, баку му његову, није ваљда тица па да слети на ћуприју — говорио је поп Никола као човек који је одавно научио да шалом прикрива бригу и праву мисао, своју и туђу“ (Андрић 1964: 147). У дијелу реченице након управног говора Андрић је и језгровито објаснио функцију поп-Николине шаливе псовке.

¹⁷ За разлику од Николетине, коме новоусађена идеологија представља запреку у односу на псовке с негативним етничким предзнаком, већина осталих ликова нема тај проблем и њихове псовке јасно предочавају слику односа српске и муслиманске етничке заједнице. Ево како говори Јовандекина баба, једина мирна и сабрана у општој пометњи и страху, усред усташког напада на српски збјег: „Ај-хај! Пукни у неку ствар, ћаћу ти турског!... О, ђаволе, ће ли се ово завуче мој стари? Страшљив ли је овај народ, ко се богу моли“ (Ћопић 1982, 4: 578).

њу, по савјету сеоске врачаре, сасушени псећи измет. Овако теку Николине муке, пластично псовачки предочене, с тим чудним пићем које се осјећа „на пасју кокију“, од тренутка кад га жена упита „би ли чашу ракије“ па све док се, готово излуђен, душмански не устреми на недужног кућног пса: „Да-шта би, ал’ је нема, гребем јој светог Пантелију.“; „Ма нешто ми није по души, закон јој ћаћин“; „Ама гдје ово смрди пашче, божију му куварицу? Да није наш Гаров залазио у кућу?“; „Ама шта је ово, мјесец му његов!“; „Усмрдио си читаву кућу, оченаш ти твој пасји!“ (Ћорić 1982, 7: 351). Бесловесност кум-Николиних псовки тачно одражава не баш примјерно словесно стање његове свијести, а поврх тога и јаку душевну пометеност, што значи да је њихова књижевна мотивисаност оптимална и да је велики писац у датом контексту непогрешиво осјетио стилско-изражајну вриједност псовке.

7. У закључку се може констатовати да се употреба псовке у књижевности добрим дијелом подудара с њеним најучесталијим функцијама у свакодневной људској комуникацији. „Социологија псовке, отуда, у ствари је социологија конфликта, будући да је конфликтни говор њен основни комуникативни план. Псовка као компензација несумњиво је психолошки акт, она долази онда када се ништа друго не може у том тренутку учинити. Тад псовка пробије као израз бола, неслагања, непристајања, а некад и одушевљења (разуме се, овде не мислимо на псовке шале, или узречице). Други вид компензације јесте када псовка даје разрешење набоја свакодневице, притисака различите врсте“ (Богдановић 1998: 15). Али за разлику од њене колоквијалне употребе, у књижевном дјелу, под пером доброг писца псовка може да добије још повелик број изражајних вредноста. Осим функционисања у социолошком и психолошком контексту, она веома успјешно може да се уграђује у менталитетске и етнографске књижевне снимке, као што каткад може да досегне архетипске дубине обредног говора у непосредној сродничкој близини с клетвом и басмом. Њене основне књижевне функције свакако представљају говорно портретисање лика и стварање изразито драматичних ситуација, поготово оних граничних које су неизбежан пратилац ратне тематике. Поред граничних, кризних, псовка веома успјешно може да обликује и изразито комичне ситуације, а управо у том контексту писци је најчешће користе. Псовка је веома ефикасно језичко средство за депатетизовање одређених афективних стања, као што под посебним условима може да постане и носилац животне философије лика. Уз све остало, видјели смо да је поједини писци прилично вјешто умију функционализовати и у идеолошком контексту. За оне који наративно фаворизују поступак сказа, псовка каткада бива и основно изражајно средство. Потенцијално снажно, псовка је истовремено и опасно изражајно средство, тако да ван контроле јаке стваралачке самосвијести она постаје чиста бласфемија и демонстрација јефтиног ефекта, што се посебно јасно открива са становишта читалачке рецепције. Сiroва опсценост увијек је велико искушење за естетско чуло читаоца, што је ствар древног језичког и моралног искуства које дјелује у

нама и кад није потпуно освијештено. Велики писци то добро знају тако да улажу значајан стваралачки напор како би стилизовали псовку, а тек тако особено стилизована псовка показује оно главно умјетничко преимућство – да сачува изражајну надмоћ не вријеђајући притом добар укус.

ИЗВОРИ

- Андрић, Иво. *На Дрини ћуприја*. Београд: Просвета, 1964.
- Вулиновић, Јанко. *Књиџа о храсџу*. Београд: Филип Вишњић, 2014.
- Ковачевић, Синиша. *Српска драма*. Параћин: Фестивал праизведби. Првоштампане драме – 1. 1994.
- Михаиловић, Драгослав. *Чизмаци*. Београд: Српска књижевна задруга. 1983.
- Недовић, Мирољуб. *Тамни вилајет (Дум-дум анић басна)*. Савремена српска драма 1. Београд: Музеј позоришне уметности, 1998.
- Павловић, Живојин. *Џиџанско гробље*. Београд: Просвета. 1972.
- Поповић, Данко. *Књиџа о Милутићу*. Београд: Књига комерц, 2007.
- Ћопић, Бранко. *12. децембар 1939*. Зборник радова *Србија и коменџари*. Београд: Задужбина Милоша Црњанског. 1989
- Ћосић, Добрица. *Деобе*. Београд: Просвета. 1963.
- Ћосић, Добрица. *Време смрти 1–4*. Београд: Просвета. 1975.

*

- ЋОПЇĆ, Branko. *Sabrana djela*. Sarajevo – Beograd: Svjetlost, Veselin Masleša, Prosveta. 1982.
- ЋОПЇĆ, Branko. *Sabrana djela*. Sarajevo: Svjetlost. 1987.
- DANOJLIĆ, Milovan. *Muka s rečima*. Beograd: Biblioteka XX vek. 1990.
- KOVAČEVIĆ, Душан. *Sveti Georgije ubiva aždahu*. Novi Sad: SNP, Edicija Savremena jugoslovenska drama, 1987.
- NOVKOVIĆ, Milica. *Kamen za pod glavu*. Novi Sad: Sterijino pozorje, 1978.
- RADULOVIĆ, Jovan. Vučari Donje i Gornje Polache. Televizijski i filmski scenariji. Beograd: Yu film danas – jugoslovenski filmski časopis XVII/4 (2004): 15–52.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- БОГДАНОВИЋ, Недељко. Псовка наша насушна. *Ойсцена лексика*. Ниш: Просвета, 1998.
- ГЛАВАЧ, Борис. *Псовке*. Нови Сад: Прометеј, 2006.
- ПЕТКОВИЋ, Новица. Један поглед на Настасијевићеву поезију. *Оглед о српским њесницима*. Београд: Завод за уџбенике, 1999.
- ЧАЈКАНОВИЋ, Веселин. *Речник српских народних веровања о биљкама*. Сабрана дела, књ. 4. Београд: Завод за уџбенике, 1994.

- DVORNIKOVIĆ, Vladimir. *Karakterologija Jugoslovena*. Beograd: Geca Kon, 1939.
- GLUŠČEVIĆ, Zoran. *Život u ružičastom*. Beograd: Prosveta, 1990.
- JOVANOVIĆ, Bojan. *Mitski eros psovke*. Govor pećinskih senki. Novi Sad: Stylos, 2004.
- KATNIĆ BAKARŠIĆ, Marina. *Opšta stilistika*. Sarajevo: Ljiljan, 2001.
- PINKER, Steven. *The Stuff of Thought*. Harvard University, 2007.
- RISTIĆ, Stana. Diskurs psovki u srpskom jeziku. *Diskurs i diskursi*. Novi Sad: Filozofski fakultet, 2010.

ДОДАТАК

Због могућности напада фашистичке Италије на Југославију месеца маја 1940. године изведена је делимична мобилизација југословенске војске, с концентрацијом трупа у Словенији. Смотри борбене спремности присуствовали су и страни војни аташеи и новинари. Приликом обиласка 40. пешадијског пука, стенографисан је говор капетана Ђурашковића одржан војницима. Говор је сачуван и чува се у архиви САН-а, заведен под бројем 119-26А.

ЧЕТНА НАСТАВА – МОРАЛНИ ПОУК

Говор

Господина капетана Луке Ђурашковића, командира 1. чете 40. пешадијског пука, одржан на дан 26. маја 1940. године у Посмреки код Брезовица. /Четна постојења у развијеном фронту, присућни војници, поднаредници и наредници./

Слушај амо! Ми живимо у озбиљном добу и сваки од нас знаде зашто сте ту. Сви сте скоро већ старији и ожењени људи. Ви читате новине, је л' тако? Ако нам ко (пружи изазов за рат) ми ћемо га прихватити и ратовати. У том случају, јебо му пас матер, морали би ми да примимо борбу, па макар сви изгинули. То би било од нас часно, је л' тако?

Наши суседи Талијани – то су курве једне. Они, јебо им пас матер, боје се ратовања, а хоће нашу земљу да добију без крви. Они, фукаре једне, кажу да имају право на Далмацију. Јесте добиће, али курац. Је л' тако? Па дабоме да ће то да добију. А зар ми немамо право на Трст, Истру и друге наше крајеве? Сада се праве пријатељи, а сутра би нас напали, курве једне. Је л' вам то јасно? Јебо им пас матер само нека дођу, ми ћемо их послати у пизду материну.

Друго, ми Јужни Словени, били смо и јесмо најбољи војници Европе. Је л' тако? Дабоме да је тако и тако треба да буде.

Друго, Мусолини је доста учинио за Италију. Он је много дао Талијанима, али их никад неће учинити храбрима. Макар им курац дао, неће

моћи да им да срце јуначко. Је л' тако? Је л' вам јасно? Је л' знате шта кажу Талијани? Они веле „Код нас је све моторизовано. Наши су митраљеви Фиат, наши су тенкови Фиат, наши су авиони Фиат“ и шта ти ја све знам, у пизду материну. Знамо ми то, ал' је у њих и срце Фиат, јебо их свети Јероним на небу. Само има једно – они нас не знају, пичка им материна. Је л' тако? Да-боме, баш тако, и тако треба да буде.

Друго, хоће да нам буду куратори, да гарантују наше границе, пизда им материна. Талијани и ко зна још који курци – Немци, Енглези, Јапанци, Кинези и други, па чак и Друштво народа. А шта се нас тичу њихове гаранције, пизда им материна. Знамо ми шта су то гаранције. Јебо им пас матер гаранцијску и курвинску.

Друго, сви ви знате да се наша војска најбоље храни, је л' тако? Е кад је тако, храна треба да буде још сто пута боља. Имамо куваре, јебо им пас матер, још и не ваљају. Па добро, где су ти куvari, јебо им пас матер свима одреда. Дежурни, дедер зовни ми куваре, пизда им материна.

/Пред сцрој излазе кувари/

Па добро куvari, јебо вас свети Јероним на небу, послаћу вас све да терате митраљеви у брда, у пизду материну, па да видимо да ли ће храна бити боља, јебо вам пас матер куварску. Је л' тако...

/Кувар Требец Ј. јавља се:/ Али господине капетане, из гриза се не море...

Куш, ништа те нисам питао! Марш у пизду материну, јебо ти пас матер куварску! Кад те распиздим претворићу те одмах у митралез...

Друго, је л' ту онај кога су убиле гаће? А ту је. Е баш тебе ћу послати на Талијане. И ти си ми неки курчев војник. Убиле те гаће! Слушај амо... Шта се смејеш?

Сви ви знате да има и других којима се оће наша земља, пизда им материна. Ено горе, оне циганске курве, кажу да им припада Срем, Банат и Барања. Па добро, пизда им материна татарска, што не дођу да узму пола Словеније, Хрватске, јебали их њихови грофови, јебо им пас матер и њима и Хортију и Телекију и грофици Марици.

Друго, је л' идете ви онако преко ноћи мало у Домжале? А, знам ја вас добро. Све ја знам. Је л' тако? Е, видите, то не сме тако да буде. У нас сад постоји преки суд, па ту нема више шале. Одма те стрељају, јебо те фараон. Да ли ви мислите тако? Ево овако: иде ти командир негде тамо у пизду материну, водници шта ја знам где, јебо их бог, ионако ништа не ваљају, поднаредници седе у кафани, а ви – у Домжале. Па ти сад лепо дођу Талијани, пизда им материна. Како би све то изгледало? И како би они нас фино уде-сили, мајку им жицарошку. Па, то не сме да буде. Је л' вам јасно? Не може то тако код нас да буде, како је било код Чеха. А јок! Ето и то су курве које се уопште не боре него само полажу оружје, кукавице, јебо им пас матер и њима. Па ево и Пољаци, јебо их свети Јероним. Борили се, борили, а њихова господа министри, туп у авион, беже курве авионом право у Париз. Ништа мање, у пизду материну, да тамо тобож владају, али само коме да владају, пичка им материна. У нас не сме да буде тако и не може да буде тако, наравно.

Друго, није то све што сам вам казао. Ама сви ви знате, па ви сте паметни људи. Ишли сте по свету и сигурно сте видели лепу варош Темишвар. Е видите, кажу Румуни, јебо их бог, „то је наше“. Па добро сад, пичка му матерна, шта је онда наше? За који смо красни ми онда овде, и шта ми да бранимо у овој земљи кад ништа није наше, пизда им матерна свима. Па, што ми плаћамо толики порез кад је све туђе? Је л' тако? Онда од нас нико неће добити ништа. Даћемо им курац, тврд, и то тврд за многе године. Нека дођу ако су јунаци, па ћемо са њима право у пизду материну, преко Драве и Саве, па макар сви изгинули. Је л' тако?

Је л' вам јасно, јунаци? Е, па добро да јесте, јер друкчије не може и не сме да буде, наравно. А сад, водниче, дај људима вољно!

(Овај говор се чува у историјском архиву због тога што је у оно време изазвао дипломатски спор између Италије и Југославије. Наиме, говор је неки италијански новинар стенографски записао и доставио влади Италије која је уложила притисци влади Југославије. Капетан Лука Ђураковић је тогинуо при ослобођењу Трста 1945. године као мајор Југословенске армије.)

Ranko V. Popovic

STATUS AND FUNCTION OF SWEAR WORDS IN LITERATURE

Summary

A swear word is a verbal form of great expressive power that writers often like to use with a variety of functional signs. In everyday linguistic practice, it is usually a signal of a conflict situation and the way of psychological relief caused by an affective pressure. In contrast to its colloquial use, in a work of literature a swear word can obtain more features. In addition to its function in the sociological and psychological context, it can successfully be incorporated into the ethnographic and mentality-conditioned literature recordings. It can also sometimes reach archetypal depths of ceremonial speech in the direct kinship proximity with the curse and incantation. The main literary functions of a swear word definitely represent a verbal portraiture of a character and creation of extremely dramatic situations, especially those related to the borders which are an inevitable companion of a war theme. That is why the special attention in this paper is dedicated to military swear words. In addition to the border and crisis situations, a swear word can successfully form an extremely comical situation and writers mostly use it in that context. A swear word is a very effective linguistic means of removing the pathos from certain affective states. Under special conditions it can become a conduit of life philosophy of a character or an expression of ideological consciousness. For writers who favor the narrative techniques known as *skaz*, a swear word sometimes becomes the principal means of expression. Potentially strong, a swear word is a dangerous means of

expression, hence beyond the control of strong creative self-consciousness it becomes pure blasphemy and demonstration of cheap effect, which is especially clearly seen from the point of view of the reader's reception. Crude obscenity is always a great temptation for the aesthetic sense of the reader, as a matter of ancient linguistic and moral experience that exists in us even when it is not fully enlivened. Great writers are well familiar with it, so they devote a significant creative effort to style a swear word and only those personally stylized swear word shows the main advantage of art – to preserve the expressive supremacy by not insulting good taste.

Универзитет у Бањој Луци
Филолошки факултет
zalom@blic.net

Др Горан М. Радоњић

ВРЕМЕ ЧУДА БОРИСЛАВА ПЕКИЋА И ГОРАНА ПАСКАЉЕВИЋА: АДАПТАЦИЈА КАО АУТОПОЛЕМИКА

У раду се упоређује филм *Време чуда* (1989, сценарио Борислав Пекић и Горан Паскаљевић, режија Горан Паскаљевић) са Пекићевом књигом истог наслова (1965). Разматрају се различити аспекти те адаптације, а и адаптације уопште. Филм се види као нека врста Пекићеве аутополемике.

Кључне ријечи: адаптација, пародија, аутополемика.

Веза Борислава Пекића и филма вишеструка је и дуготрајна. Пекић је писао сценарије за више филмова – почевши од *Дана чејрнаесийоџ* Здравка Велимировића (1960), па до *Ђавољеџ раја* Рајка Грлића (1989). Друга димензија, занимљива за темељно истраживање, била би „филмичност“ неких Пекићевих књига. То би се могло испитивати и у вези са његовим коришћењем жанрова који су постали дио популарне културе.

С обзиром на ту дуготрајност везе између Пекића и филма, занимљиво је да се након више од двије деценије Пекић посвећује адаптирању своје прве књиге, *Време чуда* (књига је објављена 1965, а филм је приказан 1989).

Мора се узети у обзир и да је то заједничко дјело: Пекић је косценариста са Гораном Паскаљевићем, који је и редитељ. Узгред, може се поставити начелно питање кога треба узети као адаптера, јер заправо више људи учествује у адаптирању (рецимо, глумци, монтажер, композитор), мада сценаристи и редитељу ипак припада првенство (в. HUTSNEON 2006: 80–85).

Филм *Време чуда* добио је 1990. на Међународном филмском фестивалу у Сан Себастијану награду ОСИС (ОСИС – Међународна католичка организација за филм и аудиовизуелно). Већ и тај податак о награди која долази од једне црквене организације може, барем на први поглед, изгледати чудно. Наиме, за Пекићеву књигу може се рећи да „једанаест поглавља, из различитих перспектива и у различитим стадијумима, приказују новозавјетни митос о спасењу које Човјечанству доноси Исус Христос“, али се ради о „извртању и превредновању библијских садржаја“ (Брајловић 1990: 77), односно о једној „митомахији“ (в. Милошевић 1994). Очигледно је да су, с правом,

гледаоци који су вредновали филм уочили да у њему ствари стоје другачије, односно, да те изразите полемичности према *Библији* нема.

Филм *Време чуда* вишеструко је специфичан. Он има, могло би се рећи, двоструку интертекстуалност: према истоименој књизи, а онда и према *Новом завјету*. И површно упоређење са Пекићевом књигом указује, осим на сличности, и на разлике. Књига *Време чуда* јесте вијенац приповједака, и у њој се ефекти, између осталог, постижу гомилањем паралелних и упоредивих случајева.¹ У филму је узета само једна прича, о Лазару из Витаније, па би се заправо могло рећи да он представља адаптацију само приповијетке под насловом *Чудо у Вишанији* из Пекићеве књиге. Ако уопште треба тражити неке посебне разлоге за тај избор, они су, рецимо, у вриједности тог текста. „Сложеношћу и дубином захвата ова повест спада међу најбоља остварења новије српске прозе“, писао је Никола Милошевић (Милошевић 1984: 10). Сем тога, још један моменат из те приповијетке је, чини се, могао бити важан. У њој долази до снажног изражаја двострука усмјереност која важи за *Време чуда* у цјелини: „ВРЕМЕ ЧУДА писано је као пародија/травестија БИБЛИЈЕ, али и као прикривени облик текстуалног алудирања на ’стварност’“ (Брајовић 1990: 80). Поготово то важи за неке сцене у *Чуду у Вишанији*. „Призори Лазаревог испитивања на суду могли би се, уз неке измене у историјском декору, слободно пренети и у столеће у коме живимо. Тај исти Лазар који на сва питања својих судија даје ’одрешите, увек покајничке, потврдне одговоре’, тако да се има утисак ’да се са судијама утркује у копању сопственог гроба’, неодољиво подсећа на историјске јунаке знаменитих московских процеса, као што идеологија садужејске странке подсећа на неке нама добро знане идеологије модерног времена“ (Милошевић 1984: 12).

Та димензија би могла отворити и путеве за нека шири компаративна тумачења: „Неки дијелови књиге, на примјер – попут оног који приповиједа о полицијској истрази и суђењу библијском Лазару у поглављу *Чудо у Вишанији* – као да на параболичан начин варирају жанр-сцене тзв. гулагске књижевности (Солжењин, Шаламов, К. Штајнер и др.)“ (Брајовић 1990: 80).

Наравно, књига има и још једну, универзалну, можда би се могло рећи и архетипску димензију. Лазар је ту дат као жртва двије стране које се, наводно брину за опште добро, при чему не да их не занима судбина појединца, него његово страдање (а оно се догађа без кривице) њима изгледа као неопходно за остварење виших циљева. „Социјално-психолошки механизми овог преганања између сина божјег и присталица садужејске странке тако су замишљени да превазилазе оквире критике само хришћанске митске свести. И овде је пред нама приказ вечите идеолошке нетрпељивости и загрижености двају супротних табора“ (Милошевић 1984: 11).

У том погледу, чувајући наслов књиге, филм упућује и на универзална значења. Стављајући у први план вријеме, а не појединачан догађај или лик, наслов сугерише да то није неки посебан и необичан случај, већ је то један

¹ О том жанру, а и о самој Пекићевеј књизи, види: Радоњић 2003.

од многих у том времену, претпоставља се дакле постојање неких других, аналогних судбина.

Премјештање радње у филму из библијског времена и простора у период непосредно после Другог свјетског рата упућивање на стварност је експлицирано, а та универзална димензија и даље је присутна, мада је потиснута у други план. Улогу у значењу има и само вријеме настанка филма, а то је вријеме када је социјализам као друштвени поредак, а и идеологија на којој је почивао, био на самом издисају. Филм са тако експлицираном темом не само да је могао настати тек у том времену и бити приказиван, него је, у одређеној мјери, и сам могао претендовати на допринос у друштвеним процесима.

Почетак филма је примјер како се различитим средствима остварује вишеструкост значења. Након наслова, филм почиње погледом на прозор куће, чије су пречаге у облику крста. Ноћ је, у прозору је одраз пламена, а кроз прозор се види како се човјек, облачећи бијелу кошуљу, приближава прозору. Човјек застаје и забринуто посматра кроз прозор (иза камере). Пар тренутака долази до споја тог одраза, прозора и онога што се кроз прозор види (почиње зумирање које наглашава тај спој), па дјелује као да горе крст и човјек. Он отвара прозор, одраз пламена се губи, а човјеково лице улази у сјенку. На екрану се појављује: „Посвећено онима који нису били невини“. Зумирање се наставља и сада се види само човјекова фигура у бијелом, а око ње је потпуни мрак. Човјек креће уназад, у мрак. Натпис открива вријеме и мјесто: „село Витанија, септембар 1945.“ Тип слова у свим натписима је стара ћирилица. Приказују се призори зграде која гори (испоставља се убрзо да је то школа), праћени кадровима реакције – различити људи које је јако погодио тај пожар, међу њима човјек са почетка (Лазар, у тумачењу Драгана Максимовића). Звук глувог гламочког кола појачава драматичност, и, док звук још траје, ноћне кадрове лица и пожара смјењује кадар у коме је у крупном плану црвена застава која се у зору креће кроз планински предидо. Застава је на ципу у коме, заваљен на сједишту, спава партизански официр (Никодим, у тумачењу Микија Манојловића). Тумбање по неравном путу га буди, он намјешта капу, исправља се, и са изразом одлучности посматра нешто на путу испред себе – то је стара камена црква поред које пролазе цип и ватрогасна коњска запрега.

Почетак нас уводи у радњу и даје мотивацију за претварање (или покушај претварања) цркве у школу. Начин на који је дат јунак наговјештава његову судбину. Доведен у везу са крстом, Лазар је постављен у аналогију са Христом који без гријеха преузима на себе туђе гријехе. Идеју невиности појачава контраст између бјелине његове одјеће и мрака којим је окружен. Посвета, међутим, подрива ту идеју, и сугерише кривицу, а на то се, опет, надовезује стављање Лазаревог лица у сјенку и одлазак у мрак, што можемо схватити као његово обезличавање. Ствара се, дакле, један морално проблематичан свијет, а у његовом центру је лик чије значење тек треба одредити.

Почетак успоставља и бројне опозиције, прије свега између два лика, Лазара и Никодима. Осим по професији (један учитељ, други официр), разликују се и по нарави – док је Никодим оштар, самоувјерен, без емоција, Лазар је неодлучан, емотиван. То се показује рано у филму, у понашању према свештенику, након што Никодим дође на идеју да се црква претвори у школу. Док се Никодим понаша грубо, наредбодавно, узвикујући идеолошке пароле, Лазар жели да се договара, да нађе неку врсту рјешења које би било прихватљиво свима. Начин на који се два јунака појављују такође је супротан: Лазар је статичан, на крсту, гори, затим се повлачи у мрак, Никодим у покрету, под црвеном заставом.

Средствима различите врсте, приказивањем крста, типом слова и називом мјеста, наглашава се интертекстуалност која је сугерисана самим насловом. Та је интертекстуалност двострука, према књизи чију адаптацију филм представља, и према *Библији*. Тако *Библија* заправо функционише као двоструки прототекст, за Пекићеву књигу, а и за Паскаљевићев филм.

Поводом тих елемената, али и многих других, могу се поставити питања која се тичу начина на који функционише ова адаптација, али и адаптација уопште. Како истиче Линда Хачион, често студије о појединачним филмским адаптацијама имају тенденцију да привилегују „изворни“ текст или „оригинал“, или бар да му дају приоритет, а то је зато што компаративни метод који такве студије користе неријетко почива на идеји о вјерности адаптације тексту који адаптира (види о томе HUTCHESON 2006: 6–9). Не само да начелно постоји могућност да прво видимо адаптацију, па да тек онда узмемо адаптирани текст, него у стварности тај случај није риједак, и тада се идеја о примарном тексту мијења. (Најзад, будући да велика већина филмова јесу адаптације, није ријетко да адаптирани текст ни не прочитамо.) Али, и кад за нас адаптирани текст јесте примаран, да ли треба од адаптације тражити да му буде вјерна, и на које аспекте се то може примијенити?

Јасно је да адаптација има сличности са пародијом.² И пародија и адаптација могу се, начелно, посматрати и као самостални текстови. Тако, Иван В. Лалић сматра да се мора поћи од „начелне самосталности пародије као књижевног дела. То није у контрадикцији са постојањем 'оригинала', модела који инспирише пародичара; тај модел је само подстицај за ново остварење, које вреднујемо новим, различитим мерилима“ (Лалић 2012: 674). Са друге стране, већ по дефиницији, и пародија и адаптација,³ почивају, ипак, прије свега на односу према другом тексту.

² „Као пародије, адаптације имају отворен и одређујући однос са претходним текстовима [...] За разлику од пародија, адаптације обично отворено објављују тај однос“ (HUTCHESON 2006: 3).

³ Дефиниција адаптације коју даје Хачион има три елемента: „призната транспозиција другог препознатљивог дјела или више дјела“ („an acknowledged transposition of a recognizable other work“), „креативни и интерпретативни чин присвајања/спасавања“ („a creative and an interpretative act of appropriation/salvaging“ – истакла ауторка) и „продужено интертекстуално

Адаптација утиче на наше разумијевање адаптираног текста, нарочито кад се ради о филмској адаптацији. Не само због могућности да књигу нисмо раније читали, него, и кад јесмо, слике остављају траг у нашој свијести, па утичу на наш доживљај при поновном читању адаптираног текста или при размишљању о њему.⁴ Зато адаптирани текст, каже Хачион, „није нешто што треба репродуковати, него је прије нешто што треба интерпретирати и поново створити, често у новом медију“ (HUTCHEON 2006: 84).

Филм *Време чуда*, према томе, можемо видјети и као једну врсту интерпретације и поновног стварања једне приче. Притом, та нова прича има полемичност, као и књига, али је смјер сада, могло би се рећи, преокренут. Док је књига полемички усмјерена ка *Новом завјету*, филм на извјестан начин стаје у његову одбрану. О томе нарочито говори мотив појављивања фресака које су прекречене у цркви. Сем тога, Лазар више није стављен између двије деструктивне силе (хришћана на једној, садудеја на другој страни), као што је то у књизи, већ је редукован на сукоб између Лазара и Никодима. Сасвим изостаје идеја о хришћанима коју у књизи исказује Јуда, након што Лазарев слуга покушава да спаси Лазара из циклуса убијања и васкрсавања:

– Овде – рече ми Јуда – уопште није реч о твом газди. Овде је реч о највишем принципу. Васкрсење је могуће, изводљиво и природно, а не немогуће, неизводљиво и неприродно као што то тврде они садудејски секташи. Штавише, васкрсење је неопходно да би било који земаљски чин имао смисла. На њему се заснива наше Ново Царство, добра вест коју носимо. Не може да нас гане патња једног човека, кад је у питању судбина милиона (ПЕКИЋ 2006: 220).

Штавише, изостављен је и сам Јуда, централни лик у Пекићевој књизи, а улогу Христа добија ниједи младић. Младић помаже људима, али на крају бива исмијан и разапет, па је тиме сасвим супротан од Христа у књизи. Притом, опет, нема идеје која је за књигу кључна, а то је значење које се даје цитату из *Јеванђеља по Матијеу*: „А ово све би да се збуду писма пророчка“ – што је у књизи протумачено као: све је подешено да *дјелује* као да су се збила писма. Умјесто тога, даје се аналогија између Лазара и младића.

Као нека врста закључка, може се рећи да Пекићева и Паскаљевићева адаптација ступа у комплексне односе са адаптираним текстом. Премјестивши причу у недавну прошлост, неке од његових елемената даје на транспонован начин, неке преузима готово дословно (као што је дијалог између Лазара и Никодима о васкрсењу), док се сасвим супротставља неким значењима адаптираног текста.

бављење адаптираним дјелом“ („an extended intertextual engagement with the adapted work“) (HUTCHEON 2006: 8).

⁴ Види нешто о томе у: HUTCHEON 2006: 122.

То што се Пекић на самом почетку, у својој првој књизи, а онда и при крају свог писања бави истом темом, говори и о њеном привилегованом мјесту. Сам однос би се могао схватити и као аутополемика. И то од оне врсте која проширује значења и једног и другог текста, и позива на нове интерпретације.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

ЛАЛИЋ, Иван В. О пародијама. *Дела Свјатислава Винавера*. Књ. 2. *Панџоложије; Алајбежова слама*. Гојко Тешић (прир.). Београд: Службени гласник – Завод за уџбенике. 2012 (1968), 674–678.

РАДОВИЋ, Горан. *Вијенац приповједака: гранични жанр у српској књижевности њедесетих до седамдесетих година XX вијека*. Београд: Просвета, 2003.

*

BRAJOVIĆ, Tihomir. Kontroverzni metatekst. *Književna kritika* XXI/5–6 (septembar–decembar 1990): 71–80.

HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York – London: Routledge, 2006.

MILOŠEVIĆ, Nikola. Borislav Pekić i njegova *mitomahija*. Predgovor u: Borislav Pekić, *Odabrana dela*, knjiga 1. *Uspenje i sunovrat. Odbrana i poslednji dani*. Београд: Partizanska knjiga. 1984, 1–63.

PEKIĆ, Borislav. *Vreme čuda*. Novi Sad: Solaris, 2006.

Goran M. Radonjić, PhD

TIME OF MIRACLES BY BORISLAV PEKIĆ AND GORAN PASKALJEVIĆ: ADAPTATION AS SELF POLEMICS

Summary

The paper compares the film *Time of Miracles* (1989, screenplay by Borislav Pekić and Goran Paskaljević, directed by Goran Paskaljević) with Pekić's book of the same title (1965). Various aspects of that particular adaptation, and adaptation in general, are considered. The film is interpreted as a kind of Pekić's self polemics.

Универзитет Црне Горе
Филолошки факултет
gmrandonjic@yahoo.com

Др Јасмина М. Ахметагић

ПЕКИЋЕВ ЦВЕТНИ ЧЕТВРТАК И БУЊЕУЕЛОВА ВИРИДИЈАНА

У тексту се осветљавају сродности између једне епизоде *Злајног руна* – Хацијиног гошћења просјака на Цветни четвртак – и Буњеловог филма *Виридијана*. Сви мотиви познати из Буњеловог приказивања банкета бескућника у господској кући присутни су у *Злајном руну*, чему до сада није била поклоњена пажња у критичкој литератури. Посредством анализе унутрашње повезаности тих епизода, у Пекићевом роману се уочавају нова значења, и показује се да она притичу из предлошка.

Кључне речи: *Злајно руно*, *Виридијана*, Б. Пекић, Л. Буњел, религиозни јунак.

Борислав Пекић је у *Злајном руну* кључну епизоду за карактеризацију Симеона Хације изградио око значајног датума у историји Београда. У колективном весељу, јер је реч о дану општенородне радости, такозваном Цветном четвртку, у којем Али-Риза паша предаје кључеве Београда кнезу Михајлу Обреновићу (6. април 1867. године), учествује и Симеон Газда, за којег, као мање-више и за све Симеоне, национална питања имају искључиво тржишну вредност. Док Газда, у намери да у тако важном часу за српски народ, својим присуством – најпре међу масом људи, а потом на пријему поводом Предаје градова – потврди своју српску националну припадност и створи темеље за будуће пословање, његов отац, јуродиви и за послове неспособни Симеон Хација отвара симеонски дом „подземницима варошким“.

Тако у дом Његована продиру „сиромашни духом: јуродивци, сумашејши, скудоумни и скретоумни, несмајници и необајаници, лудије разнородне и разногрозне“, али и „коњокрадице, цепароши, обијачи, убијачи, паликуће, чедоморке, курвештине, содомке и гоморке, преступленије људско свеколико“ (Пекић 2006: 268). Гозба просјака прераста у растурање туђег имања и отимачину. Подземници се госте залихама „за свечани обед што га је у славу Предаје градова Газда Симеон осмога априлија приређивао београдској трговачко-политичкој чаршији и пословним партнерима из иностранства“

(Пекић 2006: 273), точе скупочена пића и повраћају по дамастним столњацима, обијају магазе, спаљују фирмине регистре, пословну кореспонденцију, породичне албуме и успомене, и изругују се домаћину, злоупотребљавајући његово доброчинство у једној од бурних колективних сцена које се понављају у историји фамилије Његован још од њених митских почетака. Банкет несмајника из петог тома *Злајног руна* показује толико очигледних сродности са централном епизодом Буњуелове *Виридијане* да је Пекић вероватно догађаје хотимично уобличавао имајући је на уму и рачунајући на препознавање у процесу рецепције. Па ипак, досад то није било примећено у критичкој литератури о *Злајном руну*, иако унутрашњом повезаношћу ових епизода у роман притиче *вишак смисла*. Сви мотиви из Буњуелове епизоде у којој бескућници запоседају кућу Виридијаниног ујака, која јој је делом остављена у наслеђе (друга половина припада ујаковом незаконитом сину Хорхеу), присутни су и у *Злајном руну*: крађа есцаја, међусобне свађе просјака, сношај и силовање, облачење у одећу претходне газдарице (у *Виридијани* венчаницу покојне ујне, у Пекићевом роману свечану одећу различитих Симеона, чувану у породичној шкрињи), глума просјака да нису то што јесу, али и њихов подсмешљив однос према доброчинитељу. Виридијану покушава да силује једно од убогих, одурних и запуштених створења – у *Злајном руну* просјаци на исти начин поступају са гувернантом, госпођицом Демијанис, а Хација сексуално општи са Перком Удождерком у својој делузији да се сједињује са Божијим анђелом. Укупност утисака које изазива Пекићева епизода као да смера на то да читаоца асоцира на чувени Буњуелов филм из 1961. године, за који је редитељ добио Златну палму у Кану, али који је дуго времена, јер га је Ватикан оценио као бласфемичан,¹ био забрањен у Шпанији, где је први пут јавно приказан 1977, али и у Италији, где је 1963. полиција конфисковала његове копије у Риму и Милану (EDWARDS 2005: 11). У *Виридијани*, у току једног дана, на видело излазе готово демонска својства људске природе. И епизода гошћења просјака у симеонском дому кулминативан је чин припреман у дугом времену Хацијиног преображаја у религиозног фанатика.

И у Буњуеловом филму и у епизоди *Злајног руна* у средишту пажње је религиозни јунак у судару са стварношћу, који постаје жртва околности које је створио сам. Њихово страдање је последица несебичне помоћи коју пружају људима с дна друштвене лествице, али се у исти мах проблематизује истинска мотивација јунака. Буњуелова Виридијана невољно пристаје да на неколико дана напусти манастир и дође у посету ујаку, Дон Хаимеу. Након ујаковог самоубиства, због којег осећа кривицу јер је, својим одбијањем да заузме место супруге томе допринела, она напушта манастир, али не

¹ Црквени ауторитети су филм гледали без звука и дијалога, па су сматрали да за приказивање у Кану треба променити мотив ујаковог самоубиства, покушај силовања и Виридијанино спаљивање трновог венца (EDWARDS 2005: 10). Свакако да је њихова осуда филма морала постати радикална када су се суочили са Хендловим *Месијом*, музичком пратњом просјачког банкета.

и хришћанске идеале. Напротив, јунакиња одлучује да им да конкретније облике, те окупља богаље, убоге, слепе, просјаке и бескућнике, стварајући својеврсну комуни и настојећи да у њој успостави одговарајући поредак, у намери да организује њихов али и свој живот.

У оба уметничка дела коришћен је поступак двоструке перспективе. У роману збивања видимо са становишта протагонисте, али и из угла просјака уведених јунаковом милошћу у простор који им не припада и не приличи; и у филму су сучељене перспективе напореда постављене. И мада су у оба случаја просјаци представљени на реалистичко-натуралистички начин, због чега је однос према њима лишен сентименталности (стиче се утисак да су властиту судбину заслужили), кључни је проблем и код Буњуела и код Пекића преиспитивање мотивације јунака и аутентичности њихових религијских уверења. Виридијана у свом ангажовању око просјака види могућност властитог духовног усавршавања, а Симеон Хација искупљења, мада таква мотивација читаоцу до самог краја остаје непозната, па се јунаково понашање разумева искључиво у складу са његовом интерпретацијом, као потврђивање духовне врлине. И Хацијино и Виридијанино угошћавање сиромаша наизглед има исти циљ, али су мотиви Пекићевог јунака, испоставља се, смештени далеко у прошлост – Хација се, за разлику од Виридијане, мотивисане будућношћу, може кретати ка спасењу само преко искупљења. И док у *Виридијани* дванаест просјака у јунакињином одсуству развучи иметак и урушава господски дом, у *Злајном руну* то чини далеко бројнија група и то пред самим Хацијом, који није дословно, али јесте ментално одсутан, видећи у њиховим непочинствима нешто друго од онога што јесте и интерпретирајући то у оквирима властитог религијског система. Протагонисти конструишу стварност значајно занемарујући информације које им из стварности притичу. Виридијана не обраћа пажњу на збивања која откривају праву природу просјака, те тако није у стању да антиципира и спречи ситуацију са којом се на крају суочава, а Хација намеће властита значења ситуацијама које им се снажно противе – оба јунака су жртве властитог слепила за стварност, видећи просјаке само кроз своје унапред створене конструкте, чију истинитост животне околности не потврђују. Разлика која постоји између Буњелове и Пекићеве епизоде – реч је о добровољном Хацијиним дељењу породичног блага на Цветни четвртак а насилном запоседању куће од стране просјака у тренутку Виридијаниног и Хорхеовог одсуства – у ствари је сасвим површна. У оба случаја је уистину реч о отимачини, будући да и у *Злајном руну* просјаци радикално прекорачују меру добротинства које им је учињено. Неспособни за стварност, јунаци желе да је поправе и то у контакту са друштвеним талогом, за шта је потребно највише мудрости и вештине.

