



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–)

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК

Уређивачки одбор

Др ИСИДОРА БЈЕЛАКОВИЋ, секретар, др ЈОВАН ДЕЛИЋ,
др САЊА БОШКОВИЋ ДАНОЈЛИЋ, др БОЈАН ЂОРЂЕВИЋ, др ПЕР ЈАКОБСЕН,
др МАРИЈА КЛЕУТ, др ПЕРСИДА ЛАЗАРЕВИЋ ДИ ЂАКОМО,
др ЖАНА ЛЕВШИНА, др ГОРАН МАКСИМОВИЋ, др ДЕЈВИД НОРИС,
др ПРЕДРАГ ПЕТРОВИЋ, др ГОРАНА РАИЧЕВИЋ, др ИВО ТАРТАЉА,
др СВЕТЛАНА ТОМИН, др РОБЕРТ ХОДЕЛ, др ВИДА ЏОНСОН ТАРАНОВСКИ,
др САША ШМУЉА

Главни и одговорни уредник

Др ЈОВАН ДЕЛИЋ, дописни члан САНУ

КЊИГА ШЕЗДЕСЕТ ОСМА (2020), СВЕСКА 2

МАТИЦА СРПСКА

САДРЖАЈ

Студије и чланци

Др Снежана Ј. Милојевић, <i>Монашко стварање демонолошкој по- рекла у српској животиној књижевности</i>	423
Др Нада Н. Савковић, <i>Два начина ходочашћа у Јерусалим двојице Рачана</i>	439
Др Исидора Г. Бјелаковић, др Ненад Ђ. Нинковић <i>Пословнојравна јрејиска српских кайетана из Јужне Угарске (Национални архив у Сеједину, 1727–1746)</i>	455
Др Бранко Р. Златковић, „Предшества Мишарска боја” у усменој народној хроници и сведочењима савременика	483
Др Радмило Н. Маројевић, <i>Реконструкција штампарских јрецака у Шћепану Малом (интерјекстуалне паралеле)</i>	509
Др Весна В. Елез, <i>Рембоови животи</i>	531
Др Маја С. Радонић, <i>Начела обликовања јрозној свейа Вељка Мили- ћевића</i>	553
Др Софија Д. Божић, <i>Милан Ђурчин као јреводилац</i>	567
Др Јован М. Делић, <i>Уз сонейе Милутина Бојића</i>	581
Др Ксенија Н. Шуловић, <i>Насилје у делима Карлоса Фуенјеса</i>	591
Др Страхиња Р. Степанов, <i>Колоквијално-жаргонска лексика у ро- ману Александра Рашића Од 13 до 18</i>	603
Др Сања М. Маричић Месаровић, мср Даница Д. Трифунагић, „Кривица је ове земље“. Елементи традиције и фајума у јра- једији <i>Bodas de Sangre</i> и филму <i>La Novia</i>	623
Др Диана М. Поповић, <i>Малајски јанјун у француском руху</i>	641

Прилози и трађа

Мср Милица В. Ђуковић, „Посланство“ <i>Лейојиса Мајице српске у Софији и Риму: писма Јована Дучића Тихомиру Осјојућу</i>	659
--	-----

Поводи

Мирко Богдановић, <i>Како читати Колриџа?</i>	675
---	-----

Оцене и прикази

Др Војислав П. Јелић, <i>Анџичка књиџа и рано хришћанство у дијалогу</i>	691
Др Лидија Д. Делић, <i>Динамика традиције: сказано, списано, написано</i>	695
Др Владан Бартула, <i>Славно-српски маџазин</i>	702
Др Драгана Б. Вукићевић, <i>Ограз у огледалу</i>	706
Др Зорица В. Несторовић, <i>Дијалектички дискурс и емоционалност</i>	712
Др Милан Д. Алексић, <i>Развој књижевностиоријске идеје у српској науци о књижевности</i>	722
Др Љиљана Пешикан Љуштановић, др Исидора Г. Бјелаковић, <i>О Стеријиним славенизмима: језичке одлике и драматуршка функција</i>	726
Др Љиљана Пешикан Љуштановић, <i>Како се читају концептуалне метафоре</i>	730
Др Зоран Д. Пауновић, <i>Драгоцени плодови преводачког радништва</i>	736

In memoriam

Др Душан Иванић, <i>Васо Милинчевић (1928–2019)</i>	739
Др Славица Гароња Радованац, <i>Жарко Роџуљ (1940–2018)</i>	741
Упутство за припрему рукописа за штампу	745
Contents	751

Др Снежана Ј. Милојевић

МОНАШКО СТРАДАЊЕ ДЕМОНОЛОШКОГ ПОРЕКЛА У СРПСКОЈ ЖИТИЈНОЈ КЊИЖЕВНОСТИ

Осим очитих невоља произашлих из одрицања од световних форми егзистенције, монашки подвиг могу угрозити и напади демонолошког карактера. Истрајавање аскете пред непријатељима који долазе из метафизичких простора, неизоставно је у карактеризацији житијног јунака, и када је ова форма страдања повод за раскошне наративне сегменте и када до таквих напада на интегритет искушаваног није било. Узимајући за најрепрезентативнији текст овог жанра Теодосијево *Житије Пејтра Коришског*, указали смо и на особеност Теодосијевог приповедачког поступка о метафизичком, када се деловање нечастивог описује кроз истовременост монаховог дијалога са свим чиниоцима његовог духовног живота.

Кључне речи: стара српска књижевност, анахоретско житије, монашки подвиг, демонски напади, приповедачки поступак, Теодосије.

1. Увод. Трансформација из живота у свету¹ у монашку издвојеност и посвећеност аскези подразумева свеколико одрицање² од овоземаљских страсти којима човек угађа себи (својој палој природи), као и раскид блиских

¹ „У *Новом завешћу* [...] реч 'свет' узима једну у свему негативну конотацију: 'овај свет' је супротстављен 'будућем свету', 'вечном животу' и стога постаје име и симбол оног дела човечанства које, заборављајући творца, живи без неке трансцендентне перспективе. У овом другом смислу сваки хришћанин позван је да побегне од 'света'. Стога је потребно једно одвајање од онога што је земаљско“ (Јањић 2007: 202).

² „Касијан разликује три типа одрицања: оставити колико се поседује, одвајање од родбине и од навика наших обичаја и сваког подсећања на овај свет који се приказује нашим очима, док Јован Лествичник напомиње као прво одрицање од свих ствари, људи и родитеља, као друго одрицање од властите воље, а као треће одрицање од таштине, као плода послушности. Термину 'одрицање' придодaje се једно друго значење у ужем смислу, које се тиче унутрашњег стања личности. Реч је о самоодрицању, које се објашњава одрицањем

односа са дотадашњим животом и људима који су били део световног окружења. Одвајање од света јесте лични избор, и иако подразумева низ забрана¹, заправо је слика велике љубави према Богу, јер из љубави према Њему произлази сав монахов подвиг². Присталост аскетском животу предодређена је такозваним призивом – скупом сензација и појава интимног карактера којима појединца Господ позива у своје окриље.

Монаси би требало да буду најсавршенији међу врлинским људима³, јер читав свој живот проводе у молитви и послушању, као форми мистичког приближавања Богу. Како би се посветили тиховању, потребно им је место ван цивилизацијских токова. Места на која одлазе монаси да би се препустили свом подвигу називају се *ћусџињама* (в. Петканова 1996: 143; Ле Гоф 1999: 74–76), а овакво одређење простора молитвеног истанчавања духа јасна је алузија на боравак Исуса Христа у пустињи и искушења којима је од стране нечастивог био изложен (Мт 4: 1–11; Мк 1: 12–13; Лк 4: 1–13).

Реч *ћусџиња* у богословској литератури има јасно симболичко значење, али појавна форма простора пустињаштва мењала се у конкретним испољавањима, те се у вези с тим може говорити о преплитању дијахронијске (историјске) и синхронијске (географске) реалности ове константе (Шпалдијер 2014:173). Зато молитвени простори ван света могу бити и манастири и монашке испоснице – које су често формиране на тешко доступним местима, у усецима, клисурама, на стенама или у планинским врлетима⁴, а уместо речи монах у хагиографској литератури често се користи реч пустињак или пустиножитељ (Петканова 1996: 143).

самог себе као личности која се не жели више познавати (Мт 16: 24–26; Мр 8: 34–36; Лк 9: 23–25)⁴ – Јањић 2007: 203.

¹ У профаном значењу те речи.

² Више о томе в. Милојевић 2019.

³ „У хеленској етици, врлина је пре свега људско остварење, људска 'одлика', оно што је постигнуто трудом самог човека. Она је у Хелена нешто природно али и само природно и људско. Супротно томе, у хришћанској аскетској етици врлина је нешто божанско, чак и кад је усађена у људску природу. Њена појава и њен раст у човеку условљени су божанском подршком. Штавише, једва да се сад може говорити о етичким својствима човека; то су много пре – својства божанска, или бар нешто у највећој мери условљено дејствима Бога и човека. Врлини је овде корен у мистеријама божанског бића. Она зато не може да буде рационализована, не може да буде тачно описана и кодификована [...] Код Хелена се врлина своди на понашање човека, код хришћана – на синергично понашање Бога и човека“ (Богдановић 2008: 61).

⁴ Усамљивање у пустињи ради поста и молитве пракса је првих монаха у Египту, Сирији и Палестини. Тај реални простор убрзо постаје симбол неметежног живота, аскезе и духовног усавршавања. Међутим, двоструку вредност пустиње илуструје већ *Житије св. Антонија*. Испосниково станиште тамо је пуста тврђава пуна гмаза, попрште демонских напада, а с друге стране, св. Атанасије Александријски даје идиличну слику монашког живота у египатској пустињи: „Њихове келије биле су у планинама, попут шатора где станују божански хорови, који певају псалме, уче *Писмо*, посте, моле се, које весели нада у будуће доба, који раде да би дали милостињу, и чувају љубав и слогу међу собом” (Витић 2018: 67–68).

Међутим, „природа је насељена животињама и зверима, али је пре свега, испуњена демонима, чија је физичка реалност за средњовековног човека ван сваке сумње“ (ШПАДИЈЕР 2014: 162) – што представља окосницу страдалничког пута једног анахорете. Зато Атанасије Александријски пустињу назива „градом“, што „постаје топос касније монашке литературе уздижући се све до небеског Јерусалима“ (ШПАДИЈЕР 2014: 173)⁵.

Архитекст описивања пустиње града и то не било каквог, већ града као рајског насеља, можемо пронаћи у наводима пророка Исаије: „Радоваће се томе пустиња и земља сасушена, веселиће се пустош и процвјетати као ружа“ (Иса 35: 1). Жак Ле Гоф истиче да осим духовног, ова поетска слика пророчког карактера има и материјални карактер: доласком хиљада монаха, ови су неплодни предели уистину процветали⁶. У вези с тим Зорица Витић наводи:

После Св. Антонија, умножавањем монашких заједница, пустиња ће заиста постати град – *desertum civitas*. Још један оксиморон – *desertum floribus vernans* (пустиња процвала цвећем), како каже свети Јероним (*Laus eremi*, PL 22, 353; ЕА 1930: 275) представља остварење Исаијиног пророштва (Витић 2018: 68).

У вези са писаним изразом српског средњег века који говори о искушењима оваквог порекла треба указати и на то да, иако напади демонолошког карактера у житијима старе српске књижевности могу бити описани као целовит и приповедачки разгранат сегмент, фактографија таквих наративних секвенци није из корпуса манифестације свакодневља, већ јасно указује на уплив трансценденталног у живот посвећеника. Имајући на уму чињеницу да је базични облик утицаја нечастивог на човека дејство на његову мисаону сферу, без обзира на чињеницу да напади следбеника зла имају свој стварносно препознатљив облик, можемо их одредити као унутрашње ометајуће факторе на монаховом путу ка Логосу⁷.

2. ПУСТИЊЕ КАО ПРОСТОР КОЈИ ЗАПОСЕДАЈУ ДЕМОНИ. На основу наведеног следи закључак да издвајање из простора страсти и овоземаљских тежњи не поједностављује живот посвећенику, „јер нико ко живи у Богу неће избећи напад отпадника“ (КАНТАКУЗИН 1993: 97). Пишући *Житије Јована Рилског*, Димитрије Кантакузин наводи податак да је у једном тренутку свог подвижничког живота Јован Рилски „одабрао необично станиште што птицама доликује [...], у дупљу дрвета Јован уђе“ (КАНТАКУЗИН 1993: 88). Истицање

⁵ О топосу пустиње како града, в. Поповић 2006: 151–175.

⁶ Опширније о томе: Ле Гоф 1999: 73–79.

⁷ У складу са тим остале елементе добровољног одрицања, које се могу подвести под категорију – свесног удаљавања од било које форме самоугађања, одређујемо као спољашње ометајуће факторе на монаховом путу ка есхатону, о чему у овом раду неће бити посебно речи.

овог посве необичног места монаховог боравишта мотивација је следећег закључка: „Но, кад и тамо дође, мноштво духова злобно на њега нападне. Љуто бијући, прогањајући, једва га живог оставе“ (КАНТАКУЗИН 1993: 88).

Пустииње (пустиње, планине, пештере, па и сама дупља дрвета) јесу простор који насељавају демони (*бесови*, како их назива теолошка литература), чије постојање има за циљ да еремиту поколеба у подвигу, доведе у стање менталне нестабилности која би онемогућила наставак аскетског живота усмереног ка уподобљавању узору. О особеној природи бесовских хорди које *насељавају ѱустииње*, Атанасије Александријски наводи:

Прво што треба да имамо на уму је следеће: демони нису створени онаквима какве их замишљамо кад их поменемо, јер Бог није створио никакво зло, те су тако чак и они створени као добри. Међутим, откада су отпали од небеске мудрости, пузе по земљи [...] из зависти према нама хришћанима чине све у жељи да нас омету при узласку на небеса, како се ми не бисмо попели тамо одакле су они пали [...] Демони, стога, када виде било ког хришћанина, а нарочито монахе, раздрагано јуришају, најпре нападајући искушењима и постављајући препреке разуму како би спутали наш пут злим мислима (АТАНАСИЈЕ АЛЕКСАНДРИЈСКИ 2014: 115).

Јован Лествичник у *Лесѿвици*, књизи савета упућених онима који истрајавају на свом уском путу ка вечности, наводи три разлога зашто монахе нападају демони. Два од три узрока су, како он каже, „бедни и пребедни“ – а реч је о нехату монаховом (недовољној посвећености подвигу), или његовој гордости. Трећи узрок произлази из зависти демона према безгрешности монаховој – тај узрок је благословен. Само наша сопствена савест може проценити „од куда ветар дува“, тј. шта је узрок таквом страдању (ЈОВАН ЛЕСТВИЧНИК 2003: 146).

О методолошкој свеобухватности деловања демонских сила Јован Лествичник наводи:

Демони нам копају три јаме: прво, боре се да спрече извршење нашег доброг дела; друго, кад при првом покушају претрпе пораз, старају се да бар оно што се чини не буде учињено по Богу; па када, лопови, и ту промаше, тихо нам се прикраду и хвале нас у души нашој као људе који у свему живе по Божијој вољи (ЈОВАН ЛЕСТВИЧНИК 2003: 146).

У старој српској књижевности овај сегмент искушења који је усклађен са узором коме анахорета тежи – Сином Божијим Исусом Христом и његовим страдањима од стране нечастивог, двојако је представљен. На једној страни о комплексности и подвигу превазилажења оваквих препрека на путу ка вечности говори се кроз раскошне слике бесовских напада, док на другој страни хагиографи о томе „говоре“ кроз изостављање оваквог житијног сегмента или јасно истицање да светац коме је посвећено житије није био изложен оваквим искушењима. Међутим, чак и када ниједан део житија

није посвећен страдању монаха од демонских напада (када таквих података фактографски нема), то такође карактерише јунака хагиографије, говори о његовој особености међу сличнима себи.

Оба модуса приповедања о борби душе са снагама које су отпале од Божије мудрости проналазимо код Теодосија, као и објашњење утемељено у хришћанском учењу, уколико је изостављено приповедање о овој форми страдалништва. Потребу да потанко објасни свако исклизуће из типског наративног следа можемо назвати његовим ауторским маниром, јер је приповедање овог хагиографа блиско савременом уметничком изразу по прецизној мотивацији наративних сегмената: „Као прави уметник речи и познавалац књижевне логике, стално иде у сусрет реципијенту свога дела, излажући оно што средњовековни читалац (слушалац) нужно и не очекује од њега“ (Шпадијер 2015: 54).

У том духу су Теодосијеви наводи о овом сегменту искушеничког страдања на путу ка одуховљењу, приближавању анђeosкој природи, у опису живота Светог Симеона (у *Житију Светиога Саве*). У овом житијном сегменту нема описа напада експонената нечастивог, а као узрок да искушеник Стефан Немања буде поштеђен такве врсте страдања наведена је молитвена истрајност његовог сина, Саве Немањића, усмерена ка очевом спасењу: „И тако се као штитом молитвама његовим окриљен од бесова сачува“ (Теодосије 1988: 140)⁸.

За разлику од претходног примера у коме је као заштита од демона акцензован духовно узрастао посредник – Свети Сава, код Данила II се сусрећемо са истицањем личне инвенције подвижника⁹. По таквом узрочно-последичном низу Архиепископ Арсеније Данила Пећког није тешко страдао од демонских напада због постојаности у бдењу, а пре свега због умерености у свему: „по мери једући хлеба, по мери пијући воду и то само у одређено време и никада ноћу не дајући у сласт сна телу својему или покоја“ (Данило II 1988: 156).

У овом тренутку треба поменути и Доментијановог Светог Саву у вези с којим наводи:

У светим молитвама дан и ноћ не слабећи, имајући у телу своме живот бестелесних слугу [анђела Божијих]. Ради тога га ни бесови не искушаваше толико, јер у младости својој никада се не насити сна очију

⁸ Овакав житијни податак усклађен је и са следећом тврдњом, инкорпорираним библијским цитатом примереним тренутку исцељења преминулог брата: „Именом мојим изгониће бесове, на болесне положиће руке и биће здрави“ (Мк 16: 17–18; Теодосије 1988: 202).

⁹ Док аутори ранијег периода дају значајну улогу од Бога озареном посреднику који успева да од Богаизмоли помоћ човеку још неузраслом на Христовом путу – што је у српској житијној књижевности превасходно Свети Сава, архиепископ Данило инсистира на личној инвенцији – молитвеној жртви упућеној свецу (Богу). Истоветан приступ има и када говори о чуду исцељења (в. Милошевић 2018в: 117).

својих, нити даде покоја коленима својима, хотећи најпре душу своју ослободити од страсти (Доментијан 1988: 85).

У вези са претходним наводом треба указати и на особеност поимања појма сан у аскетском контексту. У физиолошком смислу сан се дешава током спавања када је човекова перцептивна способност стварности смањена. Сан појединцу може донети информацију вишега реда – на пример извештење о Божијој милости, али може бити и варка и опсена пристигла из хтонских простора. Симболичко значење сна објашњава Свети Јован у својој *Лествици* – он негативно одређује сан: сан је спавање, а не будност – будност је посвећеност есхатону, док је уснуће одсутност од подвига који пут ка Богу изискује (в. Јован Лествичник 2003: 119–120).

У уводном делу овога рада отежавајуће околности које могу осујетити монахов пут ка Богу поделили смо на спољашње (оне које су резултат човекових страсти и жеља) и унутрашње – које произлазе из зависти нечастивог над савршенством посвећености анахорете, као и то да је у овом раду акценат на другом ометајућем фактору. На основу наведеног цитата Данила II, можемо закључити да обе сфере подвижништва морају бити у сагласју и да су у међузависном положају.

Најзначајнији средњовековни текст који описује нападе бесова јесте *Житије Пејтра Коришкој* у коме Теодосије „ствара животопис светог, колико различит од сопственог књижевног опуса, толико посебан и јединствен у целој српској средњовековној житијној књижевности“ (Шпадијер 2014: 157).

3. ПЕТАР КОРИШКИ И ВИЗУЕЛИЗАЦИЈА ДЕМОНСКИХ НАПАДА. Истрајавање еремита пред искушењима демонске силе и снаге, равно ономе у житију Светог Антонија, описано је у Теодосијевом *Житију Пејтра Коришкој*. Снаге нечастивог подвижника нападају истрајно и систематски, не би ли пољуљали његово подвигом достигнуто смирење из којег произлази сва његова снага, и то не само кроз визије, већ и кроз утицај на пустињакове мисли и снове. Петру Коришком који се не лени *сјаванјем*, који изазива силе зла на суочавање, уплив у метафизичко кроз виђења (визије)¹⁰ двоструког је карактера: изложен је и разарајућем дејству нечастивог и умирујућој помоћи Божијој.

Као помоћ и подршку у подвигу Петру Коришком Бог шаље виђење архангела Михајла¹¹. Сусрет са оностраним и када долази из сфере добра,

¹⁰ У вези са поменутиим терминима успоставили смо правило поимања речи виђење и визија на следећи начин: „Иако је реч о метафизичком искуству користимо реч везану за свакодневље – виђење – зато што верујућем човеку упућеном у *чудне љушће Божје* оваква врста искуства, иако сама по себи посебност и реткост, представља реалност, а не опсену или уображење, што би било ближе одређењу термина визија. С визијама, маштаријама, како то означава средњовековни текст, сусрећемо се у сликама којима нечастиви кроз лоше мисли (визије у духу искушеника) или страхотне метаморфозе осмишљене аргументацијом стварносног, искушава духовну снагу посвећеног монаха“ (Милојевић 2018б: 348).

¹¹ У вези с тим Димитрије Богдановић наводи: „Молитва и анђеол, опет, потврђују му смисао подвига“ (Богдановић 1988: 42)

повод је снажног узбуђења – „старац [Петар Коришки] од сјаја његова посрну“ (ТЕОДОСИЈЕ 1988: 274). У симболичком смислу, овај сусрет антиципира исправност монахових радњи и поступака, јер њему постаје доступан обичном човеку невидљиви свет анђела Божијих¹².

Место удаљено од људи и било каквог облика цивилизације, у којем живе дивље звери и пустињак Петар Коришки, није само поприште сукобљавања добра и зла – што је већ постало самим његовим доласком у пештеру и смештањем на одабрану стену, већ се исказује као простор на којем се бришу разлике између метафизичког и стварносног дискурса кроз физичко оваплоћење наведених категорија (змија је еманација зла, а анђео *ἰοσιφῶν* *с мачем* знак Божије милости).

Љиљана Јухас Георгиевска у свом тексту *Српска књижевност прве половине XIV века*¹³ запажа ауторову тежњу да представи фазе (етапе) у удаљавању од света Петра Коришког, као и то да је феномену одвајања од ближњих подређена и композициона структура, па из тог разлога Теодосије средишњи део текста дели на три целине неједнаког обима (ЈУХАС ГЕОРГИЕВСКА 2018: 23)¹⁴. Драгиша Бојовић указује да са овим житијем Теодосије завршава епоху добрих анђела, као и то да њиме „почиње историја демонских испитивања душе, чиме силазак метаисторије у историју добија нову димензију – драматично остварење анахоретске есхатологије“ (Бојовић 2004: 123).

Описујући борбу Петра Коришког са *змијом*, потпомогнута самим Архангелом Михајлом, Теодосије изједначава подвижника са гласником Божијим, а напад назива „двоструким нападом анђела с мачем и старца с мочугом“ (ТЕОДОСИЈЕ 1988: 275). Одлазак змије није крај духовне борбе посвећеника – нити хагиограф наводи да је *змија* побеђена, већ да је само удаљена на неко време – „побеже незнано куд у бегу бежећи отиде“ (ТЕОДОСИЈЕ 1988: 275). Духовна борба траје читавог живота монаховог, „али ко претрпи до краја, тај ће се спасти“ (Мт 24: 13; Мк 13: 13).

Дубоко посвећеном анахорети су и визије – сусрет са оностраним демонског порекла – изразитије, описане као искуства страхотног и изгледа и звуковог објављивања. Теодосије описује сцену када се усред дана облак од црних гавранова преиначава у различите страшне звери које с риком навалјују на испосника као да ће га прождрати¹⁵. Петар Коришки се спасава

¹² О функцији анђела у средњовековном тексту види: Милолевић 2017; 2018а.

¹³ Ирена Шпадијер је уз детаљан осврт на својеврсно *теодосијевско* *ишћање*, фокусирана на саме Теодосијеве текстове, истакла елементе који историјски контекстуализовани претпостављају следећи закључак: „Нисмо склони да Теодосија видимо као писца XIV века, а његов књижевни рад сувремен, рецимо, стваралаштву Данила II. Пре би то могло бити коју деценију раније [...] Теодосијев рад својим највећим делом, чини се, припада XIII столећу“ (Шпадијер 2010: 15).

¹⁴ О Петру Коришком види и: Маринковић 1999; Витић 1999; Шпадијер 2014.

¹⁵ „А беси путем маштарија страховити клопот творећи по ноћи вичући често нападу на њ. Час долажаху као да вуку за собом ону змију, која разјапљиваше чељушти своје, а они говораху да га прождире; час као да му сестра долази јављаху му се у ноћи плачући

снажном вером, кроз свест да су то *мачићарије* (визије) које нису од Бога и да их се истрајношћу у будности, молитви и посту може ослободити.

Ово житије акцентује и базичну каузалност хришћанске космогоније – да све долази од Бога: иако нечастиви делује на људске мисли, покушава да доведе у питање истрајност аскете у подвигу. У складу с наведеним, Теодосије у свом житију посећеном Петру Коришком наводи:

А Бог, као и древне моћне подвижнике, тако и овога својега роба кушајући хтеде да увенча трпљењем многих напада бесова. Зато допушташе често да беси на њега населе, да га са оне високе стене гурну и о камен разбију, али он, божјом силом чуван, никакву повреду смртну не претрпе, и опет у пештеру улажаше радосном душом (Теодосије 1988: 276).

4. ПЕТАР КОРИШКИ КАО ЈОВ СТАРЕ СРПСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ. Бавећи се навођењем старозаветне *Књиге о Јову* у српској средњовековној књижевности, Јелка Ређеп закључује да се цитати из ове библијске приче могу пронаћи код готово свих српских хагиографа: Стефана Првовенчаног, Доментијана, Теодосија, архиепископа Данила, Даниловог Ученика, Григорија Цамблака, Константина Филозофа и патријарха Пајсија. „Једино у *Житију Свѣтѣѡ Симеона* (1208) од Саве Немањића не наилазимо на помен Јова из *Библије*“ (РЕЂЕП 1988: 337). Правећи паралелу између страдања првог човека и праведног Јова Нортроп Фрај закључује: „За разлику од *Посића*, овде нема кршења уговора и Јовово искушење није казна већ кушање“ (ФРАЈ 1985: 239).

Ређеп у низу примера о интертекстуалним позајмљеницама из Књиге о Јову које су инкорпориране у житија наведених аутора, не наводи истраживања у вези са *Житијем Пеџира Коришкоѡ*, из разлога зато што је реч о особеној врсти хагиографије – житију анахоретског карактера. Иако у причи о аскети Коришком недостаје контекст породичне среће и материјалне добробити, приоритет физичког здравља (сопственог и својих ближњих) – елемент искушавања који је као лајтмотив садржан у читавом овом раду јесте парадигма која нас управља ка овој паралели.

До истог резултата можемо доћи и идући другим *иуџем*: Теодосије сам у овом житију компарира оно што преживљава монах – житијни јунак, са описом духовног сазревања светих отаца¹⁶ кроз опште место – страдање

говораху: 'Брате, брате', по имену га зовући, 'изађи господине брате и прими ме у пештеру, да ме звери не поједу'" (Теодосије 1988: 272–273). Ради породичног мира добар део свог живота *ѡроштраиѡ* је живећи наизглед световним животом, бринући о мајци до њене смрти, док је сестру свесно удаљио од себе у једном тренутку схвативши да се уз њу не може посветити толико жељеном аскетизму. Демони покушавају да га дестабилизују кроз потенцијалну грижу савести због тога што је напустио сестру која је убрзо и преминула.

¹⁶ У овом раду, паралеле ради, користили смо наводе из првог византијског житија посвећеног Светом Антонију које је написао Атанасије Александријски. У прилог томе говоре и речи Љилане Јухас Георгиевске која запажа да је „Петров лик умногоме конципирао према лику Антонија Великог који се сматра оцем пустињачког монаштва и хришћанског

као искушење појединца у његовој постојаности у вери. Визије Петра Коришког имају стварносне облике: Коришког онеспокојава змија, јато гавранова, рика дивљих звери, али се бесови трансформишу и у хорде војника „са шлемовима у облику глава дивљих вепрова и с ликом медведа и осталих звери на глави и тако страشان приказ твораху како би маштаријама уплашили светог“ (Теодосије 1988: 278).

У прилог томе, говори и његова молитва пре последњег искушења: „Господе помози ми! Смилуј ми се, Господе, немоћан сам и душа моја веома се збунила“ (Теодосије 1988: 279)¹⁷, као што се Јов обраћа Господу збуњен пред разлозима толиког страдања. У вези с тим Владета Јеротић запажа:

Тако је Петар Коришки у Србији на почетку 13. века поновио страшну и славу победу старозаветног Јова. Њихова сличност није толико изражена у спољашњем току догађања, колико у унутрашњем збивању, при чему су у оба случаја стављени у покрет неки прастари механизми психичког дешавања који су покренули и тако суштинска и практично нерешива питања божјег дијалога са ђаволом и коришћења услуга овога, да би се искушао и на крају прославио још један божји миљеник и угодник (Јеротић 1988: 77).

Јеротић нас упозорава да приликом анализе литерарне интерпретације Светог Петра Коришког не сме бити пренебрегнута чињеница да је у православној монашкој традицији, мистичког (исихастичког) карактера, велика пажња поклањана различитим облицима мисли које су се јављале код аскета на њиховом искушеничком путу: „И поред веровања у реалност демонских бића, ова традиција није запостављала ни другу могућност сусрета аскете с демонима и то у сопственим мислима“ (Јеротић 1988: 68). Међутим, увек вреба опасност од неадекватног тумачења пустињакове борбе са демонима и визија које прате подвиг усмерен на борбу с демонским нападима, уколико аналитички приступ произлази из критеријума овога доба (у случају Јеротића психоаналитичког)¹⁸.

Уколико се вратимо на прво анахоретско житије – *Житије Свѣтѣи Анѣио-нија* Атанасија Александријског, које истичемо као први пример паралеле између монашког страдања и Јововог искушења, указаћемо још једну сродност ова два текста. Реч је о већ истакнутом мотиву искушавања постојаности у вери: иако утицај на свакодневицу и обичног човека и монаха може бити озбиљно оптерећен демонским утицајима, све зависи од Божије воље. Зато

монаштва уопште“ (ЈУХАС ГЕОРГИЈЕВСКА 2018: 22). О неким заједничким мотивима овог житија и житија Светог Антонија в. Витић 1999.

¹⁷ Уп. Пс 6: 23.

¹⁸ Полемика са наводима из Јеротићевог рада *Петар Коришки у свѣтлу дубинске ѿсихолоѿије* (Јеротић 1988; в. Костић 2017). У вези с чим Костић закључује: „Сад видимо зашто је био срећан кад је угледао пештеру. Да је правио колибу, био би то ипак некакв дом; овако је бездоман, али удомљен једино у Богу“ (Костић 2017: 96).

нити Јов бива истински жртвован приликом страшних кушања (проверавања) вере, нити Петар Коришки умире на стени у пештери коју је одабрао, јер како наводи Атанасије Александријски говорећи о Јову, а антиципирајући крај искушења Светог Антонија:

Ако би ко размишљајући о Јову рекао 'зашто је онда ђаво узнапредовао и извршио све ствари против њега, и одузео му све имање, и побио сву његову дјецу, и ударио га opakим чиревима, нека такав с друге стране увиди да ђаво није био онај ко је јак, већ Бог, који је дао Јова овоме на кушање. Он је питао и тек пошто му је било допушетно, урадио је шта је урадио [...] Јер да је могао не би ни тражио допуштење' (АТАНАСИЈЕ АЛЕКСАНДРИЈСКИ 2014: 129).

5. ДЕМОНСКО ДЕЛОВАЊЕ КРОЗ МИСЛИ. У вези са тачком гледишта оног ко говори у овом житију, полазећи од Бахтинове теорије, Ирена Шпадијер указује на још једну специфичност Теодосијевог житија о Петру Коришком¹⁹. Узимајући у обзир сва ограничења, јер је реч о средњовековном тексту чије тумачење зависи и од ванлитерарних фактора, указује на полифониčnost Теодосијевог текста: „Становиште које испољава главни међу бесовима не само да није у формалном погледу ни говор писца ни говор главног јунака, већ је по садржини, али и по месту које му је додељено у композицији житија у великој мери аутономно“ (ШПАДИЈЕР 2014: 168).

Напади *бесова* у Теодосијевом житију Петра Коришког имају свој градијацијски низ. Они покушавају да монаха истрајног у подвигу телесно сломе, разболе, окрену суициду или препусте лудилу. Имају и свој климакс, када се демони повлаче и уступају место првом међу собом, који *на уво* монахово говори потенцијално онеспокојавајуће чињенице, када искушење над искушењима постају изговорене речи – материјализација наднаравног дејства нечастивог којима он манипулише стварносним подацима.

Последњи покушај негирања духовног подвига није био уобличен звуковним и визуелним страхотним призорима, већ контекстуализован провоцирањем греха гордости. Речи усмерене у овом правцу материјализоване су кроз тезу нечастивог (текстуализовану кроз реторско питање) да ни сами бесови нису могли страшније проклети подвижника од њега самог који живи у пештери, „и колико страдајући без ума трпећи своје изнураваше живљење“ (ТЕОДОСИЈЕ 1988: 280).

Одустајање демона од даљих напада и духовна надмоћ пустињакова, који уз Божију помоћ савладава све препреке на путу духовног напредовања,

¹⁹ „У том смислу можемо разликовати неколико врста говора у тексту: говор писца, говор јунакових родитеља, говор мајке, говор сестре, говор божјег анђела, говор ученика и наравно, говор самог Петра Коришког. Најзначајније говорне секвенце на којима у великој мери почива радња и главни конфликт у делу јесу монолози и реплике које размењују бесови и Петар Коришки. Говор бесова је оно што ово дело чини тако посебним не само у средњовековној књижевности“ (ШПАДИЈЕР 2014: 166–167).

за узрок има усредсређеност на подвиг, такозвану *будност*, а за последицу dostizanje рајског блаженства још током живота: „После тога светлост велика у неизрецивом виђењу у пештери заблиста, и сан од њега оде по дану и по ноћи и мишљаше као да је на небесима, а не на земљи“ (Теодосије 1988: 282).

Димитрије Богдановић, поредећи два Теодосијева житија, наводи: „Док је Савина позорница, његов животни театрон, читав свет у коме постоје његова земља и народ, његово отацство као и он сам, дотле је Петрова животна позорница његова сопствена душа“ (Богдановић 1988, 41). Петар Коришки током демонских напада не води само дијалог са демонима који настоје да доведу у питање читав његов живот и њега самог као таквог, супротстављајући им се речима верујућег човека, он истовремено води унутрашњи дијалог са Богом:

А преподобни у мислима рече: „Да дође милост твоја на ме, Господе, па ћу увредитељима својим одговорити реч, јер се уздах у речи твоје“, и тако **гласно бесовима рече:** „Није ми непозната ваша лукава подвала, којом лукаво хвалећи ме наваљујете, и да узнесете ум мој хоћете гордошћу, којом ви отпадосте“ (Теодосије 1988: 280).

Препознавање (разликовање) Божије благодети од демонских искушења заправо најпрецизније описује уподобљење Петра Коришког узору коме тежи. Као оруђе против сила зла истиче се непрекидна и истрајна молитва која се дешава у мислима човека по вољи Божијој. Молитва траје без прекида, независно од снажних утицаја метафизичких компонената призашлих од оног ко је отпао од Бога.

Зато Теодосије у исту реченицу смешта (истичући њихову истовременост) и унутрашњи дијалог озареног анахорете (у себи сједињеног с Богом) и гласно обраћање бесовима указујући на антиномичност исправног живота у Христу – истовремену посвећеност подвигу и добру на овоме свету, оличеном у Светој Тројици, као и супротстављање одсуству добра оличеном у палом анђелу и његовим епигонима.

Уздање у Господа Петра Коришког мотивисано је достигнутим смиреностом, а „смиреност је Божански заклон“ – како наводи Јован Лествичник (2003: 140), јер озарени ум посвећеног еремите своју снагу у Господу проналази: „На Бога се поуздах; нећу се бојати“ (Пс 56: 11). Зато се он не окреће само Логосу кроз молитву коју изговара у себи, већ има храбрости и снаге да гласно изговори речи отпора према злу материјализованом кроз лукавство – манипулацију стварносним чињеницама, које би тако конструисане могле имати прекретничку улогу – усмеравања аскете у супротном смеру од тежње ка рајским пределима, као што то успева архипандану деловања нечастивог – змији у разговору са прапреткињом Евом која је подлегла искушењу (в. 1 Мој. 3).

Пратећи антиномичност која је неодвојиви део човеку несазнатљиве Божије суштине на једној страни, али и јасно видљиве монаху чињенице

шта је на овоме свету Божијег порекла, а шта исконструисано од стране оних који су се удаљили од Божије милости, морамо поставити питање да ли је у најзначајнијем анахоретском житију српске књижевности средњег века главни јунак највише страда од визија и примисли демонског карактера или је то само врхунац невоља које потичу од иницијалне невоље монахове – одвајања од породице?!

Већ су други аутори запазили како одвајање од породице заузима озбиљан простор у *Житију Пејтра Коришког*²⁰ и како овај сегмент процеса кроз који пролази сваки анахорета, у случају Петра Коришког, представља и окосницу композиционе структуре текста. Уколико се присетимо шта први међу бесовима говори Петру Коришком, схватићемо да су сви наводи у световном смислу те речи тачни: Петар јесте исмејан од људи, његов живот јесте тежак, он заиста мучи своје тело глађу, пати од сунца и мраза преко сваке мере – као што јесте истинита и чињеница коју бесови користе у својој тактици, да је оставио своју сестру саму не би ли се посветио ономе чему од детињства тежи.

На основу свега реченог можемо закључити да ово житије истовремено указује и на различитост поимања стварности појединца у световном животу и оном духовном. Скромност и одрицање од самоугађања јесте принцип аскетизма, док се у стварности то чини неразумним, као што напуштање сестре, такође може означавати извесну врсту неодговорности у световном значењу. За разлику од тога *Светио њисмо* наводи: „Ко љуби оца или матер већма него мене, није мене достојан; и ко љуби сина или кћер већма него мене није мене достојан“ (Мт 10, 37; Лк 14, 26).

Ма колико неразумно деловале ове речи ономе ко није на Божијем путу – сукоб између тачке гледишта анахорете и бесова се може упоредити са различитим фокусом односа према себи и другима које сваки појединац има живећи у свету на једној и живећи у пустињи, на другој страни (свет као простор удаљености од добра и пустиња као простор предодређен за препознавање и откривање рајске чистоте и блискости са Савршеним). Потешкоће којима се на тај начин излаже дефинисана је наставком претходно наведеног цитата из *Јеванђеља њо Маџеју*: „И који не узме крст свој и не пође за мном није мене достојан“ (Мт 10, 38; Лк 14, 27).

6. Закључак. Истраживање у вези са најзахтевнијим монашким искушењем – истрајавањем пред демонском силом и снагом која се може материјализовати у страшне призоре или запоседнути мисли оног ко стреми Богу, за полазиште има просторну одредницу – пустињу која је истовремено и попрште борбе човека с нечастивим, али и јасне помоћи Господње оном ко Бога ради страда.

Испитивање постојаности монаха у овој форми подвига је неизоставни житијни сегмент, јер, како нам то објашњавају хагиографи, ма где се монах

²⁰ Овде превасходно мислимо на Витић 1999; Шпадијер 2014 и Јухас Георгиевска 2018.

од људи склонио, није могао избећи бесовске нападе. Наратив о овом најтежем искушењу подвижниковом у српској средњовековној књижевности је двоструко усмерен – могао је бити повод детаљним и опширним описима, као у *Житију Пејтра Коришког*, или је испричан кроз хагиографски податак – како одређени јунак није био изложен *бесовима*, чиме је на још један начин истакнута његова достојност светачког знамења. Овај изузетак од уобичајеног објашњења је на два начина – одуховљеним духовним оцем (што је Свети Сава на Атосу Светом Симеону) који својим молитвама као штитом заклања од бесова свог ученика, али и личном инвенцијом искушаваног који је у сваком тренутку *будан* у свом подвигу.

Бесови који насељавају пустиње и пештере, места удаљена од људи и света, у којима опстају монаси, не с великом тешкоћом одвојени од угађања и своме телу и својој сујети, преко примисли које само истанчани дух еремите може препознати као туђе а не као своје, носе одјеке световних мерила и критеријума. Иако се и овај сегмент рада једино може објаснити антиномичношћу хришћанског учења у коме је Син Божији и Бог и човек у којем су носиоци исте суштине различити Отац, Син и Свети Дух – обе тврдње у овом низу антиномија које смо током рада навели, представљају узајамно дејство наизглед супротних тврдњи, само с рационалне тачке гледишта, у светлу фокусираности на комплексан духовни живот аскете, можемо рећи да оне међусобно једна другу потврђују као истините.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- АВЕРИНЦЕВ СЕРГЕЈЕВИЧ, Сергеј. *Поеџика рановизантијске књижевности*. Београд: Српска књижевна задруга, 1982.
- АВЕРИНЦЕВ СЕРГЕЈЕВИЧ, Сергеј. *Симболика раној средњеј века*. Београд: Отачник, 2009.
- АТАНАСИЈЕ АЛЕКСАНДРИЈСКИ. *Житије светио Анџонија*. Бања Лука: Филолошки факултет, 2014.
- БОГДАНОВИЋ, Димитрије. Теодосије. У: Теодосије. *Житија*. Београд: Просвета – Српска књижевна задруга, 1988, 9–39.
- БОГДАНОВИЋ, Димитрије. *Свети Јован Лествичник у византијској и сјарој српској књижевности*. Бања Лука: Романов, 2008.
- БОЈОВИЋ, Драгиша. Пројекција митарства у *Житију Светио Пејтра Коришког*. *Црквене студије* 1 (2004): 121–130.
- БОЈОВИЋ, Драгиша: Житије анђела или: Како се Петар Коришки бестелесним у пустињи показао. Драгиша Бојовић (ур.) *Православно монаштво*. Ниш: Центар за византијско-словесне студије – Центар за црквене студије – Међународни центар за православне студије, 2019, 351–361.
- ВИТИЋ, Зорица. Демонска искушења у Теодосијевом „Житију светог Петра Коришког“. *Научни састанак славистија у Вукове дане* 28/1 (1999), 143–153.