Виридијанин и Хорхеов повратак у кућу и настојање да се хаос заустави (а реч је о дословној борби на живот и смрт²) за Буњелову јунакињу ипак

² Хаос у дому Његована није борба на живот у смрт, осим у доживљају Симеона Газде, коме су таква сва питања власништва и новца, а догађај на Цветни четвртак *најпразнијији моменати у новој историји породице*.

представља трауматичну спознају реалности, чему следи раскид са религијским уверењима, док повратак Симеона Газде за Хаџију значи још екстремније повлачење у властити свет. Искуство Симеона Хаџију води ка све већем губитку односа са реалношћу, док се Виридијана све више стварности прилагођава. На крају, умоболни Хаџија бива затворен на таван, одакле у једном тренутку непажње својих надзиратеља извршава самоубиство, иако за њега скок кроз прозор има значење отискивања у слободу ахасферског лутања, ван домашаја Сатан-Симеона, Белзебуб-Томаније, Белијал-Тодора, како доживљава своје ближе, чије старање параноидно интерпретира. Иако самоубиство за самог јунака има значење успешног ослобађања, као што и Виридијанино препуштање телу (она постаје наложница рођака Хорхеа) може бити схваћено као отварање ка животу и превазилажење првобитног једноумља, у оба дела је кроз кулминативну и упадљиво сродну сцену приказан пораз личности и њених идеала у сукобу са стварношћу.

И Виридијанино и Хаџијино искуство потврђује да су њихови идеали тек снажне предрасуде. Пекићев јунак сиротињу, кљасте, убоге и сумасишавше безрезервно узима за „птичице небеске и љиљане у долу што не припадају Вавилону богатих и покварених, коме ће у скоро дан Страшног суда горе бити него Содоми и Гомори у њиховој пропасти“ (Пекић 2006: 270). Хришћанска уверења (презирање богатства и богаћења, оријентација ка кенозису, оличеном у самоунижењу, окретању другог образа непријатељима и постојаном милосрђу), уткана су у систем вредности протагониста. Међутим, без Христове способности созерцања душа, јунаци механички следе његов пут, те се налазе у позицији оних који, управо супротно Спаситељевом науку, бацају бисер пред свиње. Закључујући да су сиромаси, којима је пророковано царство небеско, већ због свог сиромаштва „живоначалници“, „угодници божји“ и „невина дечица“, Хаџија, попут Виридијане, пренебрегава да су они не само социјално, него и морално дно, иако га је на такав закључак упућивао довољан број чињеница. Хаџија у угошћавању просјака види прилику за симеонско измирење са Богом, којег је он лично увредио када, у лику Симеона бен Нага, није дозволио Спаситељу дана свом путу ка Голготи предахне на његовом прагу, без новчане надокнаде. Истина, мотивација јунака у *Злајном руну* (ван делузивне наративе коју себи подастире Симеон Хаџија) притиче из митске приче, из нужности понављања акција које су обележиле живот њиховог митског претка и за све потоње Симеоне представљају архетипско искуство, односно из њихове кармичке предестинираности. Суочен са стварним изгледом „доњоварошке профукњаче за грош“ (Пекић 2006: 303), са којом се претходно сједињавао држећи је за анђела Божјег, Хаџија разумева да Бог није примио његово покајање: „Птичице небеске беху, заправо, птичурине паклене, а гегавци демонија послата да га куша и кињи“ (Пекић 2006: 343).

Практични разум Симеона Газде, који добро познаје људску природу, свакако узимајући у обзир и своју, делотворан је у суочавању са почионицима, на исти начин као и код Виридијаниног рођака Хорхеа. Својом интервен-

цијом Хорхе с лакоћом просјака Лепру чини плаћеним убицом и тако Виридијану спасава од силовања. Изграђујући епизоду Цветног четвртка као омаж *Виридијани*, Пекић *Злајно руно* обогаћује оним значењем које му посредно, преко очигледне унутрашње повезаности ових епизода, притичу из Буњеловог филма, пре свега сумњом у читав концепт поправљања људске душе путем хришћанске проповеди, доброте и милосрђа.

Од часа када напушта манастир (а Виридијанин боравак у манастиру је аналоган Хацијином боравку у Јерусалиму), Буњелова јунакиња постаје жртва: најпре ујакове намере да му замени мртву супругу а, после одбијања, и његове сексуалне жеље. И мада је Дон Хаиме и сам, пред Виридијаном коју је омамио таблетама, устукнуо од свог наума, јунакиња је после тога двоструко оптерећена: осећањем кривице због ујаковог самоубиства, али и довођењем у заблуду у погледу властите обешчашћености. Иако силовања није било, у том одузимању власништва над сопственим телом, о коме не може сама поднети рачун, налази се озбиљно нарушавање њеног интегритета. Кривицом коју осећа због Дон Хаимеовог самоубиства мотивисана је и Виридијанина одлука да се ван манастира, самосталном акцијом и на практичан начин, посвети животу у духу хришћанских вредности. Тако је створена ситуација која покреће серију насиља: насиље просјака над Виридијанином имовином и телом, али и оно које, много суптилније, својим доношењем према жени као објекту жеље, над њом спроводи рођак Хорхе.

И Буњел и Пекић централну пажњу посвећују проблематизовању личности изразитог верника. Иако је *Виридијана* испуњена социјалним мотивима, који су неизбежни и у епизоди *Злајног руна* с обзиром на основну оријентацију Његована ка богаћењу и смислу који Хацијино расипање породичног блага мора имати за остатак фамилије, основни тон у оба дела је ироничан и сатиричан, па и гротескан (код Пекића у сучељавању узвишеног јунаковог идиолекта са шатровачким и простачким говором његових гостију; код Буњела у сцени одевања просјака). За оба уметника је карактеристичан парадоксалан однос према религији и уткан је у уобличавање основних проблема које промишљају у својим остварењима. Буњел је прошао кроз строго језуитско образовање, у његовој породици су традиционално поштовани верски обреди, а у *Мојој лабудовој њесми*, где о себи говори као о *аишеисци* уз божју ђомоћ, и сам осветљава огромну улогу религије у провинцији у којој је провео детињство. Пекић је пак своје стварање започео романом *Време чуда*, у коме се обрачунава са тоталитарним идеологијама, користећи се библијским подтекстом као извором архетипских ситуација али и као ауторитативном религијском књигом, коју тумачи на идиосинкратски начин. Довољно је упоредити значење које је добио Христ у *Времену чуда*, *Злајном руно* или мемоарској прози *Године које су ђојели скакавци*, па видети колико је Пекићев однос према централној личности хришћанства био парадоксалан и променљив (Ахметагић 2007), иако је аутор пре свега, баш као и Буњел, доследни разобличитељ тоталитарних идеологија и погледа на свет.

И Симеон Хација и Виридијана су јунаци чији је однос према религији део идентитетског проблема. Обоје живе аскетски, према основним правилима своје вере и, стога их окружење доживљава као чудаке. Виридијана је младост провела у манастиру и у свету се нашла потпуно неприпремљена за живот. У ујакову кућу она долази са пртљагом пуним реликвија, међу којима значајно место има трнов венац, који ће на крају завршити на ватри. Предрасуду са којом улази у свет не представља сама религијска посвећеност колико недостатак увида у то да остатак света не мора имати никакав однос према идеалу који она живи; оно што представља кључно начело њеног живота не мора постојати у систему других особа. Све то показује колико она мало зна о мултиперспективизму, нијансама, увишеструченим и амбивалентним мотивацијама на којима почива живот, односно колико је голема њена необавештеност и удаљеност од стварности. Зато у свету Виридијана симболизује невиност незнања. На исти начин се и Пекићев Хација са пута из Јерусалима, на који је отишао у већ зрелом добу, враћа промењен, примењујући на све појаве живота исту меру и с лакоћом их објашњавајући у складу са својим базичним конструктом: добро (које је од Бога) и зло (од Ђавола). По својим интерпретацијама стварности и понашању и Пекићев Хација представља чисту невиност: сви су му људи добри, тек заведени деловањем нечастивог, па његова супруга Милица с разлогом говори о његовој доброти и готово светости његовог карактера. Оба јунака, међутим, доспевају до сазнања о властитој гордости: Хација експлицитно а Виридијана неодређено, окривљући себе пред главном сестром да је изгубила понизност. Истина, Виридијанин исказ којим објашњава одлуку да напусти манастир хотимично је непотпун, јер јунакиња не жели да се исповеди, па разлог такве самопроцене остаје у домену наслућивања, мада пажљивом гледаоцу не промиче. Виридијана бира пут понизности, који представља живот са просјацима и богаљима, али сам избор пута за који је неприпремљена дотадашњим животом, подређеним спољашњем ауторитету, у манастиру који ју је дисциплиновао уобичајеним структурирањем времена и динамиком односа, представља пут охолости. Буњелова протагонисткиња бира да помаже другима, иако је процес њене самоспознаје готово незапочет, јер је у манастиру потиснут усвајањем религијских догми и саобраћавањем њима. Одбијањем да се врати у манастир и удаљавањем од првобитног ауторитета, односно од његове институционализоване верзије, те одлучивањем да дела сама у свету, у складу са хришћанским идеалима, Виридијана оличава гордост. И Хација престаје да посећује цркву и да узима учешћа у колективним религијским ритуалима, живећи ван заједнице верника, ван цркве која је верификација смисла и исправности религијских чинова.

Након Јерусалима Хација се поветио „изучувању хришћанског штива, Светог писма, Патристике и црквене догматике, а изнад свега, перипатетичким размишљањима у београдској природи“ (Пекић 2006: 221). Пут у Јерусалим је морао бити подстакнут његовим религијским погледом на свет, као што је и сан који ће у току пута имати, мотивисан на исти начин, али је

по повратку Хација ушао у фанатичну фазу, живећи посвећеним животом који је на симболичном нивоу једнак Виридијанином животу у манастиру. Након Јерусалима јунак је с радошћу „дочекивао свако кидање спона с профаним облицима живота“ (Пекић 2006: 222) и две године пре инцидента са београдским просјацима, из његовог живота су, осим Светог писма, ишчезле све књиге, „одуване новим таласом строгости према себи“ (Пекић 2006: 224). Искључивањем из заједнице јунаци су предузели лично упражњавање вере, за шта су потребни снажни и зрели духови. Није чудо што ће у таквим условима њихово деловање попримити, у Хацијином случају јасна, а у Виридијанином мање видљива, јеретичка обележја.

Не треба заборавити да Виридијана невољно полази Дон Хаимеу, више у смерности послушања на које је обавезује живот у манастиру (на притисак главне сестре која је подсећа да јој је ујак платио школовање и одредио мираз), него испуњена хришћанском љубављу, а то и сама, по доласку, саопштава ујаку. Збуњујуће је одсуство људске тоpline, оштрина с којом ујаку говори да, осим захвалности, према њему ништа не осећа и да је за њихов однос прекасно. Ујак је болестан човек и сви његови искази од поновног сусрета са сестричном узимају у обзир скору смрт. Дон Хаиме и својим признањем да га је усамљеност начинила себичним, и својим понашањем (он саопштава да његов незаконити син неће бити заборављен, Виридијану чини наследником половине свог имања, а симболична је сцена његовог спасавања осе од давлeња у бунару), жели да покаже да се променио. Индикативно је, међутим, да се Виридијана на то не осврће, оспоравајући својим ставом оно што би, на основу својих религијских уверења требало да узима у обзир: могућности човековог развоја, преображења и покајања, а пре свега властиту способност опраштања. Жртвена љубав на коју је морала бити подстицана у манастиру у Виридијанином случају је резервисана искључиво за просјакe. Несклад између њеног идеализма и одсуства емоцијама разблаженог погледа на ближње, упозорова на посебан квалитет који Буњуелова јунакиња тражи у манастиру. Она невољно полази ујаку и стога што не жели никада више да види спољашњи свет, иако би преображавање спољашњег света под утицајем истине коју личност зрачи требало да буде централни начин провере дубине и сврховитости духовног живота. У таквом контексту се манастир и религијски живот виде као јунакињино склониште од живота и искушења, и у том смислу је Пекићев јунак доведен у њену највећу близину.³

Благородност коју смо очекивали од јунакиње у тренутку када право из манастира долази болесном ујаку видимо тек у њеном односу према просјацима, и то након преживљене трауме са ујаком, те тако и са већим знањем о стварности. Мане просјака она прихвата са стрпљењем и без подозрења, омогућавајући им да злоупотребе њено милосрђе. Јунакиња се, дакле, понаша сасвим другачије када има личну мотивацију (као према ујаку с којим има предисторију) и када је мотивисана само својим идејама о свету, што

³ О томе опширније у: АХМЕТАГИЋ 2007.

потврђује да је њен однос са просјацима безличан. За њу су они, као и за Хацију, објекти потврђивања својих духовних врлина, због чега их ни он ни она заиста и не виде. Тако је и могуће да Виридијана ствара заједницу од неморалних, неодговорних, халапливих, злих и нерадних људи, којима ништа није свето, а да и не наслућује последице. И ма колико њен рођак Хорхе био предаторски карактер (EDWARDS 2005: 101), човек који не може да буде сам, његова делатност (реновира очево имање, уводи струју), сучељена са јунакињиним, упозорава на њену инфантилност.

Виридијанина потиснута сексуалност, која је наговештена у неколико прилика, као и аспекти Хацијине личности који постају видљиви тек у оним тренуцима када он у окружење пројектује демонска својства (а не само, као до тада, божанска), откривају да важна мотивација јунака у оба случаја извире из потиснутих и непризнатих делова њихове личности, које је Јунг у својој аналитичкој психологији назвао архетипом Сенке. Буњеловој опседнутости несвесним процесима,⁴ придружује се начин на који је Пекић уобличио Симеона Хацију, јунака чији су поступци пресудно мотивисани управо несвесним деловима личности. У том се контексту разоткрива да је и Виридијанин и Хацијин избор посвећеног религијског живота подстакнут настојањем да се живи непроблематично, потискивањем непожељних делова властите личности. Кључно питање које се намеће гледаоцу, односно читаоцу, није шта јунаци чине, него шта они јесу и из чега извире то што чине. И Виридијана и Симеон Хација стварност виде искључиво кроз очи идеологије, одржавајући притом илузију да су кадри да стварност сагледају. Хација преласком са националистичко-родољубиве на религиозну страст потврђује природу својих избора, замењујући једну идеологију другом, што почива на потреби да се лиши властите вишеслојности. Потиснути делови властите личности, како би се живело у удобности једнозначног религијског погледа на свет, у Виридијанином случају су тек наговештени, па су тумачи откривали сигнале њене потиснуте сензуалности у ретким приликама у којима је јунакиња тактична – у сцени силовања и у стаји када је слуга подстиче да помузе краву.⁵

У завршној сцени филма, Виридијана, преображена, о чему сведочи и њена одећа и понашање, долази у Хорхеову собу, одговарајући на недвосмислен сексуални позив, који јој је рођак у ранијим приликама упућивао. Њену збуњеност и нелагоду, јер у соби затиче Рамону, рођак вешто отклања, позивом да им се придружи за карташким столом, иако карте тек тада вади

⁴ У том се смислу, мада то није тема овог рада, мора имати у виду и Едипов комплекс, донекле препознатљив у непријатељским односима синова и очева у *Злајном руну*, који стоји насупрот Електрином комплексу, у оквиру којег је могуће интерпретирање односа Виридијане и Дон Хаимеа.

⁵ Тако су упозоравали на то да јунакиња хвата ручку на канапу којим просјак везује панталоне, а која је фалусног облика, а на исти начин је тумачена и њена нелагода да додирне виме када жели да помузе краву (EDWARDS 2005: 68).

из фиоке, и тиме помера пажњу са сексуалних мотива, који суштински одређују односе у присутном троуглу. Јасно је да за Виридијану то значи избор радикално другачијег начина живота, чиме је сугерисана поларност која постоји у свакој искључивости. Тако и Виридијанина чедност, аскеза и манастирска строгост у погледу чулних уживања добија своју противтежу управо у подавању Хорхеу, мушкарцу за кога су жене заменљиве. Фанатизам, будући искључив, увек значи потискивање супротног пола, који се услед околности, као у Виридијанином и Хацијином случају, може снажно испољити. Управо је тиме мотивисан нагли преображај јунака, јер је фанатизам настао пуким елиминисањем других могућности, а не њиховим трансцендирањем, и стога увек претходи искуству.

О фанатизму су и Буњуел и Пекић проговорили експлицитно. Режиеру у својој аутобиографско-мемоарској прози *Моја лабудова њесма*: „Сваки фанатизам ми се гади. Свака религија тврди да управо она зна праву истину. Марксизам такође“ (BUNJUEL 2004: 172). Борислав Пекић је више фокусиран на објашњење појаве:

„Фанатизам је последица непознавања или непризнавања чињеница. Непризнавање не мора бити патолошко, али се најчешће патолошки понаша. (...) Затворена идеологија трајно руинира способност вишестраног, балансираног мишљења. Идеологија која је програмски искључила сумњу, одрекла се са њом и јединог оружја за своје развијање. Фанатизам се не лечи, он само мења идоле“ (РЕКИЋ 2008: 120).

Последња реченица добро описује Виридијанино кретање између крајности. Јунакињина промена је видљива у избору начина живота и система веровања, али не у самом начину на који доноси одлуке и врши изборе. Чињеница да Виридијана долази код Хорхеа у собу, изненађена Рамониним присуством, сугерише да Буњелова јунакиња поново доноси одлуку без познавања довољног броја чињеница. Њена изненађеност говори да је свог рођака Хорхеа аутоматски идеализовала, бирајући живот уз њега на темељу свог црно-белог погледа на стварност какав је имала и раније, те свог спасиоца, а не више Спаситеља, којем се посвећивала у манастиру, бира са једнаким слепилом.

Доминација сексуалних мотива – у литератури се подробно писало о ујаковој и Виридијаниној сексуалној инхибираности (EDWARDS 2005: 67, 68) – симболично је представљена сневним мотивом Рамонине ћерке Рите. Девочица се појављује на оквирима филма – на почетку она прескаче конопац, којим ће се обесити ујак, на крају гледа у ватру у којој гори Виридијанин трнов венац – учествујући на тај начин, као сведок, у кључним антирелигијским чиновима јунака. Детиња радозналост Риту чини свеprisутном: кроз прозор посматра вечерње религијске ритуале централне јунакиње, сведок је ујакове страсти према успаваној Виридијани. У исти мах, она, посебно ако узмемо у обзир њено ухођење других и неспавање у страху од сна који

јој се понавља, репрезентује снажну сексуалну узнемиреност у свом окружењу и узурпираност жене мушким нагоном. Девојчица не може да спава јер је у сну јури црни бик, који је одвајкада симболизовао мушку енергију, плодност, доминацију и патријархално начело. „У Јунговој аналитичкој симболици жртвовање бика представља жељу за духовним животом који би човеку омогућио да савлада своје примитивне животињске страсти“, што упућује на разумевање бика као неконтролисане снаге „којом особа жели да овлада“ (ŠEVALIJE 2009: 62). „Неки аналитичари виде у бик у слику необузданог оца, као што је био Уран којег је његов син одлучио да ушкопи. Други облик Едиповог комплекса: убити бика значи убити оца“ (ŠEVALIJE 2008: 62). У хебрејској традицији „Јахве је ‘бик Израилев’, те је бик сила Јахвеова“ (KUPER 2004: 13). Није тешко уочити везу између религијског и патријархалног начела (које девојчица на несвесном нивоу доживљава као претњу) у систематском потискивању женске сексуалности. И када сексуални нагон има карикатуралне облике (у случају ујакове опседнутости мртвом женом, двадесетогодишње апстиненције и фетишизма, представљеног облачењем женине одеће), он има узурпирајући карактер: ујак жели Виридијану милом или силом, те се она појављује као јунакиња којој стално одузимају слободу. У односу на ујака, не само у односу на Хорхеа, она је виђена као сексуални објекат, што је снажно наглашено у сцени њеног месечарења. Не само да је у сомнамбулном стању јунакиња сведена само на тело, објекат ујаковог посматрања, већ она није власник ни значења својих речи, које ујак, мењајући им смисао, понавља. Дон Хаиме значајно дефинише Виридијанину слободу и као сексуално инхибиран, опседнут мушкарац, и као мртав (тренутак у којем он извршава самоубиство срачунат је као притисак на Виридијану: вест о његовом самоубиству спречава је да се врати у манастир), потврђујући владавину мушкарца над женом, односно лицемерје једне културе, која је снажно прожета религијом, уз помоћ које одржава патријархални поредак, прикривајући чињеницу да се нагони морају узимати у обзир у сваком покушају дефинисања човека.

Виридијанин напор је називан донкихотовским (EDWARDS 2005: 4), али би се то тим пре могло рећи за Пекићевог јунака, којег Дон Кихоту приближавају делузије и параноидни дискурс (АХМЕТАГИЋ 2014), а и Пекић и Буњуел деле са Сервантесом карактеристичан, повремено изразито пародичан однос према свом јунаку. Настојањем да свет начине бољим местом за живот и Виридијана и Хаџија су замишљени као христолики јунаци, али оно што је пошло за руком Христу, ексклузивно је искуство и не може бити поновљено, јер кључ није у понашању већ у самом бићу. И Буњуел, а потом и Пекић у лику Симеона Хаџије, обликује неслободну јединку, због чега је и њено подражавање Христа аутоматско и механичко и, стога, гротескно. Нефлексибилност, хладноћу и тврдокорност религијске доктрине репрезентује и Виридијана (EDWARDS 2005: 122). За Пекићеве Симеоне слобода фактички не постоји, а за Хаџију је она додатно угрожена проклетством које је уверен да мора да испашта.

Буњелова субверзивност према традицији о Христу и апостолима, у којој важну улогу има црква, наглашена је у слици банкета који просјаци дословно овековечују фотографијом, која представља реплику *Тајне вечере* Леонарда да Винчија: међу дванаест просјака, распоређених на исти начин и са истом гестикулацијом као на чувеној слици, седи, на Христовом месту, Дон Амалио – слепац. Вечера просјака уз звуке Хендловог *Месије*, карикатурално обнавља новозаветну Тајну вечеру, намећући се као њена апокрифна верзија, коју треба завештати свету јер носи дубљу антрополошку истину (скуп у *Виридијани* оличава Спаситеља и апостолску дружину која је по мери овога света) и јунакињино освешћивање и наступа у суочавању са њом. Томе је снажно супротстављена, и у каузалном је односу са претходном, завршна сцена у којој Виридијана игра карте са Хорхеом и Рамоном уз поп музику.

Различитој грађи, историјској и историографској, митолошкој и књижевној, коју је Пекић инкорпорирао у оквире свог опуса, тако се може дописати и филмска уметност. Мало је вероватно да је наш аутор познавао дело шпанског реалистичког писца Бенита Переса Галдоса, из друге половине деветнаестог века, на основу чијих романа је написан сценарио за *Виридијану* (FAULKNER 2013: 381⁶), па се већ утврђивањем оваквих веза између *Злајног руна* и Буњеловог филма интертекстуална истраживања проширују у правцу интердисциплинарних. *Злајно руно*, упивши у себе кључну сцену Буњеловог филма, додатно бива осветљено њоме: епизода Цветног четвртка мора бити читана с обзиром на она значења која јој притичу из предлошка. Тако се на основу смисла који се, посредством *Виридијане*, остварује у *Злајном руно*, много више види да је Пекић, као и Буњел, противник алтруизма и хришћанске жртвене љубави која почива на властитом самонегирању, сумњајући у мотивацију таквог избора.

Да су Буњел и Пекић духовно блиски потврђују и заједничке теме којима су били заокупљени у свом делу, а међу којима важно место припада грађанској класи, њеној стерилности и самодовољности, али и религији, а пре свега својим основним ставом, антитоталитарним, митомахијским (и Хација и Виридијана су јунаци преко којих се пародира мит о добром Самарићанину) и неконформистичким. У том се смислу епизоде у којима просјаци праве хаос у грађанској кући мора разумети и као продор неконтролисаног живота у стерилну и мртву уређеност – истина, негативних аспеката живота, тим опаснијих што је већи напор уложен да се они потисну и зајазе. Пекићево ослањање на епизоду Буњеловог филма неизбежно доноси ауторово инкорпорирање у роман оног смисла који му притиче из *Виридијане*, па се тако, уз карикатуралну карактеризацију Симеона Хације, препознаје и субверзиван однос према институционализованим интерпретацијама новозаветних истина, антиклерикализам који је тако снажно обележио Буњелово целокупно дело.

⁶ Сили Фокнер је убедљиво показала како се, кроз интертекстуални однос, Галдосов роман и Буњелов филм међусобно осветљавају.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- АХМЕТАГИЋ, Јасмина. *Антиројојеја: библијски подтекст Пекићеве прозе*. Београд: Драслар, 2007.
- АХМЕТАГИЋ, Јасмина. Симеонски параноидни дискурс: од параноје свакодневног живота до параноидне психозе Симеоне Хације. *Језик, књижевност, дискурс: зборник радова са међународног научног скупа*. Весна Лопичић и др. (ур.). Ниш: Филозофски факултет, 2014, 489–498.
- ПЕКИЋ, Борислав. *Злајно руно*. Београд: Дерета, 2006.

*

- BUNJUEL, Luis. *Moja labudova pesma*. Beograd: Hinaki, 2004.
- EDWARDS, Gwynne. *A Companion to Luis Bunuel*. Boydell & Brewer, 2005.
- FAULKNER, Sally. The Galdos intertext in *Viridiana*. *A Companion to Luis Bunueul*. Rob Stone and Julian Daniel Guierrez-Albila (ed.). Oxford: Wiley-Blackwell, 2013, 381–399.
- KUPER, Džin Kembel. *Ilustrovana enciklopedija tradicionalnih simbola*. Beograd: Nolit, 2004.
- PEKIĆ, Borislav. *Marginalije i moralije*. Novi Sad: Solaris. 2008.
- ŠEVALIJE, Žan. *Rečnik simbola*, Žan Ševalije i A. Gerbran (prir.). Novi Sad: Stilos, 2009.

Jasmina M. Ahmetagic, PhD

PEKIC'S FLORAL THURSDAY AND BUNUEL'S *VIRIDIANA*

Summary

On the night which celebrates the handing of the keys of Belgrade to Prince Mihailo Obrenovic Simeon Hadzija opened Simeon's home to "provincial underground dwellers", so he could, in the spirit of his Christian ideals, feed and water the needy and the poor. Beggars abused Hadzija's kindness and their feast turned into the demolishing other people's property and robbery. It turned into one of the turbulent collective scenes that have been repeated in the history of the Njegovan family ever since its mythical origins. The sum of impressions created by Pekic's episode acts as an intention to remind the reader of the famous Bunuel's movie *Viridiana* (1961), in which, as in the episode of *The Golden Fleece*, the focus is on the religious hero who collides with reality, a victim of circumstances created by himself. Based on the meaning that is realized in Pekic's novel through *Viridiana*, it is much clearer than from the episode Floral Thursday observed separately that our author is, as well as Bunuel, the opponent of altruism and Christian sacrificial love based on its own self-negation. It is also clear that Pekic and the aforementioned director share doubts about the concept of repairing the human soul by Christian teaching, goodness and mercy. The authors have in common the realistic and naturalistic representation of beggars as a social and moral sludge, but also a review of the motivation

of heroes and the authenticity of their religious beliefs, the problematization of the personality of the extreme believer and a subversive attitude towards institutionalized interpretations of the New Testament truths.

Institut za srpsku kulturu Priština
Leposavić
jaca.a@eunet.rs

Др Марко Недић

ДВЕ КЊИГЕ ДОКУМЕНТАРНЕ ПРОЗЕ
ЖИВАНА МИЛИСАВЦА

Аутиојориџреџи с њисама и Дуџа ноћ јуџословенска

Када се данас говори о Живану Милисавцу (1915–1997), некадашњем дугогодишњем секретару и председнику Матице српске, главном уреднику њеног *Лейџоџиса*, аутору већег броја књига из историје српске књижевности и културе, главном иницијатору Новосадског договора о језику, уреднику и редактору *Јуџословенскоџ књиџевноџ лексикона*, једном од оснивача Стеријиног позорја и Змајевих дечјих игара, активном учеснику књижевног и културног живота у Новом Саду и некадашњој Југославији, морају се истаћи бар три важне чињенице везане за његов укупни рад да би се употпунила слика о природи и значају његовог књижевног дела. Прва се односи на његову књижевноисторијску активност, у којој је првенствено био тумач наше књижевне прошлости, друга на његов уреднички посао, у којем је углавном оцењивао ондашњу књижевну савременост, и трећа на његову документарну и мемоарску прозу, којом је осветљавао поједине значајне догађаје, личности и процесе у нашој ближој прошлости и актуелном друштвеном времену друге половине XX века. Његове монографије о Душану Васиљевићу, Змају, Стерији, Јакову Игњатовићу, Вељку Петровићу, Васи Стајићу остале су релевантне критичке илустрације у многим доцнијим тумачењима књижевних остварења тих значајних имена српске књижевне прошлости и њиховог доприноса укупном развоју српске културе и књижевности. Његовим биографско-интерпретативним методом у представљању лика и у анализи књижевних дела изабраних аутора врло сликовито су осветљавани они моменти из њиховог живота који су били тесно повезани с токовима друштвеног и историјског развоја времена и средине у којој су се формирали и деловали као писци, а истовремено су објашњаване оне уметничке особине њихових књижевних остварења које су им давале индивидуалну боју. Ипак, његово капитално дело књижевноисторијске и културолошке природе свакако је тротомна *Исџорија Маџице срџске*, објављивана од 1986. до 2000. године,

у којој је веома скрупулозно и документовано представљена генеза, развој и трајање настарије културне, научне и књижевне установе српског народа од њених почетака до завршетка Првог светског рата.

Живан Милисавец се, међутим, није зауставио само на књижевноисторијском и уредничком раду, већ се огледао и као аутор документарних жанрова. Међу тим књигама данас посебну пажњу побуђују две последње, обе постхумно објављене – *Аутиојорџијеви с њисама* (1998) и *Дуга ноћ југословенска* (2014). Прва књига ближа је епистоларној форми, друга мемоарској, прва је литерарно и књижевноисторијски мотивисана, друга изазвана политичким стањем у земљи и њеним распадом. У првој су главни ликови писци, у другој политичари и некадашњи друштвени радници. Обе доносе важну документарну грађу о времену у којем је живео и писао њихов аутор и о приликама и људима који су обликовали то време, једни га осмишљавајући својим стварањем, други га доводећи у питање својим поступцима. Али у обема се на појединим местима јављају исте личности, чак и исте ситуације, и зато их извесним степеном комплементарности повезује не само жанровска него и повремена садржинска сличност.

У *Аутиојорџијеви с њисама*, који су завршени последње године његовог живота, Милисавец се представио као аутор који о своме времену и културној ситуацији у њему говори из средишта самих књижевних збивања везаних за Матицу српску и њену издавачку делатност и за *Летопис*, а тиме и за културне и друштвене прилике, књижевну политику и естетске критеријуме важеће у целој ондашњој заједничкој држави. Књига садржи његову преписку са Андрићем, Црњанским, Исидором Секулић, Крлежом, Десницом, Крклецом, Ђурђем Теодоровићем, Васом Стајићем, Јованом Поповићем и Драгишом Витошевићем. Током дугогодишњег рада у Матици српској Милисавец наводи да је стекао „много познаника и пријатеља међу књижевницима, уметницима, културним и јавним радницима“ (35). С многима од њих сачувана је „преписка која може бити од интереса не само за културне раднике и истраживаче наше културе, него и за многе љубитеље уметности и поштоваоце уметничких стваралаца“ (35). „Таква писма нам понекад откривају“, наглашено је већ у *Уводној речи* књиге, „читав један свет, који је био и минуо, али у коме смо живели и активно суделовали“ (5). Да време, „које је учинило своје“, не би „доста тога“ прекрило „маглом заборава“ (6), како каже аутор, настала је ова књига.

Самим насловом и жанром она се донекле надовезује на једну другу, њој сличну књигу, на *Сусрети и њисма* Милана Кашанина, која су такође компонована од писама упућиваних њеном аутору и његових сећања на сусрете и разговоре с личностима из књижевног и уметничког живота с којима је вођена преписка. Више насловом, а мање садржином и интонацијом, Милисавчева књига асоцира и на Михизову *Аутиобиографију о другима*. И у Кашаниновој и у Михизовој књизи истовремено се сугеришу портрети личности с којима су се сусретали или с којима су водили преписку, а у исто време и сама писма исписују својеврсне портрете и аутопортрете изабраних

аутора. Најнепосреднију инспирацију за садржину, композицију, па и за сам наслов *Аутобиографија с њисама*, Милисавац је добио од данас готово заборављеног историчара српске књижевности, покретача и уредника часописа *Сйражилово*, Јована Грчића, и од његове петотомне књиге преписке *Пор-йреји с њисама*, издаване од 1921. до 1939. године. „То су својеврсни портрети“, каже Милисавац, „али њих није моделовао онај коме су били упућени него аутори објављених писама.“ (6), која, како закључује, „као нека врста духовног моста између адресанта и адресата“ увек имају „аутобиографских елемената“ (5). Сличан поступак користио је и он сам. Свестан да само из писама не могу бити сугерисани потпунији ликови њихових аутора, јер би „без додатних објашњења, за евентуалне читаоце представљали неразумљиве загонетке“, како наглашава, он је „попуњавао празнине где год је то било могуће“ (6). Његови коментари и објашњења, писани мирним, сталоженим тоном, понекад су детаљнији, наративнији, сликовитији, нарочито када се живо сећа појединих ситуација или када непосредно по завршетку разговора бележи њихов ток. Такви су делови који се односе на разговоре са Андрићем, Црњанским, Крлежом, Јованом Поповићем. Такви су посебно када се односе на преписку и разговоре са Исидором Секулић, када она, на пример, у непослатом и за њеног живота необјављеном тексту о језику, састављаном за анкету о припреманом Новосадском договору, између осталог пише и о предности коју има српски језик у односу на хрватски или ћирилица у односу на латиницу. Сличних детаља има у готово свим писмима објављеним у овој књизи.

Она је, дакле, компонована од писама које је Милисавац добијао од значајних стваралаца свога времена која су му, као сарадници *Лейойиса Майице српске* или аутори књига предвиђених или објављених у Матици, упућивали као уреднику и личности у чијесу уредничке критеријумес разлогом веровали. У мањем броју текстова налазе се и Милисавчева писма упућивана тим ауторима пошто су сачувана у његовој личној архиви. Када је сачуваних писама са обе стране било мање, Милисавчев удео у стварању портрета српских писаца свога времена био је већи, и обрнуто. У Андрићевим писмима, на пример, само делимично је откривен његов психолошки портрет, да би га својим коментарима обликовао и употпуњавао сам аутор књиге, али су зато јасно назначена два Андрићева лика, онај када ћутке прихвата саговорникове речи, и онај други, мање познат јавности, када се не слаже с нечијим ставовима и то отворено изјављује. С друге стране, Андрићев антипод, Крлежа, у сваком писму које је послао и у сваком разговору који је најчешће водио у облику монолога, сам је откривао своју неконвенционалну и ауторитативну личност. Слична њему, али на женски начин, са својом самосвешћу, поносом, осетљивошћу, јеткошћу и горчином, понекад упућиваним другим писцима, културној политици или новој власти, била је и Исидора Секулић. Импулсивност ерудите Владана Деснице, једног од најактивнијих сарадника *Лейойиса Майице српске* педесетих година, добрим делом је изазвана, то се лако закључује из писама и разговора, његовим

положајем у загребачкој средини, која га је тешко прихватала као српског писца. „Њега тамо“, парафразира Милисавац један разговор са њим вођен у Загребу, „у извесном смислу бојкотују: није му лако да нађе издавача, а блокирали су га и физички, јер није ни у каквом савету или одбору. А тек кад би пристао да уђе у поменућу едисију (у *Српску књижевност у сиво књиџа* – М. Н.) опстанка му у Загребу не би било“ (78). Преписка с Десницом посредно је повезана и с преписком с Крклезом и оптужбама да је Крклец у току Другог светског рата виђан у Земуну у усташкој униформи, што је врло аргументовано демантовано у писму сликара Ђурђа Теодоровића који је за време рата такође био у Земуну и врло често се виђао с Крклезом. Исто тако, преписка с Васом Стајићем открива овог значајног и заслужног културног радника и председника Матице српске у првим годинама после Другог светског рата као изузетно стабилну личност која је и у најтежим животним и историјским тренуцима знала да остане достојанствена. С друге стране, на основу само једног писма Милоша Црњанског веома убедљиво је наговештен његов портрет из последњих година његовог живота, који се доста разликовао од Милисавчеве очекиване представе Црњанског изграђене на основу ранијих информација о њему, врло често негативно интонираних. Преписка с Јованом Поповићем и Драгишом Витошевићем такође открива ову двојицу писаца као самосвојне, одговорне и веома радне личности, у потпуности посвећене књижевности и култури, Поповић уз идеолошку правоверност, Витошевић, с којим је Милисавац одржавао преписку пуне три деценије, уз подједнако афирмисање културе српског села и потребу европеизације националне књижевности. Сви портрети у књизи с разлогом су, дакле, прерастали у наговештај правих аутопортрета и тиме читаоцима и тумачима књижевности постајали још привлачнији.

И *Дуга ноћ југословенска* настала је, као и *Аутобиографије с њисама*, пред крај ауторовог живота. Завршена је 1993. године, у времену у којем се распад некадашње заједничке државе приближавао коначном крају и у којем су трагични обриси велике драме коју је тада и доцније доживљавао српски народ били сасвим извесни. Милисавац је стога јасно могао назрети и сам крај драме у којој су се нашли, сваки на свој начин, и сви други народи некадашње државе. Из те сетне емотивне, друштвене и политичке перспективе настајало је ово сећање, у којем аутобиографске и мемоарске чињенице, посебно критичке процене политичке ситуације у некадашњој заједничкој земљи и разлози због којих се она распала, наткриљују све друге описане догађаје и дају им посебан смисао. Писана из песимистичке историјско-политичке и животне перспективе, из перспективе разочараног приврженика идеје југословенства, који међутим никада није заборављао аутентичне интересе и потребе српске културе, ова књига је истовремено и сведочанство о једном трагичном политичком и историјском времену кроз које је крајем XX века заједно с народом пролазила и српска култура и кроз које и даље пролази. Али на завршетку књиге ипак се појављује зрачак наде да ће некад,

у будућности, „доћи крај ове тмурне и дуге југословенске ноћи“ (169), како каже аутор, и да ће нове генерације моћи да обнове вековни сан о заједничком животу. Да ли ће то поново бити илузија појединаца или њихов остварени сан, можда ће сазнати само те будуће генерације.

У књизи је, у том контексту, на једној страни наглашена друштвено-политичка ситуација у којој се налазило српско и југословенско друштво после Другог светског рата, док је, на другој, осветљена улога коју је у том времену имао сам аутор и културна и књижевна средина у Војводини и Новом Саду у којима је он деловао као писац и културни радник. Паралелан приказ друштвене и књижевне ситуације у Србији и Југославији у том времену једно је од најважнијих тематских усмерења ове мемоарске књиге, као што је то и својеврсно лично ауторово сведочење о важним културним, књижевним и политичким догађајима у којима је и сам учествовао. Комбиновање документарне и културноисторијске грађе и њиховог значења смењује се у књизи с наглашеним ауторовим коментарима и оценама у сваком њеном поглављу. Може се чак рећи да су изразито субјективни моменти и лични ауторов поглед на представљено време, који су нужни у овој врсти текста, најодлучније утицали на карактер *Дуге ноћи југословенске* и на илустративну слику времена дату у њој.