- Витић Зорица. Атонски узорѣ Теодосијевиѣ житија. *Књижевност, култура, фолклор*. Том 2 (2018): 67–75.
- Јањић, Драгана. Аскетско-теолошки коментар житија Светог Петра Коришког. *Црквене студије* 4 (2007): 197–224.
- Јеротић, Владета, Житије Петра Коришког у светлу дубинске психологије. У: Теодосије. *Житија*. Београд: Просвета – Српска књижевна задруга, 1988, 43–91.
- Јован Летвичник. *Лесвица*. Света Гора Атонска: Манастир Хиландар, 2003.
- Јухас Георгиевска, Љиљана. Житијна књижевност у првој половини XIV века. *Семинар српског језика књижевности и културе*. Београд: Филолошки факултет, 2018, 21–33.
- Кантакузин Димитрије, Владислав Граматик. *Сјиси Димитрија Канѣакузина и Владислава Граматика*. Београд: Просвета – Српска књижевна задруга, 1993.
- Костић, Драгомир. Човек на путу ка Богу. *Црквене студије* 14 (2017): 427–455.
- Лазић, Милорад. *Естетика Доментијанових житија*. Подгорица: Октоих, 1997.
- Ле Гоф, Жак. *Средњовековно имаинарно*. Сремски Карловци: Издавачка кућа Зорана Стојановића, 1999.
- Маринковић, Радмила. Борба на камену: трећи култ: Житије светог Петра Коришког. *Даница* (1999): 148–164.
- Милојевић, Снежана. Функција анђела у опису страдања и смрти код Данила Другог и Даниловог Ученика. *Зборник радова Филозофског факултета Универзитета у Приштини* (2017): 257–280.
- Милојевић, Снежана. Функција анђела у опису страдања и смрти у српској књижевности XII и XIII века. *Црквене студије* 15 (2018а): 735–752.
- Милојевић, Снежана. Функција снова и виђења у српској житијној књижевности. Драгиша Бојовић (ур.). *Византијско-словенска членија* I. Ниш: Центар за византијско-словенске студије – Центар за црквене студије/ Међународни центар за православне студије, 2018б, 347–370.
- Милојевић, Снежана. Чудо исцељења у житијима српске средњовековне књижевности. *Октоих – часопис Огђељења за српски језик и књижевност Машице српске – Друштва чланова у Црној Гори VIII/9* (2018в): 109–122.
- Милојевић, Снежана. Мотив љубави према Богу у Теодосијевом Житију Светог Саве. Драгиша Бојовић (ур.). *Православно монаштво*. Ниш: Центар за византијско-словенске студије, Центар за црквене студије, Међународни центар за православне студије, 2019, 339–350.
- Петканова, Донка. *Средњовековна литературна символика*. Софија: Врема, 1996.
- Поповић, Даница. *Под окриљем светлости: култ светих владара и реликвија у средњовековној Србији*. Београд: Балканолошки институт Српске академије наука и уметности, 2006.
- Реџеп, Јелка. Књига о Јову и старе српске биографије. *Убиство владара*. Нови Сад: Прометеј, 1998, 334–345.
- СВЕТО ПИСМО. Њујорк – Лондон: Савет Библијских друштава, 1950.
- СВЕТО ПИСМО. *Нови завет*. Ваљево: Глас цркве, 2008.

- ТЕОДОСИЈЕ. *Житија*. Београд: Просвета – Српска књижевна задруга, 1988.
- ТРИФУНОВИЋ, Ђорђе. *Азбучник српских средњовековних књижевних јојмова*. Београд: Вук Караџић, 1974.
- ФРАЈ, Нортроп. *Велики код (екс), библија и књижевност*. Београд: Просвета, 1985.
- ШПАДИЈЕР, Ирена. Хронолошки оквири књижевног рада Теодосија Хиландарца. *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор*, књига LXXVI (2010): 1–16 (сепарат).
- ШПАДИЈЕР, Ирена. *Свети Пејтар Коришки у старој српској књижевности*. Београд: Чигоја, 2014.
- ШПАДИЈЕР, Ирена. *Светићорска бачићина*. Београд: Чигоја, 2015.

Снежана Ђ. Милојевић

МОНАШЕСКОЕ СТРАДАНИЕ ДЕМОНОЛОГИЧЕСКОГО ПРОИСХОЖДЕНИЯ В СЕРБСКОЙ ЖИТИЙНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Резюме

Кроме очевидных бед, происшедших в результате отказа от мирских форм экзистенции, монашескому подвигу могут угрожать и атаки демонологического происхождения. Настойчивость аскета перед врагами, которые возникают из метафизических пространств, является неизбежным в характеристике житийного героя, и когда эта форма страдания бывает поводом роскошных нарративных сегментов, и когда таких нападений на искушаемого не было. Имея в виду в качестве самого репрезентативного текста этого жанра *Житие Петра Коришкового*, написанное Феодосием, мы указали на особенность нарративного способа про метафизическое самого Феодосия, когда действие дьявола описывается через одновременность диалога монаха со всеми факторами его духовной жизни.

Независни истраживач
milojevic.snezana@yahoo.com

Др Нада Н. Савковић

ДВА НАЧИНА ХОДОЧАШЋА У ЈЕРУСАЛИМ ДВОЈИЦЕ РАЧАНА*

Ходочасничко путовање у Свету земљу могло је бити двојако: телесно или духовно. Јеротеј Рачанин је путовао у Свету земљу од 8. јануара 1704. до 17. априла 1705. Његово путовање било је део српске традиције ходочашћа, као што је било и део европске традиције. Утиске је уобличио 1727. у први књижевни путопис код Срба, наводио је хроничарски догађаје и појаве које су на њега оставиле најснажнији утисак. Као монах посветио је пажњу описивању обреда, избору и начину читања молитви у храмовима Јерусалима. Гаврил Стефановић Венцловић, чини се, није лично био у Светом граду, путовао је срцем: ментално је мапирао и описивао неке легенде о Јерусалиму. Ходочасничка путовања имала су и додатно значење за Србе као православце: потврђивање религијског тј. хришћанског идентитета, а у вези с тим и националног идентитета.

Кључне речи: Јерусалим, Јеротеј Рачанин, Гаврил Стефановић Венцловић, ходочашће, путопис.

У средњовековној хришћанској култури била су могућа два типа ходочашћа у Свету земљу¹: уобичајено телесно ходочасничко путовање и духовно ходочашће, утемељено на великој жељи и креативним способности-

* Рад на настао у оквиру научног пројекта *Развој културе путовања и путовања у историографији и култури Срба*, бр. пројекта 142–451–2347/2019-01

¹ Ходочашћа ка Светој земљи почињу давно у III веку. Царица Јелена, мати Константина Великог, римског императора који је 313. године дао хришћанима слободу вероисповедања, кренула је 326. на ходочашће у Свету земљу. Била је сведок проналажења Часног крста у Јерусалиму, што је утицало на пораст ходочашћа. *Оксфордска историја римског света* наводи да је 333. године н. е. реализовано једно од првих ходочашћа у Свету земљу: „један ходочасник хришћанин кренуо је из свог родног града Бордоа у Свету земљу. Мерећи деонице свог путовања лигама, мером која се у то позно доба користила у неким крајевима западне Галије, он је путовао копном преко Алпа и северне Италије, прешао Балкан и дошао до Константинопоља, а оданде отпутовао до Анадолије и Сирије и, на крају, после 170 дана и 3.300 римских миља (преко 4.000 километара) стигао је у Јерусалим“

ма маште. Идеја о духовном ходочашћу заснована је на схватању да је телесно путовање у Свету земљу било могуће да се замени путовањем у срцу – *peregrinatio in stabilitate*². Духовно ходочашће било је раширено у монашким круговима и на Истоку и на Западу, јер је склоност ка *peregrinatio in stabilitate* била у складу са правилима монашког начина живота, док се телесно ходочашће схватало и као начин који му је противан. Зато се у позном средњем веку код католика јављају посебни приручници намењени „менталном мапирању ходочасничког сакралног простора Свете земље“ (Тимотијевић 2010: 213). Мирослав Тимотијевић предочава да „за поклонике Свете земље није постојала разлика између телесног и духовног ходочашћа. Она су се чврсто прожимала, а крајњи исход су биле молитве на светим местима“ (Ibid: 215).

Хришћанин верује да је његов живот ход у вечност: прелазак у други бољи свет, појединачни тј. лични животни пут истовремено је и пролазан.³ Путовање у средњем веку поимало се и као начин да се човек приближи Богу. Средњовековни човек је у својој суштини ходочасник, тј. путник – *homo viator*. Сваки „одлазак“ на ходођашће сматра Карло Маца (Carlo Mazza) подразумева и повратак, али за душу ходочасника прави „повратак“ представља повратак у небеску домовину (2009: 34). Централно место ходочашћа у Свету земљу јесте обилазак Јерусалима, града који је имао велики значај за Христов живот. Христијанизацију Свете земље започео је цар Константин, који је на сабору у Никеји 325. године најавио план за откривање светих места првенствено у Јерусалиму. Многобројни ходочасници полазили су на пут са жељом да присуствују великом празнику Ускрсу у Јерусалиму. Неки од ходочасника који су стизали у Свети град, не само из Европе, оставили су писана сведочанства о дугом путу који је примарно требало да има „сми-сао греховног очишћења“ (Јовановић 2007: 7). Жак Ле Гоф (Jacques Le Goff) наводи да су у средњем веку два схватања – схватање о човеку путнику и схватање о човеку покајнику – произашла из хришћанске антропологије. Развијање поменутих концепата допринело је свеобухватнијем поимању суштине човекове личности (Ле Гоф 2007: 11–13). Оба схватања заживела су и проширила се у књижевности.

Ходочасничка литература развијала се и у православној средини поготову облик проскинитарiona (προσκυνητάριον),⁴ својеврсног водича, пу-

(1999, 370). О свом путовању ходочасник из Бордоа оставио је документ *Itinerarium Burdigalense* или *Itinerarium Hierosolymitanum*, најстарији ходочаснички писани извештај.

² Синтагму *peregrinatio in stabilitate* сковао је Жан ЛеКлерк (Jean LeClerck), односи се на духовне вежбе дозвољене монасима како би, без напуштања свог манастира, могли да обаве ходочашћа и посете света места (LECLERCK 1961: 33–52).

³ Гаврил Стефановић Венцловић у својем песничком запису указује на поимање живота као пута у вечност: „Доста и доста таквих има / Што широким путем путују свој живот, / Ама уска врата и тесан пут је / Којино уводи људе у живот, / И мало је који га находе.“ (Венцловић 1966: 166)

⁴ Проскинитарии на грчком нису старији од VI века, а у јужнословенским књижевностима позната су пре XIV века. Томислав Јовановић наводи да се прва сачувана потврда

тописних бележака, кроз Свету земљу. Средњовековна књижевност утемељена је на начелу жанрова, проскинитариион је, такође, имао своју устаљену структуру и формат: био је цепног формата, смислено нормираног садржаја и илустрација. Концепција се великим делом „заснивала на идеји о духовном ходочашћу“ (Тимотијевић 2010: 215). Из традиције проскинитарииона изникао је и први српски путопис *Пуџишасџивије к љраду Јерусалиму Јероџеја јеромонаха Рачанинскога* фрушкогорског монаха Јеротеја Рачанина (друга половина XVII века – после 1727), најобимнији и најкомплетнији спис те врсте у српској старијој књижевности (Павић 1970: 307). Путопису⁵ као књижевном жанру претходио је путопис као културни жанр.

Описивање Светог града и ходочасничких путовања утицала су на стварање посебног круга у српској књижевности: на појаву нових мотива и тема (Јовановић 2007: 9). Традиција је веома дуга, јер духовни додири и култ Јерусалима у српској књижевности постоје осам векова: од Светог Саве, који је два пута у XIII веку одлазио на ходочашће у Јерусалим.⁶ О Јерусалиму широм света публиковано је много књига, различите тематике: најчешће религиозне и историјске, дакако многобројни су и путописи, а готову водичи по светим местима. У њима се по правилу не помињу „Срби у Јерусалиму или се то чини узгред, понекад не у доброј намери“ (Давидов 2007: 12). Пренебрегава се чињеница да након „крсташких похода, ниједна европска династија у средњем веку није имала тако чврсте везе са Јерусалимом као владарски дом Немањића. Па и касније, у доба турократије, хрлили су српски монаси и световни људи у Јерусалим...“ (Ibid). Велики жупан Стефан Немања, отац Светог Саве и утемељитељ српске средњовековне државе, слао је дарове јерусалимским црквама и храмовима, то су наставили и његови наследници који су градили и своје задужбине и манастире.⁷

о проскинитарииону у скраћеној верзији на српскословенском језику налази у *Бдинском зборнику* (*Видински зборник*) из 1359/1360. године [Bdinski Zbornik, 1972: 234a–241b; Scharpé, Vyncke 1973: 235–242] (Јовановић 2018: 161).

⁵ Милорад Павић сматра да *српски барокни џуџојис* спада уз историјске списе међу најзначајније прозне врсте српске књижевности XVII и XVIII века, и да постоје бар четири типа: проскинитарииони, затим путописи који обухватају опис путовања до Јерусалима и натраг, као и службени извештаји с пута, попут нпр. извештаја о визитацијама појединих епархија и, наравно, дипломатски извештаји, који понекад прерастају и у путописну прозу (в. Павић 1970: 305–311).

⁶ Јеромонах Доментијан, најдаровитији ученик Светог Саве, пратио је свог учитеља на једном од његових путовања у Свету земљу, највероватније да је прво било 1229. године, а друго 1234/35. године. У житију о Светом Сави нагласио је да је Сава прижељкивао одлазак у Јерусалим: „Нећу дати сна очима својим ни покоја коленима својим док се не поклоним местима на којима су стајале пречисте стопе Спаситеља мојега“ (Поповић: 1972: 106). Наведени изказ потврђује значај поклоничког путовања у животу религиозног човека.

⁷ Унутар зидина Јерусалима, близу цркве Светог Гроба и Грчке патријаршије, краљ Милутин је 1312/13. године подигао манастир Светих арханђела Михаила и Гаврила, Стефан Дечански је храм украсио, утврдио и даривао. Архимандрит Порфирије Успенски, шеф руске мисије у Јерусалиму средином XIX века, који је боравио у манастиру Светих арханђела

Јеротеј Рачанин је на поклоничко путовање ка Светој земљи кренуо из Београда 7. јула 1704. године, у Јерусалим је пристигао 8. јануара 1705; а напустио га је 17. априла 1705. године.⁸ У Београд се вратио 23. јула 1705.⁹ За своје путовање припремао се и читањем текстова других ходочасника. О томе сведочи Јеротејев препис путописа из 1698. хиландарског игумана Лаврентија, који путовао у Јерусалим са Свете Горе највероватније у трећој деценији XVII века.¹⁰ Не може се имати целовит утисак о Лаврентијевом делу, јер су нажалост сачувани само остаци у поменутом препису, но уочава се да је написано по моделу проскинитарiona. Своје утиске о путешествију дугом скоро годину дана Јеротеј Рачанин је уобличио у путопис тек 1727. у спокојству манастира Велика Ремета на основу путних бележака које је водио у време путовања.¹¹

Прве странице путописа Јеротеја Рачанина сведоче како се у његово време путовало: веома споро, поготову ако се имају у виду данашњи стандарди. Раздаљине на путу мерио је бројањем дана како су то најчешће чинили људи у средњем веку: било да је путовање било копном, било морем.¹² Јеротеј у последњој реченици свога путописа наводи раздаљину и у сатима: „Од Ниша до Београда 44 сата хода, а од Ниша до Јагодине 20 сати хода“ (2007: 199). Трећину путописа наменио је описивању путовања до Јерусалима, док је повратак из Светог града описао укратко, на само седам посто од обима путописа. Највећи део, готово две трећине путописа Јеротеј Рачанин подредио је описима светих места Светог града уз очекиване реминисценције у вези са знаменитим библијским личностима и догађајима (Трифуновић 1990: 297). Динко Давидов уочава његову велику, чак изузетну религиозност која се осећала из сваке странице књиге и која је била „искрена и људска [...] народска, без мистицизма“; а његов доживљај Јерусалима био је поклонички (1973: 20).

Јеротеј Рачанин живео је међу Србима северно од Саве и Дунава, у време када је сећање на српску средњовековну државу готово нестало, зато се настојало да се време Немањића врати у сећање. Стање српског народа

навео је да је то „најлепши манастир Светог града“, да га красе многобројне иконе, дакако и српске, да манастир има 40 ћелија и да је могао да прихвати око 200 поклоника. Манастир је имао трпезарију, болницу, ризницу и „дивну библиотеку“ са грчким, латинским и словенским рукописима и штампаним књигама. Нажалост, све је то разнесено.

⁸ Сви датуми наведени су по јулијанском календару, потребно је додати 11 дана да би се ускладили са грегоријанским календаром.

⁹ На пут су кренули и јеромонаси Висарион и Григорије, који је био најобразованији говорио грчки, брачни пар из Ирига Јован и Неда Параносић, као и извесни Салахиј, Станоје и Павле.

¹⁰ Није било ретко да се и штампане књиге преписују и у XVIII веку, видети: (Боловић 2017: 9–17).

¹¹ Динко Давидов сматра да би требало путопис датирати 1704–1705. јер је 1727. Јеротеј само преписао белешке са пута и можда их „само делимично мењао“ (Давидов 2007: 179)

¹² По стандардима средњег века свако путовање било је дуго ако се прелазило више од 500 километара и ако је трајало више од десет дана или две седмице (McCormick 2002: 4).

у Угарској, поготову оног живља који је живео ван градова, било је, најблаже речено, забрињавајуће: народ је био приморан да десетинама година живи по збеговима и на бојним пољима. За Србе у Карловачкој митрополији религија и црквена организација биле су посебно значајне: имале су важну улогу не само у свакодневном животу као чувари и ослонац националном идентитету. Јован Скерлић сматра да је „мало примера о тако великом утицају религиозног чиниоца у животу једнога народа као што је то случај у историји и књижевности угарских Срба у XVIII веку“ (1923: 26). Велик утицај религије био је одраз положаја Српске православне цркве која је била једина легитимна институција Срба у Хабзбуршкој монархији. Представници свештенства, боље речено монаштва, били су и духовна, и културна, и интелектуална, и политичка елита Срба, а неки од најобразованијих људи код Срба тога времена били су свештена лица.

Свештенство је било уз учитеље, мислиоце, књижевнике, научнике и друге носилац културе памћења¹³, чији предмет јесте „сећања које конституише заједницу“. Јан Асман (Jan Assmann) сматра да је културно памћење форма колективног памћења, које се дели између одређених група људи и доприноси њеном конституисању у хомогену заједницу. Представља прецизно одређен функционалан оквир за стварање традиције, за креирање односа према прошлости и настајање политичког идентитета (ASMAN 2011: 51–53). Захваљујући очувању и неговању памћења и сећања долази и до успостављања културног идентитета.

Путовање Јеротеја Рачанина, првенствено ходочасничко, било је део српске традиције ходочашћа, као што је било и део европске традиције. Истовремено имало је и једну додатну димензију: потврђивања религијског тј. хришћанског идентитета, а у вези са тим и националног идентитета. Срби у Хабзбуршкој монархији као некатолици, доживљавани су као шизматици, били су изложени верском прогону. Ходочашће примарно јесте духовни доживљај, но оно се схвата и као особени обредни чин, а не сме се превидети ни његов трећи вид: његово поимање као друштвеног догађаја. Јеротејев путопис, као сведочанство религиозно-хришћанске припадности, може се сагледавати и као допринос труду српских писаца XVIII века да у Европи пробуде свест о стању хришћана у турској царевини и потреби једне заједничке акције хришћанских држава за ослобођење поробљених народа на Балкану.¹⁴ Гаврил Стефановић Венцловић, његов млађи савременик

¹³ Термин културно памћење има своју културолошку, историографску, политичку и социолошку димензију. Културно памћење, као најсложенији облик памћења (обухвата миметичко памћење, памћење предмета и комуникативно памћење) надграђено је као предање смисла. „Када миметичке рутине попримају статус ‘ритуала’, тј. када поред своје сврхе додатно поседују и смисао, излази се из области миметичког памћења радње. Ритуали спадају у област културног памћења пошто представљају приповедачке и предочавајуће облике културног смисла“ (ASMAN 2011: 16–17).

¹⁴ Дела српске историографије XVII и XVIII столећа по правилу писана су као меморијални акти европским владарима с предлозима о ослобођењу од турске окупације. Милорад

у својим списима пише и о приликама у којима живи са својим сународницима: зато је Милорад Павић један од тематских кругова насловио *Молишва за српску земљу*.

О животу Срба под Турцима у путопису готово да и нема података, но сусрет са старцем од сто двадесет година сведочи да су Срби имали мира од Турака само далеко од њих, далеко од путева – у горама. Колико су били обесправљени предочава Јеротејева опаска: „И умало Турчин не удари Григорија (јеромонах, сапутник; прим. Н. С.) секиром, јер читаше часове¹⁵ на чардаку“ (РАЧАНИН 2007: 171). У време његовог путовања и Јерусалим је био у турским рукама. Путопис указује и на сећање о некадашњој држави, наведено је да је јужно од Врања у месту Коштуни, надомак Четрдесет цркава, раније „велика варош била за српског господства“ (ИВИД: 172); помиње и три велика хума које зову Шаторишта Марка Краљевића, и Милоша Кобилића, и Реље Омуђевића и Новака Дебелића. Јеротеј је избројао четрнаест великих цркава у Горобинцима на Овчем пољу где: „Бели се камен. Срби правили, а сада све пусто“ (ИВИД).¹⁶ Поменути делови путописа потврђују да је познавао историју, народну књижевност, као и предања свога народа.

Јеротејева путна линија била је уобичајена за овакву врсту путовања. Водила је од Београда копненим путем долином Мораве и Јужне Мораве преко Ниша, Врања, Велеса, долином Вардара, преко Тиквеша, Грчишта, Аврет Хисара до Солуна. Од Солуна путовао је морем до Платамона и јужно до Загоре, поред Касандре, где је доживео буру), острва Лемнос, Самотраки, Тенедос, кроз Измирски залив, Митилена (Лезбос), Хиос, заливом острва Самос, Коса, Родоса након којег га је задесила вишедневна бура на Егејском мору, затим је допловио до египатске луке Рашид да би поново копненим путем долином Нила стигао до Каира па преко Агрода до Суеца, па на југ преко Рас Седра, Вади Гарандила и кроз пустињу Синаја до Светог Синаја тј. Хорив горе,¹⁷ задржао се у Манастиру Свете Катарине, одакле га је пут водио ка Гази, а онда правцем Лида–Рамла–Емаус, до Јерусалима. Обилазио је и светиње око града, посетио је Витлејем, спустио се на обалу реке Јордан, као и на Кедарски поток, до Мртвог мора и реке испод Јерихона,

Павић уочава две важне карактеристике тих списа: „прво, у њима се не говори само о српској историји него и о историји других балканских народа и народа средње Европе – свих који су захваћени турским освајањима, и друго, они подсећају по својој функцији и композицији на нека дела старе српске књижевности која су имала сличну намену“ (Павић 1970: 334).

¹⁵ Саставни део јутарњег богослужења.

¹⁶ О бакарном гумну на истом локалитету писано је у литератури. Гумно је место на којем се врше жито, но у народној митологији представља локалитет на којем се радо окупљају демони, поготову зли, најчешће вештице. Миленко Филиповић у тексту *Бакарно или мједено гумно* напомиње да су заравни на којима су топљене руде у свести народа остала места у вези са демонима, чак и када се није могло објаснити значење речи меден, што значи бакарни

¹⁷ Данас се сматра да је гора Хашем ал-Шариф, у близини Еилата, уствари библијска гора Синај.

попео се на Сион, на Маслинову гору. Повратак од Јафе био је морским путем: након Кипра десио се напад гусара, а потом се пловило правцем Финике—Родос—Галипоље—Цариград одакле је путовао копном преко Бугарске долином реке Марице правцем: Пловдив—Пазарџик—Софија до Србије: Јагодина—Баточина—Смедерево—Гроцка—Београд.¹⁸ Путовање морем било је близу обале, јер је опаност претила на отвореном мору, како од гусара, тако и услед временских непогода.

Приповедачки дар Јеротеја Рачанина учоава се поготову у описивању буре на Егејском мору:

... нити видесмо сунца, ни месеца, ни неба, ни земље, ни птице да лети, осим буре и облака. И вали различити: бели, и зелени, и црни и плаветни, и једни као варивом кипеху, други као муње [...] И у време заласка сунца загњури се лађа и подигоше се вали најсилнији, као горе високи, и облаци и муње силне и различите. И сви падосмо као мртви, радити и чинити не могосмо ништа. Само један другог тужним очима погледаше...“ (РАЧАНИН 2007: 176).

Упечатљив је и опис гусарског напада на лађу са ходочасницима:

И у петак, још се дели дан и ноћ, 11. маја угледасмо противну лађу. И окренусмо на другу страну. И угледасмо пред нама брод малтешки, и испресецасмо се од страха, и заваписмо ка Богу сви [...] И све са нас скидоше, и кошуље, па сасвим наге и босе избацише на обалу на песак“ (Ibid, 198).

Јеротеј је по свом списатељском делу, с једне стране, близак је средњовековној традицији, а с друге стране, и савременицима јер пише на језику блиском народу.

Централни део путописа посвећен је обиласку и описивању Јерусалима и његових светиња: Јеротеј успоставља везе између јединствених места, судбоносних догађаја који су се баш ту десили са његовим доживљајем и обредима у којима је учествовао. Посета не би имала пуно значење за њега без молитви и читања пригодних текстова на аутентичним местима. Многи ходочасници били су уверени да су молитве у храмовима Јерусалима или Свете земље плодотворније од молитви на неком другом светом месту. Јеротејев доживљај Јерусалима потврђује да је он *homo religiosus* – човек који верује: човек чији се религијски идентитет истиче као примаран у

¹⁸ Јеротеј у свом путопису даје називе локалитета који су у његово време били део Отоманске империје онако како су их они преименовали, тако је дао називе и за већину грчких острва: Бокча (Bozcaada/Tenedos), Саказ је Хиос (Sakiz/Chios), залив острва Самос/Sisam назива Сусамски залив, назив Хистанђос потиче од отоманског имена Istanbū, то је острво Кос. Записивао их је онако како је чуо њихове називе, луку Raashid назива Решит, Вади Гарандил је Карандул, Ревањ (Ремља) је град Рамла, а бугарски град Пловдив назива Филипе, некадашњи грчки назив био је Philiproupolis, а турски Filibe. Користи назив Содомско море за Мртво море, по некадашњем граду Содоме који се налазио на локалитету данашњег Мртвог мора.



Пућина линија Јерошеја Рачанина¹⁸

његовој животној оријентацији, човек који је остварио искрени однос према Богу на сопственом путу у потрази за божанским (Маца 2009: 83). На готово свакој страници путописа може да се уочи његова искрена религиозност. Јеротеј није био писац, није имао књижевних претензија, иако је

¹⁸ Аутор карте је Мирослав Шилић, ванредни професор Академије уметности Нови Сад.

био монах, утиске о ходочасничком путовању забележио је на народном језику да би их поделио не само са својом сабраћом, са другим монасима, него и са другим сународницима. Тако је још јасније потврдио да ходочашће доприноси повезивању религиозног човека са историјом и заједницом.

Гостољубиво је примљен у Јерусалиму. Одмах је дао епитропу/надзорнику манастира парусију, новац од наручених молитви. Смештај је био „у манастиру Свети Сава српски, храм Светог Арханђела“ (РАЧАНИН 2007: 181) у којем се свакодневно молио, као и у другим црквама, а два пута дневно ишао је до Светих врата, кроз која је Христос ушао у Јерусалим. Средишњи сакрални топос Јерусалима Цркву Живоносног (Христовог) гроба посетио је тек 3. фебруара. Преноћио је у храму и благодарио је Богу што им је услишио „видети то жељено, што пожелесмо“. С много пажње описао је сложену сакралну топографију Цркве Светог гроба, која носи име по свом најсветијем месту – Христовом гробу. Као монаху било му је веома важно да поред изгледа Храма Васкрсења Христовог што детаљније и лепше представи и обреде који су уприличени поводом прославе Ускрса, као и појаву Светог тј. благодатног огња. Богослужења током велике недеље трајала су, такође, даноноћно у Светом граду. Обилазак Јерусалима подразумевао је и да се следи ритуал – *ordo peregrinationis* – који је уобичајен после 1342. када је католичка црква прогласила фрањевачки ред званичним чуварем Христовог гроба (CHAREYRON 2005: 84). У првом плану је обилазак новозаветних места Јерусалима, а овакво фрањевачко ходочасничко вођење следиле су и друге цркве. Утврђени редослед налагао је да ходочасник обавезно пролази *Via captivatis* (Пут заробљавања: Христовог хапшење и суђење), *Via Crucis* (Пут крста који води од Преторија до Цркве Светог гроба) и Цркву Светог гроба: ишао је путем Христовог страдања – *Via dolorosa*. Наравно, Јеротеј је обишао ова незаобилазна ходочасничка места, али је имао свој распоред.

Пут до и од Јерусалима представио је хронолошки, али не и свој боравак у граду. Након посете Цркви Светог гроба, Патријаршији, приказа литије на Православну недељу описао је обележавање Ускрса, а потом догађаје и обиласке града и његове околине, који су уследили од 20. јануара и то с већом групом ходочасника. Овим „искакањем“ из редоследа, такође је потврдио шта му је било најважније – прослава Ускрса у Јерусалиму, који је те године био 8. априла²⁰ и обилазак Цркве Светог гроба.

Јеротејева душа била је прожета радошћу што је упознао Свети град и његову околину, који је напустио после девет дана од Ускрса: „са радошћу и страхом многим, славећи и хвалећи Бога, који нас удостоји толике части и славе недостојне“ (РАЧАНИН 2007: 197). Следила је, чини се, успутна напомена

²⁰ Датум смо добили на основу посебне таблице коју је израдио Габријел Толвински (Gabriel Tołwiński), која је штампана 1903. године у Варшави *O kalendarzu jego znaczeniu oraz reformach, dokonywanych różnemi czasy*. [About the Calendar of its Importance and Reforms Carried out at Different Times].

„до Јафе за два дана доста би и крвавих глава“ (Ibid), која илуструје колико је његово путовање било не само напорно и неизвесно, него и опасно. Није било нимало лако, напротив, кроз пустињу на путу према Манастиру Свете Катарине, готово је завапио: „О браћо, тесног и мучног пута и невољног живота у тој земљи!“ (Ibid, 179). Било је много опасности, када је обилазио околину Јерусалима, на локалитету где се Претеча Јован родио, напоменуо је да су их на два места Арапи хтели „на камену побити, док се парама не зажазише“ (Ibid, 194). Но, он се у свом путопису ниједном није пожалио да је уморан, јер је умор као нешто плитко, телесно требало занемарити на путу подвизавања на којем је често спавао на земљи, на којем је јео једноличну храну, дуго постио и то у исцрпљујућим климатским условима веома различитим од његовог поднебља (Давидов 2007: 187).

Није посветио већи простор утисцима о животу људи и о пределима у свом путопису, овакав приступ потврдио је да је смисао његовог путовања био поклонички. Ипак, неизбежни су и таква запажања попут оних о Египту где људи

нити ко носи гађа, ни чакшира, ни панталона, [...] А једни ходају наги као од мајке рођени. [...] И пију тутун и кафу – и мушко и женско, и велико и мало. И видесмо како нараста фиников цвет због рода, да одржи род. И видесмо дрво на коме памук расте. И од четири врсте смокве. Једна смоква на коју се Адам превари расте на три поуке. И слат њену разум људски исказати не може. На многе сласти наводи. Нас седам једну куписмо и сви јеђасмо за три дана. Најзад их остависмо и не могосмо их појести од сласти“ (Рачанин 2007: 177).

Такође, пролазак кроз пустињу оставио је упечатљив утисак: „Не видесмо ни човека, ни дрвета, ни травке, ни птице, ни воде, осим камена и песка“ (Ibid, 178). Колико је ход кроз пустињу изазивао тескобу предочава и понављање готово истоветне реченице: „Не видесмо ни човека, ни птице, ни дрвета, ни траве, осим стена, до облака протегле се“ (Ibid, 179). Појава снега, приликом посете манастиру Светог Јефтимиија, била је донекле неочекивана у подручју са медитеранском климом иако је био 20. јануар: „веома падаше снег. И за недељу дана и дању и ноћу не преста“ (Ibid, 189). Упркос томе што са много више пажње описивао храмове и црквене ритуале, Јеротејева непосредност, искрена осећајност и склоност ка детаљу донела су читаоцима не само јасну него и упечатљиву слику једног узбудљивог путовања кроз различите и далеке пределе. Јеротеј је наводио и легенде у вези са неким локалитетима, но некада није давао истиниту информацију. У његово време код нас историја још увек није била утемељена на научним чињеницама. Када је боравио на полуострву Касандра погрешно је напоменуо да је Свети Теодор Тирон био мучен у оближњем граду Тирону.²¹

²¹ Тирон потиче од латинске речи *tiro* која значи регрут. Свети Теодор, познат и као Свети Теодор од Амасае, био је војник у римској легији. Убијен је у граду Амасији, који се

У источној традицији хришћанске цркве, које су настојале да одржавају јаку литургијску тековину, ходочасничке теме симболички су биле удахњиване и кроз литургијску службу (Половина 2010: 138). Највећи беседник српске књижевности XVIII века Гаврило Стефановић Венцловић (крај XVII века—после 1746), ученик Кипријана Рачанина, чини се, није био у Јерусалиму, није путовао телесно у Свети град, него срцем, у древном граду био је присутан духовно. У зависности од природе путовања у Свету земљу, да ли је оно било телесно или је било срцем, може се запазити извесна двојност: преовладавање или личног аспекта, који је дакако променљив или, пак, онога што је опште, тј. стално. Духовно ходочашће тј. ходочашће срцем могло је да буде и вид припреме за телесно путовање, као што је могло да се поима и као симболичко везивање за идеју о животу као ходочасничком путу ка небеском Јерусалиму.

Венцловић Јерусалим помиње у неколико текстова, који су инспирисани *Библијом*; најуочљивија је повест *Јерусалимска илица*, наравно јер је име града присутно у наслову. Није писао само о овчијој купели тј. јавном купатилу и чудима исцељења у њему, него је објаснио настанак синонима „иглене уши“, који се односио на „врло тесна и уска“ врата јерусалимске бање. Бог је та врата касније учинио као иглене уши баш за богате људе.²² Повест, између осталог, указује на Свети град као јединствен простор у којем су чуда могућа. Јерусалим помиње и у легенди *Исјовести Марије Египћанке*,²³ као и у повестима *Мршав траг*, *Јудино њробље*, *Војска ваздушина* и *Сејање соли*. Марија Египћанка била је блудница која је следила ходочаснике, на прагу Цркве Христовог Васкрсења спознала је своје грехе, покајала се, и у сузама је деценијама окајавала свој порок. У повести *Мршав траг* указује на судбину Јерусалима у римско доба и на његово затирање, као и на његову неизбежни усуд: да се обнавља и да траје упркос свему. О уништењу Јерусалима до темеља пише и у повести *Сејање соли*. Наговештава га и у запису *Рисање Језекијево*: Бог је Језекиљу рекао да нацрта Јерусалим, какав је споља и изнутра, да би се сачувало сећање на њега јер је предстојао напад Вавилоњана. *Јудино њробље* је повест о Јуди који „некриву крв издаде“ и његовом покајању пред јеврејским свештеницима, његовом вешању; као и куповини комада земље од новца Јудиног за гробље намењено туђоземцима, тј. ходочасницима који су преминули у Јерусалиму. Повест *Војска ваздушина* подсећа на приказане силне војске на небу изнад Јерусалима које се ускоро и обистинило: још једног у низу освајача, на персијског цара Антиоха који је опустошио Јерусалим. Прецизно указивање на раздаљину Елеонске, тј. Маслинове горе

налази у данашњој Турској. На полуострву Касандра не постоји град Тирон. Могуће је да Јеротеј није добро разумео локалну легенду, јер није говорио грчки.

²² Исус је рекао ученицима: „заиста вам кажем да ће богаташ тешко ући у царство небеско. И опет вам кажем, лакше је камиљем ужету да прође кроз иглене уши, него да богаташ уђе у царство Божије“ (Јеванђеље по Матеју, 19: 16–24).

²³ Капела посвећена Марији Египатској се налази у Цркви светог гроба у Јерусалиму.

од Јерусалима: „две хиљаде и четириста коракљаји“, као и познавање обичаја, предочавају Венцловићево изузетно познавање библијске културе. Након читања записа *Шейња у субојџу* намеће се утисак као да је Венцловић био у Светом граду, мада се он отиснуо само на духовно путовање, да би ментално мапирао и потврдио значај Јерусалима својој пастви. Истовремено, дао је и сопствени допринос неговању и очувању култа Светог града међу Србима. Поменути списи сведоче не само о историји града, него и о ауторовој забринутости за његову судбину због честих разарања и освајања. Венцловић је своју забринутост исказао и у песничком запису *Сион*: страхује да ће Сион бити преоран, а Јерусалим „запустети ка воћњак обран“.

Венцловић је написао и биографски спис о Светом Сави, било му је познато његово дело и његова ходочасничка путовања у Свети град. Такође, му је била позната посланица Светог Саве студеничком игуману Спиридону у којој је саопштавао „језгровито и делимично на поетски начин [...] утиске о боравку у Светој земљи“ (Јовановић 2018: 166). У писању својих повести Венцловић је користио не само библијске изворе, него и српске, као и друге словенске литерарне текстове. Библијски мотиви чести су у књижевности, многи аутори налазили су инспирацију у *Библији*, парафразирали су мотиве о библијским јунацима и причама. Утицај *Библије* у књижевности почиње с појавом првих превода на латински језик, а потом и на народне језик.²⁴

Није Венцловић усамљен у свом ходочашћу срцем. Чувени Петрарка (Petrarca), никада није, такође, путовао у Свету земљу, али је написао крајем марта 1358. године, за три дана, особен водич-писмо *Itinerarium ad sepulchrum domini nostri Ihesu Christi* свом пријатељу Ђованолу Гвиду да Манделу (Giovannolo Guido da Mandello), члану чувене миланске породице Висконти (Visconti). Дело садржи детаљне и корисне информације о Петраркином нереализованом путовању од Ђенове до Јерусалима и требало је да буде корисно Мандели током ходочашћа у Свету земљу. Петраркино путовање срцем, његова изузетна упућеност у библијску културу, тачан извор историјских и географских података, допринели су да је текст стекао популарност и на латинском и у преводу на народни језик.

²⁴ Ерих Ауербах је у свом есеју *Огисејев оживљак* упоредио текст Хомерове *Огисеје* и текст *Синароја завешта*, закључио је да *Библија* може да се разуме и као књижевност, али се мора имати у виду да је доминантна историјска функција библијскога текста. *Библија* је по њему књижевно обликована прича којој мора да се верује у потпуности (AUERBACH 1968: 7–29). Нортроп Фрај у својој књизи о односу *Библије* и књижевности наглашава да ниједна књига не би могла да има тако особен књижевни утицај да не поседује књижевне квалитете, поима *Библију* као дело које је „више“ од књижевности због њених филозофских, антрополошких, историјских и етичких аспеката и које као такво измиче свим књижевним мерилима. Иако користи поетски језик, иако садржи обиље песничких фигура, није само књижевност. Књижевни аспект текста није примаран за *Библију*, него је примарно указивање на присутност Бога. Фрај указује на велики утицај *Библије* на многе књижевности и књижевнике. За Фраја *Библија* је заокружена, јединствена целина која има јединствену типолошку структуру (FRYE, *Veliki kod(eks): Biblija i književnost*, 1985).

Питање које је неизбежно: је ли Венцловић познавао Јеротејев путопис? Мала је вероватноћа да је имао прилике да га прочита и тако спозна Јеротејев духовни доживљај Светог града, но није немогуће да је слушао о подвигу свога сабрата, као и о његовом књижевном путопису. Увид у Венцловићево дело предочава да је тематика о путовању, путу, путнику била инспиративна за њега, чини се више у метафизичком смислу и као духовни чин. Не зна се колико је било преписа Јеротејевог рукописа о путовању у Јерусалим, из тмине векова до нас је допрео само један. Нажалост, аутограф, који се некада налазио у Сремским Карловцима, нестао је у великој поплави средином XIX века.²⁵ Путопис је 1861. године објавио Осип Бођански у Москви, запис је начињен пре поплаве, а неке делове објавио је и Стојан Новаковић 1871. у Београду.

Утицај *Библија* уочава се у многим сегментима човековог живота. Ходочашће је својеврстан тип путовања, то је пут са *Библијом*, књигом у средишту хришћанског културног наслеђа, чији су поједини садржаји особен водич за ходочаснике. Од времена настанка било је то путовање на којем је путник могао да зна унапред много о местима које обилази у Светој земљи и Јерусалиму, што је било изнимка посебно у доба када није било убрзаног и сведоступног протока информација. Но, *Светио њисмо* није било само извор информација оно је било и јесте извор надахнућа и мотивације. Ходочасник је био увек захвалан Богу, јер чак и када је путовао сам, никада није био сам: пратило га је свевидеће око. За разлику од других путовања у древна времена акценат на путовању у Јерусалим није био толико на откривању новог, колико је био на суочавању са аутентичним религијским местима, на упијању њихове посебно надахњујуће атмосфере, на непосредном спознавању о искону, о коренима хришћанске културе. Европска култура заснована је на основама два културна обрасца: античком и хришћанском, који се прожимају у многим аспектима живота, наравно и у књижевности. Путописи настали на основу ходочасничког искуства, значајна су и занимљива књижевна дела, која нису само део библијске културе, него и културе путовања²⁶. Двојица српских монаха и писаца допринела су изграђивању култа Јерусалима као јединственог града који траје вековима у српској култури: Јеротеј Рачанин је то учинио предочавањем непосредних утисака о Светом граду у путопису, а Венцловић у неколико записа и легенди путовањем срцем, које је утемељено у хришћанству и *Библији*.