За разумевање основних ставова изнесених у књизи, при чему својом нескривеном симболиком и сам наслов наговештава њен основни предмет, неопходно је нагласити да је Живан Милисавац већ у младости био припадник напредне југословенске омладине, а доцније искрени приврженик комунистичке идеје и заговорник југословенске политичке идеологије и њене реализације остварене после Другог светског рата на принципу федералног организовања државе. Због тога је много драматичније од других присталица југословенске идеје у другој половини XX века преживљавао пораст национализма и сепаратизма у југословенским републикама и урушавање и слом идеала из младости о „светлој будућности“ и „рају на земљи“ у заједничкој држави. Политички погледи које је бранио у младости и у зрелом добу, заснивани на идеализованим претпоставкама могућног заједничког живота у свим сферама друштвене стварности, од политике до културе, језика и књижевности, доживљавали су последњих деценија XX века праву ерозију, која је кулминирала ратним сукобима на тлу Словеније, Хрватске и Босне и Херцеговине.

Као рационалан интелектуалац, Милисавац је предосећао да се разлози за пораст национализма и распад Југославије не налазе само на једној страни и у једном народу, већ да су готово подједнако распоређени у свим републичким центрима и политичким елитама сваког југословенског ентитета. Ипак је, као доследни комуниста, критике најчешће упућивао српским интелектуалцима и јачању националистички обојене реторике у сопственој средини. Иако је у појединим моментима истицао значајан удео српског политичког синдрома у тадашњој Југославији, поготово од тренутка у којем је на чело комуниста у Србији дошао Слободан Милошевић, Милисавац није

запостављао национализме и сепаратистичке интересе осталих југословенских народа, нарочито хрватског и словеначког, сматрајући их за главне кривце убрзаног распада заједничке државе. У питању свакако није био само комунистички кључ изједначавања кривица међу народима, него дубоко ауторово убеђење да се заједничка држава, која је била у реалном интересу сваког народа засебно, могла сачувати само унутрашњим јединством и трајним заустављањем појединачних републичких интереса без штете по интересе појединих народа.

У том смислу је изнео низ примера генезе националистичке идеологије не само хрватских и словеначких интелектуалаца и књижевника него и њихових политичких првака, што је био недвосмислен наговештај неминуовног будућег распада заједничке државе. Илуструјући та запажања разговорима које је водио с хрватским и словеначким писцима или њиховим излагањима на партијским конгресима и књижевним скуповима, Милисавец је дао велики број детаља који су сликовито наговештавали будуће трагичне догађаје. Најдетаљније је изложио сукобе с хрватским интелектуалцима, лингвистима и писцима вођеним у Матици хрватској о питањима заједничког српскохрватског језика или заједничке *Енциклопедије Југославије*, као и ток такозваних Сплитских разговора, које је организовао Иван Супек, који су показали кључне разлике између ставова бранилаца заједничке државе и заговорника јачања републичких сепаратизама. После низа живописно изнесених детаља и жустро вођених полемика на поменуте теме постаје нам много разумљивија улога коју су такви интелектуалци имали у тренуцима коначног распада земље.

С друге стране, веома су сликовито дати и детаљи и ситуације у којима су се налазили војвођански и други српски интелектуалци, писци и политичари у важним историјским тренуцима после Другог светског рата у којима су предвиђани путеви будућег развоја књижевности, језика и културе у Србији и Југославији. У том контексту су нарочито апострофирани ставови и понашање оних српских политичара који су деловањем у Војводини и Новом Саду посредно утицали и на културну климу у покрајини и у Матици српској. Колико год да је, међутим, основна интонација рукописа на таквим местима документарна и информативна, испод које се у основи налази меланхолично осећање због промашености југословенског политичког пројекта, аутор у појединим тренуцима није избегавао да промени његову интонацију и да на веома наративан, повремено полемичан или духовит начин представи поједине догађаје. Такав пример је поглавље *Како (ни)сам видео Тити*, или поглавље у којем аутор критички говори о откупу и о Голлом отоку, када га становници Сремске Каменице увере да не могу дати откуп у житу већ само у грожђу зато што жито уопште не гаје, због чега он једва дочека да буде смењен из комисије за откуп. Други пример односи се на детаљ из истог поглавља са адекватном заменом значења речи Агитпроп у реч „антипоп“.

Посебна вредност књиге *Дуџа ноћ југословенска* налази се у осветљавању улоге коју су у времену после Другог светског рата у српској култури и књижевности имале Матица српска и њен *Летњопис*. Многе чињенице које су о Матици изнете у контексту политичких превирања која су у другој половини XX века често захватала српско друштво имају изузетан значај и за употпуњавање слике о задацима и мисији те важне установе у српском културном и друштвеном животу после Другог светског рата. Обе књиге Милисавчеве документарне прозе, и *Ауштојоријејџи с њисама* и *Дуџа ноћ југословенска*, својом богатом садржином то недвосмислено потврђују.

Др Марко Недић

Матица српска

Нови Сад

markone43@gmail.com

Др Славко Гордић

О УРЕДНИЧКОЈ ДЕЛАТНОСТИ И МЕМОАРСКОЈ ПРОЗИ ЖИВАНА МИЛИСАВЦА

Поводом стогодишњице рођења

У подели посла предвиђеног за овај сусрет мене је запало да, макар овлашно, осветлим активност Живана Милисавца у улози главног и одговорног уредника *Летописа Матице српске* и да укажем, опет овлашно, на карактер и значај његове мемоарске књиге *Дуга ноћ југословенска*. Осећам, међутим, и потребу да вас подсетим на општу оцену Милисавчевог укупног дела и деловања која је данас преовлађујућа, а можда није ни потпуна ни праведна. Наиме, и у Деретићевој *Крајњој историји српске књижевности* (2001) и у Палавестриној *Историји српске књижевне критике* (2008) Живан Милисавец је представљен као аутор корисних студија и монографија, првенствено оних о Јакову Игњатовићу и Душану Васиљеву, те као писац волуминозне историје Матице српске. Притом је Живан Милисавец лаконски сврстан, заједно са Живојином Бошковым и Божидаром Ковачеком, у тзв. матичарску традицију књижевне историографије и критике просветитељско-позитивистичког кова. Мислим да имамо и прилику и обавезу да овакву слику о Живану Милисавцу и продубимо и употпунимо.

Ваља најпре нагласити да је Живан Милисавец живео и стварао у једном љutom времену. Додуше, можда је свако наше време љuto и смутно, или бар преломно и прелазно. Разлика је, међутим, у људима: једни траже завтрину, други остају на попришту. Живан Милисавец је од ових других, бољих. То посведочује и међуратни период његовог живота, кад је он припадник напредног омладинског и студентског покрета, и онај ратни, кад је активан учесник антифашистичког рата и социјалистичке револуције, и онај послератни, у којем Живан Милисавец – уз свој стваралачки, књижевно-научни рад – има низ одговорних обавеза у нашем културном животу, посебно у овој кући, где је био њен секретар, па уредник *Летописа Матице српске*, те председник Матице српске. Бити у том добу на тим местима, било је посебно тешко, па и дословце опасно. Понајпре зато што код нас увек најтеже сумњиче и најжешће гоне *своји своје*! А Матица српска је била као створена

за надзор и сумњицење: те латентно извориште национализма, те нехајна за националне мањине, те неприступачна тзв. младим писцима... Живан Милисавац је одолевао, и мудро и одважно. Кад бисте тада, и доцније, упитали Бошка Петровића ко је и какав Живан Милисавац, прве би му речи биле: поштен човек! Можда је, ко зна, за многе наше савременике поштење преживела, сувишна, архаична врлина. Ту су и Живан Милисавац и Бошко Петровић, на нашу срећу, били старомодни, у најлепшем смислу речи. За њих се не би могло рећи: „Таленат, али не и карактер“, како је једном описан познати немачки писац из Аустрије (Александер Лернет-Холениа), и како би се с јаким разлогом могло рећи за понеког јавног и културног јунака наших дана.

Поузданији одговор на питање какав је био Летопис Матице српске под уредничким вођством Живана Милисавца (1946–1957), шта је посведочио, подржао и можда наговестио овај доајен међу српским часописима, морао би најпре садржати информације о *вредносима* наше савремене књижевности и књижевне мисли које су у њему домашене и афирмисане, те, потом, слику њиховог *контекста*, друштвено-историјског, духовног и културног, оцртаног у овом часопису увидима у токове светске књижевности и општег живота света и века, као и преводима књижевноуметничких и дискурзивних штива с великих и малих језика. Међутим, нашем одговору, макар и телеграфском, морају претходити две напомене о бар два наслеђеним и наследним цртама *Летописа*, којима се он нужно разликује од других часописа, без обзира на меру у којој бивају или настоје да буду чинилац или тек огледало, регулатор или само регистратор књижевног и културног живота. Прва напомена би се односила на безмало урођен *енциклопедистички* карактер *Летописа*, распознатљив како у двама његовим почецима, Магарашевићевом и Павловићевом, тако и у новијем, посебно Милисавчевом и Лесковчевом времену, чак и онда кад у неким „дежурствима“ најстарији наш часопис одмењују, или могу да одмене, новопокренути научни зборници. Елем, и кад не би морао, *Летопис* као да настоји, свеједно да ли храбро или тек тврдоглаво, на првотној својој улози осматрачнице у многим правцима, обзњањујући и вреднујући не само књижевно стваралаштво и нове књижевно-историјске налазе већ и кретања у историјској, филолошкој, филозофској, естетичкој, ликовној, музичкој и позоришној сфери, све до наоко ситних питања музикологије, архивистике, музеологије, аматеризма, те проблематике библиотекарства и књижевности за децу. Ту је, наравно, и неизоставно расветљавање прошлости и хроника текућих активности Матице српске, Српског народног позоришта и двеју најстаријих српских гимназија. Ако сад поменутим рубрикама и темама придодамо у Милисавчево време непрекорачиву обавезу према директивним, јубиларним и пригодним чланцима из пера и кабинета Броза, Кардеља, Тепавца и Радујкова, биће нам јасно како и зашто тад међу *Летописовим* корицама није било много места за оригинално књижевно стварање, док га за преведену поезију и прозу неко време неће бити никако! И тако, била му то врлина или мана, *Летопис* шесте деценије,

свагда на уштрб литерарних прилога, бива отворен за веома разнолике и разнородне садржаје – од, рецимо, исцрпних библиографија српских роман-тичара до (додуше, у Лесковчево време) неизоставног *сјољнойолийичкоѡ преѡледа*, с тананим психолошко-политичким портретима Хрушчова, Ајзен-хауера, Макмилана, Де Гола и, доцније, Кенедија.

Друга, пак, напомена о посебним цртама *Лейѡииса*, унеколико објашњи-ва већ поменутих његовим усмерењем, тицала би се нечег нарочитог, чуд-ног, каткад каприциозног или бизарног, што може бити доживљено са сме-шком – какав је случај са уводницима Сергија Лукача о спорту и Борислава Михајловића о кукурузу (апотеоза равнице и њене пољопривреде, „њене поново пронађене вокације“) – или прочитано и виђено као у чуду, као ка-кав „живи анахронизам“, како је управо и насловљено сећање на директо-ра Новосадске гимназије Васу Пушибрка Пушу, објављено опет као уводник, и то испред Андрићеве познате приче *Знакови*! Сличан је случај са записом о трећем директору Карловачке гимназије, једном понемченом Мађару, обја-вљеним у истој рубрици где и оглед о Јејтсу, највећем ирском песнику енгле-ског језика.

Међутим, упркос свеколикој ђудљивости, каква можда и приличи ду-говеком гласилу, притиснутом давнашњим и разноликим памћењем, Ми-лиславчев *Лейѡиис* – ево нас на трагу кључних питања и одговора – стоји и слови као велика капија наше књижевности! Други су можда агресивнији и разглашенији, тамо се можда бију пресудније битке између „реалиста“ и „модерниста“ (које, и једне и друге, у њиховој тобожњој аутономности, увек заправо охрабрује или обесхрабрује миг власти), док *Лейѡиис* мирно истра-јава као родно место и прва адреса толиких значајних остварења, подавно нам знаних из антологија и школских програма. Овде су први пут објављене неколике сјајне приче Андрићеве, Исаковићева *Зечја кожа*, те низ припо-ведака и прозних фрагмената из пера тадашњих и потоњих наших најбољих писаца, попут Бошка Петровића, Ериха Коша, Владана Деснице, Миодрага Булатовића, Воје Чолановића, Александра Тишме, Боре Ћосића, Павла Угри-нова и Данила Николића. Овде су, што се после углавном заборавило, прве читаоце нашли толики одавно нам знани и драги стихови Десанке Макси-мовић, Десимира Благојевића, Миодрага Павловића, Стевана Раичковића, Ивана В. Лалића, Божидача Тимотијевића, Бранка Миљковића, Божидача Шујице, Борислава Радовића, Љубомира Симовића, Милована Данојлића, Драгана Колунције, чак и тврдокорних антитрадиционалиста – Давича, Матића, Константиновића и Попе. (Од уредника с наизглед лењински стро-гим лицем и хабитусом не бисмо очекивали песме с орфејском инспираци-јом М. Павловића, И. В. Лалића и Б. Миљковића, или Раичковићево *Друѡ ѡисмо*, са онако игриво-нежном првом строфом: „Кад спаваш тако бело / ребро ми једно окрени / да буде моје чело / у месечевој мени.“) Овде је и наша есејистика домашила неке од својих интелектуалних и литерарних врхова – поменимо само Лесковчеву *Госѡѡу Исидору Секулић* и Христиће-ву *Анаѡѡмију есеја*, објављене у истој, јулско-августовској свесци из 1957.

Овде, на месту вазда изразитог слуха за прошлост и „ретроспективно предвиђање“ (В. Петровић), своје читање традиције, укључујући и њена непрозирнија места (средњовековна апокрифна фантастика, Пачић, Сарајлија, Кодер, Костић) обелодањују Ђорђе Сп. Радојичић, Мирослав Пантић, Живојин Бошков, Младен Лесковац, Божидар Ковачевић, Миодраг Поповић, Драгиша Живковић, Ђорђе Трифуновић, Божидар Ковачек и Милорад Живанчевић, док неке вреле и контроверзне теме првог и другог таласа српског и југословенског модернизма покрећу Ристо Ратковић, Борислав Михајловић и Предраг Палавестра. У ово време, Милисавчево, и наредно, Лесковчево, многострукошћу и постојаношћу свога присуства у *Лейтоиису* посебно падају у очи Тодор Манојловић, Ристо Ратковић, Владан Десница, Десанка Максимовић, Љубиша Јоцић, Михаило Лалић и Иван В. Лалић, једни својом сарадњом а други критичким вредновањем њиховог дела.

Сада би ваљало, макар у неколико реченица, подсетити како Милисавчев *Лейтоиис* суделује у „полифоној ренесанси“ (Б. Михајловић) српске и југословенске књижевности и другим видовима свог присуства и дејства, изван примарно књижевног стварања и преиспитивања књижевног наслеђа. Текућа критика, одмах да кажемо, има другде своје авангардније и бриткије протагонисте. И *Лейтоиис* се некако брани од књижевности изгубљеног смисла, од револуционарне патетике, „фрулашког“ фолклоризма и поезије „меког и нежног штимунга“. Његов опрез пред променама као да, међутим, најверније илуструје Милош И. Бандић, строгошћу према Павловићевој збирци *87 њесама* и уздржаном подршком *Сћубу сећања* истог аутора. Има, међутим, нечег господственог и поучног у *Лейтоиисовој* мирноћи пред новинама и вредностима: похвале *Рукама* Маринковићевим и *Пелејској гори* Лалићевој тако су малореке и суздржане као да ће нам се овакве књиге догађати сваке седмице! Данас се, знамо, чешће претерује у супротном смеру.

Светска књижевност и књижевна мисао одблескују у *Лейтоиису* педесетих неуједначеним интензитетом: можда и бежећи од дневних политичких налога и агилних књижевних инструктора, наш часопис као да препознаје своју бољу и приличнију улогу у расветљавању великих, да не кажемо школских тема какве су античка књижевност и филозофија, Декарт, Русо, Монтескје, Шилер, Мицкјевич и великани критичког реализма. Свежином и свезналаштвом, опет, општи ниво ове рубрике подиже Тодор Манојловић (наш Хуго Фридрих) својим есејима о Адију, Ленауу и, доцније, Аполинеру. А најимпресивнији *Лейтоиисов* пројекат на овом пољу представља без сумње скромно насловљена рубрика *Листајајући часописе*, у којој Александар Тишма од средине 1953. до краја 1965. објављује, са галактичком закономерношћу, из броја у број, хиљаду и сто својеврсних вести-есеја о књижевном, духовном и општем животу света и века, у проблемском луку од Томаса Мана до Џека Керуака. Тешко је рећи да ли смо икад у *Лейтоиису* и другим нашим часописима читали нешто занимљивије и, ако се тако може рећи, *часописније*!

Толико о свету. А Југославија, земља које више нема? *Лейтоиис* је усрдно бележио призоре заједништва, дајући му и сам искрен, непрорачунат

допринос. Једна од важнијих Милисавчевих иницијатива беху *йисма уреднику*, у којима су *Лейхойисови* сарадници, познати писци, обавештавали читаоце о културним и књижевним актуелностима Босне, Црне Горе и Хрватске. Најзначајнија је, ипак, сарадња хрватских писаца, богата и постојана, подржана увек и равноправним информативно-критичким третманом њихове продукције. Вероватно ниједно српско књижевно гласило није тако штедро и редовно одсликавало хрватски књижевни живот као што је то чинио *Лейхойис*, нити је у приближној мери иједан хрватски књижевни часопис био отворен српским писцима. Дуг је низ хрватских аутора који тад беху запажени, понекад и мажени, сарадници *Лейхойиса Майице српске*. Потоња горчина Милисавчевих сећања, у годинама разбијања Југославије, умногоме је објашњива овим чињеницама.

Пре него што се вратимо теми српско-хрватских односа, треба, макар укратко, подсетити како *Лейхойис*, уз сва своја бдења, негује и праксу (и теорију) преводјења, названог с разлогом уметношћу немогућег. Студиозној анализи *Један йрејев необичан*, у којој (у јануару шездесете) Владета Кошутић доказује како је Винаверов препев Валеријевог *Гробља на мору* успелији од Рилкеовог, претходила је у *Лейхойису* шесте деценије богата продукција песничких превода. Мада у први мах несклон преводилаштву, Милисавац у последњим годинама свога уредничког мандата објављује низ панорамских прегледа из савремене лирике многих народа и језика, да би потом Лесковац утемељио сталну рубрику *Превод йоезије*, у којој, из броја у број, представља значајне песнике енглеског, француског, руског, немачког, италијанског, шпанског, пољског, румунског и мађарског језика – у препеву истакнутих наших преводилаца, од којих су неки и песници, попут самог Лесковца, Д. Максимовић, Б. Петровића и Б. Миљковића. Тако је, тад и овде, у граду трипут мањем него данас, зајуборио умногоме јединствен „светски језик модерне поезије“, како би рекао Х. М. Енценсбергер.

Став и учинак *Лейхойиса* из педесетих који данас привлаче најживљу пажњу и инспиришу најразличитије коментаре тичу се, опет, нашег односа са Хрватима, али нису поглавито књижевног карактера. Реч је, погађате, о анкети – покренутој у јесен 1953. а окончаној усаглашеним закључцима које *Лейхойис* обзнањује у јануару 1955 – о питањима заједничког нам језика, писма и правописа. У међувремену су, дакако, догађаји попримили апсурдан колико и несрећан ток и исход. Исти је језик вештачки подељен и преименован у неколико језика, при чему се за фамозни новосадски договор Матица, Милисавац и Лесковац или оптужују или омаловажавају свођењем њиховог удела на пуку административно-организациону улогу. Не улазећи сад у врзино коло ове комплексне лингвистичко-политичке проблематике, само ћемо издвојити из поменуте анкете неке карактеристичне, поучне и видовите акценте. Карактеристичан је, и жустро подржан у делу тадашње београдске штампе, скерлићевски предлог (и неостварив и штетан, рекли бисмо) о екавици и латиници као основи компромиса, поучно је подсећање – посебно у светлу нашег проклетства малих разлика! – на немачког лингвисту који је

тврдио да се лакше споразумевају Француз и Кинез неголи Немац из Вестфалије и његов сународник из Тирола, као и један увид с хрватске „преговарачке стране“ о најсрпскијим речима (крст и отаџбина) у језику неких најхрватскијих писаца, док нам доиста видовито звучи предсказање да „нико не може предвидети како изненађење може да донесе будућност. Једно је скоро сигурно. Дође ли икад до уједињења наших двају књижевних језика, код тога ће и опет имати главну реч политика.“

На крају ове скоковите приче о *Лейопису*, рецимо још само то да је његов уредник у бурним годинама великих судара и преокрета био изузетно одговоран, марљив и надасве скроман посленик наше културе и, посебно, наше Матице. У ретким полемичким реакцијама, по правилу изнуђеним неоснованим нападима, није никад бранио себе, него Матицу – и истину. И данас, или поготово данас, можемо се поуздати само у чињенице, само у дела, као одговор онима који не могу или не желе да виде истину. Макар и зазвучали сувопарно, морамо говорити конкретно, као Живан Милисавец кад, на пример, подсећа неупућене или злонамерне да је Матица српска 1946. објавила више књига него у целом међуратном раздобљу, или кад, доцније, обзнањује да је ова кућа од 1946. до 1951. издала 49 књига, од којих су 34 из пера живих писаца.

*

Аутобиографско-мемоарска књига Живана Милисавца *Дуга ноћ југословенска* (2014), писана под крај његовог живота и у изузетно драматичном друштвено-историјском тренутку (*фебруара 1993*, како стоји на последњој, 213. страни), представља вредно сведочанство о животном путу и погледу на свет једне значајне личности наше културне и политичке историје.

Како му и наслов наговештава, Милисавчев спис казује огорчење, па и незнање човека и безмало читавог једног нараштаја крвавим епохалним заплетом у којем се деведесетих година минулог века нашла Југославија, Србија и Војводина. Особито је Милисавец погођен националистичком и антикомунистичком хистеријом, у којој су неретко најгласнији управо миљеници доскорашњег система. Трагајући за коренима и предзнацима распада државе и крвавог међунационалног разграничавања, аутор у својим сећањима налази низ упозоравајућих, злослутних наговештаја потоњег распада – државног, идејног, културног и моралног. Комунистички опредељен, мада повремено и „неподобан“, с вером у југословенство, али не и слеп за рано бујање републичко-националних и покрајинских сепаратизама, Милисавец бележи повелик број мање познатих а понекад и фрапантних примера и призора политичке, националне, културне и језичке неслоге и раздора у наоко стабилној Титовој Југославији. Мада није превидео „првенство“ словеначких и хрватских идеолога, писаца и лингвиста у подривању заједништва, Милисавец, чини се, с највише огорчења говори о политици српских званичника, српске „позиције“ и опозиције. Неретко – посебно кад оцењује СПЦ,

САНУ и *Меморандум*, те однос власти и медија према збивањима у Хрватској, БИХ и на Космету – наш угледник показује извесну једностраност у сагледавању узрока, тока и последица драматичних државно-националних догађаја.

Мада с јаким личним белегом, овај спис у великом низу својих документарних појединости спасава од заборава веома важне и индикативне податке о крупним личностима наше политичке и културне историје, као и историје наше Матице. Шта су о југословенском и српско-хрватском заједништву, о језичкој политици, о Матици српској и српској књижевности мислили и говорили челници ондашње Југославије, Србије и Војводине, и како су прелазили с речи на дела, или пак делима изневеравали дату реч, о томе Милисавчева сећања пружају драгоцену и поуздану сведочанства.

Казано у Матици српској,
2. децембра 2015. године

Др Славко Гордић
Филозофски факултет
Нови Сад

Др Ђорђе Ђурић

ИСТОРИЈА МАТИЦЕ СРПСКЕ ЖИВАНА МИЛИСАВЦА

Тротомна *Историја Матице српске* Живана Милисавца није само историја наше најстарије и понајважније установе културе просвете и науке, већ је у доброј мери и историја српске културе у 19. веку. Како стоји у поднасловима свакога од томова ово дело хронолошки обухвата период од 1826. до 1918. године. Први том обрађује период од оснивања до пресељења у Нови Сад 1864. године, други од доласка у Нови Сад, који управо тада прераста у Српску Атину до 1880, а трећи од 1880. (преломне године у Матициној историји како је Милисавац назива) до краја Првог светског рата и Уједињења. Оваква периодизација проистекла је пре свега из унутрашње динамике догађаја и процеса у Матици, али се у потпуности подудара са периодизацијом “дугог” XIX века како га је дефинисао Хобсбаум, тј. периодом од Француске револуције до Првог светског рата на плану политичке историје. На пољу историје културе то је време од просветитељства до Шпенглера.

Милисавац је *Историју Матице српске*, пре свеобухватну, него детаљну распростро на преко 2300 страница (наглашавамо да је у ова три тома матичине историје обрађен само непун први век њеног рада). Подухват, пре достојан великих историчара XIX века, него Милисавчевих савременика. Данас се аутори више не обрађају публици на такав начин, шта више, тако обимна дела пре обесхрабрују пренадраженог читаоца, него шро га импресионирају акрибичношћу.

Изворна основа овог дела је врло широка. Грађа настала у Матици српској и везана за њу, која се чува у Рукописном одељењу били најзначајнији мајдан Милисавчевог заиста рударског посла. Записници рада Матичиних органа и преписка њених часника и чланова послужили су као основни извор за реконструкцију догађаја и процеса који су обележили Матичину историју у њених првих сто година рада. Међутим, свестан да би коришћење само ових извора дало једнострану слику, Милисавац је истраживање проширио и на данашњи АСАНУ у Сремским Карловцима, Државни архив Мађарске у Будимпешти (одакле је прибавио преко 2000 докуманата) и у мањој мери Државне архиве у Бечу и тадашњем Лењинграду, данашњем Санктпетербургу. Врло је обиман и списак коришћених објављених извора,

литературе и периодике, који су углавном настали матичиним радом. Не мање користан извор, очигледно су била и усмена предања „стarih матичара”, које је Милисавац познавао. Чест је случај да овакви усмени колективни мемоари, дају потпуније представе о личностима и догађајима од писаних извора и далеко сугестивније делују на представе историописца.

Пештански период Матичине историје, који је трајао од 1826. до 1864. године, најдетаљније је обрађен у Милисавчевом тротомном делу. Разлога за то је свакако више, ако изузмемо онај свим истраживачима добро знани да се почетни делови рада обрађују много детаљније него завршни, разлози за обраћање највише пажње овом периоду су суштински. У ово време Српско друштво је изнедрило више него модерну установу, конципирану да у туђој држави негује и развија језик, културу и историјску свест, дакле све оно што чини идентитет, која ће постати узор и другим словенским народима. Кад кажемо туђој држави ту не мислимо само туђој у националном смислу, већ и у идеолошком, јер управо оно што је радила Матица подривало је темеље те многонационалне сталешке и још увек феудалне државе.

У првом тому Милисавац је зналачки поставио кулисе за извођење на сцену Матице као установе. Доста труда и широка ерудиција били су потребни да се складно и убедљиво прикажу просветитељство као културна баштина српског XVIII века; карловачки, бечки, новосадски и пештански књижевни кругови; улога племства, цркве и животног грађанства у српском друштву у Хабсбуршкој монархији.

Милисавац до танчина описује покретање Летописа и оснивање Матице. Ни једна чињеница до које се могло доћи не остаје изван корица овог дела. Подробна анализа и стављање у контекст епохе тих факата дају снажну и уверљиву интерпретацију, која читаоцу не дају много простора за двоумљење да ли се тако заиста догодило (Ранкеово *Zeigen wie es eigentlich gewesen*). Илустрације ради поменимо како нам дочарава тренутак када Магарашевић одлучује да покрене часопис. На основу извора нам детаљно наводи да је покретач летописа ревносно пратио немачке и руске часописе, па их таксативно и набраја. Потом каже: „Није искључено да је знао и за неке француске часописе, ако их и није примао и читао. У сваком случају морао је бити обавештен да је управо у његово време дошло до поплаве нових периодичних публикација...”, па даље набраја часописе који су излазили у Француској, а потом и часописе који су излазили на мађарској језику у Пешти. Дакле, тамо где нема довољно извора Милисавац користи „дух епохе”, коју очигледно добро познаје, да би употпунио слику.

Са једнаком посвећеношћу и правом истраживачком страшћу као у овом првом одељку Милисавац говори и о *Цвећном добу Матице српске* (1837–1848) и периоду (1849–1864) када су се над Матицом надвили Бахов апсолутизам и провизоријум.

Други том детаљно приказује *Године њосле ѡреселења, Велике националне ѡланове* које сања Уједињена омладина српска, делимично и под Матичиним кровом, али и *Године ѡришисака и ѡишора*, које су задесиле установу

која је у првим деценијама мађаризације била један од главних ослонаца у очувању српског националног идентитета. Године од 1880. до уједињења 1918. године приказане су у трећем тому, који детаљно описује клецање Матице српске (*На низбрдици*) под јаким и перфидним ударима пештанског режима одлучног да од многонационалне Угарске начини државу једног политичког народа. Пројекат мађаризације, добро осмишљен и јавно прокламован требао је да самеле немађарске народе Угарске. Милисавац јасно показује да у овим деценијама граница између политике и културе нестаје. Из ових више него тешких времена нису ни Матица ни Срби у монархији могли изаћи без тешких губитака, но баш таква установа културе била је јако упориште да се претраје до Уједињења.

Богатство извора и истраживачки труд омогућили су да кроз сва три тома дело доследно задржи структуру, што није чест случај у историографским радовима (чешће због недостатка извора, него због одсуства воље аутора да истражују).

Најшири круг којим Милисавац у сва три тома обухвата Матичино деловање је општи друштвено-политички контекст. Приказан са мером, и што није карактеристично за епоху у коме је дело настајало, без идеолошких флоскула. Наравно, Милисавац је левичар. То се врло јасно види из његових интерпретација. Дobar пример за то је када, пише о вршачким социјалистима и Матици. Међутим, он ни изблиза не претерује у идеолошким квалификацијама што је био уобичајен манир његових савременика.

Потом следе, у сваком тому, до детаља описани рад матичиних органа и организациони послови око Летописа (на основу записника који се чувају у Рукописном одељењу Матице српске). Следећи круг чине описи и вредновања књижевног рада у Летопису, самосталним издањима и едицијама. Кроз сва три тома, у хронолошким одсецима описани су настајање и увећање фондова библиотеке и музејских збирки, тако да је Милисавац заправо аутор и историја ћерки фирми – како би се то данас рекло, Библиотеке и Галерије Матице српске.

У сваком од три тома посебна пажња посвећена је задужбинама, фондовима и легатима. Милисавац, свакако најбољи познавалац матичине историје у њеној историји, набројао је и описао настанак и развој 94 задужбине и легата. Хвале вредан труд, који, је био од велике помоћи и данашњем Матичином правном тиму, приликом припреме документације за процес реституције.

Милисавац даје портрете часника и уредника Летописа, не прећуткује њихове мане, али штедро хвали оне за које је нашао да су били достојни Матице. Тако, рецимо, неће прпустити да каже да Јован Хаџић није био довољно правно обазарив да на ваљан начин региструје установу, али штедро хвали Теодора Павловића, Јована Суботића, Ђорђа Натошевића, Тихомира Остојића и бројне друге матичине делатнике.

Кроз сва три тома појављују се и одељци који говоре невољама и притисцима са којима се Матица суочавала у првом веку постојања. У првом

тому то су: *Смунџе око Маџице, Полицијска истража око Маџице, Руско одликовање Теодора Павловића, Прва денунцијација њројив Теодора Павловића, Однос Баховоџ режима њрема Маџици*; у другом тому: *Генералски аџак на Маџицу, Оџџужбе њројив Маџице да је оруђе у рукама Свеџозара Милеџића, Офанзива њеџџанске владе њројив Маџице* (у време мађаризације, када се наша установа делотворно супростављала одрицању од српског идентитета, који је што је посебно узело маха у вишим круговима), *Јубилеји њод сенком њеџверења Пеџџанске владе* (овде је углавном реч о необележеним јубилејима), У трећем тому: *нова офанзива Пеџџанске владе њројив Маџице срџске, Председник њо вољи њеџџанске владе, Покуџај њромене усџава МС, Одузимање задужбине Саве њекелије*..итд.

На крају следе, даљим истраживачима, али и матичиним делатницима, врло корисни спискови Матичиних часника, чланова одбора одељења, чиновника од оснивања до 1918. године, који на свој начин сведоче о променама организације у установи.

Целовита слика Матичине историје 1826–1918. остварена у Милисавчевој тротомној Историји Матице српске, резултат је ауторовог дугог акрибичног рада, историографског умећа, али и љубави према установи од које, нити је могао нити покушавао да направи менталну дистанцу.

Одсек за историју
Филозофски факултет Нови Сад
djdjuric@yahoo.com

Др Горан М. Максимовић

НЕОБЈАВЉЕНА ПИСМА ЛАЗАРА ТОМАНОВИЋА
УПУЋЕНА АЛЕКСАНДРУ САНДИЋУ У НОВИ САД
У ПЕРИОДУ ИЗМЕЂУ 1878. И 1901. ГОДИНЕ

У огледу је у форми научне грађе описано и приређено за штампу осам необјављених писама Лазара Томановића (1845–1932), која се налазе у Рукописном одељењу Матице српске, а послата су у Нови Сад у раздобљу између 1878. и 1901. године, српском књижевнику Александру Сандићу (1836–1908), дугогодишњем члану Матице српске, историчару, публицисти, културном раднику и политичару, професору српског језика у Српској гимназији у Новом Саду. Из писама сазнајемо појединости о Томановићевој интензивној сарадњи и контактима са новосадском књижевном и интелектуалном елитом и након окончања школовања и повратка у Херцег Нови 1874. године, а потом и одласка на Цетиње 1888. године, гдје је радио важне послове у државној управи Црне Горе све до краја професионалне каријере.

Кључне ријечи: Лазар Томановић, Александар Сандић, Херцег Нови, Нови Сад, Цетиње, рукопис, преписка.

У рукописној заоставштини Лазара Томановића (1844–1932), која се чува у Рукописном одељењу Матице српске у Новом Саду, у Архиву Србије у Београду, у Државном архиву на Цетињу, те у Завичајној збирци Градске библиотеке и читаонице у Херцег Новом, сачуван је значајан број писама, која је овај српски књижевник, те политички првак Срба из Боке Которске и Приморја, а потом и Црне Горе, упућивао бројним савременицима из Новог Сада и Београда. Издвајамо имена: Антонија Тоне Хаџића (1831–1916), Александра Сандића (1836–1908), Светозара Милетића (1826–1901), Димитрија Руварца (1842–1931), Милана Савића (1845–1930), Стевана В. Поповића (1845–1918), Тихомира Остојића (1865–1921), Јаше Продановића (1867–1948), Марка Малетина (1890–1968) и сл.

Овом приликом определијели смо се да приредимо за штампу осам писама које је Лазар Томановић упутио у Нови Сад књижевнику Александру Сандићу у раздобљу од 1878. до 1901. године, а која према нашим сазнањима до сада нису објављивана у интегралном облику.¹ Писма су написана на бијелој хартији димензија 13x20 цм и чувају се у РОМС под инвентарним бројевима: 3690; 3688; 3687; 3697; 3692; 3693; 3694; 3695. Приликом приређивања за штампу Томановићевих писама задржали смо њихов аутентичан облик, графичка наглашавања или подвлачења дијелова текста, језик и стил, уз минимална правописна прилагођавања текста савременој ортографској норми.

Међу знаменитим приморским Србима друге половине 19. и почетних деценија 20. вијека, једно од најугледнијих мјеста припада Лазару Томановићу.² Рођен је 30. марта 1845. године у Лепетанима, у Боки Которској, у гласовитој поморској породици. Три разреда основне школе завршио је у родном селу, а четврти разред у манастиру Савина код Херцег Новог (1855–1860). Иза тога је завршио седам разреда Задарске гимназије (1860–1868), у којој је као један од најбољих ђака учествовао крајем 1865. године у оснивању српске ђачке дружине са истоименим листом *Првенац*. Тих година се укључује у покрет Уједињене омладине српске у Новом Саду, шаље дописе са српског приморја редакцији *Засишаве* на челу са Светозаром Милетићем, те успоставља нарочиту сарадњу са Антонијем Тоном Хацићем и сарађује у новосадском листу *Майица*. Пошто је добио стипендију Саве Текелије, као први „текелијанац” на српским обалама Јадрана, прелази у Нови Сад и уписује осми разред у Српској гимназији (данашњој Гимназији Јован Јовановић Змај), гдје је и матурирао у јуну 1869. године.

¹ У новије вријеме смо у форми научне грађе приредили и објавили дио поменутих писама Лазара Томановића, и то она писма која су била упућена Антонију Тони Хацићу и Светозару Милетићу. Наводимо библиографске информације: Горан Максимовић, Девет необјављених писама Лазара Томановића упућених Антонију Тони Хацићу у Нови Сад у периоду између 1868. и 1906. године, *Бока*, број 35, Херцег Нови, 2015, стр. 369–382. UDK 821.163.41-6 ISSN 0350-7769 (Print) ISSN 2336-9868 (Online) COBISS.CG-ID 7761922; Горан Максимовић, Необјављено писмо Лазара Томановића упућено из Котора Светозару Милетићу у Нови Сад у априлу 1876. године, *Philologia Mediana*, год. VII, број 7, Филозофски факултет Универзитета у Нишу, Ниш, 2015, стр. 477–483. ISSN 1821-3332 COBISS.SR-ID 171242508

² О животу, раду и књижевном дјелу Лазара Томановића писали смо у више наврата, а овом приликом смо у сажетој форми представили основна сазнања предочена у ранијим текстовима: Горан Максимовић, Интересовања Лазара Томановића за живот владарску личност и дјело Петра II Петровића Његоша, *Бока*, Зборник радова из науке, културе и уметности, број 24, Градска библиотека и читаоница Херцег Нови, Херцег Нови, 2004, стр. 151–162; Горан Максимовић, Личност, дјело и доба Лазара Томановића, *Зборник радова у часопису академика Радована Вучковића*, АНУРС, Бања Лука, 2006, стр. 505–520; Горан Максимовић, Путописна проза Лазара Томановића и српска путописна традиција друге половине 19. вијека, *Српска реалистичка ђрича*, књ. II, Зборник радова са научног скупа Српски језик, књижевност и уметност (ФИЛУМ, Крагујевац, 31. октобар–1. новембар 2006), Крагујевац, 2007, стр.101–119.

Студирао је правне науке у Пешти, а затим и у Грацу, као стипендиста Матице српске (1869–1874). За доктора правних наука промовисан је 1. априла 1874. године. По завршетку студија вратио се у завичај, гдје је најприје провео двије године на судској пракси у Котору (1874–1876). Затим је крајем 1876. године изабран на мјесто српског делегата у Далматинском Сабору у Задру. Вјенчао се, у манастиру Топла у јануару мјесецу 1877. године, младом и просвећеном Петрославом Радуловић (рођена 24. августа 1857. године, а умрла 21. јуна 1880. године), из старе српске поморске породице из Херцег Новог. Ангажује се у бројним пословима од националног интереса за опстанак Срба у Далмацији и Боки Которској, између осталог на оснивању посланичког Српског клуба и покретању *Српског листића* у Задру почетком 1880. године, чији је први уредник био Томановићев пријатељ, Саво Бјелановић. Кад су у Српском клубу у Задру почели сукоби око политичке стратегије, Томановић је јула 1880. године дао оставку на свој посланички мандат. Послије ране Петрославине смрти и оставке на посланички мандат, Томановић је радио као адвокатски приправник у Херцег Новом све до средине 1888. године.