²⁵ Приликом боравка у Сремским Карловцима 1840. године Осип Бођански је у једном зборнику уочио Јеротејев путопис, замолио је Милоша Поповића, тада ученика богословије и рођеног брата Ђуре Даничића да му препише текст; објавио га је у целини двадесет година касније, крајем 1861. године (в. Маринковић 1969: 263–300).

²⁶ Синтагма култура путовања почела је интензивније да се користи почетком деведесетих година у немачким текстовима у хуманистичким областима, њеним аутором сматра се Gary Langer (*Travel to Learn*, 1977).

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Библија: *Светио писмо Сѣтароа и Новоа завјетѣа*. Београд: Британско и инострано библијско друштво, 1993.
- Боловић, Злата. Преписи штампаних књига у српској средњовековној традицији. *Средњи век у српској науци, историји, књижевности и уметности*. Гордана Јовановић (ур.). 9–17. Деспотовац – Београд: Народна библиотека „Ресавска школа“ – Институт за српски језик САНУ, 2017.
- Венцловић, Гаврил Стефановић. *Црни биво у срцу*. Београд: Просвета, 1966.
- Витковић, Гаврило (прир.). *Прошлост, усѣанова и сѣоменици уѣарских краљевих џајкаца од 1000. до 1872*. Београд: Штампарија Краљевине Србије, 1887.
- Давидов, Динко. Јерусалим и српска култура. *Описаније Јерусалима*. Нови Сад: Галерија Матице српске, 1973, 11–50.
- Давидов, Динко. *Срби и Јерусалим*. Београд: Политика А. Д., 2007.
- Доментијан. *Живот Светиоа Саве и Живот Светиоа Симеона*. Београд: Просвета – Српска књижевна задруга, 1988.
- Јовановић, Томислав Ж. Просквинитариони и српска путописна проза посвећена Светој земљи. *Српска славистика*. Том 2. Б. Сувајџић, П. Буњак, Д. Иванић (ур.). Београд: Савез славистичких друштава Србије, 2018, 161–171.
- Јовановић, Томислав. *Светиа земља у српској књижевности од XIII до краја XVIII века*. Београд: Чигоја штампа, 2007.
- Маца, Карло. *Поклоничка љуѣовања: верски љуризам – историјско-кулѣуролошки љрисѣуј*. Београд: Слѣжбени гласник, 2009.
- Маринковић, Боривоје. „Одломци трагања за Рачанима и традиција о Јеротеју Рачанину“. *Годишњак Филозофској факулѣетѣа у Новом Саду* XII/I (1969): 263–300.
- Оирс: *Оксфордска историја римској светѣа*. Џон Бордман, Џаспер Грифин, Озвин Мари (прир.). Београд: Clio, 1999.
- Павић, Милорад. *Историја српске књижевности бароконој доба*. Београд: Нолит, 1970.
- Половина, Наташа. *Тојос љуѣовања у српским биоѣрафијама XIII*. Нови Сад: Академска књига, 2010.
- Поповић, Павле. Свети Сава: живот. *Из књижевности*. Нови Сад – Београд: Матица српска – Српска књижевна задруга, 1972, 74–112.
- Рачанин, Јеротеј. Путовање ка граду Јерусалиму. *Светиа земља у српској књижевности од XIII до краја века XVIII*. Београд: Чигоја штампа, 2007, 171–199.
- Рачанин, Јеротеј. *Пуѣѣшасѣивѣ кѣ ѣраду Јерусалиму Јеровея јеромонаха Рачанинскоа*. Москва: вѣ Университетској типоѣрафији, 1861, 1–34.
- Скерлић, Јован. *Српска књижевност у XVIII веку*. Београд: Издавачка књижарница „Напредак“, 1923.
- Тимотијевић, Мирослав. Духовно ходочашће и Описаније Јерусалима Христофора Цефаровића. *Зборник Народној музеја XIX/2* (2010): 213–242.
- Трифуновић, Ђорђе. *Азбучник српских средњовековних књижевних љојмова*. Друго допуњено издање. Београд: Нолит, 1990.

*

- AUERBAH, Erih. *Odisejev ožiljak. Mimesis*. Beograd: Nolit, 1968, 7–29.
- ASMAN, Jan. *Kultura pamćenja*. Beograd: Prosveta, 2011.
- CA: *Catholic Encyclopedia*, “Itineraria”, 1913, para. 2.
 <[https://en.wikisource.org/w/index.php?title=Catholic_Encyclopedia_\(1913\)/Itineraria&oldid=4397399](https://en.wikisource.org/w/index.php?title=Catholic_Encyclopedia_(1913)/Itineraria&oldid=4397399)> 21. 4. 2013.
- CHAREYRON, Nicole. *Pilgrims to Jerusalem in the Middle Ages*. New York: Columbia University Press, 2005.
- LECLERCK, J. Monachisme et peregrination du IXe au XIIe siècle. *Studia Monastica* 3 (1961): 33–52.
- LE GOF, Žak. Čovek srednjeg veka. *Čovek srednjeg veka*. J. Le Goff (ur.). Beograd: Clio, 2007, 5–42.
- MCCORMICK, Michael. Byzantium on the move: imagining a communications history. *Travel in the Byzantine World*. Ruth Macrides (ed.). 3–39. Aldershot: Society for the Promotion of Byzantine Studies, 2002.
- FRAJ, Nortrop. *Veliki kod(eks): Biblija i književnost*. Beograd: Prosveta, 1985.

Nada N. Savković

TWO TYPES OF PILGRIMAGE TO JERUSALEM BY TWO RACAN' IN XVIII CENTURY

Summary

The spiritual touches and the cult of Jerusalem have existed in Serbian literature for eight centuries: from Saint Sava who visited Jerusalem twice. Jerotej Račanin (second half of the 17th c. – after 1727) arrived in Jerusalem in 1705, but he described the journey to the Holy Land in a travelogue *Putšastvije k gradu Jerusalimu Jeroteja jeromonaha Račaninskago* in 1727. He made a great effort to write the “first literary travelogue” in the Serbian literature: he chronicled precisely, almost daily, about lodging, events and occurrences that impressed him most on his journey for almost a year. As a monk who took part in services in the temples of the Holy City, he described the life in them to a great detail, and he also wrote about making choices and ways of reading prayers. Travel culture has confirmed itself in the literature by specific ways of structuring experiences. The gift of travelling to Jerusalem influenced the creation of a special literary field in the Serbian literature, the emergence of new motifs and its thematic enrichment. Gavril Stefanović Venclović (late 17th c. – after 1746) did not physically travel to Jerusalem, but was spiritually located there, he mentally mapped and described legends about the unique city.

Универзитет Унион
 Факултет за правне и пословне студије др Лазар Вркатић
 Департман за енглески језик
nadasavk@gmail.com

Др Исидора Г. Бјелаковић и др Ненад Ђ. Нинковић

ПОСЛОВНОПРАВНА ПРЕПИСКА
СРПСКИХ КАПЕТАНА ИЗ ЈУЖНЕ УГАРСКЕ
(НАЦИОНАЛНИ АРХИВ У СЕГЕДИНУ, 1727–1746)*

У раду се анализира језик ћириличних докумената Срба капетана који се чувају у *Националном архиву* у Сегедину (Magyar Nemzeti Levéltár Csongrád Megyei Levéltára, Szeged), а потичу из периода 1727–1746. г. У питању је рукописна грађа пословноправног карактера из Мартоноша, Печке, Кањиже, Надлака, Арада, Сегедина, Мола и Жабља. Истраживање се реализује како би се (1) утврдио структурни модел анализираних докумената (средњовековни или модерни), (2) идентификовао језик којим су текстови писани, (3) уочило време продирања рускословенских црта у језик ових докумената, те (4) утврдила горња граница чувања српскословенских језичких карактеристика, као и (5) зависност типа језика од тематско-структурне устројености текста.

Кључне речи: 18. век, српски језик, рускословенски језик, пословноправна преписка.

1. Увод. Прва половина 18. века, познато је, српском становништву на територији Јужне Угарске, поред промена у политичком, културном и цивилизационом смислу, доноси и нов књижевни језик – рускословенски. Истраживања показују да наведена замена једне редакције (српске) другом (руском), иако је имала институционализовани карактер будући да је остварена под патронатом Српске православне цркве, није реализована систематски на читавој територији насељеној Србима, већ је реч о прилично неуједначеном процесу који се одвијао различитим темпом током читавог 18. века (а могуће је и касније) (в. нпр. Младеновић 1972; 1973; 1977; 1977а; 1984–85; 1992; Унбегаун 1995: 32–33; Стефановић 2002; Стојановић 2011а; 2011б; 2012; Бјелаковић 2018а; 2018б; 2019а; 2019б).

* Овај рад представља резултат истраживања у оквиру пројекта *Историја српског језика* (178001) и *Војвођански њосѿор у конѿексѿу евроѿске исѿорије* (177002) Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

Наведена истраживања указују и на то да је процес преласка на руско-словенски језик био праћен и истовременом генезом новог типа књижевног језика (славеносрпског), условљеном и социјално и жанровски, на чију јасну путању тек треба да укаже исцрпнија анализа репрезентативног корпуса (в. нпр. БЈЕЛАКОВИЋ 2018а; 2018б; 2019а; 2019б).

Ако се савремена србистика може похвалити чињеницом да се о језику писане продукције Срба друге половине 18. века зна доста (захваљујући најпре истраживањима А. Младеновића и И. Грицкат, а потом и њихових епигона, као и инокосних истраживача који постављају темеље модернијем методолошком приступу), онда не треба игнорисати истину да је реч пре свега о резултатима добијеним на основу истраживања *цїѣамїаних* извора, те да се о језику *рукойисне* грађе Срба из 18. века (како његове прве тако и друге половине) не зна много. У србистици су и данас, наиме, отворена многа питања, због чега слика о језику/језицима рукописне продукције Срба у 18. веку остаје и даље без прецизних контура, недовољно јасна и непотпуна. Питање идентификације језика (језикâ) рукописне грађе 18. века, питање динамике и хронологије смене српскословенског рускословенским језиком на читавом штокавском подручју, питање односа жанра и језика, питање дијатопијске разубојености, те темпа прихватања западноевропских писаних образаца и раскида са средњовековним жанровским узусима – само су нека од њих. Управо из тог разлога, анализа релевантног корпуса рукописних споменика 18. века, територијално, социјално и жанровски издиференцираних, представља један од важних задатака србистичке дијахроније.

Имајући наведено у виду, у овом истраживању анализиран је језик једног сегмента сачуване писане продукције из прве половине 18. века, чији су аутори представници световне популације – капетани или народни официри – специфичан и важан елемент српског друштва ове епохе. У раду је, наиме, применом тзв. (дескриптивне) методе упитника¹ утврђена фонолошка и морфолошка структура језика рукописних текстова пословноправног профила (писама, атестација, молби, уговора, потврда и извештаја), који се чувају у *Националном архиву* у Сегедину (Magyar Nemzeti Levéltár Csongrád Megyei Levéltára, Szeged), а потичу из периода 1727–1746. године, да би потом, на основу добијених резултата, пажња била посвећена (1) идентификацији језика анализираних докумената, (2) утврђивању како времена појаве првих рускословенских наноса тако и горње границе чувања српскословенских језичких карактеристика и (3) анализи зависности типа језика од тематско-структурне устројености текста и образовања адресанта. Поред тога, једно од централних питања које се поставља у овом истраживању јесте питање структурног модела којем припадају анализирана писма – средњовековног или модерног.

¹ Више о наведеној методи и њеној примени у дијахронијским проучавањима језика в. у Суботић 2003; 2004.

Анализирано је 19 писама капетана Срба из Мартоноша, Печке, Кањиже, Надлака, Арада, Сегедина, Мола и Жабља.²

- М 1727: *Писмо кайејана Арсенија Вујића сејединском бирову*. Мартонош. К: IV а 1003е. СБТ. 1 стр.
- П 1731: *Писмо кайејана Пере Сејединца кайејану Живану у Сеједин*. Печка. К: IV а 1003е. 2 стр.
- К 1734: *Молба кайејана Сћефана Закића сејединском бирову*. Кањижа. К: IV а 1003е. 1 стр.
- Н 1735: *Писмо кайејана Јована Думића сејединском бирову*. Надлак. К: IV а 1003. 2 стр.
- А 1736: *Молба оберкайејана Арсенија Вујића бирову и ѿначу о исилајѿи новца*. Арад. К: IV а 1003. 2 стр.
- С 1736: *Појѿврда о ѿријему новца кайѿана Паче Фаркаѿа*. Сегедин. К: IV а 1003. 1 стр.
- К 1736: *Појѿврда кайејана Сћефана Закића о изврѿеној казни*. Кањижа. К: IV а 1003. 2 стр.
- К 1736а: *Ујовор о сѿујању у војну службу*. Кањижа. К: IV а 1003. 1 стр.
- К 1737: *Писмо кайејана Сћефана Закића бирову*. Кањижа. К: IV а 1003е. 2 стр.
- К 1737а: *Писмо кайејана Сћефана Закића бирову*. Кањижа. К: IV б 1406. 2 стр.
- М 1738: *Писмо кайејана Лазара Вујића бирову*. Мартонош. К: IV б 1406. 2 стр.
- М 1739: *Писмо кайејана Лазара Вујића великом бирову*. Мартонош. К: IV а 1003е. 2 стр.
- Сент. 1740: *Појѿврда о слободном крејѿању, издајѿа од сѿране кайејана Јаноѿа Николејѿића*. Сентомаш. К: IV а 1003е. 2 стр.
- С 1742: *Ајесѿација кайејана Михаила Соринке*. Сегедин. К: IV а 1003. 1 стр.
- К 1742: *Писмо кайејана Пејѿра Закића сејединском бирову*. Кањижа. К: IV а 1003е. 3 стр.
- К 1742а: *Писмо кайејана Пејѿра Закића сејединском бирову*. Кањижа. К: IV а 1003е. 1 стр.
- М 1746: *Писмо кайејана Јосифа Кракаѿова (Каракасовића) сејединском бирову*. Мол. К: IV а 1003е. 1 стр.
- Ж 1746. *Ајесѿајѿ кайејана Михаила Соринке*. Жабаль. К: IV а 1003. 1 стр.
- К 1746: *Извешѿај кайејана Сћефана Зако (Закића)*. Кањижа. К: IV а 1003. 4 стр.

² Анализа је спроведена на основу снимака оригинала. Фотографисање грађе реализовано је октобра 2016. г. у Сегедину и овом приликом најискреније захваљујемо љубазном особљу Националног архива.

3. СРБИ У ХАБЗБУРШКОЈ МОНАРХИЈИ. Српско друштво у Хабзбуршкој монархији током великог дела XVIII века обележила су три идентитета – (1) *црквени*, оличен у јерархији Карловачке архиепископије, (2) *војни*, који су симболизовали граничари, и (3) *ірађански*, који је јачао како се поменуто столеће ближило свом крају. Пошто Срби у Монархији нису имали историјску територију (покрајину) која би им омогућила Скупштину (Сабор, Диету), политику народа водила је јерархија Карловачке архиепископије. Њени поглавари одлазили су ради решавања народних послова у Беч, за шта им је била потребна материјална помоћ грађанства – трговаца и занатлија, као и аргумент оданости владару српских официра. Срби су били једини некатолички народ у Хабзбуршкој монархији који је крајем XVII века путем три царске привилегије добио право јавног исповедања вере (Нинковић 2018а: 87–90). Колико је ово било значајно, види се по томе што се закони цара Јосифа II (1780–1790) о верској толеранцији некатолчког становништва из 1781. године (који се у историографији, упркос дози дискриминације некатолличких верника, сматрају једним од најлибералнијих) нису односили на Србе, за које су и даље важиле Привилегије (BEALES 2009: 168–196). Овако значајно право цар Леополд I (1657–1705) није дао Србима из хришћанске солидарности или милосрђа, него из захвалности за њихово учешће у Великом бечком рату (1683–1699). Привилегије стечене за војне заслуге требало је да важе само док Срби буду верни владару, а верност се односила на граничаре. Зато је Душан Ј. Поповић (1894–1965), у своје време најбољи познавалац српске историје XVIII века, у првом синтетичком тексту о Војној граници написао да је она „...чинила основу њиховог (српског – прим. аутора) привилегованог положаја а на тај начин и основ културном развоју нашег народа не само у Аустрији, него и целокупног нашег народа” (Поповић 2008: 269).

3.1. Војна граница. Обриси настанка Војне границе могу се видети у XV веку мада је праву организацију она добила током осме деценије XVI века, када је обухватала гранични појас са Османским царством у Хрватској и Славонији, насељен пребеглим Србима. Важна етапа у развоју Војне границе уследила је после Великог бечког рата, када је власт Хабзбуршке монархије проширена на територију Угарске, те је с проширењем државне проширена и Војна граница. Њени нови делови добили су име по рекама на којима су се граничили Монархија и Османско царство – Посавска, Подунавска, Потиска и Поморишка војна граница. У току ратних сукоба пограничне територије остале су пуне или ретко насељене, због чега је држава намеравала да их насели Србима. С друге стране, Срби нису желели да се настане на племићким поседима угарских жупанија. На тај начин, поклопиле су се намере двора и жеље Срба. Становништво у граничарском статусу служило је у народној и земаљској милицији: док је земаљска милиција служила као стража на граници, народна је у време рата одлазила на бојишта (KASER 1997: 223–224).

На опустошеној територији Потисја и Поморишја настала је, дакле, Војна граница – насељена Србима који су се у време њеног формирања (1700–1702) спуштали са севера из околине Будима, Пеште, Острогона, Коморана, Сентандреје, те долазили са територије Бачке или околине Арада. Ако је међу новим граничарима било старог српског потиског или поморишког становништва, њихов број је био мали (нпр. Пера Сегединац), а већину су чинили они Срби који су у бројним миграцијама дошли на простор Угарске из Шумадије, са Косова и Метохије, из Поморавља, Срема, данашње западне Србије, делимично и из Семберије. Комисија на чијем су челу били славонски командант генерал барон Шлихтинг и гроф Карафа одредила је насеља у којима ће живети граничари, али цео процес није честито ни завршен када је почео Ракоцијев устанак (1703–1711), у којем је дошло до поновног померања и страдања српског становништва. Оправданост постојања Војне границе управо су потврдили Срби из нових војних граница борећи се на страни двора. Они су били важан војнички фактор у овом делу државе, посебно када је дошло до новог Аустро-турског рата (1716–1718) (Микавица – Лемаић – Васин – Нинковић 2016: 217–218).

3.2. Српски народни официри. Пожаревачким миром (1718) завршава се период ратовања који је са малим прекидима трајао три и по деценије. То време је изнедрило читав низ српских команданата – народних официра. Било је оних који су током Великог бечког рата прелазили из османске у хабзбуршку војску, попут Јована Поповића Текелије или Пере Сегединца. Они су успех у каријери постигли управо захваљујући Бечком рату. Таква је била судбина и нешто млађих Јосифа Каракасовића или Арсенија Вујића. Вешти и снажљиви, ови су официри настојали да за себе обезбеде напредак у војној хијерархији, а за своје потомке – наслеђе чинова и командних места. Тако су настајале официрске породице – Поповић-Текелија, Вујић, Закић, Хорват, Витковић, Прерадовић, Николетић, Чорба, Стратимировић, итд. Бољи материјални положај омогућавао им је даљи напредак, због чега су се често укључивали у трговину житарицама, воловима, те закупљивали скеле и пустаре. Сегедински српски граничари држали су у рукама целокупну градску трговину и, ако се изузме неколико Немаца у граду, у првој половини XVIII века није било других трговаца осим Срба (Поповић 1990: 322–323).

Српски официри изградили су војну каријеру у току рата, без војне школе, осим оне стечене у пракси. Појединци који су потицали из породица са војном традицијом (Пера Сегединац) или пак они који су имали извесна знања о ратовању, стечена под Османлијама (Јосиф Каракасовић, Арсеније Вујић), лакше су напредовали. Њихов утицај у првим деценијама XVIII века није био незанемарљив ни на црквено-народним саборима, најважнијој световној установи Срба у Хабзбуршкој монархији (Точанац 2008: 7). Тако су, на пример, када је 1727. године цар Карло VI (1711–1740) донео Деклараторију за ограничавање Привилегија, официри из Потисја и Поморишја похрлили

у Карловце на незванични Сабор како би дали легитимитет српским протестима и захтевима, а међу њима су била и двојица капетана чија су писма анализирана у овом раду – молски Јосиф Каракасовић и мартоношки Арсеније Вујић.

У међувремену, од почетка XVIII века стасавала је друга генерација официра, која – за разлику од њихових очева – није потицала из Османског царства, него је рођена у Хабзбуршкој монархији, што је утицало на њихово образовање и ставове. На крају, ту је и трећа генерација, која је била не само војни актер него и учесник у културним променама изазваним приливом руских књига и учитеља у српску средину Хабзбуршке монархије.