Послије седам година адвокатске праксе у Херцег Новом, Томановић прелази у Црну Гору 1888. године, гдје је радио у државној управи на Цетињу, као секретар Сената, а истовремено је уређивао значајне годишњаке и листове: *Нову Зеићу* (1889–1891), *Грлицу* (1889–1892) и *Глас Црногорца* (1891–1903). На Цетињу се интензивно дружио са српским писцима, „извањцима”, Симом Матавуљем и Лазом Костићем.

На Цетињу је од 1903. године био судија, а затим од 1905. и предсједник Великог суда, све до 4. априла 1907. године, кад му је повјерен мандат за састав Владе. Након тога је још у једном мандату био предсједник Великог суда на Цетињу, од јуна 1912. године све до аустријске окупације Црне Горе у јануару 1916. године. Док је био предсједник Владе од 1907. до 1912. године, те министар правде и иностраних дјела, дешавају се крупни политички догађаји у окружењу и самој Црној Гори. У прољеће 1908. године, тзв. Бомбашка афера, у јесен *Анексиона криза* у Босни и Херцеговини, у августу 1910. године Књажевина Црна Гора проглашена је за краљевину. О тим догађајима Томановић је оставио и писана свједочења у књигама: *Поводом анексије Босне и Херцеговине* (Цетиње, 1909) и *Из мој минисџровања* (објавио је само први том у Новом Саду, 1921). У току аустријске окупације (1916–1918), Томановић је живио повучено на Цетињу, а аустријске власти га нису интернирале због старости.

Послије Првог свјетског рата и уједињења Срба и других јужнословенских народа у Краљевину Југославију, повукао се у Херцег Нови, гдје је све до смрти објављивао своја сјећања и успомене, сређивао преписку, обликовао мемоаре, писао бројне историографске, публицистичке и политичке расправе и полемике, оштро се разрачунавајући са клерикалним и антисрпским тенденцијама у заједничкој држави. Објавио је више значајних расправа:

Земни остијаци владике Рада у робовању (1919), *Догађаји у Боки Коџорској од 1797. до 1814.* (1922), *Књаз Данило и Аустрија* (1924). Значајно је поменути да је 1926. године у часопису *Нови живој* у Београду објавио сачувану преписку коју је водио са Стефаном Митровим Љубишом, Стојаном Новаковићем, Миланом Ђ. Милићевићем, Симом Матавуљем, Иларионом Руварцем, Људевитом Вуличевићем, под насловом *Из њисама умрлих и заслужних Срба*.

До последњег дана живота посједовао је изразиту интелектуалну виталност. У октобру је рослао часопису *Нова Евроја* записе из мемоарских успомена, тако да су они објављени у новембарском броју, напореда са некрологом о Томановићевој смрти. Умире у дубокој старости, 2. новембра 1932. године у Херцег Новом. Сахрањен је на малом гробљу покрај манастира Савина.

Прве публицистичке и књижевне текстове објавио је 1868. године: *О крсном имену у Србско-далматинском маџазину* Герасима Петрановића у Задру, *Из Далмације на Видовдан у Засџави* Светозара Милетића у Новом Саду, а затим и путопис *Залив Коџорски у Мајџици*, уредника Антонија Тоне Хацића у Новом Саду. Поред политичког и националног ангажмана, праћеног бројним чланцима у листовима *Засџава*, *Народ*, *Панчевац*, *Србско-далматински маџазин*, у кругу око Уједињене омладине српске, бавио се и књижевним превођењем, тако је у току 1870–1871. године објавио у Пешти превод романа *Ојсада Фиоренције*, италијанског аутора Франческа Гверација. Написао је укупно седамнаест путописа и путничких репортажа, међу којима су нарочито значајни: *На њоврајку с Бранкове свечаности* (1884) и *Осам дана њо Црној Гори* (1885–1886).

Објавио је више полемичких расправа, књижевних и историјских студија, међу којима издвајамо: *Српство и њправославље* (1883) и *Фра Андрија Качић њрема Српству и Хрвајству* (1886), Лукијан Муџицки. *О њосмрџној му њедесетџогодишњици* (1887), Г. Руварац и *Montenegrina* (1899), *О Ивану Црнојевићу* (1902) и слично. Најзначајније дјело, монографију *Пејтар Друџи Пејтровић Њеџоџ као владалац*, Томановић је објавио на Цетињу 1896. године, у издању Државне штампарије. У предговору се осврће на то да је за писање књиге користио прије свега документарну грађу из дворске архиве на Цетињу, а затим даје извјештај и о претходницима, чија су му истраживања послужила као драгоцен научни извор и подстицај: о Димитрију Милаковићу, Милораду Медаковићу, Светиславу Вуловићу, Марку Драговићу, Нићифору Дучићу; затим о двојници руских истраживача: П. А. Лаврову и П. А. Ровинском, о енглеском путописцу Вилкинсону, те о двојници српских књижевника, који су у биографско-мемоарској и путописној форми оставили свједочења о Његошу, о архимандриту Јоаникију Памучини и Љубомиру Ненадовићу. Кад је ријеч о усменим предањима и сјећањима Његошевих савременика, она су најмање кориштена и само у оној мјери у којој се подударају са писаним документима (Максимовић 2004: 151–162).

Александар Сандић спада међу оне важне српске интелектуалце друге половине 19. и почетка 20. вијека, који су захваљујући нашем научном немару, потиснути у готово потпуни заборав. Тек понешто можемо сазнати о његовом животу и раду у ријетким и кратким енциклопедијским забиљешкатама. Најпотпуније у *Енциклопедији српске историографије* објављеној у Београду 1997. године.³

Сандић је рођен 14. маја 1836. године у Великом Бечкереку (данашњем Зрењанину). Најприје се школовао у родном граду и у Темишвару, да би иза тога, као стипендиста Матице српске, студирао у Бечу правне студије и словенску филологију код гласовитог Франца Миклошича (1857–1861). У току бечког студирања упознао је Вука Караџића, а једно вријеме је био његов секретар и ватрени присталица. На Вуковом опелу 29. јануара 1864. године, одржао је посмртну бесједу у Грчкој капели у Бечу, а потом је тај његово говор објављен и као посебан сепарат у Штампарији Јерменског манастира (Сандић 1864: 24).

Након окончања студија 1861. године, радио је једну школску годину као професор српског језика у гимназији у Сремским Карловцима. Након тога, 1862. године укључен је у редакцију словенофилског бечког листа *Ost und West*, гдје је радио као помоћник уредника Имбре Ткалца, а послије његовог одласка био је и уредник овог листа у току 1864. и 1865. године. Након тога се изнова враћа у Нови Сад, те од 1866. године постаје професор српског језика у Српској гимназији у овом граду, а активно се укључује у рад Матице српске и Српског народног позоришта. Напоре с тим, бавио се политичким радом. Између осталог „био је четири пута посланик на народно-црквеном сабору у Сремским Карловцима, као представник Српске народне слободоумне странке странке Светозара Милетића“ (Марјановић 1997: 631–632).

Интензивно је писао чланке из српске историје, књижевности, културе, просвете и публицистике од 1857. године. Издвајамо књижевне расправе посвећене Доситеју Обрадовићу и Вуку Краџићу, Ђури Даничићу, Јоксиму Новићу Оточанину, Јакову Игњатовићу. Истакао се и као преводилац више значајних књижевних и историографских дјела са њемачког и руског језика. Превео је историографску студију Феликса Каница *Византијски сјоменици њо Србији* (Беч, 1862), а затим и књигу Исмаила Срезњевског, *Живот Вука Св. Караџића* (Нови Сад, 1870), драмски текст Јохана Волфганга Гетеа, *Едмонд* (Панчево, б. г.) и сл. Сандић је читав животни и стваралачки вијек подредио очувању српског идентитета, те идеји ослобођења и уједињења српског народа, захваљујући чему је одржавао добре везе са црногорским двором на Цетињу и српским двором у Београду. Преминуо је у Новом Саду, 15. априла 1908. године.

У осам пронађених и приређених писама откривамо везе које је одржавао Лазар Томановић са српским интелектуалцима из Новог Сада, успоста-

³ Петар Марјановић, Александар Сандић, *Енциклопедија српске историографије*, Београд, 1997, стр. 631–632.

вљене још у току школовања и студирања у Новом Саду, Пешти и Грацу (1868–1874). Те везе су биле подједнако важне и након што се вратио у Боку Которску по окончању правних студија 1874. године, а потом и након одласка на Цетиње 1888. године.

Нарочито је та блискост долазила до изражаја у преписци са Александром Сандићем, који је био Томановићев гимназијски професор из Новог Сада, тако да не изненађује што у писмима проналазимо сасвим разнолике информације, а да је тон у њима веома присан и да почиње ријечима обраћања цијењеном господину, пријатељу и побратиму. На примјер, у писму из 1878. године, Томановић моли за помоћ око проналажења смјештаја у поузданој кући за једног младића који би дошао на школовање у занатлијску школу или нижу реалку у Нови Сад.

У писмима из 1892. и 1893. године, Томановић извјештава о томе да ли су стигли на Цетиње поједини примјерци публикација, које је Сандић уређивао у Новом Саду, те да ли су достављени на одговарајуће дворске адресе. Указује на то да је Сандић добио високо црногорско државно одликовање, поводом предстојеће Ободске прославе у јесен 1893. године у славу четиритогодишњице штампања прве црквене књиге *Окѣиох-ѣрвоѣасник* (1494). То је свакако било мотивисано и чињеницом да је Сандић написао „пјесму нестиховну уочи Ободске прославе“ и објавио је на Цетињу 1893. године под насловом *У љору у слободу – у Црну Гору!* Након тога, у сљедећем писму од 22. октобра 1893. године, Томановић моли Сандића да пошаље на Цетиње број *Браника* у којем је описана Ободска прослава.

У писмима из 1898. и 1899. године, захваљује се на искреним пјесмама, које су биле написане у знак подршке династији Петровић-Његош, те приликом обиљежавања важних датума, као и поводом неких лијепих породичних догађаја, као што је било вјенчање кнежевића Данила. Искazuje и искрену захвалност читаве црногорске династије на Сандићевим полемичким одговорима поводом појаве појединих злонамјерних текстова против црногорске власти, који су настајали као последица нетрпељивости и размирица иницираних из обреновићевских дворских кругова у Београду. Овом приликом издвајамо два текста: *О љањ-ѣсан ловор-зимзелен: ле љенду црно-љорску*, која је била објављена у Новом Саду, 1898. године, као и пјесму *Рузмарин и мирѣа*, која је објављена на Цетињу, 1899. године.

Томановић извјештава и о томе кад и гдје ће у црногорској периодици бити објављени поједини Сандићеви текстови, али и о настајању сопствених појединих рукописа, међу којима се посебно издваја полемичка расправа у којој критички анализира истраживања Димитрија Руварца. Мислимо на Томановићевићу студију *Г. Руварац и Montenegrina*, која је објављена у Сремским Карловцима, 1899. године.

Томановића су посебно обрадовало писма из 1901. године у којима Сандић извјештава да је планирао да доведе на екскурзију новосадске гимназијалце у Црну Гору, како би посјетили Његошев гроб на Ловћену. Иза

тога ће услиједити и Сандићево објављивање пјесме *На вис на Ловћен на гроб Владици Раду*, која је објављена у Новом Саду, 1901. године. У тим писмима сазнајемо понешто и о унутрашњим цетињским размирицама, насталим након смрти војводе Марка Миљанова Поповића (1833–1901). Томановић износи и неке сасвим приватне породичне информације, које су очигледно за Сандића, као блиског пријатеља породице Томановић, биле веома важне. То се односи на одлазак Томановићевог сина Милутина на школовање у војничку академију у Модени у Италији, као и на вјеридбу и удају Томановићеве кћерке Росанде.

Укратко, осам необјављених писама Лазара Томановића, упућених Александру Сандићу, које овом приликом у интегралном облику предочавамо научној и књижевној публици, откривају један важан сегмент јавног и приватног живота ове двојице писаца, те интелектуалне, културне, књижевне и политичке околности у Новом Саду и на Цетињу на крају 19. и на почетку 20. вијека.

[1]

Рукописно одељење Матице српске
Инв. број 3690

ПИСМО ЛАЗАРА ТОМАНОВИЋА АЛЕКСАНДРУ САНДИЋУ
ПОСЛАТО ИЗ ХЕРЦЕГ НОВОГ НА СВ. ПЕТКУ 1878. ГОДИНЕ

Велецијењени Господине!

Зачудићете се кад Вам овај лист у руке стигне; али иако је протекло неколико година откако сам Нови Сад оставио, ја нијесам заборавио Ваше одушевљење за Србе по свијем крајевима и вашу доброту особито прама мени – Вашем ђаку – те се Вас често у друштву мило сјећам.

Тако кад ми дође потреба обратим се тамошњем мом којем пријатељу и познанику, ево ме к Вама, сигуран да ми нећете замјерити и да ћете ми се одазвати.

Ја ћу Вас, дакле, најприје молити да ме што скорије извјестите, би ли се могло наћи који члан тамошње српске занатлијске задруге, који би се примио да узме на квартир и храну једног младића, који има походити најприје занатлијску школу или нижу реалку, али условом да се дотични домаћин као отац за њега заузме да буде строго религиозно-морално одгојен. К томе да ми назначите мјесечни трошак за истог почетника.

Кад вам се пак пружи згодна прилика, молио бих Вас да чините преписати штатуте те занатлијске задруге, па да ми их пошљете уз назначење трошка.

Надајући се да ће Вас ово писмо у потпуном здрављу затећи и да ћете ми се пријатељски одазвати, остајем Ви готов за сваку услугу, што сам кадар. С особитијем поштовањем и српскијем поздравом.

У Ерцег Новоме на Св Петку 1878.

Ваш понизни
Др Л. Томановић

[2]

Рукописно одељење Матице српске
Инв. број 3688

ПИСМО ЛАЗАРА ТОМАНОВИЋА АЛЕКСАНДРУ САНДИЋУ
ПОСЛАТО ИЗ ЦЕТИЊА 5. 10. 1892.

Цетиње, 5. 10. 92.

Поштовани Пријатељу,

Одма послје је мога повратка с пута цио књажевски Двор кренуо је с Цетиња пут старога Оногошта, гдје је провео све до ту ономадне, тако нијесам имао прилике прије, да предам Његовој Свјетлости Нашљеднику Ваш *Годишњак*, и да му испричам судбину овог Вашег поклона. Његова Свјетлост се зачудио, кад је чуо ту причу, и видио сам да му је жао било. Не бисте ми могли открити име тог Вашег пријатеља, преко кога сте први пут били послали овај *Годишњак*?

Њ. С. Нашљедник ми је наредио да Ви захвалим на сјећању, које Он знаде цијенити особито људи тако заслужнијех на књижевном и културном пољу српском.

Молим да изручите мој поклон Вашој госпођи и госпођицама шћеркама. А Ви примите пријатељску шаку руке од Вашег негдашњег ђака и ваздашњег поштоватеља

Л. Томановића

П.П. Молим вас да речете дру Ст. Павловићу, кад га видите, да нијесам заборавио моје обећање, и само ако се нађе још која *Балканска царица*, послаћу му је првом приликом.

Рукописно одељење Матице српске
Инв. број 3687

ПИСМО ЛАЗАРА ТОМАНОВИЋА АЛЕКСАНДРУ САНДИЋУ
ПОСЛАТО ИЗ ЦЕТИЊА НА ВИДОВДАН 1893.

Цетиње, на Видовдан 93.

Врло цијењени Господине и Пријатељу!

Улажем Вам овдје диплому IV степена Данилова реда, којим сте одав-
на одликовани од Њ. В. Господара као вриједан трудбеник на пољу српске
књижевности и просвјете и познати пријатељ Црне Горе: али нијесте могли
прије добити диплому, јер се све до ту скоро чекао одговор Министарства
иностранијех дјела из Беча, без чијег знања и одобрења не могу бити одли-
ковани поданици аустроугарски, као што не могу бити одликовани опет
црногорски од стране Аустро-угарске без одобрења наше владе.

Крст Ви не шиљем сада јер још нијесу дошли из фабрике, пошто је ово
нови крст, који је уметнут у Данилов ред, а досадашњи IV степен постао је
V-ијем степеном. Тек дођу послаћу Вам га, међутијем Ви можете тражити
приложеном дипломом допуштење да га можете носити. Али се ја надам
да ми неће требовати да Ви га шиљем, него да ћете га Ви овдје примити на
нашој прослави.

Збиља, није ми нимало мило Ваше ћутање: или сте што нерасположени,
или сте охладнили према нашој прослави! Али Ви ја нећу ни ријечи више
потрошити о томе, него чекаћу да видим како ће Војвођани бити заступљени
на прослави! Ми смо наше куће отворили и хљеб и со понудили и сву бригу
на себе узели за све да будете у правој смислу наши гости – а Ви ћете се
опет опет одазвати онако како узосјећате према овој културној светковини.

Писао сам г. Сер.⁴, да би право било да фрушкогорски манастири по-
шљу нарочиту депутацију. Да и то видимо! Да Бог да, да свако боље буде за-
ступљен на прослави од Срба из Подунавља. И то би нешто значило! Него
док све на вријеме радите да се моја слутња не испуни. Довиђења, дакле,
здравствујте Вашем старом ученику

Л. Томановићу

П. П. Поздравите ми тамошње пријатеље и кажите ми што сам Ви писао
о вашем саучешћу у нашој прослави! Данас сам примио од г. Мијатовића⁵
писмо да је Сенат Оксфордског универзитета закључио да пошље на про-
славу нарочитог преставника са даром Господару! Сјутра чекамо госте ду-
бровачке. Ово ће нам служити као проба за дочек нашијех гости!

⁴ Име нејасно у рукопису.

⁵ Чедомил Мијатовић (Београд, 1842-Лондон, 1932).

[4]

Рукописно одељење Матице српске
Инв. број 3697

ПИСМО ЛАЗАРА ТОМАНОВИЋА АЛЕКСАНДРУ САНДИЋУ
ПОСЛАТО ИЗ ЦЕТИЊА 22. 10. 1893.

Цетиње, 22. 10. 93.

Драги Пријатељу!

Данас сам Ви послао *Балканску царицу*, што сам је нашао међу мојим књигама. Господар допуштава г. Хаџићу⁶ да овај његов комад удеси за позорницу, само би желио да му прије буде саопштено како је удешен, тј. која су мјеста изостављена – окле докле, и тек онда допустите да се тако и преставља.

Молим Вас, да ми пошљете онај број *Браника*, у ком има лијеп одзив послије ободске прославе; јер се књига споменица већ штампа, па бих желио и оне ретке из *Браника* сакупити.

Што је од оног подлиска у *Бранику* с пута на прославу? Да не погађам ја, кад то доведем у свезу са незадовољством нечијим? Ако се икако узможе, гледаћу да ствар поправим; али ако не успијем, пишите ми, што ћу да радим? Да ли да изостане, да му се не шиље ни IV степен, као што ми је био писао? Ово ми треба знати, јер не би лијепо било да га натраг врати!

Ја сам ономадне из Скадра дошао. Пут ме врло интересирао.

Поздравите ми пријатеље а Ви прихватите шаку руке Вашег пријатеља

Л. Томановића

⁶ Антоније (Тона) Хаџић (Суботица, 1831–Нови Сад, 1916).

Рукописно одељене Матице српске
Инв. број 3692

ПИСМО ЛАЗАРА ТОМАНОВИЋА АЛЕКСАНДРУ САНДИЋУ
ПОСЛАТО ИЗ ЦЕТИЊА 3. 10. 1898.

Цетиње, 3. 10. 98.

Драги Побратиме!

Најприје да ти одговорим на твоју срдњу због мог долгомочанија. Истина је да би се имао срдити што ти не одговорам вазда и брзо кад ми се јавиш, као ни другијем пријатељима, кад није што хитно; али овога пута на правди Бога на мене си се расрдио. Кад си ми писао да ти пошљем адресу дра Богишића,⁷ ја сам ти одма одговорио и то све четири странице овога формата испунио разглаголствијем о одзиву што је нашао мој *Пейтар II* у нашијем књижевнијем центрима у Н. Саду и у Биограду. Иронијом што сам могао заједљивијом говорио сам о тијем нашијем центрима, и чисто ми је било одлануло, кад ја примам друго твоје писмо из Абације, из кога видим да моје писмо нијеси примио, него Бог зна ко је прочитао, што сам само теби као пријатељу онако интимно могао написати!

На писмо из Абације ти нијесам одговорио, што сам се ипак надао да ћеш моје писмо наћи кад поћеш у Н. Сад; друго, нијесам наодио тако хитно да ти кажем моје мњење о твом одговору у бечком *Експираблајну*, којијем си се умијешао у наш новинарски рат са *Френденблајном* и *П. Лојдом*. Ја ти нијесам имао што него ти зафалити, а ја нијесам човјек од комплимената особито са пријатељима и добријем Србима; међутијем, да ти напоменем, у потврду те моје особине, што се сјећам још из мог ђаковања: још као осмошколца новосадске госпе прогласиле су ме „унталант“-нијем!

Али ако нијесам од комплимената јесам човјек од срца према свијема мојијем пријатељима и добријем Србима, међу којијема си и ти вазда био, и бићеш ма колико се на мене срдио и преко заједничког нам пријатеља Д....⁸ корио!

А сад да пређем на твоју Огањ—пјесан, коју је изазвала она задња публикација противу куће Петровић-Његоша и против Црне Горе под покровитељством жалосног краља жалосне Србије Милана Обреновића, да послужи Калају,⁹ да угаси љубав, да прекине тежње Срба у Босни и Херцеговини према

⁷ Валтазар Богишић Балдо (Цавтат, 1834—Ријека, 1908)

⁸ Име нејасно у рукопису.

⁹ Бењамин Калај (Пешта, 1839—Беч, 1903).

овом стожеру, око ког су се одвајкада савијале патриотске мисли најодабра-нијех Србаља, почињући бар од Мушицког, који оно апострофираше буду-ћег српског историка: “о ти срећан... теци у Црну Гору... тамо ћеш наћи славна дјела” ... итд. да и не спомињем доцнијега Бранка.

У оно доба, када је Мушицки шишатовачком арфом распиривао огањ-патротизам по Српству није се могла ни замислити онаква гадна и издајнич-ка публикација; али данас, када први историк наш без душе и без срца, из пакости, да не речем услужности туђину, сметањачки пружа злочиначку руку на „српске круне драго камење“ – оној се појави није чудити, и ја сам је узео као знак болијести, која више пријечи будућности српскога народа него ми сви његови спољашњи непријатељи.

И из те смртоносне заразе твоја Огањ-пјесан мене је до суза утјешила, па сам гледао гдје се и другијема очи блистају при читању твоје легенде, и читају је и по другом, и по трећом, и веле да ће је опет читати. Ти, барон Живковић;¹⁰ и уопште независни листови из Војводине сарањене, сачувасте част народњу, и осветисте је мушки; као што ће се Мушицкоме кости у гробу преврћати од гњева на оног писца српске историје, који га је онако преварио, на штету лијепог имена српскијех калуђера и српскијех манастира, који су вазда подржавали српску велику мисао. Али, хоће ли све то моћи што про-тиву оне болијести, која ме згражава? Ја сумњам!

Увезане егземпларе, твој и браће Поповића, предао сам у руке Господа-ру, такођер и књазу Данилу, а књазу Мирку још нијесам имао прилике. Како су их примили, не треба зар да ти говорим. Само ти понављам: хвала ти, будни чувару и храбри осветниче народне части!

Г. Богишић је у Дубровнику. Мој Милутин те с поштовањем поздравља. Он у петак са срећом креће пут Модене да настави војничке науке. Моја Росанда је у Лепетанима код стрица. Она је већ вјерена, и по Божићу, ако Бог да, удаћу је. Мој поклон твојој госпођи и шћерки, а теби пријатељски загрљај од

Л. Томановића

¹⁰ Јован Живковић Фрушкогорски (Сремски Карловци, 1826–Загреб, 1902).

Рукописно одељење Матице српске
Инв. број 3693

ПИСМО ЛАЗАРА ТОМАНОВИЋА АЛЕКСАНДРУ САНДИЋУ
ПОСЛАТО ИЗ ЦЕТИЊА 25. 4. 1899.

Цетиње, 25. 4. 99.

Врлоцијењени и драги мој Пријатељу!

Твоју честитку, управљену Господару, примио сам уочи Ђурђевдана, и на Ђурђевдан ујутро подранио сам и прије 8 ура приступио сам Господару, честитао му од моје стране, па стао читати на глас твоју честитку. Ту је био и министар Вуковић и још један великосудија. Како је Господар примио твоју честитку, он ти је сам казао својом депешом. Еле, одиста, твоја честитка је била међу првијема ујутро рано, а уз њу се могла успоредити само здравица митрополита Митрофана при трпези,¹¹ кад је пио у славу Божју и у славу Св. Ђорђа. То онако у четири ока!

А чудим се, како то нијеси разумио мој телеграм о вјеридби. Мени се чини да је оно доста јасан позив на свадбу. И још ћу ти казати да је онај облик том позиву дао сам Господар, као што се код нас обично позивљу своји људи питањем: „Могу ли ти се надати?“

Ако се икако узмогне, свадба ће бити између Духова и Петровијех поклада, и тада бојим се да нећеш моћи доћи; али је могуће да ће се свадба одмакнути до по Петровудневи, и тада мислим да ћеш бити слободан.

А што ми спомињеш мога „присног“ Милана? Ја се на њега иједим утолико више уколико ми је „приснији“. И нећу ни да му поздрав предаш од моје стране.

Ти већ знаш да сам Росанду удао, али ваља да ти се извиним што ти то као свом пријатељу и њеном вазда доброжелиоцу нијесам јавио. Тако смо били уговорили да свадбу учинимо у најужем кругу наше својте. Треба да знаш да нијесу ни на Цетињу знали дан свадбе, па су ме многи с тога и прекорили. Мој зет се био постарао да о томе не проговоре ни *Срђ*. *Глас* ни *Дубровник* – и још не знам како је у *Дубровнику* изашла она биљешка. Тако је било њему мило, па и мени. Он је професор у Задру, и био би ти мио да га познаш; уз то је мој трећи рођак, и мени још из дјетињства му најмилији Томановић. Тако ми се чини да Росанду нијесам удао.

А Милутин ти је у кавалијерској школи у Модени. То је сам хтио, и нијесам му се много противио, премда је за моју кесу много теже.

¹¹ Митрофан Шевић (Нови Сад, 1854–Нови Сад, 1918)

Ти ме опомињеш на рад онијем еванђелскијем ријечима, па знај да сам готов с одговором на Руварчева Montenegrina. Кад прочиташ, друкчије ћеш мислити него сада, а мислим да ће и сам „бијесни“ Руварац мало к себи доћи и стиђети се онога свога смјера и тона... Ја се с њим не могу мјерити у историјском знању, па сам себи узео за задатак да видим је ли објективно писао своја Montenegrina; а какво име заслужује историјски критичар без објективности? И успио сам тако да не бих желио већег успјеха у никаквом мом раду. Док сам радио на овом одговору, уживао сам, и уживам, и уживаћу тако да ми то уживање неће моћи побркати сав његов цинизам. Све што сам до сад написао вазда ми је диктирала моја чиста савјест и убјеђење, па сам сâм себи задовољивао, без обзира задовољавам ли друге – и то задовољство ми је било вазда и данас је сва награда.

Желим да те ово прољеће оснажи на радост твојијех домаћијех, којијема ћеш изручити мој поклон, и на радост твојијех пријатеља, међу којијема вазда бројим и кад ћути, твог искреног

Л. Томановића

П. П. Иако се на њега срдим, а ти ипак пољуби мог „присног“ и твог „дражајшег“ Милана¹² од моје стране! А кад се с њим видим, ако Бог да, онда ћемо се разрачунати...

¹² Милан Савић (Нова Кањижа, 1845–Београд, 1930).

Рукописно одељење Матице српске
Инв. број 3694

ПИСМО ЛАЗАРА ТОМАНОВИЋА АЛЕКСАНДРУ САНДИЋУ
УПУЋЕНО ИЗ ЦЕТИЊА 19. 4. 1901.

Цетиње, 19. 4. 1901.

Драги поштовани Пријатељу!

Овога пута хоћу одма да ти одговорим на твоје љубазно писмо, које сам у сласт прочитао; и да је трипут дуже било шћах га одушка прочитати.

Дакле, најприје о ономе што ће ти бити, надам се, по вољи. Намјера новосадских гимназиста, о којој си ми писао, овдје налази повољан одзив, и ми ћемо их дочекати као наше госте од како ступе у нашу границу. Дакле их слободно можеш упустити на Цетиње, гдје ћемо ми о њима бригу водити, до гроба Владичина пратити, и ако видимо прилику даље их по Црној Гори упутити. Намјера је племенита и мене управо дира, јер заиста ако иједан Србин заслужује да му се гробу клањамо, то је Владика Раде.

Што се тиче печатања твоје споменице, жао ми је што се о томе за сада не може ни мислити – тако је штампарија претоварена радом. А тек мало одахне, ја ћу знати, јер сам у кући факторовој, па ћу порадити. Али треба да знаш да нијесам извјестан да ли је гдје сачувана твоја легенда исправљена, нити имам када да је станем тражити, па иако ћеш критиковати ред на мом уредничком столу. Бадава, данас је можда још грђи него ли си га ти затекао.

Примио сам и ненадни *звек-звек*, који си ми послао. Но што ти је шћело да ђаке оптерећујеш распродавањем мојих књига. Ја нисам ни досле видио никакве користи од моје писаније, па је већ и не очекујем; али сам вазда налазио обилате награде у души мојој, и тијем се задовољавам. Бар одговор Руварцу раздај *шуне* али само онима, који ће га читати.

О ономе ђувегији не мисли више. Он ти је пошао у Русију непутем и не знам ништа о њему, па нећу га никоме ни спомињати. Што ћеш – болест црногорска!

Ипак, војводи Марку Миљанову је нешто криво било, а на моју душу, није било Црногорца који је боље од њега живио, а добро би било кад би и десети и на пола био награђен као он! А он зар није био све и свја! Како то на ум не пада његовим обожатељима, кад су га гледали са госпођом на далеким путовима господски одити? Него чини ми се да би и он могао рећи из гроба: „Боже ме сачувај од пријатеља (неразумнијех)“... итд. Јер ћерајући лисицу могли би ишћерати вука. А знаш какви су Црногорци: ја се устру-

чавам и именовати гдје које не знајући кога ћу прије, а Вама једнога! Него о томе доста!

Изручио сам твоју поруку нашем једном чову, који се још не диже из постеље, и утјешо си га тако да се и насмијао. Он је вазда још у опасности.

Хвала ти на твојим пријатељским добрим жељама према мојој дјечи и унуку – ја ћу им све првом приликом саопштити као и до сада. Они су сви, благодарећи Богу, добро, како ми пишу.

Ја сам ти као вазда, вазда у послу, а не види се ништа што чиним. Та-ква ти је моја судбина.

Мило ми је, јер то из твог писма видим, да си вазда добро расположен, па желим да и даље тако наставиш, док бар коју нашу жељу патриотску видим остварену, и вјеруј искреном пријатељству твога некад ћака а сада побратима

Л. Томановића

Рукописно одељење Матице српске
Инв. број 3695

ПИСМО ЛАЗАРА ТОМАНОВИЋА АЛЕКСАНДРУ САНДИЋУ
ПОСЛАТО ИЗ ЦЕТИЊА 14. 10. 1901.

Драги мој Пријатељу!

Твоја пјесма настихована Владици Раду не стиже на вријеме „Гласу Црногорца“, који је у петак вечер био готов, и у њему се је већ одужио Владици, како сам знао. Него сам рукопис данас предао да се штампа у наш *Књижевни лист* на првом мјесту, и баш му је добро дошао, јер није имао чим достојно да се прикаже овом приликом. Мислим да ти неће бити противно што сам учинио без твога питања, али није било времена да се чека твој одговор. Ипак ћу чинити да се одштампа по твојој жељи и – заповиједи.

Друго: ја сам ти одма одговорио у Абацији, и казао ти да нијесам био на Цетињу него у Лепетанима, кад се отуда вратио Ристо Поповић¹³ – тако ја нијесам по њему ништа примио од твоје стране; а кад сам га упитао, казао ми је да је он предао што је коме ишло.

Треће: Твоју честитку на рођендан Господару ја сам имао част да прочитам кад се Њ. В. повратило овдје из Никшића, и наређено ми је да ти захвалим, што сам изоставио, јер ти се то и само говори, а ти знаш да не бадавадишем.

Толико односно мојих дужности према теби, да ублажим твоје пријетње.

Ја од г. Савића нијесам примио никаква писма, нека знаш! А с њим и немам посла, него са „младим силама“ Матичиним, којима нећу остати дужан.

Сада сам у послу са Ватиканом због достојанства *Primatis Serbliae*, о чему ћеш бити читао моје прво и друго саопштење, а надам се да ћемо успјети. Јеси ли читао онај историјски преглед овог достојанства српско-католичке цркве, што изашао у задарском *Српском Гласу*? Тамошњи ваши листови, да Богме, имају пречега посла са Патријархом Бранковићем¹⁴ и међусобним трвењем!...

Одовле ништа ново већ да смо сви здраво и весело, што желим и теби и твојима!

Твој стари пријатељ и побратим

Л. Томановић

¹³ Вјероватно се ради о Ристу Поповићу (рођеном на Цетињу, 1871), каснијем министру финансија Краљевине Црне Горе (1913–1915).

¹⁴ Георгије Бранковић (Кулпин, 1830–Сремски Карловци, 1907).

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- МАКСИМОВИЋ, Горан. Интересовања Лазара Томановића за живот, владарску личност Петра II Петровића Његоша. *Бока* 24 (2004): 151–162.
- МАКСИМОВИЋ, Горан. Личност, дјело и доба Лазара Томановића. *Зборник радова у часопису академика Радована Вучковића*. Бања Лука: АНУРС, 2006, 505–520.
- МАКСИМОВИЋ, Горан. Путописна проза Лазара Томановића и српска путописна традиција друге половине 19. вијека. *Српска реалистичка љрича*. Књ. II. Зборник радова са научног скупа Српски језик, књижевност и уметност (ФИЛУМ, Крагујевац, 31. октобар–1. новембар 2006), Крагујевац, 2007, 101–119
- МАРЈАНОВИЋ, Петар. Александар Сандић. *Енциклопедија српске историографије*. Београд, 1997, 631–632.
- САНДИЋ, Александар. *Беседа на ојелу др-а Вука Силефа. Караџића (29. јануара 1864. год. У Грчкој кайели)*. Беч: Штампарија Јерменског манастира, 1864.
- ТОМАНОВИЋ, Лазар. Писмо Лазара Томановића Александру Сандићу послато из Херцег Новог на Свету Петку 1878. године. РОМС, инв. број 3690.
- ТОМАНОВИЋ, Лазар. Писмо Лазара Томановића Александру Сандићу послато из Цетиња 5. 10. 1892. године. РОМС, инв. број 3688.
- ТОМАНОВИЋ, Лазар. Писмо Лазара Томановића Александру Сандићу послато из Цетиња на Видовдан 1893. године. РОМС, инв. број 3687.
- ТОМАНОВИЋ, Лазар. Писмо Лазара Томановића Александру Сандићу послато из Цетиња 22. 10. 1893. године. РОМС, инв. број 3697.
- ТОМАНОВИЋ, Лазар. Писмо Лазара Томановића Александру Сандићу послато из Цетиња 3. 10. 1898. године. РОМС, инв. број 3692.
- ТОМАНОВИЋ, Лазар. Писмо Лазара Томановића Александру Сандићу послато из Цетиња 25. 4. 1899. године. РОМС, инв. број 3693.
- ТОМАНОВИЋ, Лазар. Писмо Лазара Томановића Александру Сандићу послато из Цетиња 19. 4. 1901. године. РОМС, инв. број 3694.
- ТОМАНОВИЋ, Лазар. Писмо Лазара Томановића Александру Сандићу послато из Цетиња 14. 10. 1901. године. РОМС, инв. број 3695.

Goran M. Maksimovic

LAZARA TOMANOVIC'S UNPUBLISHED LETTERS SENT TO
ALEKSANDAR SANDIC TO NOVI SAD IN THE PERIOD
BETWEEN 1878. AND 1901.

Summary

In the essay, in the form of scientific material are described and prepared for printing eight unpublished letters by Lazar Tomanovic (1845–1932), that the manuscript department of Matica Srpska, and sent to Novi Sad in the period between 1878 and 1901, to serbian writer Aleksandar Sandic (1836–1908), a longtime member of Matica Srpska, historian, author, cultural worker and politician, professor of serbian language in the serbian gymnasium in Novi Sad. From the letters we find out details about Tomanović intensive cooperation and contacts with Novi Sad literary and intellectual elite, and after the completion of training and his returning to Herceg Novi in 1874, and then departure to Cetinje in 1888, where he worked for important jobs in the state administration of Montenegro all by the end of professional career.

Универзитет у Нишу
Филозофски факултет
Департман за српску и компаративну књижевност
goran.maksimovic@filfak.ni.ac.rs

МОНОГРАФИЈА О ВОЈВОЂАНСКОЈ ОБРЕДНОЈ ТРПЕЗИ

(*Обредна ђракса – речима о храни*. На материјалу из српских говора Војводине. Софија Милорадовић (прир.). Нови Сад: Матица српска, 2014, 160 стр.)

Имам задовољство да говорим о тематском зборнику ОБРЕДНА ПРАКСА – РЕЧИМА О ХРАНИ • *На материјалу из српских ђговора Војводине*, који је резултат рада на интердисциплинарном пројекту *Култура исхране у Војводини кроз обредну ђраксу. Лингвистички и етнолошки аспекти*, у оквиру Матице српске, односно њеног Одељења за књижевност и језик (пројектни период 2009–2012). Проф. др Софија Милорадовић је била носилац пројекта а сада се појављује у улози приређивача књиге и као један од аутора објављених прилога; она потписује и уводни текст под насловом *О овој књизи*. О самом профилу односно замисли најбоље да цитирам из њене уводне речи: „...пројекат је осмишљен са намером да се што свеобухватније представи култура исхране на простору Војводине кроз обредну праксу – и са етнолошког и са лингвистичког становишта.“

Моја генерација је знала да сумња, мислим с разлогом, у помодно солирање у фингираној интердисциплинарности, без чвршће утемељености у верификованим и етаблираним научним дисциплинама. Међутим, етнологија и наука о језику у српској традицији, с Вуком као родоначелником (довољно је на пример погледати само одличну расправу Миленка Филиповића у 17. књизи Сабраних дела Вука Карацића *Етнографски сјиси*, Просвета, Београд, 1972, стр. 513–573), ступају на сцену научних дисциплина у нас углавном срасле, обе на изванредан начин као израз народног и просветитељског духа. Српска дијалектологија је, уз то, дужник Јована Цвијића и његове школе, у класичној дијалектологији, а показује се и у модерној, најпре у приступу теми као незаобилазном упоришту у етно-историјском односно историјско-географском ситуирању говора који се истражује, а по правилу и у закључивањима, у тражењу дубљег и „вишег“ смисла обављених послова. (Уосталом, првом српском и хрватском лингвистичком картом сматра се она коју је објавио хрватски етнолог Братанић о ралу и његовим деловима, а ралица је изгледом као „пресликана“ с фреске из Високих Дечана.)

Можда баш захваљујући цвијићевској етнографској школи наша дијалектологија – којој неретко, олако и необазриво, додајемо квалификацију *традиционална* (ако би се то читало, с попустом, застарела) – има битних обележја модерности. Из перспективе дијалектолога, чини нам се, више ми читамо и цитирамо етнологе него они нас. Као пример и илустрацију да наведем да не могу да разумем зашто у неким новијим (етно)географским едицијама о Војводини ни на списку литературе нема двотомне монографије Павла Ивића, Жарка Бошњакковића и Гордане Драгин

о говору Баната, а сам увод има толико сабраних, али и сасвим нових битних података о становништву, о историји и о пореклу имена појединих места. (Зар на пример и за солидно обавештене није изненађујући податак да назив *Мокрин* има мађарску етимологију?) Прилика је ово и да им се скрене пажња на разне типове (етно)лингвистичких атласа (словенских – националних и општесловенских, балканских, карпатско-балканских, регионалних, тематских и др.). Наравно, и из самих језичких факата могу се ишчитавати важне историјске и етнографске информације. Додатни је то разлог да се овој заједничкој књизи обрадујемо, заједничкој и у ауторском смислу. Вероватно у томе има удела, поред модерности (што у потпуности не покрива термин интердисциплинарност), и неколико успешних „кадровских трансфера“ – нпр. колегинице Биљане Сикимић, накратко и Софије Милорадовић из лингвистике у етнолингвистику, етнологију и балканологију, а Љубинко Раденковић је подједнако наш заједнички кадар; заједничким можемо сматрати и све наше угледније етимологе из београдске етимолошке школе, с Александром Ломом на челу.

Али да пођем редом, и укратко:

1. О ОВОЈ КЊИЗИ /приређивач Софија Милорадовић/: Информативно, садржи оно што је нужно, с примерено скромном, односно непретенциозном интонацијом. (Како би Радосав Бошковић рекао: *Ни мало, ни много. Таман колико треба.*)

2. Љиљана Недељков: ИСПИТИВАЊЕ РИТУАЛНЕ КУЛИНАРСКЕ ЛЕКСИКЕ ВОЈВОДИНЕ – ДОПРИНОС УПОЗНАВАЊУ КУЛИНАРСКЕ ЛЕКСИКЕ. – Из богате грађе, углавном из Шајкашке, настоји да издвоји, и углавном успева, иако на ограниченом корпусу, да да образац семантичке интерпретације, односно лексикографске и лексиколошке обраде дела ритуалне кулинарске лексике, која, да додам, по правилу није само регионална. Посебну вредност представља релативно широк списак литературе, који излази из оквира цитиране у самом прилогу.

3. Софија Милорадовић: ЕТНОДИЈАЛЕКТОЛОШКИ ПРИСТУП КУЛТУРИ ИСХРАНЕ КРОЗ ОБРЕДНУ ПРАКСУ. – На материјалу из Ердевика и Парага. – Рад искаче из уобичајеног приступа у сличним прилозима, што се најављује већ првом реченицом у апстракту: „Овде се представља један могући модел етнодијалекатског рекцијског речника глаголских лексема релевантних за културу обредне исхране...“ Рекција се показује или илустративним контекстом у којем се реализује неки морфолошки облик конкретног глагола из одреднице или се пак контекст чита као наставак глагола-одреднице. (Зато површан читалац може помислити да је у исечку конкретна лексема, можда превидом, испуштена.) С намером или не, мислим да је колегиница Милорадовић овим прилогом скренула пажњу на две врсте слабости готово свих наших терминолошких речника, односно покушаја тематизовања општег лексикона: (1) како наћи границу између опште и терминолошке лексике, посебно оне која није експлицирана именицама и (2) како издвојене глаголске речи конкретне семантике, сужене на „тематизован“ сегмент, лексикографски представити. За прилоге овакве и сличне врсте она је, мислим, нашла прихватљиво решење, економично и елегантно. (Синтаксичари и семантичари и иначе приговарају лексикографима да нису нашли образац обраде из којег би се видело како конкретна реч функционише у „стварном“ језику. Лексикографи пак, имам утисак, верују (експлицитно не одговарају, а могли би, односно имају узвратне аргументе) да се од речника општег типа превише очекује. Та питања се решавају лингвистичким речницима, нпр. рекцијским, речницима валентности и сл.)

4. Милина Ивановић-Баришић: ХЛЕБ У ТРАДИЦИОНАЛНОЈ КУЛТУРИ СРБА У ВОЈВОДИНИ. – У прилогу се свестрано сагледава зашто је хлеб „важан сегмент различитих видова окупљања“ и у свакодневном животу и у религијским обредима. Житарице односно хлеб су били „фактор одржавања и преживљавања

/људске/ заједнице“, што је лепо, многозначно и свевременски, симболично изражено изразом – *хлеб наци насущни*. [Наравно, у овом темељном прилогу нема ни трага ове моје паролашке и уопштавајуће ноншаланције.]

5. Драгана Радовановић: ХЛЕБ И ОБРЕДНА ПРАКСА У ВОЈВОДИНИ – етнолингвистички оглед. – Тачнији наслов био би, срочен из поднаслова у самом раду: ОБРЕДНИ ХЛЕБОВИ КРОЗ КАЛЕНДАРСКИ И ЖИВОТНИ ЦИКЛУС. (Непријатно ми је што сам пропустио да сугестију дам у рецензији, пре штампања.) Има значајних новина у грађи коју доноси, али вреднијом врлином сматрам начин презентовања обредних „носећих речи“, који се може квалификовати нелексикографским, а довољно прегледним и спретно смештеним у изворни, конкретни обичајни контекст у обреду који тече, без свођења и дотеривања снимљеног текста. (Изгледа да су етнологи склонији престилизацији снимљеног материјала него дијалектологи. Инсистирање на изворности, верујем, има шири смисао: можда ће се у неким каснијим читањима померати нагласци, може се испоставити да је једнако важна или важнија нека нијанса које сада нисмо свесни.)

6. Драгана Радојичић: АУТЕНТИЧНИ ГОВОР ХРАНЕ. – Не могу да не цитирам мото овог прилога: *Није лако зајосидарити бесидним сјомаком*. (Јустин Поповић) (Е па сад признај да си гурман!) Рад какав се и очекује од афирмисаног етнолога: теоријско разматрање културе исхране, условљене друштвеним, историјским, климатским и другим факторима, и све то виђено као допринос националној културној баштини, с додатком да је храна у нашем времену „добила статус великог „светског путника“ у разноврсним својим облицима – од семена до зготовљеног јела.“

7. Биљана Сикимић: ИСТРАЖИВАЧ ЈЕ ПРИСУТАН: ХРАНА КАО ТЕМА И ПОВОД ЗА РАЗГОВОР И РАЗМИШЉАЊЕ. – Наравно, у контексту назначене теме и подручја, али и са упозорењима да постоје локални (или, ако се тако може рећи – локалнији) стереотпи. Зналачки и поучно, као и многим другим њеним радовима. Да се мало нашалим на рачун нашег еснафа: отишла је колегиница Сикимић даље од оног упута дијалектологизма – тражи баке и стрине, рођене у том селу, у годинама, али ипак да имају који зуб више!

8. Маја Стокин: ПРИЛОГ ПРОУЧАВАЊУ СЕМАНТИЧКОГ ПОЉА РИТУАЛНА ХРАНА У БОЖИЋНИМ ОБИЧАЈИМА СТАРОСЕДЕЛАЦА НОВОГ САДА. – Грађу је сакупила у старом језгру Новог Сада: Салајка, Подбара и Роткварије, а у прилогу је сажето и коректно изложила. (Да се раније родила и тему обрадила, ушла би у *Енциклопедију Новоџ Сада* Душка Попова, на начин на који је истакнуто место добила нама драга, важна и драгоценца Гордана Вуковић.)

9. Сања Вујиновић: ЕТНОЛИНГВИСТИЧКА АНАЛИЗА СЕМАНТИЧКОГ ПОЉА РИТУАЛНА ПИЋА У БОЖИЋНИМ ОБИЧАЈИМА. – Грађа је прикупљена на простору северозападног Срема (а тамо има шта да се пије, и иначе, не само за Божић, и не само ритуално). Ово схватите као сувишну и незлурату пошалицу, јер на пример можда је најзанимљивији сегмент рада: ЈЕЛ ВОДА ЈЕ ВАЖНИЈА ОД СВЕГА.

10. Људмила Шајтинац: СВИЊОКОЉ – МЕСНИ ВАТРОМЕТ, ЗОРОМ РАНО. – Све од обичајног и ритуалног до трпезе о свињокољу, укључујући и попис свињокољских јела с (примењивим) рецептима, и с песмом (у додатку) Ане Берте из Инђије *Забичајка*. (И песма је писана с искуством!)

ЗАКЉУЧАК. Монографија је пример добре идеје, зналачки клонципиране, вођене и остварене. Она нам излаже војвођанску обредну трпезу са Србином као домаћином, који наравно није сам, већ у окружењу других култура и других језика. А стао је овде, из једног аспекта, цео живот: и рађање, и радост, и туга живљења,

и смрт, као крај или као почетак. У тим ритуалима смо и ми и, чак више, они пре нас. Као кад слушате и гледате академика Јеротића и култну емисију *Аџаје*.

И на крају: лепотом књиге се бавила Вукица Туцаков и учинила је лепом и за дар и као подсетник на стара времена, обредни и свакодневни; судбина пројекта, од идеје до књиге и данашње пригоде, као и обично умногоме зависи од труда Јулкице Ђукић. Захвални су им за то и Матица и учесници на пројекту.

У Матици српској, 15. децембра 2015. г.

Др Мајло Пижурица
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за српски језик и лингвистику
matopizurica@eunet.rs

UDC 811.163.41'282(497.11-14)

НОВИ ПРИЛОГ ПОЗНАВАЊУ СТУДЕНИЧКИХ ГОВОРА

(Гордана Драгин. *Говори у сливу Сџуденице: Увод, фонетика, њексџови*.
Нови Сад: Тиски цвет, 2015, 280 стр.)*

Изразито сложену физиономију говора у сливу Студенице, насталу, између осталог, услед различитих миграционих струјања на датом подручју, парцијално је описао Видан Николић у оквиру студије *Моравички и ѓорњостуденички ѓовори* (Београд 2001), која је за предмет имала синхронијску дескрипцију „основних фонетских, морфолошких и акценатских црта (...) говора (...) у горњем и средњем сливу (Голијске) Моравице и у горњем току Студенице“ (11).¹ Како истиче аутор, „моравичка зона истражена је интензивније, а горњостуденичка екстензивније“ (12).

Монографија Гордане Драгин *Говори у сливу Сџуденице: Увод, фонетика, њексџови* представља нови прилог познавању студеничких говора, који је произтекао из докторске дисертације, одбрањене 2004. године на Филозофском факултету у Новом Саду, и већег броја чланака посвећених језичким појединостима у говору „заселака уз Студеницу“ (7, 31–32).²

Књига садржи следеће целине: I УВОД (15–33), II АКЦЕНТУАЦИЈА (34–102), III ВОКАЛСКИ СИСТЕМ (103–150), IV КОНСОНАНТСКИ СИСТЕМ (151–197), V ЗАВРШНА РАЗМАТРАЊА (198–212), VI ИЗАБРАНИ ТЕКСТОВИ (213–259),

* Овај прилог настао је у оквиру пројекта *Дијалекџолошка истраживања српског језичког ѓосџора* (178020), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

¹ Дата студија, према ауторовим речима (2001: 4, 11), представља незнатно измењену и допуњену верзију докторске дисертације која је под насловом *Говор моравичког краја* одбрањена 1991. године на Филолошком факултету у Београду.

² Преглед литературе која обрађује неке језичке аспекте ове области в. у Николић 2001: 37–43 и Драгин 2015: 26–32.

грађу и основу за даља и другачија проматрања језичких варијетета на студеничком подручју.

Др Данка Г. Урошевић

Универзитет у Новом Саду

Филозофски факултет

Одсек за српски језик и лингвистику

Др Зорана Ђинђића 2, 21000 Нови Сад, Србија

dankaur@ff.uns.ac.rs

UDC 821.163.41:003-028.31(049.32)

КОДЕКС СА НАЈСТАРИЈИМ САЧУВАНИМ РУКОПИСНИМ БУКВАРОМ КОД СРБА

(Томислав Јовановић, Димитрије Е. Стефановић (прир.).

Венцловићев сенџандрејски буквар. Будимпешта – Београд:

Радионица *Венцловић – Артис*, 2013)

Након Велике сеобе, као што је познато, Сентандреја постаје једно од нових културних и духовних средишта Срба на угарским просторима, место где су се окупили чувени Рачани, настављачи средњовековне рукописне традиције у духу српскословенске писмености. Међу ученицима ових сентандрејских рачанских монаха-учитеља, свакако је наочљивија фигура ученика Кипријана Рачанина – Гаврила Стефановића Венцловића, вредног трудбеника који је преписао и преуредио око 20.000 страница рукописних књига на српскословенском и српском народном језику. Управо је у Сентандреји, давне 1717. године, овај *худи њисац* саставио своје *џрводеланије* – кодекс са најстаријим рукописним букваром Срба. Требало је да прође скоро два века па да ова вредна рукописна књига на српскословенском језику (која се данас чува у Архиву Српске академије наука и уметности под бројем 141) буде приређена и доступна ширем читалаштву.

У овом издању оригинални рукописни текст представљен је и приређен на више начина: (1) фототипијом, како би веродостојно осликала књигу из 18. века, (2) преписом са оригинала, (3) преводом на савремени српски језик и (4) транскрипцијом.

И препис и транскрипт и превод, реализовани беспрекорно и крајње студиозно, прате оригинал до најситнијег граfiјског детаља, чиме је читање и разумевање *Буквара* знатно олакшано. Оваквим начином приређивања – у више видова и са различитих аспеката – публикација постаје приступачнија широком кругу заинтересованих читалаца, што посебно долази до изражаја у последњем пасусу књиге, где се аутор извињава што је књига написана *збрда-здола*, јер се тада налазио у туђој земљи, где је и остао због, како сам каже, *незгодног времена* све док књига *не њоси* *дебела*.

Други део ове публикације припада студијама приређивача овог издања – Димитрија Е. Стефановића и Томислава Јовановића, који о *Буквару* говоре са два различита гледишта. Наиме, док Д. Стефановић даје детаљан опис сваког одељка *Буквара*, Т. Јовановић пажњу, пре свега, посвећује историјату, судбини и намени рукописа.

Дуго се, наиме, у науци прихватало мишљење Стојана Новаковића да је реч о препису Кипријана Рачанина. Говорећи о томе како је *Буквар* искључиво дело Венцловића, будући да га одају и језик и стил, Љупка Васиљев доказала је супротно у свом научном раду *Буквар из 1717. године – дело Гаврила Сиџефановића Венцловића*. Упоредивши рукописне традиције Кипријана Рачанина и Венцловића, уочила је да је ово заиста Венцловићево дело, пре свега због тога што је Венцловић свешнице и листове обележавао неуједначеним дуктусом приликом писања облика слова <ѣ, ѿ, з, к, е>, као и употребом посебних слова/словних комбинација приликом обележавања/ѣ/ и /ѣ/. Поред тога, ово дело је набављено са групом других Венцловићевих рукописа, што је представљало олакшицу при доношењу овакве одлуке. Уз наведене податке о ауторству, Д. Стефановић у својој студији, истоименој с насловом књиге, даје и детаљан опис изгледа и садржаја рукописа. Реч је, наиме, о рукописној књизи, папирног формата 145x90 мм, која садржи 76 свезака по 8 листова, нумерисаних арапским бројевима. Књига је тврдог повеза, израђеног од византијских дашчица, пресвучена смеђом кожом са слабо видљивом флоралном орнаментиком. Вредним се чини и податак који говори како је управо овакав повез израђен у Сентанадреји, у рачанској преписивачкој школи. Оно што открива *художница* јесте једна скромнија илуминација руку, што указује на значај орнаментике у овом делу: у *Буквару* се налази један цртеж, три заставице, иницијали, иницијална слова различите величине, украси око њих, као и стилизовани наслови. Венцловић важне и централне текстове исписује црном бојом, док оне мање важне или пак неке маргиналне делове текста исписује црвеним мастилом. Црну боју користи при цртању цртежа и заставица, чиме је јасно наглашена њихова важност и постојаност.

Садржај рукописа одговара профилу дела. Од уводног објашњења о томе како се треба прекрстити и од представљања азбуке уставних и брзописних слова, у *Буквару* су наведени модели за увежбавање читања двословних и трословних слогова и трословних речи, а потом уазбучене групе речи под титлама, као и уазбучено штиво реченица са духовним порукама. Садржај књиге потом је оријентисан ка вери (наводе се молитве о ручку, вечери, спавању, десет Божијих заповести, излагање о вери Св. Авросима, Св. Августина, Св. Максима, као и обраћање Светој Троици, небеским чиновима и Свим Светима). Коначно, штиво је заокружено текстовима о оданости и пријатељству, као и оним у којем се Венцловић извињава због грешака које је починио у писању, молећи за њихов исправак.

Основни текст рукописа писан је полууставним писмом са брзописним елементима. С друге стране, текстови на маргини или пак поједини краћи делови исписивани су искључиво брзописом. Примећене су грешке у писању, што се огледа у прецртавању. Приређивач рукописа Д. Стефановић примећује и врсту тајнописа, као и тадашње правило да једно слово има више облика (на пример, слово <ѿ> јавља се у три форме, а слова <о, с, ѿ> у две). Забележено је само дебело јер <ѣ>, <ѣ> има главну вредност /ѣ/ и /ѣ/, а у употреби је и <ѣ>. Рукопис представља споменик из последње фазе српскословенске писмености. Ортографија садржи обележја ресавске школе, али и правописне специфичности послересавског периода. Понегде се срећу и посрбљени облици. Правопис је једнојеровски, јер се углавном користи дебело јер. Д. Стефановић примећује старословенску и српскословенску вокализацију полугласника, док сваком слову понаособ посвећује одељак пажње. За самогласничко *р* и *л* уочава једну правилност – писање уз помоћ пајерка, тј. <ѣ>, односно <л>, док се слово <ѣ> употребљава у различитим гласовним вредностима – као дуго /и/ и/или као групе /иј/ и/ији/ (преславѣнѣ ѡдрѣѣѣ, ѡдрѣѣѣ), али се јавља и испред других самогласника (ѣѣ, здравѣѣѣѣ). Уочено је да је слово <ѣ>, иако не постоји у Венцловићевој азбуци, веома често употребљавано у *Буквару* у вредности /ј/ на етимолошки оправданом месту. Налази се често код глагола у императиву, али се

ОГЛЕДАЛО НАШЕГА ЛИКА

(Јован Стерија Поповић. *Сабрана драмска дела*. Радослав Ераковић и Зорица Несторовић (прир.). Сава Дамјанов (ур.). Нови Сад: Стеријино позорје, 2014, 978 стр.)

Сабрана драмска дела Јована Стерије Поповића буде у нама одјек давно постављеног питања Јована Христића: „Зашто се враћамо читању Стеријиних дела?“ Читајући класика српске књижевности, шетајући познатим стазама, ступамо на очекивано тле иза чијег предворја нас изнова дочекују понори пишчеве мисаоности и вишезначности. Тако, путевима некада давно ишчитаних речи, које нас зачуђују и ишчуђују, употпуњујемо мозаик већ створене слике пишчевог стваралаштва, док се, ми, читаоци, (раз)откривањем, спознајемо.

Свако објављивање дела Јована Стерије Поповића има немерљив значај, али и тежак задатак у покушају да се досегну висине претходних подухвата. Препознајући потребе српске културе, *Стеријино њозорје* је 2014. године објавило двотомно, у луксузно рухо огрнуто, издање *Сабраних драмских дела* Јована Стерије Поповића, на чијим корицама сусрећемо пишчев лик и отисак пишчевог аутографа, уграђен у темељ српске културе.

Досадашње одсуство сабраних драма класика српске позорнице скреће пажњу на две важне особености Стеријине драматургије. Прва одлика условљена је амбивалентном природом драмског жанра који, будући да левитира између сценског приказа и књижевног текста, најчешће сагледавамо из удобних позоришних столица, а ређе читамо са одштампаног папира. Утолико је већи значај што *Стеријино њозорје*, осим што гради и негује дух српског Шекспира позоришним извођењима, објављивањем целокупног драмског корпуса упућује на потребу и за *чишањем* сабраних драма, првобитно насталих и намењених читаоцима, а потом и публици. Други разлог одсуства сабраних драмских списа крије се иза парадокса који је Јован Христић давно истакао поводом Стеријине поезије, а који препознајемо и у пишчевом драмском стваралаштву. Парадокс лежи у чињеници да је Јован Стерија Поповић код савременика препознат искључиво као комедиограф, док су жалосна позорја, по којима је писац стекао признање, упркос томе што су била жила-куцавица новоуспостављаног идентитета и упркос плодотворним тумачењима и утицајама која су извршила на савремени театар, препуштена забору. Дискрепанцију два доба, данашње културе и Стеријиног доба, ниште *Сабрани драмски списи* у налогу да ревитализују пишчев целокупан комедиографски рад, али и да предоче пишчеву важну улогу у конституисању историјске драме.

Сабрана драмска дела, која су пред нама, прате уврежено жанровско разврставање на *Жалосјина њозорја* која је приредио Радослав Ераковић и *Весела њозорја*, чијег се приређивачког посла прихватила Зорица Несторовић. Несторовић истиче да устаљену жанровску диференцијацију успостављену аутопоетичким импулсом ствараоца можемо сагледавати више тематски, те да *Жалосјина њозорја* треба доживљавати као „озбиљне драме (...) које својом тематиком спајају легендарно-историјски аспект са родољубиво-просветитељском интенцијом, док *Весела њозорја*, у духу класицистичког опредељења, приказују свакодневицу у којој се одигравају клишетиизирани комички заплети и испољавају типизирани особине њихових учесника.“ Иза ове дихотомне поделе крије се амбивалентна природа самог аутора,

располућена на два погледа, једног усмереног на историју као учитељицу живота чијим преобликовањем гради основе за други пол усмерен ка будућности и новим поколењима која треба морално изображавати.

При приређивању овог издања, драмски текстови успостављани су према првом издању текста, уколико је штампано за пишневог живота или према аутографу услед одсуства ауторског издања. У тежњи да се досегне висок степен ауторизације текста, консултована су досад најмеродавнија издања *Књижевне оишћине Вршца*, *Српске књижевне задруге* и *Рукописна заосиавишћина Јована Стерије Поповића*, чији су приређивачи, попут Марте Фрајнд, Саве Анђелковића, Душана Иванића и Исидоре Поповић, у претходне две деценије, систематично и пажљиво, текстолошки и интерпретативно, унапредили објављивање драмских текстова Јована Стерије Поповића. Њиховим залагањем и одговорношћу у раду „наша култура је добила изузетно унапређена, акрибички постављена, добро прочитана пажљиво ишчитана издања, пречишћена од бројних грешака насталих каткад од непрецизног читања рукописа, каткад услед измена Стеријиних граматичких и лексичких решења које су понекад ишле до својеврсног облика адаптације чиме се изневеравала пишнева воља.“ (Несторовић: 472). Како Стерија није у потпуности прихватио Вукова фонетска правописна решења, приређивачи *Сабраних драмских дела* су, попут већине својих претходника, применили доследну транскрипцију „јата“ у е, док је недоследност у коришћењу гласа „х“ и других слова истакнута угластим заградама. Сваки том, осим драмских списа, садржи елементарне одељке неопходне за упознавање читаоца са радом Јована Стерије Поповића, попут *Предговора* приређивача, *Хронологије пишневог живоиша*, *Података о извођењу драмских дела*, *Селективног приказа најзначајнијих библиографских дела*, зборника и студија инспирисаних пишневим драмским стваралаштвом, те и *Речника мање познаишх речи* који доприноси пажљивијем читању. Приближавајући се критичком издању текста, *Сабрани драмски сииси* представљају важан помак и истовремено наглашавају потребу за изработом критичког издања Стеријиних драма неопходног у тумачењу и утврђивању генезе драмских списа које је, како аутор и сам истиче у својим предговорима, адаптирао и мењао за позоришно извођење.

Жалосишних позорја садрже једанаест квалитативно различитих и тематски разноврсних драмских списа, чија жанровска варирања у распону од историјске драме, историјске мелодраме до драмске алегорије и пригодне драме указују на неприкосновеност Стерије на пољу жанра озбиљне драме. У сабрана дела уврштен је и нацрт драме *Максим Црнојевић*, из Стеријине рукописне заоставштине, чиме се омогућава увид у структуру пишневог рада и могућност компаративног сагледавања Стеријиног списа и истоимене драме Лазе Костића. Указујући на недовољно проучену паралелу Костићевог и Стеријиног *Максима Црнојевића*¹, Радослав Ераковић истиче сличности у обликовању лика кнеза Иве и његове улоге виновника пропасти породице.

Полеђину корица *Жалосишних позорја* прекривају речи Љубомира Симовића, чији текст, са завршних страна књиге, отвара многоструку ишчитавања драма из данашње визуре. Полемичан тон унутар текста креће се од негирања значаја озбиљне драме из угла савременика ка оптимистичном отварању могућих рецептивних поља, будућих читалаца. Отуда и Радослав Ераковић, у предговору за приређивање *Жалосишних позорја*, сагледава Стеријино дело из визуре прошлости

¹ О нацрту драме и компаративном сагледавању два текста зајединичког тематског полазишта, писао је и Васо Милинчевић у раду *Стеријин Максим Црнојевић*, у књизи *Српска драма до Нушића*, Рад, Београд, 1985.

и кроз калейдоскоп модерности. Пишчева особеност у обликовању *жалосјиних њозорја* уочава се тек у садејству свих чинилаца доба у којима су дела настајала. Смеравањем са драматичарима XIX века, епигонима који су Поповићеве озбиљне драме најчешће користили као предлошке сопствених драмских приказа, видљив је пишчев таленат и осећање за драмски израз оличен у другачијем третирању грађе и обликовању ликова, као и у одступању од устаљеног приступа традицији. Успостављајући паралелу и са савременим театром, указивањем на рецептивна поља историјских драма и на њихову отвореност за нова читања (*Бој на Косову* Љубомира Симовића, *Наход Симеон* Милене Марковић), истиче се актуелност и савременост Јована Стерије Поповића, чиме и завређује позицију класика српске књижевности.

Неочекиваним питањем са почетка предговора: „Каква је веза између паркиралишта у енглеском граду Лестеру и Стеријиних жалостних позорја?“, Радослав Ераковић износи суштину проблематике самог жанра, односа историјске драме и њене обликотворне историјске / легендарне грађе, у великој мери одређене и условљене хоризонтом очекивања публике. Истовремено, показује се да тематско-мотивски стожер *Жалосјиних њозорја*, заснован на премоделовању *Историје* Јована Рајића, али и на резултатима пишчевог самосталног историографског рада (*Скендербеџ*, *Владислав*), представља Стеријину усмереност ка историји у покушају да изнедри суштину и дух српског нација. Функција занимљиве анегдоте о Ричарду Трећем не крије у себи само питање о међуусловљености историјске драме и реципијента, већ служи и успостављању паралеле између Стеријиних драматуршких решења и „chronicle plays“ барда енглеске драме. Студија показује да су шекспировски елементи у *жалосјиним њозорјима* уочљиви у другачијим обликотворним решењима и драмској структури оформљеној око фигуре владара, односно у присуству историјско-политичког аспекта у мотивацији јунака.

Како би утврдио генезу дела и пишчев аспект при стварању, Ераковић драмске текстове посматра кроз призму развоја од рукописа и првог издања текста до извођења дела, изналазећи жаришне тачке сваке драме *Жалосјиних њозорја*. Компаративни преглед рукописне грађе и првог издања драме *Милош Обилић*, доприноси увиду у накнадне измене и ауторска решења условљена хоризонтом очекивања гледилаца (увођење три авети, измене у лику Негоде, другачије разрешење односа Лазара и Милоша Обилића). Формалне оквири жанра историјске драме Јован Стерија Поповић превладава изграђивањем упечатљивих индивидуа и другачијим приступом обликотворној грађи. Структурирање драме око немогућности искупљења јунака у изградњи Душановог лика у *Смрти Сјефана Дечанског*, узрок је и одступања од народне песме као основног полазишта у драми *Наод Симеон*. Радослав Ераковић истиче да, вансценско присуство лика Вука Бранковића, као изузетно зрело драматуршко решење у драматургији XIX века, издваја Стеријино дело од драмских поставки Јована Суботића и Матије Бана, што је нарочито уочљиво у пишчевим настојањима ка превазилажењу жанровски наметнутих тематских и композиционих ограничења у пригодним комадима апологетског карактера (*Сан Краљевих Марка*).

Дијахронијским приступом при тумачењу озбиљних драма, аутор предговора линију сустицања озбиљних драма изналази у приказу уседа породичног микрокосмоса. Ераковић истиче да се, без обзира на полазну основу која варира од усмене традиције до историјске грађе и без обзира на то да ли је драма структурирана око властодржачке моћи или мелодрамског заплета, у средишту *жалосјиних њозорја* налази антропоцентрична усредсређеност на индивидуу и њену међуусловљеност заједницом. Фокусираност на појединца и породични микрокосмос, као везивна нит веселих и жалостних позорја, открива парадокс да се тематска разноврсност

Стеријине драматургије слива у идејну кохерентност, подређену дидактичној димензији дела.

Читање и тумачење озбиљне драме открива скривена поља *Веселих ђозорја* сачињених из тринаест драмских текстова жанровски разубјених од једночинки (весела игра / играчка у једном дејствију, комедија у једном акту) и двочинки (пародија у два дејства, шаллива игра у два дејства) до веселих / шалливих позоришта у три дејствија (*Покондирена ђиква*, *Тврдица*), која представљају инфаркт Стеријиног хумористичког пера. Поштујући одлуку и вољу аутора, нимало весели *Родољубци* су и у овом издању своје место пронашли у тому *Веселих ђозорја*, упркос ироничном тону сакривеном иза жанровске одреднице „*весело ђозорје у 5 дејствија*“. У дескриптивном приказу приређивачког рада, Зорица Несторовић истиче да се ово драмско дело, у различитим тумачењима дефинисано и као сатира, фарса, политичка драма, и структурно опире класицистичким нормативима, будући да је обликовано у пет дејстава попут трагедије, наместо трочинске композиције уобичајене за обликовање комедиографске грађе.

Да се граница жалостних и веселих позорја, давно постављена руком самог аутора, нужно брише, показују и савремена тумачења Стеријиног дела. У предговору *Веселих ђозорја*, који уједно представља резултате истраживања студије *Класик Стерија*, Зорица Несторовић подробније испитује и дефинише „горчину Стеријиног комедиографског рада“ (Христић: 9). Примењујући структуралистички модел Ан Иберсфилд и истраживања Нортропа Фраја, Несторовић увиђа да се, упркос ригидности саме комичке структуре, које се писац доследно придржава, иза симпатичног изостанка срећног завршетка крије изневеравање комичног модела драме.

Полазећи од најбољих комедиографских позорја Јована Стерије Поповића, писац предговора уочава да је неразвијеност комичке структуре видљив не само у комичком заплету, него и у функцији и карактеризацији јунака. Пратећи структурне поступке комичних јунака, оличене изостанком комичног анагнорисиса, уочава се линија изневеравања комичног модела, у великој мери условљене молијеровским прототипом. Дисторзија комичног завршетка у драмској структури детерминисана је не само изостанком спознаје и / или одсуством развојности, већ и изменењим функцијама протагонисте и његовог опонента. У Стеријиној комедиографској поставци главни јунак бива потиснут делањем и истицањем антагонисте, те се акценат усмерава на јунака-препреку који се противи променама или, пак, бива потиснут наметљивим и доминантним ликом резонера. Функција јунака-препреке и резонера збивања у појединим делима синтетички је обједињен у један лик нпр. нотароша Мишића (*Тврдица*), док у другим делима ове две функције удружено делају ради кажњавања протагонисте (*Покондирена ђиква*). У драмској структури, којом управља одсуство комичког анагнорисиса неопходног за поновно успостављање хармоније, нужно изостаје срећан завршетак, чиме комедиограф усмерава пажњу на етичку димензију дела. Акцентоване антагонисте и његово доминирање драмском радњом последица је доминанте етичке димензије Стеријиног комедиографског стваралаштва и репрезент начела и тежње да „поучи и забави“.

Упечатљиво обликоване индивидуе главних јунака попут Кир Јање или Феме, код којих, иако наговештена, изостаје комичка спознаја при разрешењу трећег дејства, указује на то да су ови јунаци изграђени зарад раскринкавања порока и погубности страсти. Главни јунаци су не само сведоци промена, него и носиоци страха од промене, те изостанак спознаје на крају комедиографског дела указује на сумњу драмског писца у могућност промене човека. Кажњавање протагонисте као носиоца погубне страсти, што је уједно и главни разлог одсуства чистог облика комедиографског жанра, лежи у субверзивности скептичне мисли да разум може да надјача

погубну острашћеност. Комика је подређена дидактичко-етичким интенцијама аутора, те превладава пишчева тежња да раскринка порок, а интенција *веселих њозорја* извргава се како би човека опоменуо и поправио, односно, поучио публику „ако уши слушајући има“. Отуда и наслов студије *Стерија као комедиограф или о непроменљивости човека у свету који се мења*, испољава црту Стеријине горчине сакривене иза меланхоличне природе и скептичног става аутора о непроменљивости човека и човековог непристајања на промене.

Синхрониски приступ драматургији Јована Стерије Поповића нужно призива текст његовог настављача, Душана Ковачевића, на чијим основама гради црнотуморне потенцијале сопственог стваралаштва. Горчина и опор тон редова Душана Ковачевића на корицама *Веселих њозорја*, приземљују нас и опомињу да у Стеријинином позорју, огледалу нашега лика, треба „да се видимо, насмејемо и постидимо.“

Сабрана драмска дела Јована Стерије Поповића отварају, чини се, неисцрпена поља пишчевог драматуршког развоја, изнова потврђујући пишчево осећање сцене и таленат за дијалогски исказ, одмереност и брижљиво приступање обрађеној теми. Корпус сабраних драмских дела показује разноврсни тематски дијапазон пишчеве драматургије, те нам тек целина може указати на евентуална лутања или недоумице писца при обликовању унапред задате историјске и легендарне грађе или при тражењу погодног драмског израза како би се исказало (не)весело позорје српског друштва.

Повезујући две наизглед удаљене тачке, два различита века, ревитализација свеобухватног драмског стваралаштва представља знаменит подвиг у оснаживању Стеријиног списатељског дела у времену и добу, које се, изгледа, незнатно променило и које и даље насушно вапи за оштрицом бритког језика. Ишчитавање драмског рада из визуре његове целокупности, представља позив читаоцу на уживање и разоткривање, а позоришним делатницима на нова тумачења и нове поставке проистекле из контекста целокупног драмског корпуса. *Сабрана драмска дела*, такође, представљају позив за довршавање енциклопедије у духу англосаксонске традиције и израду критичког издања, које би показало генезу Стеријиног драмског стваралаштва и указало на евентуална лутања и кретања у редиговању од књижевног текста до предлошка за позоришно извођење.

Данас можемо да се запитамо да ли је и један наш стваралац боље разумео и приказао суштину српског бића растрзаног између историјског усуда и смехотворног одбрамбеног механизма и не указује ли ова жанровска подељеност на наше постојање које дијахрониски гледано осцилира од суза до смеха. *Сабрани драмски сјиси* представљају један мали напор у залогу дуга који имамо према Стерији и уједно позива да непрекидно обнављамо интересовање за његов рад. Проницљив поглед Јована Стерије Поповића, који нас будно проматра са корица овог издања, као да нас опомиње на нештедљивост у књижевном прегалаштву, али и на одмереност и (само)критичност у стварању и грађењу духа који је оставио иза себе.

Јелена П. Ковачевић

Докторанд на модулу Српска књижевност

Филолошки факултет

Београд

jelena.kovacevic@gmail.com

ДРАГИША ЖИВКОВИЋ – МОДЕРНИ КЛАСИК

(*Књижевни теоретичар, стилистичар, историјар и компаративиста Драгиша Живковић*. Мило Ломпар, Ненад Николић (ур.). Београд: Филолошки факултет, 2015, 305 стр.)

Поводом настанка везан за јубилеј – стогодишњицу рођења Драгише Живковића, зборник *Књижевни теоретичар, стилистичар, историјар и компаративиста Драгиша Живковић*, који су уредили Мило Ломпар и Ненад Николић, а објавио београдски Филолошки факултет, резултат је истраживања спроведених у оквиру пројекта *Проучаваоци књижевности у српској култури друге половине двадесетог века* и плод интернационалне и интеринституционалне сарадње. Наиме, стручњаци из области науке о књижевности и науке о језику, са Филолошког факултета Универзитета у Београду, Филозофског факултета Универзитета у Новом Саду, Филолошко-уметничког факултета Универзитета у Крагујевцу, Филозофског факултета Универзитета у Бањалуци, Филозофског факултета Универзитета у Источном Сарајеву, односно Института за књижевност и уметност у Београду и Филолошке гимназије у Београду, служећи се различитим приступима и из различитих аспеката расветлили су доприносе Драгише Живковића проучавању теорије и историје српске књижевности и језика, при чему су тежишта Живковићевих истраживања истакнута у самом наслову зборника, кроз попис дисциплина у којима је овај професор Филозофског факултета у Сарајеву и Филозофског факултета у Новом Саду, лектор за стилистику и теорију књижевности на Филозофском факултету у Београду, члан редакције *Умјетности ријечи* и уредник *Зборника Мајице српске за књижевност и језик* оставио неизбрисив и непроцењив траг, а то би биле: теорија књижевности, стилистика, историја књижевности и компаратистика.