Време рођења капетана	Пре 1683.	Пера Сегединац Арсеније Вујић Јован Думић Јосиф Каракасовић
	1683–1699.	Пача Фаркаш Јован Николетић (1696)
	1699–1715.	Стефан Закић (око 1700) Михајло Соринка (1712) Лазар Вујић (1714)
	1715–1721.	Петар Зако (1720)

Табела 1. Подаци о рођењу аутора анализираних писама, капетана из Потиске и Поморишке војне границе

3.2.1. ПОРЕКЛО ОФИЦИРСКИХ ПОРОДИЦА. Официрске породице из Потисја и Поморишја мигрирале су у Хабзбуршку монархију у време Великог бечког рата из Османског царства. Њихова историја бар у првим деценијама XVIII века показује доста сличности. *Јосиф Каракасовић* је већ 1720. био коњички капетан у Мољу, са високим примањима (Az 1720. évi országos összeírás N79). Борио се у Аустро-турским ратовима 1716–1718. и 1737–1739. као и у Рату за аустријско наслеђе (1740–1748), при крају којег је преминуо. Кругу официра какви су били Каракасовић или Арсеније Вујић припадали су капетани *Јован Думић* из Надлака и *Јован Николетић* (Николић), који је као дете са родитељима стигао у нове војне границе, у данашњи Србобран, где је преживео Ракоцијев устанак. Углед му је растао тако да је 1731. г. пратио београдско-карловачког архиепископа Вићентија Јовановића у Беч, а 1735. г. стекао је, са породицом, племићку титулу. На почетку Рата за аустријско наслеђе постао је србобрански капетан. Иако се по укидању Потиске границе определио за остатак у војној служби, није отишао у Русију, него је прешао у Банат (Илић 2014: 291). У Банат прелази и капетан *Михајло Соринка* (1751), који се борио у Рату за аустријско наслеђе и тако стекао капетански чин 1744. (Гавриловић 2011: 270).

У српској прошлости нарочити траг оставили су Вујићи и Закићи. Вујићи су своју судбину везали најпре за Мартонош, поред Кањиже, у Потиској војној граници, док се Закићи јављају током Великог бечког рата у Сегедину (Гавриловић 2005: 52). Настанак Војне границе одвео је Јована Добрића Закића у Поморишје, где је био капетан у Надлаку. Породичну традицију граничара наставили су Јованов син Стефан, капетан у Кањижи у Потиској војној граници, и унуци, Стефанови синови Петар, Јован и Ђорђе. У време Рата за аустријско наслеђе (1740–1748) заједно су се нашли на ратишту *Стефан* и *Петар Закић*. Српски Сабор је 1744. г. тражио за Стефана Закића чин оберкапетана потиске милиције, али је Марија Терезија одбила предлог. Исте године Петар је постао капетан у Бечеју (Гавриловић 2000: 116). Током процеса расформирања Потиско-поморишке војне границе 1750. године Стефан се са синовима Петром и Ђорђем (заставником у Кањижи) изјаснио за прелазак у провинцијални статус (Костић 2011: 188–189).³

Родоначелник породице Вујић – Арсеније учествовао је у Бечком рату и Ракоцијевом устанку, а 1720. г. његово име и чин капетана наведени су приликом пописа Мартоноша. У то доба је већ био међу најугледнијим српским официрима, тако да је 1723. г. са оберкапетаном Васом Ђулинцем (Јулинац) у Бечу био заступник Потиске границе (Јакшић 1900: 39). Бачку је напустио 1736. године, када је постао оберкапетан (командант) Поморишке војне границе, са седиштем у Араду. Жалбе својих граничара однео је 1737. г. у Беч, где је четири године касније пратио патријарха Арсенија IV Јовановића Шакабенту. Исте године (1741) постао је оберкапетан Потиске границе, а са породицом је добио племство. Борио се у Рату за аустријско наслеђе (Гавриловић 1992: 38), а 1743. г. био је учесник делегације коју је ради потврде Привилегија водио епископ Павле Ненадовић у Беч (Нинковић 2017: 44–45). Тада је постао потпуковник. Био је и на Сабору 1744. године, после којег је кренуо на ратиште, али је у путу преминуо (Јакшић 1899: 25, 34, 156–158). Наследили су га синови Лазар, Петар, Павле и Василије. Најстарији *Лазар* ратовао је у Баварској (1733–1735), где је био и у заробљеништву, што му је (1736) донело капетански чин у Мартоношу. Ратовао је у Аустро-турском рату (1737–1739), а потом поново у Баварској (1741–1742). Привремено је током 1743. г. замењивао оца као потиски оберкапетан. Развојачење Потиске и Поморишке границе одредило је судбину и породице Вујић, која је желела да остане у војном статусу и одсели се у Русију (Костић 2011: 188–189). Једини који се двоумио и чак изјавио да ће прећи у цивилни статус, али се после предомислио, био је Лазар. Међутим, он је преминуо током самог процеса укидања границе (Гавриловић 2006: 362).

³ Овове је допринела и чињеница да су Закићи раније трговали и закупљивали пуста-ре (Стефан је, на пример, 1740. године закупио пустару Кикинду у Банату; Илић 2014: 63). Због преласка у други статус добили су племство, пустару Бајшу, део земље у Кањижи и 120 јутара земље у Бечеју (Гавриловић 2012: 77–80). Посед Бајша им је донео и племићко име од Бајшански (Улмер 1986: 19–20).

3.2.2. ОБРАЗОВАЊЕ СРПСКИХ НАРОДНИХ ОФИЦИРА. О школовању капетана чија су писма анализирана у овом истраживању готово да није остало трага у историјским изворима, али чињеница да су слали писма јасно говори о томе да су имали елементарно образовање. За официре који на историјску позорницу излазе са Великим бечким ратом јасно је једно: њихово је школовање могло бити само у некој школи при цркви, чији је систем био сличан оном у Османском царству. Он је развијен у средњем веку, а слаба школска мрежа била је последица општег културног нивоа народа и материјалне несигурности. Целокупно образовање је било у рукама цркве. Мада је таква пракса постојала и на Западу, у католичким и протестантским срединама, у Османском царству, код Срба, не може бити речи о било којој врсти школа сем основних. То не значи да међу Србима није било образованих особа, али њихов број није био велик, припадали су готово увек цркви и позновизантијском културном обрасцу. Школовање је било резервисано за свештенике и мали број световњака, док су учитељи готово искључиво долазили из реда духовника. У овим школама учило се читање, писање, рачунање и основа вере (са појањем). У градовима су школе биле нешто развијеније, на шта указују малобројни српски путописи из XVII века (ПАВИЋ 1983: 94–96). Образовање је трајало по пет и више година, мада дужина трајања није строго регулисана. Најбољи образовни центри били су манастири, посебно они у којима је била развијена преписивачка делатност, попут Раче (ДЕРЕТИЋ 2007: 409).

У школама у Османском царству се, као и током прве три деценије XVIII века у Хабзбуршкој монархији, читање учило на основу богослужбених књига. Овај начин читања и писања познат је под називом србуљски. Прво су учена слова, тј. њихово име, затим су срицани слогови и реченице. Буквари су у ово време били реткост и већином непознати српској средини, мада су неки постојали при преписивачким центрима попут манастира Раче (СКЕРЛИЋ 1966: 187–191). Када би добро научили слова и срицање, ученици су добијали богослужбене књиге да на њима вежбају читање и писање. Прва лектира им је био *Псалтир*, потом *Часослов*, па друге књиге теолошке садржине. По томе да су увежбавали своје знање читањем и преписивањем *Минеја* остало је сведочанство како су појединци знали да пишу минејски (ГРУЛИЋ 2013: 38–43). У оваквим школама своје образовање стекли су Петар Јовановић – Пера Сегединац,⁴ Арсеније Вујић, Јован Думић, Јосиф Каракасовић, али и представници друге генерације српских капетана – Јован Николетић, Пача Фаркаш (Вук) и Стефан Закић.

⁴ Пера Сегединац је војну каријеру почео у османској војсци, а наставио је у хабзбуршкој, као граничар – капетан у Поморишкој војној граници. Учествовао је у Великом бечком рату и у борбама против Ракоцијевих куруца (ЈАКШИЋ 1900: 115–116). У историји је познат по устанку којем се придружио 1735. г. и који је у домаћој историографији добио назив управо по његовом имену – Устанак Пера Сегединца (ГАВРИЛОВИЋ 1985: 143–154).

Прелазак Срба у Хабзбуршку монархију, иако су у њој одмах почели да струје други културни утицаји, није значао и промену у систему образовања. Све до 1774. држава није бринула о суштини основног образовања и код православца је оно препуштено цркви. Са друге стране, црква у почетку није имала снаге да изврши промене. Тако се наставило са старим системом школства, а јерархија се концентрисала на отварање средњих јер их Срби до тада нису имали (Грулић 2013: 30–31; Нинковић 2018б: 323–333). Ради тога 1726. године у Сремске Карловце стиже Максим Суворов, а потом и његов брат Петар. Њихов долазак кореспондира са почетком употребе *Буквара* Теофана Прокоповича, а самим тим и русификације не само у српском школству него и у целокупној култури. Како је било потребно да прође доста времена да овај процес остави јаснији траг, може се рећи да до озбиљније русификације у Бачкој и Поморишју долази око 1735/1736. г. (Грулић 2013: 116–117). Управо у то време у Сегедину, граду у који су упућена писма анализирана у овом раду, централној тврђави између Потиске и Поморишке границе, боравио је Максим Суворов, што је подстакло сегединске Србе да зидају нову школу (Аспеев, С, IX-7/1736; Поповић 1939: 394).

Појачаној русификацији пресудно је допринео нови талас руских учитеља, који су у српску средину дошли између 1731. и 1737. г. Они су отворили нове школе, а руски утицаји су се осетили и тамо где нису предавали јер су за наставу почеле свуда да се користе руске књиге које су архиепископи прештампавали у Римнику (Микавица – Лемајић – Васин – Нинковић 2016: 321). У време наведених промена, током двадесетих година XVIII века ставала је и трећа генерација српских официра. Нови елементи у српској култури били су им добро познати. Док су Михајло Соринка и Лазар Вујић могли тек после основне школе да осете нове процесе, односно да се опишме не још увек на стари, србуљски начин, дотле је код Петра Закића сасвим извесно присутан нови начин описмењавања и руски утицај (Гавриловић 2000: 119, 122). Лазар Вујић је прво образовање стекао у основној школи у Мартоношу или околини (у периоду 1720–1725), тако да код њега изостају руски утицаји у овој фази образовања, али му они нису били непознати јер је његов млађи брат Павле похађао Лицеј у Братислави и Кијевску духовну академију (Ковиланић 1971: 488). Од свих официра чија су писма анализирана у овом раду само за Петра Закића постоје недвосмислени историјски извори да се школовао (до 1736. г. можда у Карловцима, али вероватно прво у Араду јер је његов деда Јован био капетан у близини, у месту Надлак). У Араду је неко време наставу држао Петар Суворов. После 1736. године Закић је наставио образовање још две године. По дужини додатног школовања могло би се закључити да је у питању неки Лицеј, али је то само претпоставка (Гавриловић 2011: 267). Чињеница да је већ 1739. године у Сегедину постао поткапетан говори да је његово знање било на завидном нивоу.

4. СТРУКТУРА АНАЛИЗИРАНИХ ДОКУМЕНАТА. Вредност сачуване писане кореспонденције манифестује се не само у пољу лингвистике него и у истра-

живањима социокултурне и политичке историје, па и других дисциплина, отварајући врата ка реконструкцији података о историјском, културном, друштвеном и језичком развоју једне етничке скупине, социјалног staleжа и сл. (в. Ћирковић – Михаљчић 1999: 529–532; Rhiannon Williams 2001: 3; Del Lungo Camiciotti 2014). Ако се пође од чињенице да су у Европи фундаменти *модерних* обриса писаног вида кореспонденције постављени у средњем веку, да је у раном модерном добу (у XV–XVI веку) она постала део јавне или приватне комуникације (чак и међу неписменима), да би потом свој пун замах доживела у 18. веку (в. Boureau – Chartier 1991; према Del Lungo Camiciotti 2014: 18; Rhiannon Williams 2001: 2; 13–14), онда се поставља питање када у српском културном кругу епистографија добија обрисе европских модерних узуса, односно када долази до замене средњовековног модела пословноправне преписке новим европским обрасцима. Сасвим је извесно да на српском језичком и етничком простору средњовековни дипломатички обрасци живе далеко дуже него у Европи, те да су на смену једног модела другим утицали различити фактори, од којих су најрелевантнији друштвено-политичке прилике и социјални статус кореспондената (Становљевић 1933: 4; Соловјев – Мошин 1936: I–III; LXXXVIII–XCIII; Perelman 1991: 100–105; Павловић 2013: 346). Овај процес највероватније није текао симултано на читавом подручју насељеном Србима и имао је карактер (1) етапног и (2) територијално, хронолошки и социјално неуједначеног. Будући да је ово истраживање фокусирано на пословноправну преписку српских капетана из Јужне Угарске током прве половине 18. века, дакле, на време изразитих друштвено-политичких турбуленција, поставља се питање да ли је међу овим социјалним слојем још био у употреби традиционални образац српских *средњовековних* пословноправних докумената или је он замењен новим (западно)европским моделом. Да бисмо одговорили на ово питање, неопходно је уочити структурне елементе оба типа – и средњовековног и модерног – и упоредити их са анализираним документима.

Српски *средњовековни* пословноправни документи подразумевали су, наиме, три компонентне –

(1) *ѱроѱокол* (инвокацију – призив божијег имена, интитулацију и инскрипцију – именовање адресанта и адресата, девоцију – одраз божанске воље („по милости божијој”), салутацију – поздрав, и аренгу – моралну мотивацију за издавање списа),

(2) *ѱексѱ* (промулгацију – ознаку јавности и легитимности („да је вedomу свакому човеку”); експозицију или нарацију – конкретну мотивацију, тј. догађаје који су узроковали писање документа, и диспозицију – пропозитивни садржај писма), и

(3) *есхаѱокол* (короборацију – закључну потврдној формули, аптекацију – призив благослова божијег, санкцију за прекршитеља договора, навођење имена сведока и хронотопа – место и време, потпис и печат) (в. Соловјев – Мошин 1936: LXX–LXXI; Шаркић 1996: 8; Павловић 2006: 8–9; 2013: 346).

С друге стране, *савремена* епистографија у извесном смислу одступа од овог модела и подразумева:

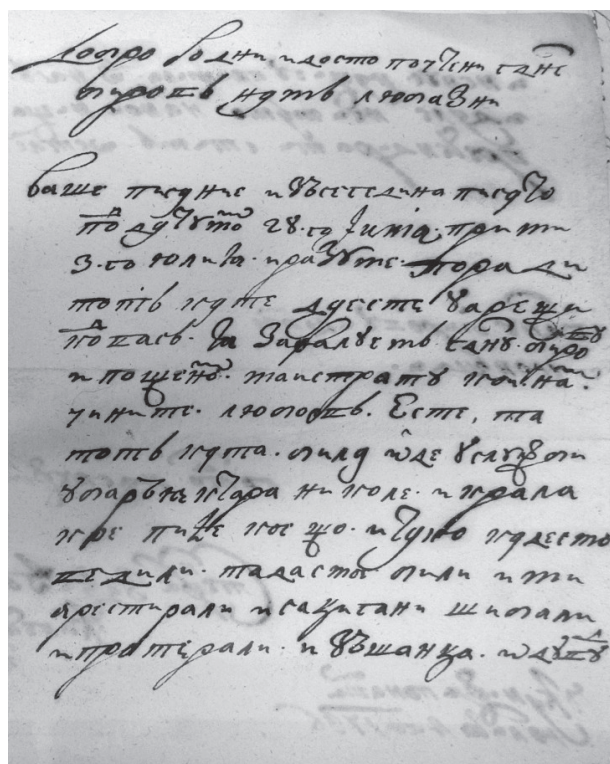
1. *увод* – контекстуализацију садржај писма: (1) главу (адресу адресанта (факултативно) и датум), (2) адресу примаоца, (3) поздравну формулу и (4) разлог за писање;

2. *ишло* – елаборацију разлога (уз могућност навођења очекиваног исхода, решења, циља и сл.);

3. *крај* – (1) потпис (са факултативном идентификацијом локације) и (2) опроштајну формулу (PATTERSON 1995; SVIATYUK 2015).

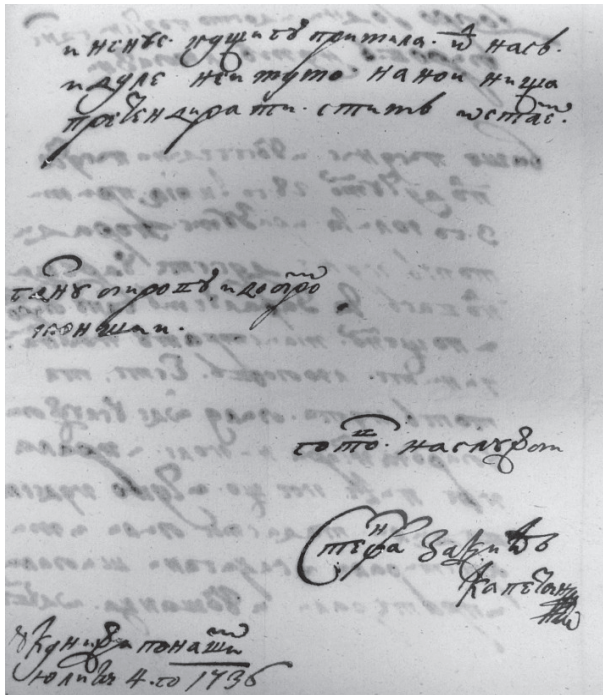
Наведене компоненте нису имале облигаторни карактер и могле су варирати у зависности од социјалног статуса, односа међу учесницима у преписци, друштвено-политичких околности, моде, тематике и сл. (PATTERSON 1995: 256–258; MASON 2011: 114).

Након поређења структуре анализираних докумената са наведеним моделима може се закључити да рукописи анализирани у овом раду одговарају другом, новијем обрасцу будући да не садрже низ елемената карактеристичних за српску средњовековну преписку, углавном оних везаних за домен сакралног (инвокацију, девоцију, аренгу, апрекацију, санкцију), што ће најбоље илустровати једно од анализираних писама:



ДОБРО РОДНИ И ДОСТОПОЧТЕННИ
ГДНЕ БИРОВА НАМЪ ЛЮБАЗНИ

ВАШЕ ПИСАНИЕ ИЗЪ СЕГЕДНА
ПИСАТО ПО^А ДАТЪМО^У 28.ГО
ЈУНИА ПРИДН 3.ГО ЈУНИА. И
РАЗЪМЕ ПОРАДН ТОТЪ КАТЕ ДА
ЕСТЕ 8 АРЕЦИН КО^А ВАСЪ. ЈА ЗАБА-
ЛЕМЪ ГДНЪ БИРОВА^{БС} И ПОЩЕНО^У
МАНСТРАТЪ КОН НА^У ЧИННТЕ
ЛЮБОВЪ. ЕСТЕ, ТА ТОТЪ КАТА.
БНЛА ОДЕ 8 СЛЪЖЕН 8 БА-
РЪЯКТАРА ННКОЛЕ И КРАЛА КОЕ
ПИКЕ КОЕ ЦО. И ТАКО КАДЕ СЛО
ВЕДНАН. ТАДА СЛО Е БНЛН И МН
АРЕСТНРАЛН И СА ЦНГАНН ШН-
БАЛН И ПРОТЕРАЛН ИЗЪ ШАНЦА.
ОД8В8^А



и нѣнѣ є каѣингѣ приѣшла ѿ насѣ
наѣ н даѣ нѣ нѣлаѣ на нон
ниѣа прѣтенѣратн. с тнѣ
остаѣ^ѣ.

ГДНѢ БИРОВА Н ДОБРО^ѣ КОНИШН

ГОТО^ѣ НА СЛѢЖЕН
СТЕФА^ѣ ЗАКИЊ КАПѢТАН
Ѣ КАНИЖН ПО НАШН^ѣ
ЮЛНІА 4.го 1736

(К 1736 – Пошверда кайейшана Сшефана Закића о извршеној казни)

4.1. Фонолошка и морфолошка СТРУКТУРА ДОКУМЕНАТА. Поред језичких карактеристика дистинктивних за рускословенски, српкословенски и српски народни језик на фонолошком и морфолошком нивоу, у раду су наведени и поједини регионализми специфични за савремене српске говоре у Банату и Мађарској (према Петровић 1979; и Ивић и др. 1994: 246). Приликом анализе наведени су само илустративни примери, али из свих текстова корпуса у којима су регистровани како би се на хронолошкој оси уочило време егзистирања појединих црта.

4.1.1. Фонолошке карактеристике

а. РЕФЛЕКС ПОЛУГЛАСНИКА. У језику анализираних рукописа српски рефлекс полугласника – *a* посведочен је у читавом анализираном периоду: данѣ (М 1727); љубазни (М 1727; К 1736; К 1737а); могаѣ (П 1731); прѣљубазни (К 1734); ѿтацѣ (К 1734); љубазни (К 1736); тада (К 1736); дошаѣ (К 1737); рекаѣ (М 1738); есаѣ (К 1742); нашаѣ (М 1746); повегаѣ (М 1746а); еданѣ (К 1737); пѣтакѣ (К 1737); есаѣ (К 1737; Ж 1746); есаѣ (К 1737а); када (М 1738); те-саѣ добио (С 1742); Есаѣ (К 1746); могаѣ (К 1746); ѿтишаѣ (К 1746); и др.⁵

⁵ У савременим српским говорима у Мађарској и у Банату посведочена је иста ситуација (в. Петровић 1979: 72; Ивић и др. 1994: 246).

Ретке форме са рускословенским/руским рефлексом регистроване су од 1736. године: *вѣлнколюбѣзницѣ* (А 1736); *любѣзни* (М 1738; М 1739); *любѣзномъ* (М 1746).

У наредним примерима тешко је утврдити да ли је реч о рускословенским фонетским цртама или о средњовековном наслеђу (лексикализованим македонизмима, регистрованим већ у најстаријом споменицима на српско-словенском језику⁶): *за-лѣбѣвъ* (М 1727); *любѣ*^а (К 1734); *любѣвъ* (К 1736); *какоѣвъ* (К 1742а); на тако^{ви} начинъ (К 1746); са-тако^{ви} коніи ходе (К 1746).

б. ПРЕДЛОГ ИЛИ ПРЕФИКС *сѣ(-). У грађи је забележен пре свега српкословенски/српски рефлекс било предлога било префикса, при чему се форма *са* углавном се везује за фонетски условљен положај (испред фрикатива/африката или групе консонаната): *са-сконцѣ* (К 1734); *са^аро^аство* (К 1736а); *са-седло^амъ* (К 1736а); *са* ноцѣ *ѣдницѣ* (К 1737); *са* цном (М 1738); *Са-мно^амъ* (С 1742); *Са-мно^амъ* (Ж 1746); *сачінена* (К 1746); *са-стражомъ* (К 1746); *са ѡвимъ* (К 1746); и др.

Једина посведочена форма са рускословенским/руским фонетизмом – *со* посведочена је у документу из 1746. године: *со* тако^{ви}мъ *Занатомъ* (К 1746).

в. ПРЕДЛОГ ИЛИ ПРЕФИКС *цѣ(-) и ПРЕФИКС *цѣз-. Српски народни континуанти предлога/префикса *цѣ(-): *у(-)* и *цѣз-: *уз(-)* регистровани су у великом броју докумената у читавом анализираном периоду: *г-сегѣдницѣ* (М 1727); *г-сегѣдницѣ* (П 1731; Н 1735; К 1737); *г-градъ* (П 1731); *г-горніонъ* *варош* (С 1736); *г-ареѣн* (К 1736); *гзеѡ* (А 1736); *г* нашъ *шанац* (К 1737); *г* *штранкѣ* (К 1737); *гзеѣн* (К 1737; К 1742); *г-зало^агъ* (К 1737а); *г* *сентѣ* (М 1738); *гзеѣмо* (М 1738); *г-бирца^авзѣ* (С 1742); *г-сегѣдинъ* (К 1742; М 1746; С 1746; С 1749); *г* *бирца^аузѣ* (Ж 1746); *у* *Канижи* (К 1746); и др.⁷

Рускословенски/руски рефлeksi во(-), воз(-) нису посведочени ни у једном случају, а српкословенско *ва* среће се у два примера: *ва-госпо^аарскѣ* *рѣце* (П 1731); *ва-рѣце* (Н 1735). Ретке су и књишке форме за које се не може са сигурношћу утврдити редакција: *в-жабѣ* (Ж 1746). Све наведене одлике вишег стила регистроване су од тридесетих година 18. века.

г. ЗАМЕНА ЈАТА. Екавска рефлексација јата посведочена је у већини докумената: *гдѣ* (П 1731; К 1734); *лѣта* (Н 1735); *здѣшнѣ* (С 1736); *разѣмѣѡ* (К 1737; К 1737а); *човѣка* (К 1737); *лѣто* (К 1737); *мѣстномъ* (Ж 1746); *рѣчи* (К 1746); и др.

Поред тога, у појединим рукописима забележени су и фонетски икавизми шумадијско-војвођанског типа: *гди* (М 1739), *живѣти* (К 1746), који понекад коегзистирају са екавизмима: *прид нами* (К 1746); *пре^д нами* (К 1746), и др.⁸

⁶ Више о овој појави в. у Куљбакин 1925: 25, 35; Младеновић 1987: 228.

⁷ У савременим српским говорима у Мађарској, као и у Банату потврђена је иста ситуација (в. Петровић 1979: 73; Ивић и др. 1994: 247).

⁸ Док је оваква ситуација потврђена у савременим говорима Баната (в. Ивић и др. 1994: 227–235), икавизми типични за (и)екавска говорна подручја, попут биљег, биљезити, биљешка, забележени у савременим српским говорима у Мађарској (в. Петровић 1979: 74), нису посведочени у анализираној грађи.

д. РЕФЛЕКС НАЗАЛА ПРЕДЊЕГ РЕДА *ѣ. У језику анализираних докумената уочава се доследна употреба српског континуанта назала предњег реда *ѣ – /e/: ниде (К 1734); два десетъ и четирн (С 1736); платишеди (С 1736); дати-се (К 1737); петакъ (К 1737); ѣзична (К 1737а); се погаѣали (М 1738); десило-се (С 1742); играо-се (Ж 1746); нашао-се (К 1746); време (К 1746); и др.⁹

Рускословенски/руски рефлекс није забележен ни у једном примеру.

ђ. Вокално /г/. Вокално /г/ регистровано је у многим документима у читавом анализираном периоду: држати (С 1736); потврѣемъ (С 1736); смртъ (К 1736а); крчмара (К 1746); држи (К 1746); гркв (К 1746); трговца (К 1746); и др.

Групе <ер> у позицији прасловенског силабичког /р/ забележена је само у једном примеру: потврѣдавамъ (С 1742).

е. Вокално /л/. У анализираној грађи регистровани су искључиво примери са српским народним рефлексом ове фонеме: дѣжа^и (К 1736а); дѣгъ (К 1737а); дѣжно (К 1737а); дѣжници (К 1737а)¹⁰.

ж. РЕФЛЕКС *-l(-) НА КРАЈУ РЕЧИ ИЛИ СЛОГА. Морфонолошка алтернација /л/ ~ /o/ на крају речи и слога регистрована је у читавом анализираном периоду: дао (М 1727); отишао (К 1734); похарио (Н 1735); натино (С 1736); развмо (К 1737; К 1737а); дошао (К 1737); рекао (М 1738; М 1739); бѣ (Сент. 1740); де-сио-се (С 1742); призвао (К 1742); нашао (М 1746); нашао-се (К 1746); арестирао (К 1746); и др.¹¹

У анализираној грађи књишке форме нису забележене.

з. РАЗВОЈ *d'. Српски народни рефлекс прасловенског гласа *d' – ђ забележен је у највећем броју примера: пређе (К 1734); роѣени (М 1739); потврѣемъ (С 1736); гопође (К 1737а); измеѣж (Ж 1746).

Књишки рефлекси уочавају се од тридесетих година 18. века, али у мањем броју случајева: такожде (Н 1735); помежда (С 1736); потврѣдавамъ (С 1742); прежде 26. дана (К 1746).

и. РАЗВОЈ *t'. Форме са српским народним рефлексом прасловенског *t' уочене су у читавом анализираном периоду: свршюѣи (К 1736а); хоѣете (А 1736); хоѣѣи (К 1742а); бѣдѣи (Ж 1746); пиюѣи (Ж 1746); хоѣеш (К 1746); кѣи (К 1746); и др.

Ретки књишки континуанти – /št/ и(ли) /šč/ посведочени су у текстовима од тридесетих година 18. века: ндѣща лета (Н 1735); 8 гредѣщи петакъ (К 1737).

ј. ФОНЕМА /h/. Употреба фонеме /x/ прилично је неуједначена. Губљење консонанта /h/ забележено је у свим позицијама у речи:

⁹ У савременим српским говорима у Мађарској потврђена је иста ситуација (в. Петровић 1979: 75).

¹⁰ У савременим српским говорима у Мађарској /u/ као континуант прасловенског вокалног /l/ доследно се употребљава (в. Петровић 1979: 75).

¹¹ Замена /l/ ~ /o/ спроведена је и у савременим српским говорима у Мађарској (в. Степановић 1994: 134), а форме у којима је каснијим фонетским развојем дошло до алтернације датог /o/ у /v/, присутне у овим говорима (в. Ivić 1966: 194), нису посведочене у анализираној грађи.

Није забележено сажимање финалних вокалских група -ао, -ео, -уо.

њ. Иако је морфонолошки ортографски проседе доминантан (нпр. нѣтка-зати – К 1734; местномѣ – Ж 1746; обслѣжити – М 1746), у грађи су регистровани и, истина ретки, примери примене фонолошког правописа: з-домашни (Н 1735); ш-ни (К 1737а).

4.1.2. МОРФОЛОШКЕ КАРАКТЕРИСТИКЕ

4.1.2.1. ИМЕНИЧКА ПРОМЕНА

а. Генитив једнине именица на -а. У анализираним документима народни наставак -е регистрован је у читавом анализираном периоду: ѡд ѡке сѣмѣ (К 1736а); нѣѣ наше рѣкѣ (К 1737); позаради ваше сѣлѣ (К 1737а); ѡ^а сѣлѣ (М 1739); поради мѣркѣ Яврамѡвѣ (К 1742); ѡ 2: годинѣ и 9: мѣсѣци (К 1742); у вашѣга еднога газдѣ (М 1746); противѣ вѣлах-нѣколѣ (К 1746); ѡ команде (К 1746); и др.

Књишки наставци нису посведочени.

б. Датив и локатив једнине именица женског рода на -а. Анализирана грађа указује на доследну употребу народног наставка -и: на сѣлѣ (К 1734; Н 1735); ѣ сѣлѣ (К 1736); не нѣдали на тоѣ моѣ газдѣ ниѣ тражити (К 1736а); хоѣѣ послати тамо ѡкога моѣга човека сѣвном командѣ (К 1737); моѣм сѣм дѣмтровѣ: жѣнѣ (К 1737а); ѣ-зѣлогѣ (К 1737а); ѣ-касѣ (С 1742); по сѣвдѡчѣ (К 1746); И моѣ Ординаѣ есте тога бирѣлѣ жѣнѣ рекао (К 1746); и др.

в. Инструментал једнине именица женског рода на -а. Посведочени примери указују на искључиву употребу народног наставка -ом код именица женског рода на -а: сѣ-стражѡмѣ (К 1746); за марвѡмѣ (М 1746); по^а таинѡмѣ (К 1746); сѡтимѣ нѣколѡмѣ (К 1746).

Књишки наставци -*еју/-оју* (в. Ремнѣва и др. 1999: 49) нису регистровани.

г. Локатив једнине именица мушког и средњег рода. У локативу једнине именица мушког и средњег рода народни наставак -у забележен је у текстовима у читавом анализираном периоду: ѣ-сѣгѣдинѣ (М 1727; К 1742); ѣ градѣ (П 1731); ѣ надѣлѣ (Н 1735); на неговѡмѣ конѣ (К 1736а); ѣ араѣ (А 1736); на-сѣдѣ (К 1737а); на вѣшѣ^а дѣтарѣ (М 1739); ѣсѡм знѣнѣ (К 1742); ѣ-бирѣцѣзѣ (С 1742); у сѣгѣдинѣ (К 1746); ѣ мохѡлѣ (М 1746); у гварнѣзонѣ (К 1746); у Сѣгѣдинѣсѡмѣ вашѣрѣ, у бирѣцѣзѣ (К 1746); у летѣ (Ж 1746); у разѡвѡрѣ (Ж 1746); у истѡмѣ бирѣцѣ (Ж 1746); и др. Поред тога, у грађи је регистрована и употреба акузативних облика у функцији локатива места: ѣ-мѣртѡнѣ^а (М 1738); ѣ-мѣртѡнѣ^а (М 1739);¹⁶ ѣ-сѣгѣдинѣ, Мѣсѣцѣ Августѣ 8. да^а 1742 (С 1742).

Књишки наставак -*е/-и* (в. Ремнѣва и др. 1999: 48) посведочен је само у једном примеру: Дѣто вѣжѣлѣ (Ж 1746) и др.

¹⁶ У оба наведена примера реч је хронологу на крају писма, којим се указује на место писања документа.

Књишки наставци, иако ређи, регистровани су у читавом анализираном периоду, мада не у свим документима, и везују се пре свега за датуме: ѿ вашег писма (М 1727); без нашег знана (М 1727); 28.го Јуниа (К 1736); 3.го јуниа (К 1736); 8 арадѣ но^ѿ по на^ѿмѣ 24.го 1736 дец^ѿ (А 1736); 21.го 739^ѿ (М 1739); того ради (С 1742; М 1746); марта 11.го 746 (М 1746); На 1746 вкѣ по рѣмо 19.го (К 1746); у именоватог^о карапала (Ж 1746); и сл.

б. У ГЕНИТИВУ ЈЕДНИНЕ ЗАМЕНИЧКО-ПРИДЕВСКЕ ПРОМЕНЕ ЖЕНСКОГ РОДА регистрован је искључиво народни наставак -е: великомѣ виновѣ поттенѣ кравекскѣ варошн (М 1727); ѿд ѿвѣ свѣ (К 1736а); слободнѣ кравекскѣ варошн виновѣ (К 1737); позарадн вашѣ скелѣ (К 1737а); порадн маркѣ Јврамковѣ (К 1742); ѿ славнѣ Командѣ (К 1746); Са варадинскѣ Капиѣ (К 1746); и сл.

в. У ДАТИВУ/ЛОКАТИВУ ЈЕДНИНЕ МУШКОГ И СРЕДЊЕГ РОДА бележе се наставци -оме, -ому и -ом: даемѣ на знаннѣ васакомѣ гоп^оподарѣ и свднн Цнсаркомѣ (К 1736а); на неговомѣ конѣ (К 1736а); к гредвщомѣ пролеѣ (К 1736а); поттеномѣ танатѣ (А 1736); Гнѣ виновѣ кравекскѣ варошн сегедина наѣ любезномѣ (М 1746); из нашега шанца есѣ едномѣ сиромѣ – милитарѣ 2^{ва} конѣ украдена (К 1746); Гнѣ виновѣ кравекскѣ варошн сегедина наѣ любезномѣ (М 1746); мислили есмо, дае онѣ речени Никола, и овомѣ нашемѣ милитарѣ негова иста 2^{ва} конѣ украо (К 1746); у Сегединскомѣ вашарѣ, у бирцхавѣ (К 1746); когѣ-е продавао у своиои авлии едномѣ гркѣ (К 1746); у истомѣ бирцѣ (Ж 1746).

У неколико примера посведочена је именичка промена: кон се находѣ 8 пощенѣ домѣ (Н 1735); седи у ишоковѣ бирцхавѣ (К 1746); у неговѣ истомѣ подрѣмѣ (К 1746). Поред тога, у појединим текстовима регистрован је наставак -им у локативу, распрострањен и у савременим српским говорима Баната (тамишке и кикиндске зоне) (Ивић и др. 1997: 116): 8 тѣмѣ не знаѣ нѣ сѣ конѣ оставнѣн тѣ нѣ прѣдан (К 1734).

Књишки наставци нису регистровани.

У истим падежима у женском роду доминантне су, такође, форме са домаћим наставком -ој: ѿд наѣ вашон мнлостн (П 1731); у горнон варошн (П 1731); да нѣда мохон матѣрн (К 1736а); хоѣ послатн таѣ ѿвого могѣ човѣка славнон командн (К 1737); како моѿо^н матѣрн тако н моѿо^н снан дмитровѣн: жѣнн (К 1737а); по правои дѣшнн (С 1742); вкаси ортачкѣ^ѿ (С 1742); кои у арещи варошкѣ^ѿ био (К 1746); у своиои авлии (К 1746).

У само два случаја завележене су форме са књишким наставком -еј: ѣсѣ ваѣда надѣбрѣ пнтанѣ вашѣн мнлостн (П 1731); по своеи дѣшнн Атестира^м (Ж 1746).

г. У НОМИНАТИВУ МНОЖИНЕ ЖЕНСКОГ РОДА, као и у АКУЗАТИВУ МНОЖИНЕ МУШКОГ И ЖЕНСКОГ РОДА забележен је искључиво народни наставак -е: есѣ ли то неговѣ речи (К 1746); И мои Ординаѣ есте тога бирцѣ ли жѣни рекао, Заѣо таковѣ бѣтангѣ ко^ѿ себе држи твои мѣж (К 1746); да мѣнн моѣ новѣ нплатнѣтѣ (А 1736); пакѣ домѣ узнѣтѣ за коѣ се вѣдѣ 8 старѣ прнатеѣ (А 1736); И тадасмо презвали ишока на Конфронтаѣю, пре^ѿ нѣга и показао и повторио истѣ речи (К 1746).

д. Грађа потврђује ретке примере у дативу и инструменталу множине. У дативу се употребљава наставак -им: помоѿн тѣмѣ нашнѣмѣ людѣмѣ (К 1734);

а у инструменталу наставак -и: Іа знамъ двоицѣ кои са-такови коніи ходе (К 1746); знамъ двоицѣ кои с-такви коніи ходе (К 1746).

ђ. Ретки примери компаратива придева и прилога указују на искључиво домаће творбене моделе: внише цѣте (Н 1735); внише гоѣнна (К 1736а); внише коніа (К 1737); длаѣн братъ (К 1737а).

е. Личне заменице. Поред претежно народних: нмаде еданъ конь 8 ни (П 1731); Преда мно (К 1736а); ѿ нега (А 1736); а то би мѣни на кваръ било (А 1736); а ѿ дмитра нне-он ѿстало нищо (К 1737а); код-мѣне (К 1737а); ш-ниде (К 1737а); са мно (М 1738); Іа ниже именовати Свидетелствемъ (С 1742); Са-мно (С 1742); мени гѣдръ Кара палъ платио (С 1742); узели-га к-себи (К 1746); Іа знамъ двоицѣ (К 1746); ја-би теби и още нищо казав (К 1746); пре^д нига (К 1746); пре^д нимъ (К 1746); име мѣ Никола (К 1746); да идемъ ш-ниме (К 1746); Са мно (Ж 1746); мени Плате (Ж 1746);

У грађи су регистроване и поједине књишке форме (в. Ремнёва и др. 1999: 48): мне добростивомъ (К 1737); защо є наши н внише коніа ѿдѣвѣ^а покрадено (К 1737); Благо Родни гѣне Бировъ мне любазни (К 1737а); щоє наши дѣжно (К 1737а); мне любезни (М 1738); мне любезно^у (М 1739); Како естъ преда-мноу десило-се (С 1742); Бивши азъ кодъ Борбиръ Ћеѡѣвице 8-бирцазѣ (С 1742); Со вимъ писмомъ вѣавлюемъ вами Гѣне бировъ (М 1746); пред нами (К 1746); и др.

4.1.2.3. Глаголи

а. Инфинитив. У грађи су посведочене искључиво форме инфинитива на -и: дати-се (М 1727); гледати (П 1731); претендирати (К 1736); тражити (К 1737а); говорити (К 1746); играти (Ж 1746); и др.

б. Презент. У 1. лицу једине презенте претежно се употребљавају народни наставци -м и -у (код глагола хѣи и мои): обѣзнануемъ ваше^у гоѣотѣвѣ (К 1734); нища не нишемъ (Н 1735); Іа закалѣемъ (К 1736); Како Іа долѣ Подписани даемъ на знанне (К 1736а); како разѣмѣемъ (А 1736); знано вамъ творѣмъ (К 1737); Іа сиротѣ ранѣмъ н ѿдеѣмъ (К 1737а); с тѣ^у остаѣмъ на сѣзѣвѣ (М 1738); с тѣ^у остаѣмъ гѣнѣ Бировѣ н потѣнѣ магистратѣ понѣзѣн сѣзѣ (К 1742); обѣзнануемъ вашон мѣлостѣ како естъ нацѣ 4: вола украдена (К 1742а); Іа ниже именовати Свидетелствемъ (С 1742); Со вимъ писмомъ вѣавлюемъ вами Гѣне бировъ (М 1746); имамъ Іа добра два Коніа (К 1746); али-се боимъ ка^дсети опиеш хоѣш казати (К 1746); Атестирам (Ж 1746); знамъ да самъ Іа онда добио (Ж 1746); хоѣш (К 1737); Іа за-тимъ немогъ ходѣти (К 1746). Ређе, у устаљеним формулацијама краја писама бележе се и књишке форме на -у (в. Ремнёва и др. 1999: 72): с тѣ^у ѿстаю на сѣзѣвѣ (М 1727); с тѣ^у ѿстаю насѣзѣн (М 1739); с-конѣ препорѣѣю в: мѣ^у н ѿстаю гѣнѣ Бировѣ н потѣнѣ магистратѣ: понѣзѣн Насѣзѣн Пѣта^р Зѣкиѣ (К 1742а); по своѣи дѣи Атестирам^у С кои^у Атестираюѣи ѿстаю Михайло Соринка Капетан (Ж 1746).

У 2. лицу једине посведочени су само ретки примери са народним наставцима: Іасамъга питао коимъ узрокомъ морешъ ти то показати (К 1746); ка^дсети опиешъ хоѣш казати (К 1746).