Објављен тачно шест деценија након појаве првог издања *Теорије књижевности* Драгише Живковића (Народна књига, Београд, 1955), зборник *Књижевни теоретичар, стилистичар, историјар и компаративиста Драгиша Живковић* отварају радови посвећени Живковићевим књижевнотеоријским истраживањима, али и *Теорији књижевности*, као уџбенику који је деценијама обликовао знање о књижевности и усмеравао начин упознавања са основним појмовима и методама науке о књижевности, у оквиру средњошколске/факултетске наставне праксе, али који уједно и данас, у ситуацији битно измењених методолошких полазишта у оквиру књижевне теорије, наставља да врши исту функцију, о чему сведочи најновије издање овог приручника из 2014. године. Иницијални текст Ива Тартаље *Рад Драгише Живковића на теорији књижевности* систематичан је и прегледан приказ Живковићевих књижевнотеоријских проучавања, почевши од *Теорије књижевности* (1955), *Ријима и песничког доживљаја* (1962), те књига *Од Вука до Андрића* (1965) и двотомног *Проучавања књижевног дела* (1982, коауторски са Драгољубом-Драганом Недељковићем), све до „круне целокупног рада Драгише Живковића у области књижевне теорије“, коју, по мишљењу Ива Тартаље, представља Живковићево уређивање *Речника књижевних термина* (1985). Поред релевантног упућивања на рецензију коју је, поводом београдског издања *Теорије књижевности* Драгише Живковића написао Зоран Гавриловић, а у складу са којом се појавило измењено, сарајевско издање Живковићевог уџбеника 1961. године, најинтригантнији одељак рада Ива Тартаље представља документован опис ангажмана Драгише Живковића

у области лексикографије – четрнаест година дугог труда овог научника око израде *Речника књижевних џермина* (у којем је обрађено хиљаду пет стотина термина и у чијој реализацији је учествовало стотину сарадника), као и околностима које су претходиле овом подухвату, а које пружају увид како у прилике у српском издаваштву, тако и у комплексност координисања дугорочним пројектима од капиталног значаја за српску науку о књижевности и српску културу уопште. Детаљна, обимна и изузетно информативна, студија Драгана Драгомировића *Теорија књижевности Драгише Живковића и савремена књижевна теорија*, поред упознавања са историјатом уџбеничке литературе из области теорије књижевности у Срба (од *Теорије књижевности* Петра Пере Ђорђевића из 1892. године, све до претече Живковићевог приручника – књиге *Теорија књижевности и анализа џисмених састава* Катарине Богдановић и Паулине Лебл-Албала, из 1923. године), те позиционирања *Теорије књижевности* Драгише Живковића у овај низ (имајући у виду како претходнике, тако и Живковићеве савременике и ауторе потоњих *Теорија књижевности*), Драган Драгомировић успоставља важну дистинкцију између теорије књижевности (какво је било, на иманентном приступу књижевном делу засновано поимање ове дисциплине, у време Живковићевог бављења науком о књижевности) и савремених књижевних теорија, које се темеље на интер-/мулти-/трансдисциплинарном приступу књижевним и културним феноменима. Статусу народне књижевности у *Теорији књижевности* Драгише Живковића, тј. коришћењу примера из народне поезије за илустрацију стилских фигура/метричких и версификацијских одлика књижевних дела, односно Живковићевом бављењу класификацијом усменог стваралаштва на родове и врсте посвећен је текст Снежане Самарције *Усмено џесништво* у *Теорији књижевности Драгише Живковића*. Поред уочених и образложених недостатака Живковићевог уџбеника: изостављања извора при навођењу одломака народних умотворина, што је „током деценија (...) постало манир при изради уџбеника и читанки, намењених ученицима основних и средњих школа“, као и механичког пресликавања поделе књижевних родова писане књижевности на област усмене књижевности (проблеми класификације и терминологије), Снежана Самарција истиче заслуге Драгише Живковића у оцени вредности усменог стваралаштва као литерарног феномена и као класичне вредности књижевности на српском језику, тј. класике српске књижевности (*Класик о класици*), коју ће Живковић сагледати, уједно, у компаративном контексту, као оригинални допринос српске књижевности „општој европској књижевности“.

Питањима периодизације српске књижевности, историје српске књижевне критике, али и појединим стилским формацијама, попут романтизма, као тежиштима вишедеценијских научних преокупација Драгише Живковића, посвећен је, у зборнику *Књижевни џеоретичар, сџилистичар, историчар и комџарџиста Драгиша Живковић*, више од једног рада. Тако, проблеми периодизације (српске) књижевности у научној визури Драгише Живковића, анализирани су у текстовима Јована Попова (*Пољеди Драгише Живковића на џериодизацију историје књижевности*) и Бојане Стојановић Пантовић (*Периодизација српске књижевности XVIII–XX века у џумачењу Драгише Живковића*). Тумачећи Живковићев текст *Теоријски наприј за исторјјскокњижевну џериодизацију*, настао пре тачно пола века, 1965. године, Јован Попов разјашњава Живковићев гест термилошке диверсификације – увођења дистинкције између књижевноисторијских и историјскокњижевних проучавања, као што, уједно, анализира и Живковићево суптилно разликовање појмова попут периода (епохе), правца, покрета и школе, задржавајући се, у завршном сегменту рада, на (не)адекватности периодизацијске одреднице на којој је, у сагледавању генезе српске књижевности, инсистирао Драгиша Живковић – појму бидермајера (Biedermeier). Ауторка студија посвећених периодизацији српске књижевности

од предромантизма до модернизма, објављених у обе огледне свеске *Теоријско–историјског прегледа компаративистичке терминологије код Срба* и монографији *Рациони модернизма*, и ауторка одредница *Период*, *књижевни* и *Периодизација*, књижевна у *Прегледном речнику компаративистичке терминологије у књижевности и култури*, Бојана Стојановић Пантовић, у раду *Периодизација српске књижевности XVIII–XX века у тумачењу Драгише Живковића*, поступком анализе у наслову истакнутог Живковићевог „програмског текста“, указује на актуелност схватања Драгише Живковића о интерференцији књижевних стилова и поетика, те о атипичном, дисконтинуираном, убрзаном развоју српске књижевности, истовремено истичући функционалност и узоритост (одрживост у актуелном тренутку науке о књижевности) Живковићеве периодизацијске схеме, предложене још седамдесетих година XX века.

Живковићевом континуираном бављењу питањима историје српске књижевне критике посвећени су прилози Воја Ковачевића (*Књижевнокритички основи Драгише Живковића*) и Милана Алексића (*Драгиша Живковић као историчар српске књижевне критике*). Већи по обиму и интерпретативним дометима, текст Милана Алексића, у уводном делу пружа увид у типове научних издања која је Драгиша Живковић посветио овј проблематици, почевши од монографије *Почеци српске књижевне критике (1817–1860)*, из 1957. године (проишашле из истоимене Живковићеве докторске дисертације), преко појединачних чланака и есеја, насталих у периоду од готово три деценије, тј. од 1966. до 1992. године (*На њушевима консолидације (Од Вука до Светозара Марковића)*, 1966, *Поетика Богдана Поповића*, 1972, *Ђура Даничић и српска филолошка критика*, 1981, *Дезинтеграција реализма у српској књижевности*, 1977, *Модерно схватање књижевне критике у српској књижевности крајем XIX века*, 1992), све до учешћа Драгише Живковића у настајању едиције *Српска књижевна критика* Института за књижевност и уметност, да би, у средишњем делу Алексићеве студије свестрано био расветљен труд Драгише Живковића око одређења зачетка српске књижевне критике. Везивање тренутка настајања књижевне критике у Срба за 1817. годину и *Другу рецензију србску* Вука Стефановића Караџића (побијање тезе Живојина Бошкова о Вуковој критици Видаковићевог *Усамљеног јуноше* из 1815. године као о првој књижевној критици и додељивање овом тексту статуса лингвистичке анализе), те улазак у полемику са становиштима Ђура Гавеле и Јована Деретића о З. Орфелину и Д. Обрадовићу као зачетницима српске књижевне критике (Живковићево благо кориговање властитог полазишта, али задржавање иницијалне године – 1817. и кључне фигуре – Вука Стефановића Караџића), предочени су, у интерпретативној визури историчара српске књижевне критике, као узбудљиво књижевноисторијско штиво, док завршни део Алексићеве студије расветљава Живковићево тумачење улоге и значаја крупних фигура српске књижевне критике – Богдана Поповића и Љубомира Недића. Вредновање, са становишта постколонијалне критике, везивања књижевноисторијске и компаратистичке методе Драгише Живковића за Гетеов појам *Weltliteratur*, те деконструисање биполарних типологија карактеристичних за Живковићево поимање српске књижевности XIX века, поготово такве формативне стилске формације, какав је био романтизам и анализа еманципаторске идеје водиле (о стварању оригиналне националне књижевности), која је обележила овај период, у раду Владимира Гвоздена *Између интeрпeрeтaциje и eмaнципaциje: нeкoликo нaйoмeнa o кoмпaрaтистичкoм мeтoду Дрaгишe Живкoвићa*, врхуни у запажању фигуре помирења/укрштаја, као инхерентне књижевноисторијској и књижевнокритичкој поетици Драгише Живковића, у којој су спојени „елемент[и] наслеђа позитивизма са духовно-историјском методом и снажн[а] парадигм[а] генетско-контактне компаратистике са типолошким истраживањима“.

Једна од кључних фигура антипозитивистичке побуне и један од значајнијих заговорника стилистичке критике у српској науци о књижевности, Драгиша Живковић, према запажањима Милоша Ковачевића (*Драгиша Живковић као лингвостилистичар*), како у невеликим енциклопедијским одредницама, тако и у обимнијим књижевнотеоријским прегледима, остаје непрепознат као стилистичар. Ову Ковачевићеву примедбу на волшебан начин употпуњује изостанак „стилистичке“ компоненте у насловној конструкцији зборника *Књижевни теоретичар, стилистичар, историчар и компаратиста Драгиша Живковић*, будући да одређење „стилистичар“, које се нашло на првој страни и у уводној речи (*Реч њре*), није одштампано на корицама зборника (на којима наслов гласи *Књижевни теоретичар, историчар и компаратиста Драгиша Живковић*). Ипак, детаљним тумачењима Живковићевих теоријских написа о стилистици и Живковићевих лингвостилистичких анализа (анализе стилогених фонема у поезији Лазе Костића и Ђуре Јакшића, морфостилема и стилогених морфема у поезији Бранка Радичевића, лексостилема и стилогених лексема у поезији Ђуре Јакшића, те стилогености синтаксичких јединица – синтагми и реченица – прозе Иве Андрића и стилематичности целине уметничког дискурса поезије Војислава Илића и Ђуре Јакшића), Милош Ковачевић убедљиво сведочи о нужности ревалоризације Живковићевог стилистичког умећа тумачења књижевних дела, нужности садржаној, евидентно, и у уредничкој вољи и чину насловљавања зборника, без обзира на невелики штампарски пропуст. Прилог разматрању периодизације српске књижевности Драгише Живковића, али из угла развоја српског књижевног језика, понудио је Александар Милановић, у тексту *Драгиша Живковић као историчар српског књижевног језика*. Предочавајући степен корелације историјскокњижевне периодизације Драгише Живковића и етапа у развоју српског књижевног језика које су учили Борис Унбегаун и Никита И. Толстој, Милановић разматра Живковићеве периодизацијске конструкте *Досијејево доба* и *Вуково доба*, граничне године ових периода, језичке и стилскопоестичке норме заступљене у њима, указујући на Живковићево иновативно разумевање односа Вука Стефановића Караџића и Доситеја Обрадовића.

Студије Драгише Живковића посвећене Доситеју Обрадовићу, у прегледном, систематичном и занимљивом тексту *Драгиша Живковић о делу Доситеја Обрадовића* анализирао је Драгана Грбић. Разврставши прилоге Драгише Живковића посвећене Доситеју Обрадовићу у три скупине: књижевноисторијске, компаратистичке и књижевнотеоријске, Драгана Грбић расветлила је Живковићево схватање односа између Доситеја Обрадовића и Вука Стефановића Караџића, Живковићеву анализу одређених теоријских појмова (попут топоса *Locus Amoenus*) на примеру Доситејевих књижевноуметничких остварења, да би у одељку *Заљубљени Досијеј* указала на мање познате Живковићеве чланке *Досијеј и жене* и *Досијеј Обрадовић и српска химна*, у којима је, откривши Доситеја као човека чувствителног срца и повезавши Доситејеву љубав према Софији Теодоровић са мотивом љубави према отаџбини, Живковић, заправо, прибегао херменеутичком поступку стапања хоризоната и проговорио из перспективе савремености, актуелности (кроз укључивање у дебату око промене химне) и неизбежног ангажмана. Полазећи од преписке Мартина Хајдегера и Емила Штајгера, у којој је посебна пажња била усмерена на тумачење последњег стиха једне Мерикуеове песме, Мило Ломпар, у студији *Стерија као камен искушења*, расветљава предности и ограничења Живковићеве стилистичке анализе поезије Јована Стерије Поповића и Едварда Јанга (*Бидермајерски усамљеник Стерија*), са посебним задржавањем на анализи последњег стиха Стеријине песме *Човек* „Ал’ је на земљи престао сушт бити род човечиј““. Фаворизовање стилистичке критике и инсистирање на обележјима бидермајера, пренебрегавање

подстицаја карактеристичних за биографизам и историју идеја, условили су да Драгиша Живковић овај Стеријин стих протумачи у космолошкој уместо у антрополошкој равни, при чему се Стеријино „Ал“ препознаје у завршном сегменту текста Мила Ломпара – кроз увиђање предности оних приступа који су почивали на (под)разумевању аутономије књижевности наспрам савремених, на студијама културе заснованих испитивања, која се све више удаљавају од тумачења књижевних дела и њима иманентних стилскопоетичких обележја. Полазећи од „сталне двострукости“ драмског дискурса и служећи се паровима бинарних опозиција (текст: сцена, дидактизам: историзам), Зорица Несторовић, пишући *О доприносу Драгише Живковића исцртавањима развоја српске драме и позоришта у XIX веку*, с једне стране, детаљно предочава зачетке развоја драме у (новој) српској књижевности, као што, са друге стране, указује на значај метакритичких опсервација Драгише Живковића о књижевнокритичким написима епохе романтизма, подсећајући уједно на вредност Живковићеве атрибуције чланка *Позориште, народне позориште, српско народне позориште* (1837) Јовану Суботићу (а не, како се до тада мислило, Теодору Павловићу), што је омогућило повезивање дистинкције између народног/националног (Nationaltheater) и народног (Volkstheater) позоришта, у овом програмском тексту српског романтизма, са доцнијим Суботићевим разликовањем народних (Volkslieder) и националних (Nationalieder) песама. Посредством реактуализације истраживања која је Драгиша Живковић спровео у монографији *Почеци српске књижевне критике (1817–1860)*, Зорица Несторовић јасно је истакла нужност интегрисања резултата Живковићевих анализа у будућа разматрања историје српске драме и историје српског позоришта. Запажањима Владимира Гвоздена о заслугама Вука Стефановића Караџића у формирању српске националне књижевности и изградњи модерне српске нације блиска су (у домену историје књижевности идентична, али у виђењу процеса изградње нације знатно опрезнија) гледишта Тамаре Љујић, изнета у раду *Живковићев љућ ка Вуку као оснивачу српске националне књижевности*.

Доприноси Драгише Живковића проучавању романтизма у српској књижевности расветљени су у неколиким радовима. Тако, комплексност романтизма као стилскоформацијског феномена и Живковићево плодотворно разумевање свих „токова и ликова српског романтизма“ предмет су анализе текста *На обалама и у меандрима српског романтизма: видокрузи Драгише Живковића* Татјане Јовићевић, док Живковићев антипозитивистички преврат и отклон од биографизма/социологије Павла Поповића и Јована Скерлића, као и тумачење поезије Лазе Костића и Костићевог схватања песничке уметности у научном опусу Драгише Живковића представљају предмет тумачења Радивоја Микића у тексту *Живковићево схватање романтизма у српској књижевности*. Једна од кључних естетичких и поетичких категорија романтизма у европским оквирима, али и категорија коју је Драгиша Живковић препознао у књижевноуметничком стваралаштву Лазе Костића – романтичарска иронија, анализирана је у раду Душка Бабића *Драгиша Живковић као љумач романтичарске ироније Лазе Костића*. На савременост методолошких полазишта у књижевноисторијским истраживањима Драгише Живковића указао је Ненад Николић. Скретањем пажње на примедбе, које је Драгиша Живковић у студији *Трохеј или јамб Бранка Радичевића* (1961) изнео поводом Кашаниновог (*Између орла и вука* (Бранко Радичевић)) схватања језика и стила Бранка Радичевића, Ненад Николић упућује на Живковићево поимање разлике између *историјских дела* и *историјских индустријских дела*, односно о разумевању потребе раздвајања контекста у којем књижевна дела настају и контекста у којем се она перципирају и вреднују, чиме је омогућено, у овом тренутку, сагледавање Драгише Живковића

као претече естетике рецепције и савремене, (пост)класичне херменеутике. Живковићева склоност тумачења књижевних дела на фону контекста којем она изворно припадају садржана је већ у наслову студије *Ђура Јакшић и његова доба* (1982). И ову студију протумачио је Ненад Николић (*Полемике Драгише Живковића о стилловима Бранка Радичевића и Ђуре Јакшића*), указавши на Живковићев поступак доказивања присутности хиперболичног стилског комплекса у другој половини XIX века, при чему је Драгиша Живковић, како у анализи успешних и вредних остварења (поезије Бранка Радичевића), тако и у интерпретацији књижевних дела незнатнијег квалитета (прозе Ђуре Јакшића), остао доследан поступку разумевања књижевних дела у зависности од „контекста доба“ у којем су настала. Идентично методолошко полазиште употребио је Драгиша Живковић, како је показала Ана Живковић у тексту *Српска реалистичка његова у контексту европске његове традиције*, и у разумевању прозе Лазе Лазаревића и њених генетско-контактних веза са тзв. „италијанским“ новелама нобеловца Паула Хајзеа. Ана Живковић описала је уједно и Живковићеву ревалоризацију стваралаштва Јована Грчића Миленка, издвајање приповедака и слика са тематиком из граничарског живота Илије Вукићевића и њихово повезивање са романтичарско-реалистичком прозом Проспера Меримеа, те укључивање типа хвалисавог војника прозе Симе Матавуља у плаутовско-теренцијевску традицију, али и поимање утицаја Арноа Холца, Јоханеса Шлафа и Салтикова-Шчедрина на прозу Радоја Домановића, односно утицаја идеја Ж. Ж. Русоа (посредством Чернишевског, Доброљубова и Писарева) на мисао о књижевности и друштву Светозара Марковића, чиме је расветљена вишеструкост, иновативност и поузданост компаратистичког метода Драгише Живковића, тј. умешност сагледавања књижевности српског реализма у оквирима европске литерарне традиције.

Разматрајући Живковићев акт историографског ревизионизма, као у бити модернистичког геста смене скерлићевског модела и скерлићевске научне „оптике“, Часлав Николић, у тексту *Ревизија књижевноисторијског поимања краја 19. века у радовима Драгише Живковића о заснивању модерне српске књижевности*, понудио је тумачење „историзованог модернизма“ Драгише Живковића, као саморазумевајућег модернитета и „квалитета перманентне разлике положене у историјско писмо српске науке о књижевности“, али не само „квалитета разлике у односу на Скерлића, него разлике којом 20. век помера себе у односу на себе“. Као квалитет ревизионистичке разлике и самопревазилажења живковићевског књижевноисторијског писма може се разумети одлука Драгише Живковића, који се претежно бавио књижевношћу XIX века, да интерпретативно захвати песништво српске модерне (*Вече на шкољу* Алексе Шантића и *Мојив уседелице у поезији Вељка Пејровића*), о чему је писано у завршном раду зборника *Драгиша Живковић и српска модерна* Горане Раичевић.

Године 1964, тачно пола века након смрти Јована Скерлића, како је подсетио Часлав Николић, Драгиша Живковић је, у студији *Скерлићева модела нове српске књижевности на његове периоде*, поставио више него значајно питање „шта је од Скерлићеве периодизације нове српске књижевности и данас научно актуелно и научно одрживо?“. Настао тачно стотину година након рођења Драгише Живковића, зборник *Књижевни теоретичар, стилстичар, историчар и компаратиста Драгиша Живковић*, рекло би се, имао је за циљ да пружи одговоре на питање о актуелности и(ли) одрживости метода и резултата истраживања самог Драгише Живковића. Расветливши, из различитих аспеката, вредност књижевнотеоријских, стилистичких, књижевноисторијских и компаратистичких проучавања Драгише Живковића, презентованих научној јавности како у (об)лику парцијалних анализа, тако и у

виду великих синтеза, прилози публиковани у овом зборнику, уз мноштво нових опсервација изнетих поводом опуса Драгише Живковића, потврдили су, сигурно и зналачки, објективно а не свечарски и удворички, статус Драгише Живковића као модерног класика српске науке о књижевности.

Мср Милица В. Ђуковић

Институт за књижевност и уметност

Краља Милана 2, 11 000 Београд, Република Србија

tiskicvet38@gmail.com

UDC 821.163.41.09(049.32)

КЛОПКЕ РАЗЛИЧИТИХ СВЕТОВА

(Светозар Кољевић. *Између завичаја и туђине*.
Нови Сад: Академска књига, 2015)

Мудро и промишљено сачињене књиге успевају да већ и насловом и поднасловима много тога саопште и нагесте читаоцу. Тако наслов најновије књиге Светозара Кољевића, *Између завичаја и туђине* (Академска књига, Нови Сад, 2015) упућује на основни тон и свепрожимајућу атмосферу књижевних дела о којима је у књизи реч. Тај тон је превасходно тон чежње за изгубљеним завичајем, остварен у сасвим одговарајућој атмосфери изгнаничке меланхолије. Наслови двају делова који творе целину ове студије, такође су изузетно речити: прва група текстова окупљена је под насловом *У историјском памћењу*, друга под одредницом *У савременом расејању*. Историјском памћењу окренута су дела канонизованих великана, Милоша Црњанског и Ива Андрића, новијих класика Добрице Ћосића, Милорада Павића и Светлане Велмар Јанковић, али и помало заборављених или скрајнутих писаца попут Исака Самоковлије, Жака Конфина и Хајима Давича. Савременом расејању припадају Макс Еренрајх, Ранко РISOјевић, Елеазар Папо, Милован Данојлић, Давид Албахари, Владимир Јокановић и Владимир Тасић. На први поглед, рекло би се да је први део књиге окренут прошлости, а други садашњости; није, међутим, тако, или није сасвим тако, пошто и један и други део окретањем ка прошлости настоје да боље и потпуније осветле садашњост. Ово последње, уосталом, и јесте један од основних задатака које књижевност себи поставља; тај задатак, природно, на себе преузима и свако озбиљније тумачење литературе.

Интернационална тема, као кључни теоријски термин на коме је заснована Кољевићева студија, поседује неколико слојева значења. На површинском нивоу, тај термин означава мешање и преплитање различитих култура у нивоу фабуле; на оном нешто дубљем, њихово међусобно неразумевање, сударање и сукобљавање; на оном најдубљем, „интернационална тема“ је еуфемизам за претешку, неизлечиву тугу и јад бездомности, искорењености, носталгије за коју нема лека ни уточишта, јер не постоји место коме би се онај ко је притиснут таквом тугом могао вратити. *Клопка* је реч којом се у овој књизи више пута дочарава егзистенцијална ситуација таквог појединца. Клопка је, за многе од ликова о којима је овде реч, и сам живот – али се то у туђини још боље види и снажније, болније осећа. Босна је, у

Андрићевој прози, клопка за Турке и Французе, тескобни Лондон заробио је Николаја Рјепнина, а ледена Канада јунаке Давида Албахарија и Владимира Тасића.

Различити су начини којима се писци и њихови јунаци супротстављају том јаду. Смех је свакако један од најделотворнијих: благ и добронамеран као у прози Жака Конфина, ироничан као код Милована Данојлића, или меланхоличан и више-значан као у делима Црњанског и Андрића, хумор је неретко и једино оруђе опстанка у туђој, непријатељској свакодневици. Црњански је ненадмашан и у поезитизовању носталгије, чијим је катарзичним присуством прожета свака страница *Романа о Лондону*: главни јунак романа од ње и живи и умире; Андрић, с друге стране, у *Травничкој хроници* уместо емотивне хиперболичности нуди мудро, дубинско промишљање културолошког статуса и психолошке структуре *сџиранца*. Кроз историјску визуру проговара и Добрица Ћосић, чија је способност уметничке синтезе колективног искуства појачана и ретроспективом непосредних личних искустава проласка кроз ломове и преврате о којима пише. Сред те шароликости приступа, истиче аутор студије *Између завичаја и џуђине*, нигде се „... не види да различите културе могу лако, макар и пролазно, наћи узајамно разумевање“ (*Између завичаја и џуђине*, 13). На личном искуству странствовања, али оном сасвим актуелном, садашњем, у великој је мери утемељено књижевно стварање Давида Албахарија и Владимира Тасића. Код Албахарија је, запажа Кољевић, непосредно уочљива „обрада ‘интернационалне теме’, сусрета различитих култура у свакодневном животу, која ће, на разне начине остати у средишту пажње његовог зрелог стваралаштва, најчешће снажно аутобиографски, али често и маштовито обележена (157). И док Албахаријеви ликови збуњено настоје да у другачијем, туђем свету пронађу себи место на коме ће егзистенцијална нелагодност бити колико-толико подношљива, Тасићеви јунаци као да су из свог света отишли пре свега зато да би у њему заувек остали, да би га у непрекидним сећањима оплеменили митском (премда истовремено и ироничном) ауром изгубљеног раја. У таквој ретроспективи, „историја излази из оквира личних неспоразума и вапаја за разумевањем и израста у необично поигравање, готово пуко завитлавање наше фарсе ‘хаоса’ с канадском фарсом ‘геометрије’ као скамењеног реда“ (199).

Овакве и сличне синтетичке сублимације стваралаштва појединих писаца плодови су прецизно промишљене и остварене методологије Кољевићевих књижевних истраживања. Та истраживања, без обзира на то да ли се одвијају у помало скрајнутим рукавцима историје књижевности, или у њеним главним токовима, утемељена су на оштрини и оригиналности запажања која и добро познате текстове отвара и тумачи на нов начин, док оне мање познате или заборављене враћа у средиште читалачког и истраживачког интересовања. Таквом учинку обилато доприноси и препознатљиво динамичан, на сасвим јединствен начин привлачан стил овог аутора, чије се реченице често завршавају знаковима узвика, или реторичким питањима. А реторичка питања не морају увек да значе само то да је одговор очигледан – понекад упућују и на закључак да одговора – макар оног коначног и неопозивог – заправо и нема.

Нова књига Светозара Кољевића подсећа нас, поред осталог, и на то да у тумачењу литературе нема коначних одговора. Као и много пута раније, овај аутор отвара могуће путеве читања одабраних дела, остављајући читаоцу да сам пронађе свој. Луцидно и прецизно издвојеним одломцима, и коментарима који неретко бљесну епифанијским сјајем, Кољевић нас води кроз разнолике прозне светове, суштински повезане чињеницом да су смештени у простору који је одређен насловом ове књиге. *Између завичаја и џуђине* због тога је истовремено и збирка критичких портрета одабраних писаца, и целовита књижевно-културолошка студија која

обогаћује не само српски књижевни простор, већ – како тематиком којом се бави тако и високим научним дometима – и знатно шири, европски и светски контекст савременог промишљања књижевности.

Др Зоран Д. Пауновић
Филолошки факултет
Београд
zdraunovic@gmail.com

UDC 821.163.41.09 Crnjanski M. (049.32)

ЦРЊАНСКИ: ПУТ АВАНГАРДНОГ УМЕТНИКА

(Радован Вучковић, *Књижевно дело Милоша Црњанског*,
Свет књиге, Београд 2015)

Случај-комедијант удесио је да последња књига Радована Вучковића – најбољег познаваоца експресионизма као књижевног правца на југословенском, а можда чак и на ширем, европском простору – објављена за његовог живота, буде синтеза о делу Милоша Црњанског. Да се ради о подухвату којег је Вучковић као истраживач модерности и различитих облика оспољавања те модерности у српској, хрватској, словеначкој, али и у другим европским књижевностима 20. века, морао да се лати, видљиво је већ из првих редова уводног дела студије што је обухватила, у различитом обиму, целокупно стваралаштво великог српског писца. Видимо, на-име, да аутор већ на самом почетку истиче недвосмислен вредносни суд о предмету свог проучавања, називајући Црњанског главном личношћу српске авангардне књижевности и најзначајнијим авангардистом кога су Срби имали. Иако ће, оцртавајући грубо композициону схему своје књиге, устврдити да је у случају Милоша Црњанског недвосмислено реч о писцу чија је биографија „претворена у дело које је израз пишчевих преокупација судбином властитог народа и својом личном драмом у метежу на географској и историјској раскрсници на којој је живео и деловао“, аутор капиталне синтезе о поетици српског и хрватског експресионизма одабраће приступ који не диктирају ни биографија ни хронологија већ жанровски кругови што оцртавају све врсте књижевног дискурса у којима се огледао Црњански: од поезије и прозе, преко драма и путописа до мемоара. Овакав приступ Радована Вучковића истакнуће у први план поетичке, стилске и формалне одлике Црњанскове поетике као једне од бројних варијаната експресионизма – доминантног израза нове уметничке осећајности и идејности после Првог светског рата. Као што се могло и претпоставити, једна од највећих вредности ове студије, представља и непрестано посезање њеног аутора за компаративним методом, тако да се Црњансково дело посматра у окружењу себи савремених и поетички сродних писаца и дела. Ипак, упркос томе што оваква концепција књиге у први план ставља синхроне пресеке, те формално-стилску анализу, не би било истинито тврдити да Вучковић није сагледао дело Милоша Црњанског из дијахроне перспективе. Управо на контекстуалним чиниоцима – околностима које су одредиле и ток и правац пишчеве биографије, засновао је аутор ове књиге своју тезу да је Црњански био писац који се мењао:

Он је био и један од оних стваралаца свога нараштаја који је реаговао на све потресе у тадашњем свету. Стицајем околности кад је избио Други светски рат нашао се у емиграцији у Лондону и провео тегобне дане у том граду. Све је то утицало на промену његовог начина писања и стила.

Међутим, промене које су у Црњанском делу биле последице спољашњих фактора, за овог критичара претежно формалистичке оријентације, који жели да сачува и одбрани књижевност као систем аутономних, унутрашњих закона, независних од непосредних контекстуалних утицаја, нису се одвијале само и искључиво линеарном и биографско-хронолошком путањом. У стваралаштву Милоша Црњанског уочио је Радован Вучковић „два типа дела: један непосредно поратни у коме је писац заокупљен тиме да што више трансформише стварност, настојећи да лирској визији да исто толико места као и подацима историјског карактера и реалног света“ док је други тип „онај део његових остварења, у којима, и поред примене технике писања која се темељи на достигнућима модерне литературе, жели да непосредније представи стварност једног драматичног времена и положај песника у њему.“ То је пут који је, по Вучковићу, прешао Црњански, као рођени песник, и на којем ће се један изразито лирски доживљај света преточити у епске и хроничарске замахе, како то сведоче и два кључна његова дела: *Сеобе* и *Друга књижа Сеоба*.

Иако је, недвосмислено, сврстао Црњанског у авангардисте, већ у првом поглављу под насловом *Између традиције и авангарде* Радован Вучковић бави се питањем односа пищевог према књижевном наслеђу и непосредним претходницима. При том, у обзору ауторовом је деловање тзв. раног Црњанског, његова уређивачка и сарадничка активност у загребачком *Књижевном јуџу* (1918–1919) и београдском *Дану* (1919–1920). У текстовима и песничким и прозним прилозима, које је Црњански објављивао у овим часописима после Првог светског рата, Вучковић је препознао „двојност његовог става“, двојност која се огледа у чињеници да он „на једној страни, изражава поштовање за предратне вредности националне културе (Мештровића, Дучића, Пандуровића, Станковића, Шантића, Назора), а, на другој, покушава, неприметно, да покаже нужност да млада генерација на нов начин фиксира своју позицију у новом времену.“ Вучковић је у праву када каже да је критичка жаока Црњанског највише усмерена на стваралаштво „послератних епигона“, та да млади авангардиста највише себе и своју генерацију истиче у опозицији према предратној поезији која је песницима налагала да се угледају на европске узор, те да се у естетизму доминантном формом, али и тематиком, приближе највише вреднованој француској песничкој традицији. Уместо класицистичког начела угледања и подражавања песничких образаца, Црњански је, према Радовану Вучковићу, инсистирао на самородности нове поезије, у којој ће садржина – то јест послератна, промењена осећајност нове генерације – одређивати и њену форму, а не обрнуто, како су то чинили предратни песници. Инсистирајући на слободном стиху, и на поетичкој категорији *душе* (уз коју, додајемо, увек иде и *екстаза*), Црњански се, према Вучковићу, директно надовезао на симболизам, као што се и идејност његовог етеризма односно суматраизма директно надовезивала на концепцију о сагласјима Шарла Бодлера. Оно што, међутим, недостаје у овом, иначе тачном позиционирању Црњанског као песника који не жели да *негира* традицију, већ да је *иревреднује*, јесте увид који је аутору измакао из сасвим очигледног разлога. Када, наиме, у поглављу о есејистичком корпусу Црњанског изрекне оцену да је све што је он „написао о домаћим писцима ... ипак безначајно у односу на оно што је о поетичким питањима проговорио почетком двадесетих година“, онда је сасвим јасно да је аутору измакао читав један хоризонт који имплицира важне везе модерног Одисеја са нашим романтизмом, које откривају много суштинскије, аутопоетичке идеје

без којих не можемо на прави начин разумети дело једног од највећих српских писаца. Есеји о Змају, Његошу, Лази Костићу, Ђури Јакшићу, Васи Живковићу, свакако нису само пригодни чланци поводом јубилеја „кад писац жели да искаже, у помало емфатичном тону, своје дивљење према претходницима“ већ нам о поетици Црњанског говоре на један исто тако релевантан начин као што су и његови тзв. програмски есеји а којима је Радован Вучковић поклонио највише пажње.

О побуњеничкој страни новог Одисеја, повратника из рата који би да запева „мало нове песме“, пише Вучковић као о другој страни борбе за нову уметност. „Политичко-историјски гледано, традиција коју Црњански истиче, јесте демократско-бунтовничка“, каже Вучковић, али у овом експлицитном „левицарству“ он види само привремено опредељење. Оно што је занимљиво у Вучковићевом виђењу Црњанског јесте идеја да се песник-бунтовник и заговорник новог стиха врло брзо преобразио, вративши се уназад у „класицизам“, што је процес који је текао паралелно са његовим опредељењем за политички „конзервативизам“. Вучковић, наиме, већ у комплексној структури *Сћражилова* (1921), али и у критикама збирки Растка Петровића и Тодора Манојловића из 1922. године (у којима се експлицитно у поезији траже „закони“ и „челичне полуге“) види појаве које ситуира у ширу појаву „авангардног неокласицизма“. Оно што наш аутор види као општи став Црњанског-интелектуалца, став који се манифестује „сталном опозицијом према масовном цивилизаторском духу, у прокламацији неког аристократског ничеанско-вајлдовског естетизма“ може се заиста видети као позиција оних послератних књижевника који су, према Милану Богдановићу, били само за револуцију форме. Радило се заправо о представницима другог таласа модернизма, који нису своју уметност подредили идеолошким коминтерновским налозима, а који су, заправо, били прави авангардисти, пре свега по својој вери да уметност, а не социјалне револуције, могу и морају да промене човека изнутра, а тиме и заједницу којој индивидуа припада. Ипак, снажна веза појединца и заједнице, индивидуалног и колективног, која се уочава код Црњанског, али и обожавање природе које је саставни део његовог етеризма односно суматраизма као вишег облика постојања, тешко би ишла у прилог тези о његовом „естетицизму“. Уместо да обожава уметничко дело, стављајући га на пиједестал, Црњански је увек, као прави авангардиста, у центар свог поетичког и филозофског погледа на свет стављао човека и његов положај у историји. То је нешто што свакако можемо видети и из Вучковићеве студије као целине.

Ово се потврђује већ у контрастној анализи *Сћражилова* и *Србије*, поема које, за Вучковића, представљају „два пола поезије Црњанског“, а које су међутим, као и касније *Ламениј над Београдом*, „организоване на сличном антитетичком принципу: на суочавању светлих етеричких визија и мрачних сила историје“. На дијалектици између историјске задатости и трагања за њеним превазилажењем, према Радовану Вучковићу, засновано је у основи целокупно Црњансково дело. Поетске визије Суматре, као утопијског простора, паралелне стварности невидљивих и смислених повезаности што стоје насупрот хаосу и бесмислу егзистенције, уочавају се и у Црњанском прозном опусу, од ране експресионистичке прозе па све до историјских романа. Истинита је Вучковићева опаска да су у основи „сва његова дела путописног карактера“, а мотиви лутања и потраге за бољим и срећнијим просторима, за окриљем, константа коју читалац проналази и у делима пишчевог раног, али и позног периода. Иако у *Сеобама* види роман у којем су се догађаји „расцветали из лирског пупољка“, а у *Другој књизи Сеоба* роман-хронику, жанровски дело много сличније Андрићевој *Ђурији*, потрага у коју полази Павле Исакович има мотивацију која се умногоме одваја од прагматичне равни у којој не живи ниједан носећи јунак Милоша Црњанског. Да Црњанског превасходно интересују такви

јунаци (што ће учинити да романи о сеобама представљају и врсту пародије на Пишчевића), показао је Вучковић упоредивши Павла са Теслом – чувеним научником о коме је писац *Сеоба* написао драму:

Павле у овом роману носи у себи (као Вук Исакович у првој књизи) спознају да „као брод, који таласи бацају помору, напучини, наш национ лута“. Он је, такав, смешан и стран околини и већини сународника који виде смисао живота у грађанском хедонистичком уживању и материјалном благостању. У понечему Павлов лик је, као и његов однос према трансценденцији (разлика је највише у предмету те трансценденције), идентичан са ликом Николе Тесле у драми *Тесла*. Николи Тесли није стало до жене, до новчаних операција које би му донеле богатство: он једини прави однос сапатње има према својим сународницима и преданости својој стваралачкој визији која постоји у њему као научна фикција. Или како сам каже: стало му је само „до ентелехије“. Обојица су смешни околини и у њеним очима су фантасте и лудаци.

Писана у доба Црњансковог боравка у Лондону, и *Друга књига Сеоба*, као и драма *Тесла*, могла би се довести у везу са *Романом о Лондону*, делом „које је храњено личним емоцијама и биографским искуствима“. Иако спада у дела преображеног биографског садржаја, и као својеврстан наставак књиге *Код Хийерборејаца*, Вучковић инсистира на томе да се ради о „делу креације а не приповедања о нечему што се стварно догодило“, што открива изузетну слојевитост, те универзалност Црњансковог последњег романа. Виђен, с правом, у кореспонденцији са *Ламенијом*, *Роману о Лондону*, према нашем аутору, недостаје оно што би се могло назвати утопијском садржином, тако што главни „јунак не проналази неку вредност у свету због које би требало да живи“, док се лирском субјекту *Ламенија над Београдом* „отвара слика града кога је давно напустио и сада му се враћа као живој химери и духовном пространству смешеном негде над каљугом свакодневнoг живота да сјаји као вечно прибежиште за разорено биће песничко кога је уништила старост и на тај начин унаказила све илузије.“ Тако се чини да се и Радован Вучковић придружио оним критичарима који, судећи по завршетку романа у којем главни јунак извршава самоубиство, виде нихилистички имплус који наводно превладава у позном Црњанском. Међутим, сасвим другачије тумачење нуди се из перспективе коју је понудио и сам писац у својим интервјуима, говорећи о Рјепниновом „жртвовању“ за оне које воли: за Нађу и дете које тек треба да се роди. Утолико пре што смрт код Црњанског, упркос меланхолији животу оданог појединца, од самог почетка има снажну етичку димензију: у рату се војници жртвују за другог, за заједницу. Ни Вучковићу неће промаћи избор војника као главних јунака: од Чезареа из *Маске* до Рјепнина. Бунтовнички и пркосни индивидуализам пишчев често је замагљивао снажну емпатијску и колективистичку црту овог авангардисте који у свом обзору увек има и судбину „национа“: било да се радило о његовом, српском народу, било о југословенској заједници, али и о великој заједници Словенства што је Милош Црњански од ране младости осећао као своју.

У позним делима Црњанског, а то посебно наглашава Вучковић, снажно је наглашена супротност између идеализма и прагматизма, тако што се представници источне, словенске културе супротстављају прагматичном духу Запада. То је Милош Црњански свакако најбоље осетио у Лондону, где се „багателише све што је руско“ и где је осетио велику блискост са судбином највећег српског и светског научника Николе Тесле. Отуда, с правом, наш аутор наглашава:

Нема сумње да је Тесла једна нова драмска варијација пишчеве биографије, поготово кад је реч о понашању угрожене и преосетљиве јединке какав

је један писац и један научник највишег ранга. Јер, колико год део личности у *Тесли* изражавала поштовање за његово дело, посебно женски, ипак основ драме и драмских сукоба је неразумевање два света који припадају потпуно супротним духовним склоповима и географским, социјалним и етничким подручјима.

„Апсолутни идеализам и поверење у крајње спиритуалне ствари Тесла је наследио од свог творца Црњанског“ каже Радован Вучковић, што се посебно уочава у паралелизмима између реплика јунака истоимене драме и јунака мемоарског списа *Код Хијерборејаца*, репликама које се односе на фасцинацију соларним култом који постаје и нека врста пишчеве нове религије. Оно „сија и богаташу и сиромасу“, под њим су сви људи једнаки. Теслина жеља да учини све људе једнаким, дајући им енергију која је доступна свима, може се тумачити у паралелизму са Црњанском жељом да усрећи све људе, да створи ново златно доба утопијске Хипербореје у којој „вечно сунце сја“.

Присутност и величање митологије соларног принципа свакако не оспоравају Вучковићеву тврдњу да ће код Милоша Црњанског, заљубљеника у кинеску и јапанску лирику, чији је принцип лакоће и прозрачности усвојио, доминирати симбол месеца. Месец је код Црњанског, а то је нарочито видљиво опет у *Хијерборејцима*, али и у *Књизи о Микеланђелу*, као и у есејима о енглеским песницима, симбол метафизичких, духовних путовања, меланхолије и платонистички схваћеног песничког надахнућа.

Књига Радована Вучковића, великог књижевног критичара и историчара књижевности, кога је красио редак дар за синтезу, представља изузетан допринос сагледавању целокупног опуса Милоша Црњанског. Увиђање тог значаја сразмерно је осећању празнине и жала за оним што је још могло бити написано захваљујући огромном знању и вештини тумачења књижевности што су код овог аутора превазилазили све уске и регионалне границе. Управо то стремљење ка преласку на „другу страну“ учинило га је свакако најдостојнијим и најкомпетентнијим тумачем најзначајнијих српских писаца 20. столећа – Андрића и Црњанског. Иако се можда чинило да му је Андрић био ближи, студија која говори о посвећености овог аутора писцу *Сеоба*, и симболично, као последње дело, можда ће нам рећи да је овај Радовану Вучковићу пред крај живота био оно што је Микеланђело био за Милоша Црњанског – утеха.

Др Горана С. Раичевић

Филозофски факултет

Одсек за српску књижевност и језик

Др Зорана Ђинђића 2, 21000 Нови сад, Србија

gorana.raicevic@gmail.com

ТРАГИЗАМ НЕУСПЕЛЕ СИНТЕЗЕ

(*Vladan Desnica i Split 1920.–1945. Zbornik radova s Desničinih susreta 2014.*
Drago Roksandić i Ivana Cvijović Javorina (ur.). Centar za komparativnohistorijske
i interkulturene studije, Filozofski fakultet u Zagrebu, 2015, 390 str.)

Владан Десница (1905–1967) у Сплиту је с прекидима живео од 1920. до 1945. године. У њему се обрео невољно, као петнаестогодишњи задарски гимназист, делећи судбину не само своје породице након што је Задар у поратним дипломатским окршајима припао Италији. Иако надаље везан за нови далматински центар, у Сплиту ће се скрасити тек тридесетих година после школовања и „откривања света“ у Шибенику, Загребу и Паризу. На трагу породичне традиције, млади Десница ће изабрати правну струку, али ће од раних дана, такође не без породичних конотација, у њему живети и естетa рафинираних литерарних, музичких и ликовних афинитета. У Сплиту ће започети своју књижевну делатност и изградити снажне обресе властитог литерарног света трајних уметничких назора, издавати *Маџазин Сјеверне Далмације* и кретати се у необично живом друштву сплитских крочеанаца. Окренут према медитеранским просторствима и јадранском сунцу, он није напуштао ни микрокозам који се од Ислама Грчког и Обровца спуштао ка урбаним центрима на обали; у Десничиној личности сусретали су се рефлексии породичне и националне баштине Срба у северној Далмацији са критичким пропитивањем стварности у којој је живео и деловао.

Зборник *Vladan Desnica i Split 1920–1945.* стога је својеврсно трагање за *прољећима* Владана Деснице. Међутим, седми по реду зборник радова са Десничиних сусрета, утемељених још 1989, потом прекинутих распадом Југославије, а обновљених на стогодишњицу рођења писца 2005, заузима нешто шири хоризонт. Примарно интониран у духу културне и интелектуалне историје, с нагласком на српско-хрватским интеркултурним релацијама, зборник пружа леп пример једне модерно конципиране *histoire croisée* која крећући од емпиријских сазнања, осветљених методолошким и епистемолошким новинама, наспрам наслеђених наратива осваја нове просторе рефлексивности.¹ Тако се захваљујући компаративној историји, студијама циркулације и трансфера отварају нове истраживачке праксе усмерене ка ономе што се обично назива *entangled, shared, connected histories* („дељена историја“). Седамнаест чланака, уз уводну *Riječ unaprijed* и прилог насловљен *Splitske adrese Vladana Desnice* из пера уредника, могу се поделити у неколико целина: политички, друштвени и културни идентитет међуратног Сплита; породични *background* Десница изражен пре свега у јавном и политичком деловању пишчевог оца др Уроша Деснице; медитеранизам и књижевно дело Владана Деснице; *Маџазин Сјеверне Далмације*. Укупно узевши, узорно уређен зборник на скоро четири стотине страна, укусно илустрован и опремљен, обухвата прилоге осамнаест аутора, српских и хрватских историчара, историчара књижевности и архитектуре, социолога.

На сусрету урбане и друштвене историје, граду Сплиту су посвећена три прилога. Александар Јакир нас у тексту *O nekim značajkama razvoja Splita u međuratnom razdoblju* уводи у врло интензиван период развоја овог града. Време наглашене мо-

¹ Вид. MICHAEL Werner, Bénédicte Zimmermann (dir.), *De la comparaison à l'histoire croisée*, Paris, Le Seuil, 2004.

дернизације одговара улози која је Сплиту намењена у Краљевини Срба, Хрвата и Словенаца након што су Пула, Ријека и Задар остали ван југословенске државе. Сплит тако постаје главно средиште Далмације и највећа југословенска лука, његово становништво се удвостручава, добија електричну енергију, железничку везу са залеђем, али и нове школе и установе културе, нови урбани идентитет. На трагу рецентне студије Здравке Јеласке Маријан *Grad i ljudi: Split 1918–1941*. (Zagreb, 2009), као и истраживања Филипа Шкиљана *Prvi svjetski rat u Dalmaciji (1914–1918)* (Split, Dubrovnik, 2014), али и властите књиге *Dalmatien zwischen den Weltkriegen. Agrarische und urbane Lebenswelt und das Scheitern der jugoslawischen Integration* (München, 1999), Јакир ревалоризује неспорни југословенски ентузијазам Сплита из последњих година Аустроугарске и тренутка стварања југословенске државе 1918, смештајући га у услове „масовне мобилизације širokih друштвених слојева какву је и у периферној и сиромашној аустријској покрајини на истојној обали Јадрана проузгодио до тада највећи и најстрашнији рат“ (15). Када је реч о модерним националним идентитетима, Јакир истиче да су у међуратном периоду довршена три *nation-building* процеса (хрватски, српски и италијански), као и да је „ilirska/jugoslovenska i slavensko-dalmatinska nacionalna identifikacija“ остала незавршена, али нажалост не улази у ширу расправу њених „nedorečenosti“ (14). У чланку *Urbani razvitak Splita između dva svjetska rata* Станко Пипловић доноси исцрпан преглед међуратне сплитске архитектуре, својеврсни бедекер кроз прошлост града и његову околину током двадесетих и тридесетих година прошлог века. Крећући од Регулационог плана с почетка двадесетих, аутор подједнаку пажњу придаје стамбеној архитектури, јавним грађевинама, комуналним и инфраструктурним објектима, здравственим, социјалним, образовним и научним установама, верским грађевинама, зеленим површинама, али и зачетку модерног туризма и спортских дешавања. Иновацијски најсмелији у овој целини је чланак Томислава Бранђолице *Društvena raslojavanja u međuratnom Splitu: jedna povijest odozdo*. Полазећи од теоријских поставки Ерика Хобсбаума и Едварда Томпсона, Бранђолица се првенствено занима за ниже друштвене групе „занатског, тежачког и радничког слоја“, историју свакодневице, доколице, спорта, померајући се ка ширијој слици која пред читаоца износи „rezervoar kolektivnog sjećanja iz kojeg se u literaturi povlače predodžbe o mentalitetu stanovništva“ (38), као и антрополошкој потреби за савременим читањем, „mnogostrukih splitskih političkih, kulturnih, intelektualnih, sportskih, elitnih i pučkih tradicija“ (Исто). Упркос разноврсности прилога у овој целини, читалац ће зажалити јер нису посебно елабориране везе Сплита са залеђем, с политичким, антропогеографским и културолошким импликацијама сусрета градске и руралне средине вишенационалног састава, слике другог итд. Слично се може рећи за укупну, врло комплексну, мултиконфесионалну димензију међуратне прошлости Далмације. Исто важи и за растући број Срба у Сплиту након Првог светског рата и живот тамошње српске православне општине², као Пипловић помиње пројекат незавршене Цркве Св. Саве у Сплиту према првобитном пројекту Александра Дерока, а којој је један од главних дародаваца био пишчев отац др Урош Десница.

Нешто другачију перспективу и тоналитет пружају нам радови посвећени др Урошу Десници (1874–1941) и његовом политичком деловању у међуратном Сплиту и Далмацији. Уз дела Гордане Кривокапић-Јовић³ и Софије Божић⁴ и скорије радове

² Вид. Илија Булован, *Летопис православне српске цркве у Сплиту, Србско-далматински маџазин*, VIII (2013), 9–44.

³ *Оклој без вијеза: о социјалним основама и орђанизационој сйруктури Народне радикалне сйранке у Краљевини Срба, Хрваића и Словенаца (1918–1929)*, Београд 2002.

⁴ *Срби у Хрвајској 1918–1929*, Београд 2008, друго издање 2015.

Драге Роксандића⁵ реч је о засад јединим продубљенијим научним освртима на недовољно познат живот пишчевог оца. Драган Бакић у чланку *Prilog za biografiju: politička karijera Uroša Desnice u vremenu iskušenja (1919-1941)* и Стјепан Матковић у прилогу *Senatori iz Splita: suočavanje s krizom Jugoslavije i jugoslavenstva* пружају значајна и поуздана обавештења о Урошу Десници. Реч је о надареном маркантном профилу: син Владимира Деснице, истакнутог српског политичара и дугогодишњег начелника Обровца, Урош Десница је по мајци Олги потомак знамените ускочке породице Митровић Јанковић. Бечки доктор права и култивирани интелектуалац склон перу, Десница је од младих дана у политици, а са оцем и један од актера Задарске резолуције 1905. Са стварањем Краљевине СХС прилази Народној радикалној странци, постаје потпредседник покрајинске далматинске владе, биран за народног посланика, а касније и сенатора, веран интегрализму и схватању народног јединства и притом врло критичан према Стјепану Радићу и Хрватској (републиканској) сељачкој странци. Нарочита вредност поменутих прилога је у проблематизовању неколико тема: политике Народне радикалне странке и њеног учинка у Далмацији, као и Десничине улоге у странци и профилисању њене активности; интегрализма и схватања народног јединства као кључа државне целовитости; трагања за одговорима на државну кризу и погледима на српско-хрватске односе, као и односа Уроша Деснице према стварању Бановине Хрватске. У сличној перспективи, Маријан Буљан додатно осветљава јавни ангажман Уроша Деснице чланком *Uroš Desnica i Narodna radikalna stranka u Splitu 1920-tih prema splitskoj periodici*. У фокусу његовог интересовања су полемике и политички сукоби, неуспеси радикала на изборима и ограниченост утицаја странке у Далмацији. Најзад, Шиме Пилић у прилогу *O agrarnom pitanju u međuratnoj Dalmaciji i radovima dr. Uroša Desnice* третира посебно сложено и осетљиво питање међуратне Далмације. И сам крупни земљопоседник, Десница улаже значајан напор и мериторна знања у јавној расправи о могућим правцима аграрне реформе у Далмацији.

Град бурних друштвених промена, међуратни Сплит је и стедиште уског елитног круга интелектуалаца који у својим естетским назорима гравитирају медитеранизму. У чланку *Desnica u tjesnacima zanosa i duhovne obmane međuratne Dalmacije* којим скицира интелектуални итинерер Владана Деснице, Тонћи Шитин посебно пропитује утицај Бенедета Крочеа: „Ако је Albert Haler bio taj koji је u hrvatskoj kulturi prvi otkrio Crocea u međuratnom razdoblju – premda su Kršnjavi i Livadić za njega znali i prije – onda је sasvim izvjesno da[je] Croceova estetika u Splitu i Dalmaciji imala svoje velike promotore u Vladanu Desnici i Vladimiru Rismondu.“ (120) Шитин, међутим, испушта из вида једног другог Сплићанина Богдана Радицу који је од 1928. у непосредној вези са Крочеом што доводи до вишегодишње сарадње италијанског филозофа са загребачком *Новом Евројом*. Међутим, док је у том случају предност имала Крочеова филозофија политике, правац циркулације Крочеових идеја у Сплиту односио се у првом реду на његово схватање филозофије уметности и погледе на естетику. Значења Сплита и Далмације у ширем медитеранском обзору предмет су пажње Светлане Шеатовић Димитријевић. И сама приређивач запаженог зборника посвећеног медитеранизму у српској и италијанској књижевности⁶,

⁵ „Zatvaranje kruga. Dr Uroš Desnica (Obrovac, 28. VIII 1874 – Split, 13. VII 1941)“, *Spoimenica dr Danice Milić* (ur. Bojana Miljković-Katić), Beograd 2014., 295-313; „Dr Uroš Desnica 1918.-1921.: životopisne nedoumice na raskrižju epoha“, *Spalatumque dedit ortum: zbornik povodom desete godišnjice Odsjeka za povijest Filozofskog fakulteta u Splitu* (ur. Ivan Basić i Marko Rimac), Split 2014, 499–511.

⁶ *Acqua alta – медитерански пејзажи у модерној српској и италијанској књижевности*, Београд 2013.

Шеатовић Димитријевић у тексту *Dalmatinski mediteranizam Vladana Desnice: split-ski period* трага за сплитским коренима *Прољећа Ивана Галеба*, али и далматинским надахнућима раног песничког опуса објављеног у *Маџазину Сјеверне Далмације*. Пратећи мотиве Сунца, светлости, мора, испитујући однос Десничиног дела према Валерију, Прусту, надреалистима, али и домаћим савременицима Андрићу, Матићу, Лалићу, Христићу, Шеатовић Димитријевић поставља перспективе обимнијих истраживања медитеранског рафинмана у књижевном делу, али и укупном интелектуалном профилу Владана Деснице. Владимир Рисмондо у чланку *Vladan Desnica u izvorima iz obiteljskog arhiva profesora Vladimira Rismonda St. iz Splita* уноси више светлости у Десничин сплитски *réseau*. Круг сплитских крочеанаца које тридесетих година представљају Десница и Рисмондо део је интелектуалне атмосфере „Splita koji se sastojao od biranih primjera secesijske arhitekture, od Vidovićevog poentilizma koji se mogao naći u slikarevom atelijeru na vrhu kazališne zgrade, ali i od djelovanja mladih pro-južnoslavenskih intelektualaca“ (83). Осим што се из читања ових прилога намеће потреба продубљенијих осврта на међуратни сплитски театар, ликовну и музичку сцену, неопходно је додатно осветлити сам појам медитеранизма и његово место у европској мисли и култури онога доба⁷, у чему би згодан хрватски и југословенски *médiateur* био већ поменути Богдан Радица. Осим тога, је ли могућа изоштренија генеза трансфера Крочеове естетике, не само у Десничином случају већ и у њеној широк, далматинској, па и југословенској апропријацији?

На овај круг тема надовезују се радови посвећени Десничином стваралаштву у ужем смислу књижевног опуса. Нарочито је вредан допринос Владана Бајчете који у чланку *Slijepac na žalu – poezija Vladana Desnice* указује на запостављеност проучавања овог значајног сегмента Десничиног стваралаштва. Полазећи од тематско-формалне анализе Десничиних песама, Бајчета трага за њиховим стварним и лирским местом у *Прољећима Ивана Галеба*, као и за укупном медитеранском атмосфером у којој настају и коју истовремено одражавају. Миљенко Бујац у тексту *Veristička poetika Zimskog ljetovanja – prvi tipološki krug literarnosti Vladana Desnice* испитује структуру и композицију романа, Десничину поетику и одмицање од реалистичког проседеа, књижевну технику и поступак и супротстављени однос градског и сеоског у *Зимском љећовању*. *Poetika umetničke proze Vladana Desnice* из пера Николине Коњевић Милошевић у нешто уопштенијем маниру истиче Десничину потрагу за унутрашњим светом његових књижевних јунака и естетским назорима као изразом примарне уметничке вредности. Најзад, Бојан Ђорђевић у чланку *Govor književnog lika i govor dokumenta: jedna epizoda iz Proljeća Ivana Galeba* пред читаоце доноси својеврсни *curiosum*. На темељу архивске грађе из Архива Југославије у Београду, Ђорђевић анализира Десничино учешће као службеника Државног правобранилаштва у Сплиту у процесу у коме је пред Судом за заштиту државе 1936. године оптужена група југословенских комуниста, епизоду коју је Десница, ослањајући се на делове лекарског и полицијског извештаја које је по службеној дужности тада прегледао, знатно доцније литерарно уткао у лик комунисте Радивоја из *Прољећа Ивана Галеба*.

Међутим, у много чему централни део зборника посвећен је *Маџазину Сјеверне Далмације*, годишњаку (алманаху) чија два тома је Владан Десница припремио и објавио, уз сарадњу стрица Бошка Деснице (1886–1945) и оца Уроша Деснице, у Сплиту 1934. и 1935. године. Драго Роксандић у чланку *Vladan Desnica i Magazin Sjeverne Dalmacije: književnik i (ne)moć tradicije* минуциозно анализира досад не-

⁷ Вид. Anne Ruel, « L'invention de la Méditerranée », *Vingtième siècle, revue d'histoire*, vol. 32, 1 (1991), 7–14.

познате изворе првенствено из личне заоставштине Владана Деснице. Роксандић дефинише *Маџазин* као „interkulturni fenomen sa subregionalnim, sjevernodalmatinskim žarištem“ (183) у чијој припреми се Владан Десница показује „ne samo[kao]umjetnik nego i intelektualac otvoren prema društvenoj zbilji svog vremena“ (225). Иако настао на трагу *Србско-далмајинског маџазина* Божидара Петрановића, Роксандић у светлу политичких и друштвених промена релативизује улог ове традиције у Десничин пројекту. Он разматра питање покретања периодичне публикације шибенске Привредно-културне матице за Сјеверну Далмацију (1928–1936) почетком тридесетих година, иницијативу у којој се млади Владан Десница нашао у улози уредника будућег алманаха. Покушај редефинисања простора северне Далмације у тренутку њене несумњиве маргинализације (губитак Задра, одвајање Боке Которске од далматинске целине, неуспех интегрализма и радикалске политике, успон ХСС-а, аграрно питање), *Маџазин Сјеверне Далмације* настаје, међутим, у озрачју сукоба др Уроша Деснице и новоустоличеног владике далматинског Иринеја Ђорђевића. „Прегасподјела subregionalne vlasti i моћи“ једна је од интерпретативних могућности које Роксандић овде отвара. У том смислу, намеће се потреба даљих истраживања евентуалног Матичиног архива као и архивалија Епархије далматинске, а исто важи и за личност и деловање самог Иринеја Ђорђевића. Када је пак реч о *Маџазину*, судар различитих концепција на релацији Владан Десница – Привредно-културна матица доводе до тога да га Десница објави самостално, као лични пројекат, али и да његово излагање обустави већ након две свеске. Више о самом *Маџазину* дознајемо од Станиславе Бапаћ која у тексту „Implicitni čitalac *Magazina Sjeverne Dalmacije*: pokušaj rekonstrukcije“ истражује „dominantnu poziciju iz koje se (časopis) čita“ (157). Позиционирајући *Маџазин* као регионалну публикацију покренуту у време наглашене специјализације часописа и приступивши његовој типолошкој анализи, „идеалног“ читаоца означава на следећи начин: „pripadnik dalmatinske regije, mediteranske i/ili srpske i hrvatske kulture, integralni Jugosloven, stanovnik grada i pripadnik građanske klase, muškarac pre nego žena, obrazovana i izgrađena ličnost multilingvalne kompetencije i intelektualac sa osećajem za istorijske procese“ (178). Владимир Гвозден у чланку *Magazin Sjeverne Dalmacije i Desničina politika književnosti: nekoliko napomena* Десничине интенције радије смешта у просветитељски оквир „мапирања“ света него у окриље њему савремених авангардних тенденција: „Desnica se nada izgradnji jednog političkog prostora za zajednicu. Taj prostor je javni život, čiju tradiciju on želi da oživi časopisom *Magazin Sjeverne Dalmacije*“ (150–151). Означавајући Десницу у овом смислу као представника *arrière-garde* загладаног у „književnu i umetničku prošlost“, Гвозден уводи у расправу питање расијализма (Цветан Тодоров) иако додаје да Десница није био „deo glavnog toka takve nauke, poput Dvornikovića, ali jeste bio deo retorike koja je takvu nauku usloвила“ (155). „Реторика“ је овде можда сувише блага реч. Десници је ван сваке сумње била важна потрага за регионалним културним идентитетом Далмације формираном у бродоловском смислу „динарско-медитеранске синтезе“, иза које стоји „органска еволуција од неколико векова“, према којој се „Далмација, културна на један свој и посебан начин, налази узидана у самим темељима духовног југословенства“, како је писао Владимир Рисмондо у чланку *За једну далмајинску културну оријентацију* објављеном у *Маџазину Сјеверне Далмације* за 1935. Десница је са своје стране то најбоље елаборирао у есеју *Мирко Крелија и његов крај* у истом годишту *Маџазина*⁸. Реч је,

⁸ „У тој земљи гдје расте и олеандар и граб; гдје уз обалу у маистралу лепрша дашак романског духа и вије се лака западна мелопеја, а по залеђу у бури струји дубоко расни народни живот и гуди примитивни монокорд; гдје уз катедрале са Тицијанима и Веронезима

дакако, о једној интегралистичкој варијацији, у којој се од историјски аутентично партикуларног иде ка модерној, југословенској синтези. У том смислу се Десничино далматинство може читати и у својим „југославистичким“ конотацијама у контексту међуратног идеолошког осмишљавања југословенства. Ипак, какви су могли бити ефекти оваквих настојања у клими национално оштро поларизованих елита у Југославији тридесетих година? Доиста, из зборника мало сазнајемо о утиску који је *Маџазин* произвео код савременика. Осим тога, пројекат *Маџазина* се може читати и као својеврсна (привремена) *сипраићеџија* уласка Владана Деснице у литерарни и интелектуални живот (чему су Урош а нарочито Бошко Десница могли бити наклоњени), а то је хипотеза која је у зборнику недовољно наглашена. Иако је Роксандић несумњиво допушта, радије нагласак ставља на концепцијска, садржинска питања, посебно на природу спора са Привредно-културном матицом у виду помало строгог либерално-клерикалног антагонизма. Како уосталом другачије објаснити истовремено настојање да Владан Десница постане дописник *Полиџике*, или његове касније покушаје да ступи у сарадњу са *Српским књижевним гласником*? Најзад, збирка прича прихваћена у Београду код Геце Кона пропастиће му у рату.

Завршна разматрања нас враћају на оцену Миљенка Јерговића, а коју у свом тексту преноси Александар Јакир, о томе да „svijet o kojemu je Vladan Desnica pripovijedaо danas više ne postoji i da ga više nema ni u antropološkom, ni u socijalnom, ni u nacionalnom smislu“ (13). И доиста, међуратни Сплит са својом живошћу, свет политичких борби Уроша Деснице и присуство и традиције Срба у Далмацији, културне импликације медитеранизма и програмске концепције *Маџазина Сјеверне Далмације* као да су осенчене трагизмом једне неуспеле синтезе. Ипак, то не исцрпљује питања која прошлост поставља. Напротив, та чињеница захтева дијалошку отвореност и истанчани сензибилитет интеркултурних студија. И у том смислу, књига која је пред нама заслужује пуну пажњу. Тематски и методолошки иновативан зборник, она доноси бројна нова сазнања о досад иначе слабо познатим раним, сплитским годинама Владана Деснице; у хрватској и српској културној историји отвара или продубљује теме медитеранизма и урбане историје; обогаћује наша сазнања о породичној историји Десница и поставља читав низ питања о практично непознатом *Маџазину Сјеверне Далмације*. Тиме је зборник отворио нове истраживачке перспективе које очекујемо у следећем зборнику радова са Десничиних сусрета такође посвећеном вишезначном односу стваралаштва Владана Деснице и сплитског и далматинског политичког, уметничког и културног искуства 1918–1945.

Мср Вељко Стјанић

Балканолошки институт САНУ

Београд

veljko.stanic@bi.sanu.ac.rs

постоје и манастири у којима тиња дух средњевјековне српске манастирске образованости, у којима царују круте византинске иконе и у којима се чувају завјети Немањића; гдје поред приморског трубадура налазимо и мргодног брђанског калуђера летописца...”

УМЕТНИЧКИ ТРАГ КРИТИЧ(АРС)КЕ ПОСТОЈАНОСТИ

(*Поеџика и инџерџреџација: зборник у часџи Радивоџа Микиџа. Мило Ломпар, Милан Алексиџ (ур.). Београд: Филолошки факултет, 2015)*

Оквир. Бројке саме по себи нису значајне док се не доведу у вишеструки контекст, који је иначе у тумачењу књижевних дела био један од примарних интерпретацијских оквира тумача Радивоџа Микиџа, без ког аналитичко-историјска мисао са свом потврдом међусобне разнородности не би ни постигла циљ коме тежи. Троструки су разлози за приређивање зборника у част професора Филолошког факултета Радивоџа Микиџа наведени у *Уводној речи* коју су оставили приређивачи. На првом месту, професор Микиџ је у години за нама навршио шездесет пет година живота, прошло је и тридесет година од објављивања монографије *Прољећа Ивана Галеба Владана Деснице* и заокружене су две деценије професоровог рада на Филолошком факултету Универзитета у Београду.

Овим зборником, којим се на имплицитан и суптилан начин поново реактуелизује у својој сложености никад заборављено, а условима времена и мисли маргинализовано питање: „Шта је књижевност?“, недвосмислено утемељено радовима Радивоџа Микиџа на које се указује освртом на дела и мисао Микиџа-тумача у првој целини Зборника, али и зборником који окупља радове професора/колега разнородних и многообличних интересовања, сведочи се о традицији као вечитој експозицији и иновацији као потребној завршници.

Исписујући историју српске књижевности у њеном непрестаном дијалогу који за историчара књижевности увек представља конструкт, живо биће у настајању, условљено националним и светским поретком, дијалогу који маркира подтекст и контекст свеукупне књижевне и културне мисли, друга и трећа целина Зборника посвећене су историјско-аналитичким погледима на идеју, мисао и поетику српске књижевности у распону од четири века, чиме се успоставља заокруженост методолошко-тематске разноврсности тумача. Трећи део Зборника посвећен је документовању свих референци професора Микиџа: ауторских монографија, приређивачког рада и чланака који заједно састављају импозантан, књижевно-историјски више него релевантан запис од шест стотина јединица.

Улазак. На трагу онога што је Жорж Пуле утиснуо у основе „критичке свести“, а идејно опредметио Милан Кашанин код нас, налази се чињеница која свако поистовећивање – а читање једног дела неминовно то и јесте – посматра као слојевит и парадигматичан однос између човека и човека, унутрашњости и унутрашњости. Подједнако исцртавајући структуру мишљења Радивоџа Микиџа и позиционирајући вредновани суд унутар историје књижевности, Милана Алексиџа у раду *Књижевни криџичар Радивоџе Микиџ* интересује метод колико и производ тумачевог „изражајног кода“ уоквиреног практичном применом аксиома руске формалистичке школе.

Замишљен као преглед најзначајнијих монографија и научних радова професора Микиџа, овај текст брижљиво поставља контекст тумачевог кретања по различитим пољима књижевности које уједињује најзначајнији маркер сваког погледа – сам текст. Почевши од формирања мишљења у оквиру одабраних књижевних теорија, на којој основи се тек може успоставити релевантно тумачење књижевног дела

и усредсређивање на сам текст, Алексић је Микићевој методи пронашао аналогне у историји књижевности, и то у приступима који подразумевају теоријску промишљеност Љубомира Недића, антологичарски поступак Богдана Поповића, и тумачевог осећању блиске погледе Зорана Мишића, Петра Џадића и Новице Петковића. Примарно пратећи и раслојавајући пишчеву поетику као један од основних задатака који критичар пред себе треба да постави, од монографије о Десничином роману, водећи увек рачуна о томе ком теоретичару тумач омогућава да добије улогу теоријског гласа који ће оставити темељ за тумачење и критичко промишљање те исте теорије (било да је то Форстер, Кајзер, Солар или Успенски, наводи Алексић), Алексић указује на поступак у ком ће, сходно уметничким и културним думетима једног дела, „Микићева стална аналитичка пажња“ бити усмерена на откривање и постављање контура целовитог контекста тог истог дела. Кроз овакав свеобухватни „мит о свету“ који је Милан Алексић видео у погледу на простор песме Новице Тадића и простор приче Радована Белог Марковића, Микић осветљава колико поетику једног писца, толико поставља и чврст књижевноисторијски оквир. Под „описом приче“, Алексић подразумева подручја која се крећу ка сфери проучавања лирског потенцијала прозних дела (код Боре Станковића, Црњанског, Настасијевића, Ћопића, Џунића и др.). Бирајући модерне песнике код којих је изражена њихова сопствена „унутрашња теорија књижевности“, како каже Алексић, као што су Миљковић, Лалић и Тадић, Микић је, као и при тумачењу прозних дела одабрао „јунака“ својих анализа, а то је сам поступак, који га је интересовао и при писању метакритичких огледа, о другим проучаваоцима књижевности.

Започињући свој текст функционалним/философским преобликовањем питања које стоји на почетку Микићеве књиге *Песма и значење*, „Зашто читамо песме?“ у питање „Шта је тумач поезије?“ Драган Хамовић начиње раслојавање начина структурисања критичких монографија о „два Микићева песника“ – Миљковићу и Тадићу као део питања о стваралачкој постојаности. У вези са Богданом Поповићем, још једном је, као и у претходном тексту, истакнута моћ егзактности која се да реконструисати у вечној дијалогу текста и контекста, језичког и ванјезичког слоја текста. Статус повлашћених песника у Микићевом опусу немају случајно Бранко Миљковић и Новица Тадић. Њихови гласови, повезани у студији Драгана Хамовића, сустичу се у међусобно најзначајнијој везивној тачки – у везаности за културно/традицијско памћење песнички отелотворено, при чему се мисли на песничку везаност за митолошко-фолклорне сфере. Крећући се кроз најзначајније слојеве и сфере књиге *Орфејев двојник*, Хамовић прецизно истиче цео систем узрочности на ком се заснива интерпретативни угао, односно „семантичка анализа“ Радивоја Микића. Тумачу је, тако, од примарне важности шта је то што представља иманентно-дистинктивни аларм у поетици одређеног песника, односно шта се намеће као тачка другачијег садржаја и функције, а на којој почивају све друге у сфери паралелности интерпретативно-осећајног у читању два песника.

Овај текст Драгана Хамовића као сажето, а проницљиво продирање у суштину тумачевог одабира изабраних песника прави је увод у текст Слађане Јаћимовић који се ограничава само на Микићево тумачење поезије Новице Тадића. Заокружујући целину посвећену поступку, начинима тумачења и раслојавања света књижевности на проблемски и дубоко разумевајући начин у интерпретативној оптици Радивоја Микића, текст *Свејло у свејлу шамних ствари* ослоњен је на истраживања нерва модерног промишљања у тумачевом опусу чији је знатан део обележила поезија. Окосница приче која се сплиће брижљивом интерференцијом теоријског, историјског и личног у продирању у свет поезије Новице Тадића, наводи Слађану Јаћимовић на праву артикулацију типично микићевског израза који сеже дотле да га одликује нека врста наративности, специфично-имплицитни облик критичке

прозе. Та „херменеутичка прича о књижевном делу“ води тумача Радивоја Микића испитивању најтананијих особености тзв. затворености модерне лирике. Једна од њених посебности лежи у специфичној слици света, те зато и не чуди што С. Јаћимовић на површину износи Микићево интересовање за необичности Тадићеве поезије која лежи у персонализовању једног зверског света, чија типологија фасцинира тумача у оквиру везаности модерне осећајности за фолклорно-митолошку подлогу. Помереност призме у којој се елементи једног света разграђују творећи нови, њему еквивалентан или деструктивнији, Микић, према речима С. Јаћимовић указује читаоцу на стање затечености у ком идеализација простора нестаје, а човек нигде не налази уточиште.

Текстом *О славним женама и васпитању девојака у епохи просветитељства* Драгане Грбић почиње се друга целина Зборника која композицијом захвата различите слојеве историје књижевности, а поступком се уткива у идејну перцепцију, између осталог и светске књижевности. Као одговор на кантовско питање „шта је просвећеност“, рад је посвећен компаративном осврту на сродна дела Доситеја Обрадовића и Аврама Мразовића, чија је спојна тачка идејни сигнал епохе просветитељства – неопходност васпитања жена. Ширећи контекст, односно распрострањеност као популаризовање идеје о васпитању жена од Фенелона и његовог *Тракта о образовању девојака*, преко мадам Де Бомон, Мразовића и Доситеја који је сажео све Фенелонове ставове, али не механички, већ их је индивидуално/стваралачки уобличио, Драгана Грбић је оцртала главну путању једног од интригантнијих питања епохе просветитељства и у контексту жанровске дистинктивности. Функције и улоге жене се код Фенелона и Доситеја поклапају, са битном разликом да Доситеј, пишући о „славним женама“ из историје, о женама које су иначе створене за велика дела, не приступа својим разјашњењима методички, већ описно, чиме је желео да критичко мишљење одвоји од институције цркве, али при том не одустајући од жеље да своју личну приврженост Фенелону претопи у литературу коју ће, преводом на „чист српски“ језик читати сви.

Историја идеја као историја перспектива, између осталог своју потврду налази и у историјама српске књижевности. Учвршћујући окосницу свог рада око дијалога звукова позиције/народне књижевности и критичке историографије који коезистирају у двама *Историјама* књижевности Стојана Новаковића, Ненад Николић је у тексту *Пријоведној историји српске књижевности Стојана Новаковића* пружио темељан поглед на кључна проблемска питања која собом носи састављање целовите историје српске књижевности. Ако се недостатак објективности народне књижевности морао њој приписати, онда не постоји ни разлог да сама историја не мора остати уметност, друкчије речено, она не сме бити ригорозна, чиме Николић са Новаковићем, заправо призива познате Аристотелове ставове о сложености односа историографије и поезије. Упоређујући две *Историје* Новаковићеве, Николић као неуралгичну тачку уводи неминовност постојања књижевноисторијске приче: док се она у првој *Историји* темељи на идеји о развоју и вредности, претапању стања у књижевности, дотле је у другој наглашена потреба за контекстом, кључном речи већине радова овог Зборника. Мисао да у 18. веку нико није додирнуо суштину јер није осетио основни закон народног језика води чињеници да је народна књижевност књижевноисторијска прича на којој све почива. Овим је Новаковић, према Николићевом критичком суду онемогућио формирање целине српске књижевности, као и чињеницом да је своје идеје о примарности народних умотворина сам оспорио.

У тематско-методолошком сагласју са радом Драгане Грбић о васпитању жена у епохи просветитељства свакако је текст Александре Угреновић *Балада о Ленори Симе Машавуља* који се бави инваријантношћу сижеа о Ленори, још једној специ-

фичној јунакињи. Овај сиже своје место налази у жанровском подтексту приче *Поварејша* (баладески елементи) Симе Матавуља, тако да се композиција прозне баладе, како А. Угреновић жанровски класификује ову причу може откривати кроз двоструку стилизованост сижеа: фолклорну и романтичарску. Узимајући Богдана Поповића за свог саговорника на пољу мисли о ширењу приповедних образаца и неопходности упознавања са новим техникама, кад традицију смењује иновација, али је при том не укида, А. Угреновић развија своје мишљење о *Поварејши* као посебно развијеној балади која упориште налази у јунакињама од *Леноре*, готске баладе Готфрида А. Биргера, па све до *Анабел Ли* Едгара А. Поа и наше усмене варијанте *Браћа и сесџира*. Баладично и новелистично преплићу се онолико колико и њихови жанровско-семантички саговорници – лирско и епско.

Није случајно што је гравитациона линија радова у овом зборнику исцртана именом и жанровски различитим делом Боре Станковића. Радови Снежане Самарције (*Јеванђеље ђо нишчим* (*Лирска народна ђоезија у ђријовейќама Боре Сџанковића*)) и Зорице Несторовић (*Защћо је Бора Сџанковић ђисао драме?*) у потпуности корелирају, поред тога што су посвећени једном од Микићевих изабраних и присних приповедача. Сама проза Боре Станковића стоји на оној истој, елиотовској међи о којој говоримо, између традиције и иновације, као уосталом и аналитички поступак Радивоја Микића. Самарција износи низ специфичности Бориног приповедања које рефункционализује обредно-ритуалне радње, колективне светковине са инкорпорираном типологијом песама и певача који су карактеристични за Борино дело: природу душевних стања која уместо ћутања собом носе песму, одабраност оних који певају, начине певања и доживљавања песме, инверзије колективног и личног – све наведено води нијансирању приповедања које се постиже кроз „ефекте и значења стилизације лирског догађаја“.

Надовезујући се на лирску патњу Бориних јунака рад Зорице Несторовић враћа се ономе ко ствара, на човека-смртника који стоји наспрам вечитости књижевности и ђених светова. Исписујући редове о Бориној патњи, о експресивности и недоречености његових фотографија, З. Несторовић уводи у комплексну причу која подразумева колико сукоб толико и дијалог неопходности са нарученошћу пишчевог исказивања читавог света на малом простору који условљава управо драма. Изneverавање жанровског, драмског система јавља се код Боре Станковића у оним драмама у којима је главни јунак ситуација, а не јунакиње саме – и у *Кошћџани* и у *Тащјани*, за разлику од, наводи ауторка, Видаковића или Јакшића, код којих се не осећа толико време колико јунак сам. Философско-стваралачко начело у драмама које су узете за специфичан осврт З. Несторовић обликује као јединствену смену живота и смрти, и то тако да смрт у тренутку кушања нужности бива замењена „животом-као-смрћу“. У овом контексту јавља се и философско-егзистенцијални осврт на типично станковићевски тренутак кад се „жал за младост“ тумачи не само као пуко ламентирање над пролазношћу и несталом младошћу, него и као нереализованост сна његових јунака на другачији начин.

Враћајући се на књижевну критику као хуманистичку дисциплину потврђену и развијену уводним текстом Милана Алексића, Јана Алексић у раду *Естетџичка инџиуиција Милана Кашанина* оставља запис колико о живом човеку јединствене критике у нас, толико и о живом бићу његових критика. Као неко ко је измирио стваралачко и интелектуално, највеће начело уметничке/критичарске постојаности и оригиналности, Милан Кашанин је формалним синкретизмом својих текстова доказао подједнако неоптерећеност научним дискурсом и јак уметнички сензибилитет. Историчар и естетичар у једној личности боре се и око двоструког критичарског израза – један води вредносној оцени дела, а други промишљању стваралачког пута једног аутора. Сама Кашанинова мисао – да се мора писати интригантано

– у вези је са његовом херменеутичарском осећајношћу, како каже Ј. Алексић, која га и води испитивању духовности бића једног књижевног дела (с њим у вези је и време, околности, човек и читав контекст). Да би се пронашао нови живот својствен уметности, мора се осетити да је књижевност онтолошки постојанија стварност од егзистенције, тј. да она никад не застарева. Међутим, иако овим Кашанинова естетичка интуиција негира еволуцију у књижевности, његови есеји у вредносном и структурно-уметничком смислу, каже ауторка, не застаревају.

Двострука линија коју исцртавају последња два рада Зборника употпуњава целовито замишљено поље исписивања историје и критике, компаративно-херменеутичка мисао која ће свој сигнал за тумачење на крају наћи у Данојлићевој концепцији наивне поезије и динамичко-интерпретативном преплету историје мишљења са делом Бранимира Шћепановића. Текст *Данојлићев концепциј наивне поезије* Валентине Хамовић везан је за представљање корена sazревања песничке мисли песника који, водећи свој израз ка поједностављењу као побуну против песничког херметизма, прави поетички рез у свом стваралаштву вредан критичког осврта. Изникли из Шилерове студије о наивном песништву, при чему се та „наивност“ код Данојлића посматра као интегрално-носећи део авангардног импулса који је виђен у потрази за првим искуством, појмови наивног и сентименталног песништва у данојлићевској концепцији отворили су простор проблемско-песничког промишљања дихотомног односа поезија за децу: модерна поезија. Дечја песма за Данојлића јесте цео систем, оквир стварања са својим законима, дакле једна књижевна техника, како закључује ауторка, која обезбеђује изразу језичку изворност и „архајску слику света“.

Рад Мила Ломпара *Странца и ситид* који затвара интерпретативну целину Зборника посвећен је проблемском мишљењу о приповедању Бранимира Шћепановића као граничном (питања о кривици, љубави и стиду) аспект текста ког егзистенцијалистичко-онтолошки импулс везује колико за модернистички, толико и за постмодернистички израз. У основи споменуте поетичке и временске двострукости налазе се слојеви вишезначности коју собом носи доминантна фигура странца у новелама и роману *Ушћа јуна земље* Бранимира Шћепановића. Са појавом фигуре странца покреће се разговор супротности, философски интониран (само)дијалог који са оваквим јунаком доноси колико претњу, толико и разноврсност, колико гротескно-демонско, толико и божанско-супстанцијално. Двострукоост модерног осећања стида које прати аутентичност и вишезначност фигуре странца истовремено обележава „треперење класичних и модерних апела у егзистенцијалном и приповедном искуству“, што је претпоставка за одступање од реалистичне мотивације, као доказ смене владајућих поетичких парадигми услед којих се долази и до значајног појма неодредивости мотивације, каже М. Ломпар. Натприродност као приповедни сигнал у Шћепановићевој прози претапа се у неодредивост мотивације у тренутку кад јунак преузима улогу регулатора приповедног механизма. Титрање које у фигури странца изазива његова двострука улога – улога књижевног лика и наративне фигуре конституише га као јунака у коме се сплићу улоге и категорије високомиметског (апсурд, стид) и нискомиметског (натурализам) који воде спољашњој и унутрашњој мотивацији Шћепановићевих јунака.

Издазак. Потврда критичког промишљања и теоријског утемељења идеје целовитости у књижевности подразумева високоосвешћеног тумача какав је Радивоје Микић. Исцртавајући сваку стварност хипотетичког света, било прозног или песничког, професор се у сваком делу поставља као поуздан тумач његових саставних делова без ког вечито двогласје (форме и садржине дела) не би било могуће. Замишљен као подразумевајућа, архетипска игра између стварности и фикције, између фактографије и маште овај Зборник је отворио многа питања у чијој основи

се заправо налази колико историја мишљења о историји књижевности, толико и критичарска дискурзивност која наставља и подсећа на пут историје критике, везујући у том нераскидивом односу једини остатак неуништивости – књижевност и уметност. *Књижевности као јунак* у радовима, најпре проф. Микића, а и окупљених радова овог Зборника верно одсликава Бахтинову огледалску позицију јунака и аутора у којој је реакција аутора на јунакове поступке заправо „јединствена реакција на јунакову целину“.

Оља С. Василева

Универзитет у Београду

Филолошки факултет – докторанд

o.vasileva06@gmail.com

UDC 82.0(049.32)

ПРИПОВЕДАЧИ У ДОБА СМАЊЕНИХ ОЧЕКИВАЊА

(Јасмина Ахметагић. *Приповедач и њрича*. Приштина/Лепосавић: Институт за српску културу, 2014)

„Само писање је уобличавање њоруке и исјовесит се увек мора анализирајти с обзиром на рејрезентацију самога себе као нарајора и рејрезентацију сјиварности за коју је овај одговоран својом нарајивном њозицијом, (17)“

*„Ујраво је САМОМАНИПУЛАЦИЈА најчешћи облик њриладођавања свейу“
(Пекић 1977: 387)*

Након више студија у којима се бавила наратолошким проблемима у романима српске и светске књижевности, теоријом и праксом постмодернистичког приповедања, као и православном духовношћу и античким и библијским наслеђем у прози аутора XX века, Јасмина Ахметагић објављује књигу *Приповедач и њрича*, за коју 2015. године добија награду „Никола Милошевић“. Упркос томе или због тога што књига која је том приликом оцењена као најбоља из области филозофије, естетике и теорије књижевности и уметности у претходној години не припада главном току српске науке о књижевности ни по избору проучаване грађе ни по методологији која је у њој коришћена, она итекако завређује пажњу стручне и шире јавности судећи према предмету којим се бави, као и резултатима до којих се истраживањем долази. Свежина интердисциплинарног и критичког приступа, који подразумевају преиспитивање доминантних херменеутичких метода, као и општеприхваћених ставова претходника подстичу читаоца на размишљање и указују на један од путева којим се може ићи како би се истраживањем дошло до оригиналних сазнања и аутентичних ставова. Цитирана литература указује на репрезентативан избор из теорије која се са различитих становишта бави проблемом нарцистичке личности нашег доба, док резултати истраживања садрже значајне увиде о манипулативности појединца у књижевности и ван ње.

Предмет књиге *Приповедач и њрича* су романи настали у XX веку у различитим националним књижевностима, у којима наратор у првом лицу приповеда о прошлости којом се, како Женет у студији *Нарцис романојисац* истиче, објашњава садашњост. Састоји се из уводног текста насловљеног *Манипулативни приповедач*, интерпретативне целине подељене на осам поглавља, *Ајендикса* и *Резимеа*. Иако различита по садржају, дела као што су *Исјовесџи* Светог Аурелија Августина, *Vita brevis* Јустејна Гордера, *Како ујокојџи вамџира* Борислава Пекића, *Понорница* Скендера Куленовића, *Вјечник* Неџада Ибришимовића, *Тврђава* и *Дервиш и смрт* Меше Селимовића, *Излазак* Радомира Константиновића, *Дневник о Чарнојевићу* Милоша Црњанског и *Штилер* Макса Фриша у студији Јасмине Ахметагић обједињена су проблемом нараторовог односа према причи, адресату и себи. Поступци приповедача објашњени су помоћу психолошких одбрамбених механизма, потискивања, порицања и селективног памћења, који омогућавају манипулисање туђим исказима, и то средствима заводљиве аргументације, дезинформације, сложене синтаксе, замагљивањем смисла података, предочавањем личног става као информације, техником понављања и иронијског дискурса. Анализа онога што наратор говори, начина на који то чини, распореда података које износи и некохерентности исказа у студији омогућавају пробијање до слојева значења која се прећукују или поричу.

У уводном поглављу ауторка теоријски одређује проблем манипулативног приповедача и његовог односа према свему о чему имплицитно или експлицитно приповеда. Романима које тумачи заједничко је исповедање које поништава вредност туђих исказа, чак и кад се остварује у облику дијалога. У случајевима када је циљ исповести растерећење, прекрајање стварности, побуна или револт, приповедач је непоуздан и служи се различитим техникама како би одржао структуру сопствене личности, а сигнале да истинитост његове верзије треба преиспитивати аутори на различите начине остављају у роману. Будући да начин на који говори увек пружа додатну информацију о лицу које говори, приликом анализе посебну пажњу треба обратити на организацију грађе, као и на прећутано, наговештено и порекнуто. У поглављу *Да ли је Августин њочинио грех њроџив љубави*, које отвара средишњи, интерпретативни део студије, ауторка показује како у домену нарације *Исјовесџи* Аурелија Августина из IV века и кратки роман *Vita Brevis* Јустејна Гордера комуницирају, допуњују се, сучељавају и осветљавају своју и манипулативност другог текста. Гордерово књижевно остварење, које представља реплику на дело претходника, поетичким склопом указује на заводљивост приповедача *Исјовесџи*, док се истинитост Флоријине приповести доводи у питање имајући у виду њено наметање мишљења техником понављања.

У поглављу *Како је Христос издао Јуду* ауторка истиче да пишући *Излазак* Радомир Константиновић уобличава јеванђеље по Јуди, са средишњом фигуром тенденциозног приповедача, код којег делују сложени психолошки механизми и који наизглед објективизује властите емоције, а заправо говори да би прикрио истину о себи. Постављајући у центар пажње злочинца, Пекић у роману *Како ујокојџи вамџира* омогућава приступ низу психолошких и интелектуалних игара којима је циљ самооправдање. У поглављу *Сћање њорицања: иронија и меморија* ауторка показује како иронијски дискурс, који омогућава дистанцу од кључних догађаја у животу или монолога као једно од честих средстава манипулативног приповедања доприноси изневеравању објективне истине и наметању личног виђења ствари. Конрад Рутковски пренебрегава последице и сопствену кривицу тумачи на основу интенција, па исповедајући се пориче злочин и гради прихватљиву конструкцију прошлости. У поглављу *Привајино и јавно у Селимовићевим романима* Дервиш и смрт и Тврђава, испитује се однос између Персоне, што је један од најважнијих

термина којима Јунгова аналитичка психологија говорећи о човековом путу индивидуације описује проблем односа јединке и друштва и стварне личности. Селимовићеве јунаке ауторка одређује као изразито модерне будући да илуструју понашање савременог појединца који ступајући у интеракције са светом открива или прикрива одређене делове личности.

Предмет поглавља *Проблем избора: ѿносноћ свесћи* је процес индивидуације приповедача романа *Понорница* Скендера Куленовића, што према Јунговој аналитичкој психологији подразумева развој и раст до целовите и зреле личности и борбу појединца за свесност, која се одвија кроз конфликте, животне драме и сусрете са архетиповима. Основу тумачења овог, као и романа *Дневник о Чарнојевићу* Милоша Црњанског представља Јунгова теорија о Аними, женском делу психе и теорија о сновима као изразу најдубље истине о бићу и колективу коме припада. Важан део поглавља *Унутрашња емиграција: Дневник о Чарнојевићу* заузима и анализа јунакове нарцисоидне природе, док се приликом анализе еротике и сексуалности у истом роману ауторка позива на историју идеје, од Платона, преко Фројда и Јунга, до руских религиозних мислилаца. У поглављу *Приповедач без кредибилитета: ко, како и ЗАШТО ѿриповеда* у Вјечнику *Нејада Ибрићимовића*, Јасмина Ахметагић указује на непостојаност приповедача Ибрићимовићевог романа, што смањује квалитет нарације и књижевног дела у целини. Завршно поглавље интерпретативног дела студије, *Естетичка еџзистенција*, за предмет има интервенције манипулативног приповедача романа *Штилер* Макса Фриша, којима се, приликом преношења исказа осталих актера, врши насиље над њиховим верзијама приче.

Иако се сусрет психологије и хришћанске филозофије у студији која се примарно бави књижевношћу чини необичним, ауторка га у додатку насловљеном *Грех солипсизма: ѿправославно учење о греху и психолошке теорије нарцизма* објашњава чињеницом да је криза идентитета, која је изворно у домену психологије и психотерапије, а на својеврстан начин и хришћанске филозофије, неретко исходиште приповедачком поступку. Психологија и хришћанска филозофија повезане су више него што се на први поглед чини, будући да су „свети оци били велики психолози, а психологија као наука потврђује њихове увиде у људску личност, као што се и егзистенцијалистичка филозофија, односно психологија, пре свега коришћењем психолошких појмова са онтолошким значењем, приближава религиозности (172)“. Заснивајући своју тезу на ставовима Берђајева, Соловјева, Булгакова, Хамваша, Флоренског, Светлане Семјонове и других теолошких мислилаца, као и на тврдњама Роло Меја, Кристофера Лаша, Хајнца Кохута, Ота Кернберга, Стенлија Коена, Карен Хорнај, Ота Вајнингера и других психолога и мислилаца који проучавају психологију личности и патологију нарцизма, Јасмина Ахметагић показује да је оно што психолошке теорије називају човековом аутореференцијалношћу и солипсизмом у складу са увидима православне филозофије о греху. Јунак нашег доба и јунак књижевних остварења је, како истиче, манипулативни нарцистички појединац, који је усмерен искључиво на себе и коме је други неприступачан, због чега му треба приступити узимајући у обзир психолошка сазнања и ставове хришћанских мислилаца. Августинову претерану везаност за мајку Монику приповедачица романа *Vita brevis* доводи у везу са Едиповим комплексом, док исту особину јунака *Дневника о Чарнојевићу* ауторка тумачи Јунговим схватањем комплекса мајке. Сложене односе између мушкараца и жена у Црњанском делу посматра кроз призму Фројдове и Јунгове теорије о самоодржању и сексуалном нагону. Лик Ахмеда Нурудина сведочи о поремећају Персоне, јавног дела личности, док на уобличење приповедања у Константиновићевом роману *Излазак* утичу сложени психолошки механизми, на основу којих Јуда плете причу која није ништа друго до самообмана.

У оквиру науке о књижевности Јасмина Ахметагић своја тумачења заснива на савременим нараторолошким теоријама Питера Брукса и Жана Русеа, али, за разлику од аутора студије *Нарцис романојисац*, који се бави наративном функцијом односа приповедача и приче, ауторку занима комуникативна функција тог односа, „што пре свега подразумева однос са другима кроз процес преношења властите идеје, знања и уверења (10)“. У извесној мери на њено схватање савремене комуникације утицали су ставови теоретичара културе, медија и дискурса, Стјуарт Хол и Фредерик Џејмсон. Тезе Пола Рикера за њу су значајне у оном смислу у ком се баве односом идентитета и времена, а подстицајним се показује и Бодријарово разумевање догађаја као симулакрума, затим теза о подривању стварности умножавањем истина о њој. Шири контекст истраживања чине постмодернистичке теорије о односу стварности и начина на који је појединац интерпретира. Филозофски проблем о границама људског сазнања преноси се у поглављу о Пекићевом роману, али и у другим деловима студије на ауторкино индиректно позивање на ставове нових историциста, према којима појединац не може сведочити о стварности у апсолутном смислу, већ посредно, о сопственом доживљају света.

Иако нема намеру да пружи свеобухватан увид у историју проблема манипулативног приповедача, избор тумачених текстова у студији *Приповедач и прича* је репрезентативан и омогућава увид у различита остварења у којима се феномен огледа. Обједињавањем књижевних појава из различитих земаља у окружењу у оквиру научне студије указује се на повезаност књижевног и језичког простора дела балканске регије. Као допуна тумачењу дела писаца са Балкана, која су у студији бројнија, стоје романи швајцарског и норвешког писца, који шире интерпретативно поље на просторном плану. Ни Макс Фриш ни Јустејн Гордер не припадају такозваном магистралном току светске књижевности, будући да у компаративним студијама њихова дела нису заступљенија од дела аутора руске, немачке, француске или америчке књижевности. Фокус је у студији померен ка рубним подручјима Европе, и то по вертикалној линији, северу и југу. Избор дела по сродности представља и избор по значењу контекста који са собом носе, а херменеутичко читање књижевних текстова зависно је од временског и просторног оквира који се тако образује. Одабиром текстова наговештен је правац који би за проучаваоце књижевности могао бити подстицајан, између осталог и зато што није у фокусу научне јавности и упућен је индиректни позив да се проучавани низ настави. У оквиру проучаваних појава лик и дело Аурелија Агустина, које се посредно интерпретира, има граничну вредност. За разлику од осталих текстова, која настају у периоду од 1921. до 2006. године, *Исјовесџи* су написане у IV веку и као такве динамизују интерпретирани корпус на временском плану. Будући рођен на северу афричког континента, његова појава шири књижевни простор ка југу, поред оног које се постиже тумачењем дела писаца са Балкана, чиме се потврђује ауторкин отклон од линије Исток-Запад, који се у савременој науци неретко узима за репрезентативан, па и самодовољан. Символичку вредност има чињеница да Августинове *Исјовесџи* стоје на почетку хришћанске филозофије, на коју се Јасмина Ахметагић директно, али и посредством психологије и психотерапије, у тумачењу надовезује. Истовремено, то је и једино дело у студији за чијег приповедача тврди да је оклеветан и да његова манипулативност није потврђена.

Однос центра и маргине огледа се и у избору интерпретираних романа аутора са Балкана, којима се у студији критички приступа и који се изнова оцењују. Тумачење у науци о књижевности мање проучаваних феномена уз оне о којима се исцрпно реферисало садржи прикривену полемику са стручним јавношћу која се радије опредељује за „популарна“ дела. Насупрот Црњансковим и Селимовићевим романима, Константиновићев *Изразак* није завредио много пажње проучавалаца

књижевности, иако је 1960. године награђен НИН-овом наградом. У питању је, тврди ауторка, велики роман српске књижевности који чека посвећеног тумача, а не анти-месијанска књига, како га је критика оценила. Критичким освртом на *Вјечник* Нецада Ибришимовића она указује на некохерентност композиције и проблематичан идентитет приповедача као чиниоце због којих је роман остао далеко иза гласа које се о њему пронео: „*Вјечник* одликује недовољна селекција грађе, а да је тако сведочи већ лик самог приповедача који почесто оставља утисак да не зна шта хоће (70)“. Пошто се без доброг и обавештеног приповедача и без његовог чврстог идентитета роман не држи, истиче да би Ибришимовић боље урадио да је од романескне грађе начинио збирку прича бирајући оно што је у њој најуспелије. Полемички тон садржан је и у анализи романа *Дневник о Чарнојевићу*, у којој преиспитује ставове претходника везане за приповедача, његов однос према жени, сексуалности и еротском. Поларизација између духовне Марија и чулне Изабеле, која се у критици често истиче није заснована на својствима јунакиња, које су овлаш оцртане, већ је слика процеса пројекције којим оперише приповедач. Проблем приповедачаовог имена, који је постао готово пословичан, Јасмина Ахметагић решава омеђивши простор сневане стварности, на којој, према њеном мишљењу, почива централни смисао романа:

„Много је указивања на сан, и у том је смислу закључак Новице Петковића да је реч о луцидном сну (јунак сања да сања и да се буди – али се буди у сан – и да поново заспива) изузетно важан и проицљив, али је неприхватљива његова тврдња да је приповедач Петар Рајић и да је син Егона Чарнојевића његов двојник. Сневани јунак је, с обзиром на очигледне паралелизме између његове и приповедачеве судбине, као и с обзиром на разумевање да он и објективно постоји, тумачен као двојник, док ми мислимо да је реч искључиво о сневаном јунаку; у сну се јављају елементи јунакове стварности, преображени на начин који је за снове уобичајен. У самом је сну читаоцу предочен јунаков несвесни, ноћни садржај, који допуњава оно што нам приповедач о себи говори, али који пре свега испуњава психолошку функцију у односу на самог сневача. Ма ко од њих двојице да изговара речи о имену свог оца, дрвара Егона Чарнојевић (а заиста, како је указала Ала Тараренко, црта која уводи управни говор присутна је само на овом месту и знак је да то о себи говори приповедач), заправо је свеједно: фигуре у сну су персонификовани аспекти самог сневача, посредством којих му се открива оно што је релевантно за њега самог (134–135)“.

Теза која се у студији *Приповедач и прича* поставља је да је свет психолошки простор, у којем важну улогу има човеков осећај инфериорности, нечисте савести, конкурентских односа са другима, и који се не може заобићи у тумачењу друштвених, а самим тим ни књижевних појава. Обузетост собом, радикални индивидуализам, човек који осећа тескобу и жели наћи смисао живота заузимају значајно место у савременој литератури, због чега је неопходно позвати се на дисциплине ван науке о књижевности које се баве човеком и његовим односом према свету. Улога психологије и хришћанске филозофије у студији је да проблематизују једнодимензионални приступ књижевности и другим појавама у друштву у циљу објективизовања сазнања и синтезе грађе и резултата истраживања. Такав научноистраживачки став захтева стално преиспитивање предмета проучавања, али и научне методологије којом се проблему приступа. Системи мишљења као што су психологија подржана социологијом културе и филозофија утемељена на православној духовности здружени у проучавању књижевних појава шире методолошко поље, док се ширење интерпретативног поља у студији остварује на просторном и времен-

ском плану указивањем на могуће правце у избору тумачене грађе. Наглашавањем контекста из којег се дело одабира захтева сагледавање шире слике о нарави и научном приступу од оне која се на први поглед открива. Насупрот указивању на потребу за ширењем интерпретативног и методолошког поља и ауторкине идеје да се књижевнотеоријски проблем манипулативног приповедача тумачи у контексту нарцистичке културе нашег доба, посредством које се литература доводи у везу са животом, у студији *Приповедач и његова прича* стоји аналитичко промишљање проучаване грађе. Превредновањем романа који су постављени у књижевнокритичке оквире, али и оних који су из њих у мањој или већој мери изузети, ауторка репрезентује помало заборављену откривачку праксу критичког приступа. Најзад, али не мање битно, студија Јасмине Ахметагић се и стилом, којим се јасно и прецизно формулишу идеје, али који не оптерећује високопарношћу, компликованом синтаксом и претераном употребом термина издваја из шаролике праксе савремене српске науке о књижевности.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- ПЕКИЋ, Борислав. *Како ујокојийи вамџира*. Београд: Рад, Народна књига, БИГЗ, 1977.
 РУСЕ, Жан. *Нарцис романојисац: оглед о њрвом лицу у роману*. Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1995.

Милица М. Лазовић
 Универзитет у Београду
 Докторанткиња на Филолошком факултету
 Студентски трг 3, 11000 Београд, Србија
 milica.m.lazovic@gmail.com

ЈАНОШ БАЊАИ (1939–2016)

Професора Јаноша Бањаија, дописног члана САНУ, упознао сам у јесен 1998. године, на пријему у Мађарској амбасади у Београду. Одавао је утисак љубазног, али суздржаног, ћутљивог господина старог кова. Као студент друге године Филолошког факултета у Београду, тада још нисам слутио да ће нас само две године касније судбина повезати у стручном смислу, те да ћу се управо у Београду, сваке недеље, тачније сваке среде, састајати са њим, да ћемо се договарати и консултовати о многим стручним питањима, и да ће ми он касније постати ментор при изради магистарског рада и докторске дисертације. И, што је још важније, да ће ми постати учитељ, поуздани водич не само у хунгаролошким питањима, већ и уопште у књижевности, да ће снажно утицати на моје виђење литературе.

Јанош Бањаи је управљање Катедром за хунгарологију на београдском Филолошком факултету преузео у јесен 2000. године, након што је оснивач Катедре, проф. др Сава Бабић отишао у пензију. Будући да је држао предавања из основних предмета (Увод у хунгарологију, Почети мађарске књижевности), мени, као студенту четврте године, није формално предавао. Никада са њим, дакле, нисам успоставио класичан однос професор-студент, никад ме није формално испитивао. Па ипак, колико год да сам се сваке среде радовао сусретима са професором, толико сам се тих сусрета и прибојавао. Ти сусрети средом су, наиме, били нека врста испита, не толико стручног, колико људског испита, нека врста теста читалачке и истраживачке марљивости. Премда он то никад није директно захтевао, осећао сам потребу да сваке среде морам да положим рачуне професору о читалачким искуствима од протекле недеље, о својим евентуалним истраживачким плановима и замислима. Упркос великом ауторитету и финој, академској дистанци коју је према свима, па и према нама, својим београдским студентима гајио, одмах нас је прихватио као равноправне саговорнике, па чак и као партнере у каткад жучним књижевним расправама. И, што је такође веома важно, био је један од оних ретких универзитетских професора којима је мађарски матерњи језик, али који разумеју разлику између оних студената који мађарски језик већ говоре и оних који су почели да га уче од почетка. Његово

изврсно знање српског језика, широко образовање и одлично познавање српске књижевности и културе било је свакако од велике помоћи и њему и његовим српским студентима.

Моје млађе колеге, којима је и формално предавао, рекли су ми да је професору Бањаију било изузетно важно да види да његови студенти нису тек набубали градиво, већ да га заиста и разумеју, да су стекли увид у историјске, културне и књижевне паралеле двају народа. А изнад свега је ценио самостално мишљење и став, као и храброст да те ставове јавно и самоуверено износимо. Самоуверено, али не и надмено, не и некритички, не и без свести о границама властитог знања. Он је ту сократовску вештину спознаје властитих ограничења развио до мајсторства, изградивши један особен, непоновљиво елегантан књижевни, људски и животни стил и тог се стила доследно придржавао.

У разговорима, на предавањима, у расправама, одавао је утисак ћутљивог учитеља, увек усмереног на суштину. Ту своју специфичну, знаковиту ћутљивост контрапунктирао је љубазношћу, финим хумором, дозираном иронијом и самоиронијом. Можда и захваљујући томе, повремена дуготрајна ћутања у друштву професора Бањаија нису била непријатна, напротив. Дуге реченице, сложене, али гвозденом логиком поткрепљене мисли чувао је за своје текстове, студије, реферате и критике које је невероватно марљиво писао; преко тих текстова могли смо да упознамо оног другог Јаноша Бањаија, неуморног књижевног критичара и, како је о себи једном приликом са благом иронијом приметио, „фанатичног читаоца”. Читаоца префињеног укуса, који је готово увек писао само о оним књигама које је сматрао вредним читања. Поред мађарске књижевности, изузетно је добро познавао и српску књижевност, пратио је и актуелну домаћу књижевну продукцију. О делима савремених српских писаца Бањаи је често писао из особеног, необичног угла, што се неким његовим српским савременицима допадало, чак и онда кад критика није била нужно позитивна. Тако је Александар Тишма у свом *Дневнику*, након што је подуже (у оригиналу) цитирао одломак из Бањаијеве критике једне своје књиге (*Школа безбожницићва*), забележио следеће: „Ово је прва права критика моје прозе, и зато прва коју сам читао са истинским интересовањем, без оне мешавине усхићења и стида која ме прати док иначе читам о својим стварима.” У тој својој отворености према југословенској и српској култури, Бањаи је ишао стопама својих колега и учитеља, Имреа Борија и Иштвана Селија. Знао је да би затварање у себе и гетоизација значили крај књижевности и културе војвођанских Мађара. Знао је и на читавом низу примера доказао, да је много дела мађарских аутора из Војводине написано не само под утицајем светских и мађарских књижевних класика, већ да у себи, да парафразирам Данила Киша, носе гене ауторових јужнословенских лектира.

У педагошком смислу, осим што је своје огромно знање несебично делио са студентима и млађим колегама, научио нас је још многим важним стварима. Властитим стилем живота подстицао је и друге у свом окружењу

на рад, упозоравао их да буду скромни и понизни. Али не понизни пред ко-јекаквим измишљеним, самопрокламованим академским и иним ауторитетима који, нажалост, имају формалну моћ, већ понизни пред величином литературе, пред доказаном уметничком величином старих мајстора. И зато ће у овом нашем инстант-свету, површном и егоистичном, његово одсуство, слутим, бити још болније.

Марко Чудић

УПУТСТВО ЗА ПРИПРЕМУ РУКОПИСА ЗА ШТАМПУ

Часопис *Зборник Матице српске за књижевност и језик* објављује оригиналне радове из свих области истраживања књижевности (књижевна историја, теорија књижевности, методологија проучавања књижевности, компаративистика), грађу и приказе, као и лингвистичке радове који су непосредно везани за проучавање књижевности. Радови који су већ објављени или попуњени за објављивање у некој другој публикацији не могу бити прихваћени. Ако је рад био изложен на научном скупу у виду усменог саопштења, податак о томе треба да буде наведен у посебној напомени при дну прве странице чланка.

Језици рада су српски језик, остали словенски језици, енглески, немачки и француски. За радове на српском језику примењује се *Правилник српског језика* Митра Пешикана, Јована Јерковића и Мата Пижурице (Нови Сад: Матица српска, 2010).

1. ПРЕДАЈА РУКОПИСА

Рад послати одштампан на адресу: Уредништво *Зборника Матице српске за књижевност и језик*, Матица српска, Улица Матице српске 1, 21000 Нови Сад, Србија. Електронску верзију рукописа у Word формату послати на адресу: jdjukic@maticasrpska.org.rs. У електронској верзији не наводити податке о аутору, него их дати у тексту електронске поруке (назив и седиште установе, електронска адреса аутора). Ако је аутора више, за свакога навести тражене податке. Штампана верзија рукописа може бити замењена електронском верзијом у PD формату. Рукописи се не враћају ауторима.

2. ПРОЦЕС РЕЦЕНЗИРАЊА

Радове рецензирају два квалификована рецензента. У року од два месеца од пријема рукописа аутори ће бити обавештени о томе да ли је рад прихваћен за објављивање. Поступак рецензирања је анониман у оба смера. Рок за објављивање прихваћених радова је 12 месеци од предаје коначне верзије рукописа.

3. ЕЛЕМЕНТИ РАДА (обавезан редослед):

а) име и презиме аутора: у студијама и чланцима изнад наслова уз леву маргину, у приказима испод текста уз десну маргину, курзивом; назив и број пројекта/програма у оквиру којег је чланак настао наводи се у подбелешци, везаној звездицом за наслов рада;

б) наслов рада: верзалом, центриран;

в) сажетак (до 8 редова): на језику основног текста, без ознаке *Сажетак*; лева маргина увучена 1,5 cm у односу на основни текст;

г) *Кључне речи* (до 5): на језику основног текста; лева маргина увучена 1,5 cm у односу на основни текст;

д) основни текст;

ђ) ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА: центрирано;

е) резиме садржи: име аутора уз леву маргину, наслов рада (верзалом, центрирано), испод наслова Резиме (центрирано и спационирано), текст резимеа; уколико је рад на српском језику, резиме може бити на енглеском, немачком, руском или француском; уколико је рад на страном језику, резиме је на српском; ако аутор није у могућности да обезбеди резиме на одговарајућем језику, треба да га напише на језику рада, а Уредништво ће обезбедити превод.

ж) назив и адреса установе у којој је аутор запослен и електронска адреса аутора, уз леву маргину (у приказима уз десну); називи сложених организација треба да одражавају хијерархију њихове структуре, један испод другог.

4. ФОРМАТ

а) стандардни: A4; маргине 2,5 cm;

б) фонт: Times New Roman; друге фонтове употребљене у тексту послати као посебан фајл;

в) величина слова: основни текст 12 pt, а сажетак, кључне речи, подножне напомене, извори, цитирана литература, резиме, назив и адреса установе и електронска адреса аутора 10 pt;

г) размак између редова: 1,5;

д) напомене: у дну стране (footnotes, а не endnotes), искључиво аргументативне; први ред увучен 1,5 cm у односу на основни текст;

ђ) за наглашавање се користи *иџалик* (не **болд**);

е) наслови појединих сегмената рада дају се малим верзалом, увучени за 1,5 cm и интегрисани у почетне параграфе; пожељно је да буду нумерисани (1., 1.1., 1.2., 1.2.1. итд.); параграфи 1., 2. итд. одвајају се од претходног параграфа једним празним редом, а параграфи 1.1., 1.2. итд. размаком од 6 pt.

5. ЦИТИРАНЕ ФОРМЕ

а) наслови посебних публикација који се помињу у раду штампају се италиком;

б) цитати се дају под двоструким знацима навода (у раду на српском „...“, у радовима на другим језицима у складу с одговарајућим правописом), а цитат унутар цитата под једноструким знацима навода ('...'); пожељно је цитирање према изворном тексту (оригиналу); уколико се цитира преведени рад, у одговарајућој напмени навести библиографске податке о оригиналу; доследно се придржавати једног од наведених начина цитирања;

в) краћи цитати (2–3 реда) дају се унутар текста, дужи цитати се издвајају из основног текста (увучени), са извором цитата датим на крају;

г) пример се наводи италиком, а његов превод под једноструким знацима навода ('...').

6. ЦИТИРАЊЕ РЕФЕРЕНЦИ ИНТЕГРИШЕ СЕ У ТЕКСТ, НА СЛЕДЕЋИ НАЧИН:

а) упућивање на студију у целини: (САМАРЦИЈА 2011);

б) упућивање на одређену страну студије: (MURPHY 1974: 95);

в) упућивање на одређено издање исте студије: (ДЕРЕТИЋ 2004⁴: 82);

г) упућивање на студије истог аутора из исте године: (ПАВИЋ 1972а: 34), (ПАВИЋ 1972б: 93);

д) упућивање на студију два аутора: (РАДЕВИЋ – МАТИЦКИ 2010: 52–55);

ђ) студије истог аутора наводе се хронолошким редом: (ЖИВКОВИЋ 1970; 1983);

е) уколико библиографски извор има више од два аутора, у парентези се наводи презиме првог аутора, док се презимена осталих аутора замењују скраћеницом и др./et al.;

ж) страна имена се у тексту на српском језику транскрибују; у парентези се наводе у оригиналној графији;

з) ако је из контекста јасно који је аутор цитиран, у парентези није потребно наводити његово презиме, нпр.

Према Марфијевом истраживању (1974: 207), први сачувани трактат из ове области сачинио је бенедиктинац Алберик из Монте Касина у другој половини XI века.

и) ако се упућује на радове двају или више аутора, податке о сваком следећем раду одвојити тачком и запетом, нпр. (СУВАЏИЋ 2005: 201; ПЕТКОВИЋ 2010: 65–89);

ј) рукописи се цитирају према фолијацији (нпр. 2а–3б), а не према пагинацији, изузев у случајевима кад је рукопис пагиниран.

7. ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

У текстовима писаним ћирилицом најпре се наводе (према азбучном реду презимена аутора) радови објављени ћирилицом, а затим (према абecedном реду презимена аутора) радови објављени латиницом; у текстовима писаним латиницом редослед је обрнут; сви редови осим првог увучени су за 1,5 cm употребом тзв. „висећег“ параграфа; презиме аутора дати малим верзалом; у радовима на енглеском, немачком и француском референце ћирилицом се могу транслитерovati латиницом.

Литература се наводи на следећи начин:

а) књига (један аутор):

ПАВИЋ, Милорад. *Историја српске књижевности барокног доба*. Београд: Нолит, 1970.

б) књига (више аутора):

РАДЕВИЋ, Милорад, Миодраг Матицки. *Народне њесме у „Српско-далматинском маџазину“*. Нови Сад: Матица српска, 2010.

в) рад у часопису:

ЖИВКОВИЋ, Драгиша. Радоје Домановић и теорија „Sekundenstil“-а. *Зборник Мајице српске за књижевност и језик* XLIII/1 (1995): 7–16.

г) рад у зборнику радова:

ПИПЕР, Предраг. О когнитивнолингвистичким и сродно усмереним проучавањима српског језика. Предраг Пипер (ур.). *Когнитивнолингвистичка проучавања српског језика*. Београд: САНУ, 2006, 9–46.

д) речник:

ESJS: *Etymologický slovník jazyka staroslověnského* (red. Eva Havlová), 1–. Praha: Academia, 1989–.

ђ) фототипско издање:

ИВИЋ, Милка. *Значења српскохрватског инструменала и њихов развој (синтаксичко-семантичка студија)*. Београд, 1954. Београд: Српска академија наука и уметности – Београдска књига – Институт за српски језик САНУ, 2005.

е) рукописна грађа:

НИКОЛИЋ, Јован. *Песмарица*. Темишвар: Архив САНУ у Београду, сигн. 8552/264/5, 1780–1783.

ж) публикација доступна on-line:

PELLUGA, Dino. *Survey of the Literature of England*. <<http://web.ics.purdue.edu/~felluga/eng241/index.html>> 18. 09. 2009.

Уређивачки одбор *Зборника Мајице српске за књижевност и језик*

Рецензенти

Др Исидора Бјелаковић
Др Злата Бојовић
Др Вера Васић
Др Јован Делић
Др Бојан Ђорђевић
Др Марија Клеут
Др Љиљана Пешикан Љуштановић
Др Горана Раичевић
Др Иво Тартаља
Др Светлана Томин
Др Роберт Ходел (Хамбург)
Др Гордана Штасни

CONTENTS

SNEZANA D. SAMARDZIJA. The Colors and Fragrances of Flowers in Serbian Oral Poetry. JASMINA N. DRAZIC AND JELENA T. AJDZANOVIC. Associative Portrayal of Kindness and Courage in Serbian Language and Culture. SLA VICO V. PETAKOVIC. Travel Writings of Dubrovnik in the Late 19th and Early 20th Century. RADOSLAV LJ. ERAKOVIC. The Portrayal of the Last Patriarch of Pec in Njegos' Drama *Lazni car Scepan Mali*. DUNJA S. DUSANIC. The First World War as a Framework for Understanding the Serbian Modernism. JELENA LJ. VUJIC. Early Serbian Translation of the Sonnet "Life" by Elisabeth Barrett Browning. ALEKSANDRA V. JOVANOVIC. The Hundredth Anniversary of a *Portrait of The Artist as a Young Man*. SNEZANA S. BASCAREVIC. Kafka's Narrative as Small Open Parable. ALEKSANDAR M. JERKOV. The Prose Works of Milica Jankovic and Her Poetic Retribution. SANJA J. PARIPOVIC KRCMAR. Poetic Forms in Serbian Neosymbolism. RANKO V. POPOVIC. Status and Function of Swear Words in Literature. GORAN M. RADONJIC. *Time of Miracles* by Borislav Pekić and Goran Paskaljević: Adaptation as Self Polemics. JASMINA M. AHMETAGIC. Pekić's Floral Thursday AND Bunuel's *Viridiana*. THEMATIC CHAPTER: Zivan Milisavac. CONTRIBUTIONS AND MATERIALS. REVIEWS. IN MEMORIAM

Зборник Матице српске за књижевност и језик излази годишње трипут,
у три свеске, које чине једну књигу.

Редакција 2. св. LXIV књиге Зборника Матице српске за књижевност и језик
закључена је 11. јула 2016.

Штампање завршено новембра 2016.

Издаје Матица српска, Нови Сад

www.maticasrpska.org.rs
e-mail: zmskj@maticasrpska.org.rs

За издавача:
Доц. др Ђорђе Ђурић
генерални секретар Матице српске

Стручни сарадник: *Јулија Ђукић*

Секретар Уредништва: *др Исидора Бјелаковић*

Лектор и коректор: *др Маја Сјокин*

Технички уредник: *Вукица Туцаков*

Слова за корице израдио: *Драган Вишњекруна*

Тираж: 500

Компјутерски слог: Владимир Ватић, ГРАФИТ, Петроварадин

Штампање Зборника Матице српске за књижевност и језик за 2016. годину помогао је
Покрајински секретаријат за културу и јавно информисање АП Војводине
Министарство културе и информисања Републике Србије
Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије

Штампа: Сајнос, Нови Сад

CIP – Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад
80+82(082)

ЗБОРНИК Матице српске за књижевност и језик /
главни и одговорни уредник Јован Делић. – 1953, књ. 1– .
– Нови Сад : Матица српска, 1954– . – 24 cm
Три пута годишње.

ISSN 0543-1220

COBISS.SR-ID 9627138