ђ. Потенцијал. У грађи су посведочене само домаће форме потенцијала: На то молимо ваше господарство да бисте како впистнан тога реченога жнѣвана (П 1731); а то би мени на кварь бнло (А 1736); да бисте заповеднан (К 1737); како би сила бнла вчинена (М 1739); да би ја дау мало цедяле (К 1746); и др.

е. Партиципи нису забележени у грађи.

4.2. Језик анализираних докумената. Како наведена анализа показује, у анализираним текстовима употребљава се претежно *српски народни језик* са минималним или толико ретким књишким наносима да се о овом типу језика не може говорити као о мешовитом. Оваква ситуација је у потпуности очекивана с обзиром на то да је реч о *йословнојправној коресѣонденцији* међу мирјанима, у којима позицију адресанта заузимају војна лица – капетани, а адресата – сегедински бирови или опет капетани.

Ређе књишке црте, посведочене у грађи, указују на извесну правилност у употреби и везују се претежно за следеће елементе:

(1) за уводни део (име адресата, поздравну формулу и разлог за писање):

ѿ-вашего писма (М 1727); Досто добро ро^{но}мъ го^{подар} капетанъ жнѣванъ належитъ понизно писмо ва-госпо^{дарске} рѣце на-протатанне в сегединъ (П 1731); дати се понизно писмо ва рѣце его ч^асно (Н 1735); добро н-племенито ро^{но}мъ гдннъ мнлєръ бирѣвъ сегедин^{ком} желнмо вашон мнлостн внапр^е ндѣца лета теле^{сно} здравнє н-дѣшевнє спл^єннє скѣпа з-домлашнинн (Н 1735); ваше писанне нзъ сегедина писато по^а датѣмо^у 28.го юнїа придн 3.го юлнїа (К 1736); Како ја долъ Подписанн даемъ на знанне васакѣмъ го^{подар} н свднн (К 1736а); Племенито добро^{чн}н гднє бирѣвъ н поттєнн магнстратъ намъ великолюбєзний (А 1736); Племенито н блгороднн гнє гѣ бирѣвъ, мнє любєзнн (М 1738); великомъ бирѣвъ Мнє любє^{сно} н поттєно^у (М 1739); Разѣмє нзвашега пи^{ма} що нам пишєтъ порадн млєвє Яврамовє (К 1742); Племенито Блго родни Гдне Биров Нам лубєзнии (М 1746);

(2) за крај писма (опроштајну формулу):

с тнѣмъ ѿстаю на сляжбѣ (М 1727); вѣсмо вѣзда на-доброу питанъ вашєн мнлостн (П 1731); с тнѣмъ се препорѣчємъ в любѣ (К 1734); лепо пздравление гд^ръ иви темишварцъ и гд^ръ андрашъ також^е све ч^аснє кои-се находе в-пошенъ домъ (Н 1735); втн^у ѿстаю на-сляжбѣ ва: чѣ: (М 1739); в-концѣ препорѣчю в: мл^{стн} н ѿстаю гнѣ бирѣвъ н поттєнъ магнстратъ: понизнн На-слѣжбѣ Пєта^о Закнѣ (К 1742а); ја ниже именувати Свѣдетєлствємъ и Стимъ Моимъ ѿфицирскимъ пощенємъ а по правои дѣши Како естъ преда-мною десило-се Ещє ѿ-неколико лѣта прошадвши; Бивши азъ кодъ Борбиръ Теоѿевице в-бирцавѣ (С 1742); Дато вѣжаблє (Ж 1746); по своєи дѣшѣ Атєстира^м С кои^м Атєстираюѿи ѿстаю Михаило Соринка Капетан (Ж 1746);

(3) за хронотоп (датум и место):

юнїа 4.го 1736 децє^у (К 1736); в арадѣ ное^у по нѣшмъ 24го 1736 (А 1736); 21го 739 (М 1739); марта 11го 746 (М 1746); На 1746 вѣт по рѣмо 19г^в (К 1746); в-жаблє (Ж 1746).

(4) за устаљєне изразе и изоловане лексичке или граматичке наносе:

за-авѣѣвъ ваше мнлѣстн (М 1727); великолюбєзний (А 1736); того ради (С 1742; М 1746); кои на^м чините любѣвь К 1736); понѣже (С 1742); потвєрждавамъ (С 1742).

5. Закључак. Анализирани текстови указују на доминантну употребу српског народног језика, што је свакако условљено тематиком и социјалним статусом учесника у преписци. Реч је, наиме, о свакодневной пословноправној кореспонденцији међу мирјанима (бировима и капетанима), која углавном не захтева узвишен стил и језик.

Наноси из српскословенског језика у анализираној грађи уочљиви су до 1736. године, у писмима Пере Сегединца и Јована Думића (С 1736; Н 1735) и у једном уговору (К 1736а), што је и очекивано будући да њихови састављачи припадају првој генерацији народних официра, образованих у духу српскословенске традиције. С друге стране, рускословенске црте почињу да провејавају у појединим документима од 1736. године (А 1736; М 1738; М 1739; С 1742; М 1746; К 1746), дакле од времена када се у Бачкој и Поморишју осећају први јачи руски утицаји, односно од времена када у Сегедину борави Максим Суворов. Интересантно је, међутим, што рускословенске/руске црте нису регистроване у писмима Петра Закића, најмлађег представника треће генерације српских капетана у овом истраживању, него у документима чији су састављачи Арсеније Вујић, Лазар Вујић, Јосиф Каракасовић, Михајло Соринка и Стефан Закић. Њихов језички израз ипак није уједначен у свим текстовима те се, на пример, у писмима Арсенија Вујића и Стефана Закића уочава варирање српског народног и књишког/рускословенског.

Већина писама састављена је традиционалним српским писмом, а руска грађаница почиње да се употребљава од 1742. године – управо у писмима оних аутора у којима се уочавају први наноси из руског/рускословенског (С 1742; М 1746; Ж 1746; К 1746).

Није неважно истаћи и то да су поједини регионализми шумадијско-војвођанског типа, типични за савремене говоре овог региона, забележени и у анализираним текстовима (нпр. рефлексација јата, недоследна употреба фонеме /h/, алтернације /hv/ у / /f/ или /v/; /ht/ у /kt/ и др.). Поред тога, рукописна грађа с почетка 18. века писана на српском народном језику представља драгоцен извор и за синтаксичка истраживања будући да пројектује слику овог дела српских говора с почетка 18. века.¹⁸

Структура анализираних докумената, како је показано, одговара новијем обрасцу пословноправне кореспонденције, што свакако указује на то да је почетак 18. века време када услед интензивних контаката са новим цивилизационим обрасцима бива усвајан не само низ нових жанрова него и нова структура постојећих, што би наредна истраживања, реализована на исцрпнијем корпусу, тек требало да потврде.

¹⁸ У грађи је, на пример, регистрована употреба уопштавања акузативних конструкција уместо локативних у месном значењу, уз предлоге у и на, типична за српске говоре Баната (Ивић и др. 1997: 297–299): с тидѣ ѿстаю на савѣзѣ (М 1727); У даѣтоноѣ (М 1727; М 1739), те узрочног везника зашѣю, такође честог у овим говорима (Ивић и др. 1997: 431): препорѣтѣмъ вашеѣ госпоѣства да бистѣ заповѣданъ да се нанѣ юнан човѣкъ ѿ кога сѣ ювн кони съзѣтн и дошлн рѣке гдѣѣ палѣн ножепѣ зашѣ ю наѣн и вѣше кони ѿдѣвѣ^а покрадено ѿснѣѣ юба два кони (К 1737), и др.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- АСПЕБ, С, IX-7/1736 (Архив Српске православне епархије будимске у Сентандреји, фонд Сегедин, документ IX-7 из 1736.
- БЈЕЛАКОВИЋ, И. Напомене о фонолошкој структури докумената Архива манастира Савина (18. век). *Досијејев врџ* VI/ 6 (2018а): 15–31.
- БЈЕЛАКОВИЋ, И. Напомене о морфолошкој структури докумената Архива манастира Савина (18. век). *Годишњак Филозофској факултету у Новом Саду* XLIII/1 (2018б): 407–422.
- БЈЕЛАКОВИЋ, И. Језик докумената Архива манастира Савине (18. век). *Српско језичко и књижевно наслеђе на њосџору данашње Црне Горе. Српски језик и књижевност данас: зборник радова са Друџој међународној научној скуџа одржаног у Подџорици 26–28. маја 2017. године*, главни и одговорни уредник Ј. Стојановић, Подгорица: Матица српска – Друштво чланова у Црној Гори; Нови Сад: Матица српска; Бања Лука: Матица српска – Друштво чланова Матице српске у Републици Српској, 2019а, 515–526.
- БЈЕЛАКОВИЋ, И. Језик докумената Архива Српске православне епархије будимске у *Сенџандреји* (прва половина 18. века). *Научни сасџанак славистиа у Вукове дане* 48/1 (2019б): 89–101.
- ГАВРИЛОВИЋ, Владан. Попис Потиске војне границе из 1748. године. *Мешовиџа џрађа XXXII* (2011): 255–280.
- ГАВРИЛОВИЋ, Владан. *Племсџиво код Срба у Јужној Уџарској у XVII и XVIII веку*. Сремска Митровица: Историјски архив „Срем“, 2012.
- ГАВРИЛОВИЋ, Славко. Грађа за биографије официра Потиско-поморишке војне границе (Прва половина XVIII века). *Зборник Маџице српске за исџорију* 61–62 (2000): 109–128.
- ГАВРИЛОВИЋ, Славко. *Извори о Србима у Уџарској џочейџком XVIII века*. књ. V. Београд: Српска академија наука и уметности, 2005.
- ГАВРИЛОВИЋ, Славко. Сомбор-граничарски шанац (1687–1745). *Зборник Маџице српске за исџорију* 46 (1992): 7–48.
- ГРУЛИЋ, М. Радослав. *Српске џколе 1718–1739*. Нови Сад – Београд: РТС – Матица српска, 2013.
- ДЕРЕТИЋ, ЈОВАН. *Исџорија српске књижевности*. Зрењанин: Sezam Book, 2007.
- ИВИЋ, П., Ж. БОШЊАКОВИЋ, Г. ДРАГИН. Банатски говори шумадијско-војвођанског дијалекта. Увод и фонетизам. *Српски дијалекџолошки зборник* XL, 1994.
- ИВИЋ, П. О српском говору у Батањи. *Јужнословенски филолоџ* L (1994а): 33–49.
- ИВИЋ, П., Ж. БОШЊАКОВИЋ, Г. ДРАГИН. Банатски говори шумадијско-војвођанског дијалекта. Морфологија, синтакса, закључци, текстови. *Српски дијалекџолошки зборник* XLIII, 1997.
- ИЛИЋ, Јелена. *Банатска војна крајина у друџој џоловини 18. века*. рукопис одбрањене докторске дисертације. Београд: Филозофски факултет, 2014.

- Јакшић, Милутин. *О Вићентију Јовановићу: прилози за историју митрополијства му 1731–1737*. Нови Сад: Штампарија Српске књижаре браће М. Поповића, 1899.
- Јакшић, Милутин. *О Арсенију IV Јовановићу Шакабенти: лекције из историје карловачке митрополије*. Сремски Карловци: Српска манастирска штампарија, 1900.
- Костић, Мита. *Гроф Колер. Српска насеља у Русији. Српске привилегије*. Загреб: СКД Просвијета, 2011.
- Куљбакин, С. М. *Палеографска и језичка истраживања о Мирослављевом јеванђељу*. Сремски Карловци: СКА. Посебна издања. Књ. 52. Филозофски и филолошки списис. Књ. 13. 1925.
- Микавица, Д., Н. Лемајић, Г. Васин, Н. Нинковић. *Срби у Хабзбуршкој монархији од 1526. до 1918*. књ. 1. Нови Сад: Прометеј – Филозофски факултет, 2016.
- Младеновић, А. Језик трију цеклинских писама из друге половине 18. вијека. *Зборник за језик и књижевност* 1 (1972): 45–58.
- Младеновић, А. 1973: А. Младеновић, *Језик владике Данила*. Нови Сад: Матица српска.
- Младеновић, А. 1977: А. Младеновић, Филолошки коментар уз једно писмо из Херцеговине упућено Дубровнику 1728. године. *Akademija nauka i umjetnosti Bosne i Hercegovine. Posebna izdanja. Knjiga XXXIV. Odeljenje društvenih nauka*. Књига 6. Сарајево, 1977, 273–283.
- Младеновић, А. Језик у писмима цетињског владике Висариона с краја XVII века. *Зборник Матице српске за филологију и лингвистику* XX/1 (1977а): 1–49.
- Младеновић, А. Неке филолошке напомене уз опис српских рукописа XVIII века. *Археографски прилози* 6–7 (1984–1985): 337–345.
- Младеновић, А. Карактер језика неких писама будимског епископа и карловачког митрополита Вићентија Поповића из првих деценија XVIII века. *Сендандрејски зборник* 1 (1987): 225–236.
- Младеновић, А. Језик трију сентандрејских писама из првих деценија XVIII века. *Сендандрејски зборник* 2 (1992): 137–148.
- Нинковић, Ненад. Положај Срба у Хабзбуршкој монархији до Револуције 1848–1849. Горан Васин (ур.). *Српски покреји у Војводини у Револуцији 1848–1849. године*. Зрењани: Градска библиотека, 2018а, 87–106.
- Нинковић, Ненад. Карловачка митрополија и српско школство у Хабзбуршкој монархији од 1699. до 1848. године. *Meherheiten – Minderheiten, Sprachliche und kulturelle Identitäten der Slavia im Wandel der Zeit* 4 (2018б): 229–245.
- Нинковић, Ненад. *Митрополиј Павле Ненадовић*. Нови Сад: Филозофски факултет, 2017.
- Павић, Милорад. *Рађање нове српске књижевности*. Београд: Српска књижевна задруга, 1983.
- Павловић, Слободан. *Узроци и механизми синтаксичких промена у српском језику*. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2013.
- Петровић, Н. Главније фонетске особине неких српских говора у Мађарској. *Прилози проучавању језика* 15 (1979): 71–99.

- Поповић, Ј. Душан. *Срби у Војводини*. II. Нови Сад: Матица српска 1990.
- Поповић, Ј. Душан. *Војна граница*. Војводина. II. Нови Сад: Прометеј 2008, 269–349.
- СКЕРЛИЋ, ЈОВАН. *Српска књижевност у XVIII веку*. Београд: Просвета, 1966.
- РЕМНЁВА, М. Л. и др. (1999). *Церковнославјанский язык*. Москва: Издательство Московского университета.
- СОЛОВЈЕВ, АЛЕКСАНДАР, ВЛАДИМИР МОШИН. *Грчке повеље српских владара*. Издање текстова, превод и
- СТАНОЈЕВИЋ, СТАНОЈЕ. *Студије о српској дипломатији*. XX Састављање повеља. Београд: Српска краљевска академија. Други разред. Филозофско-филолошке, друштвене и историјске науке. 80, 1933, 3–67.
- СТЕПАНОВИЋ, П. *Говор Срба и Хрватља у Мађарској. Шиокавско наречје*. Студије о Србима. Београд – Нови Сад: Дечје новине – Вукова задужбина – Матица српска, 1994.
- СТЕФАНОВИЋ, Д. Е. О административном језику Сентандрејаца у другој половини XVIII века. *Јужнословенски филолоџ* 56/3–4 (2000): 1111–1120.
- СТОЈАНОВИЋ, Ј. Континуанти старог полугласника у Паштровским исправама. *Научни саставак слависти у Вукове дане* 40/1 (2011а): 263–278.
- СТОЈАНОВИЋ, Ј. Морфолошке карактеристике генитива и локатива множине у Паштровским исправама: 16–19. вијек. *Српски језик, књижевност, уметност: зборник радова са V међународној научној скупи*. Књижевни (стандардни) језик и језик књижевности, Крагујевац, Књига 1, 2011б, 371–385.
- СТОЈАНОВИЋ, Ј. Употреба предлошкопадежних конструкција са акузативом – локативом и инструменталом у значењу просторних односа у „Паштровским исправама” (16–19. вијек). *Наука и идентитет: филолошке науке*. Зборник радова. М. Ковачевић (ур.). Пале: Филозофски факултет, 2012, 229–244.
- СУБОТИЋ, ЈБ. Критички приступ проучавању историје (српског) књижевног језика. *Српски језик* VIII/1–2 (2003): 99–110.
- СУБОТИЋ, ЈБ. Из историје књижевног језика: „питање језика”. *Предавања из историје језика*. Нови Сад: Филозофски факултет, 2004, 142–191.
- ТОЧАНАЦ, ИСИДОРА. *Српски народно-црквени сабори (1718–1735)*. Београд: Историјски институт, 2008.
- ЋИРКОВИЋ, СИМА, РАДЕ МИХАЉЧИЋ. *Лексикон српског средњег века*. Београд: Knowledge, 1999.
- УНБЕГАУН, Б. *Почеци књижевног језика код Срба*. Београд – Нови Сад, 1995.
- ШАРКИЋ, СРЂАН. *Средњовековно српско право*. Свезнање Матице српске. Нови Сад: Матица српска, 1996.

*

Az 1720. évi országos összeírás N79. Digitalizovani popis Ugarske iz 1720. <https://adatabasisonline.hu/adatabasis/az-1720_-evi-orszagosszeiras/adatlap/8877?search> 12. 1. 2020.

BEALES, DEREK. *Joseph II, II Against the World, 1780-1790*. Cambridge: University Press, 2009.

- DEL LUNGO CAMICIOTTI, Gabriella. Letters and Letter Writing in Early Modern Culture: An Introduction. *Journal of Early Modern Studies* 3 (2014): 17–35. <<http://www.fupress.com/bsfm-jems>> 30. 10. 2019.
- IVIĆ, P. O srpskom govoru u selu Lovri. *Studia slavica* XII/1–4 (1966):, 191–201.
- KASER, KARL. *Slobodan seljak i vojnik, rana krajiška društva (1545–1745)*. I. Zagreb: Naprijed 1997.
- MASON, Marianne. Examining the rhetorical structure and discursive features of letters of leniency as a genre. *Pragmatics* 2011 (21): 111–125. <<https://journals.linguisticsociety.org/ellanguage/pragmatics/article/download/3485/3485-6648-1-PB.pdf>> 30. 10. 2019.
- PATTERSON, Katharine Bassett. *A communicative approach to the epistolary form in letters of victorian women writers*. Doctoral thesis. University in Toronto. Department of English. National Library of Canada (Bibliothèque nationale du Canada), 1995. <<https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/10605/1/NQ28147.pdf>> 30. 10. 2019.
- PERELMAN, Les. The Medieval Art of Letter Writing: Rhetoric as Institutional Expression. *Textual Dynamics of the Professions: Historical and Contemporary Studies of Writing in Academic and Other Professional Communities*. Charles Bazerman and James Paradis. Madison (ed.). WI: University of Wisconsin Press, 1991, 97–119.
- RHIANNON WILLIAMS, Sarah. *English vernacular letters. C. 1400 – c. 1600: language, literacy and culture*. PhD thesis, University of York. Centre for Medieval Studies, December 2001.
- SVIATIUK, Yulia Viktorovna. Business correspondence style and format. *International Scientific Journal Theoretical & Applied Science* 9/29 (2015): 83–88.
- ULMER, GAŠPAR. *Posed Bajša: spahije i kmetovi: 1751–1849*. Novi Sad: Filozofski fakultet, 1986.

Isidora G. Bjelaković and Nenad Đ. Ninković

BUSINESS AND LEGAL CORRESPONDENCE OF SERBIAN CAPTAINS FROM SOUTHERN HUNGARY (*NATIONAL ARCHIVE IN SZEDED, 1727–1746*)

Summary

The paper analyzes the language of documents written in Cyrillic by Serbian captains, which are kept in the *National Archive in Szeged (Magyar Nemzeti Levéltár Csongrád Megyei Levéltára, Szeged)* and which were written in the period 1727–1746. More precisely, these are business and legal manuscripts from Martonoš, Pečka, Kanjiža, Nadlak, Arad, Szeged, Mol and Žabalj. The analyzed texts indicate the dominant use of Serbian folk language, which is surely conditioned by the topics and social status of participants in the correspondence. Namely, this is daily business and legal correspondence among officers that does not require a high style and language. The influence of

the Serbian-Slavic language in the analyzed material is present until 1736 in the letters of Pera Segedinac and Jovan Dumić as well as in one contract, which is to be expected since their writers belong to the first generation of people's officers educated in the spirit of Serbian-Slavic tradition. On the other hand, the Russian-Slavic features began appearing in some documents after 1736, i.e. from the period when the first stronger Russian influence was felt in Bačka and Pomorišje.

The structure of the analyzed documents, as it was proven, does correspond to the new pattern of business and legal correspondence, which indicates that the beginning of the 18th century was a time when the intensive contact with new civilizational patterns caused the acquisition, not only of new genres, but also the new structures of the existing ones, which is yet to be confirmed in new research studies conducted on a larger corpus.

Др Исидора Г. Бјелаковић
 Универзитет у Новом Саду
 Филозофски факултет
 Одсек за српски језик и лингвистику
isidora.bjelakovic@gmail.com

Др Ненад Ђ. Нинковић
 Универзитет у Новом Саду
 Филозофски факултет
 Одсек за историју
nenad.ninkovic@ff.uns.ac.rs

Др Бранко Р. Златковић

„ПРЕДШЕСТВА МИШАРСКА БОЈА“
У УСМЕНОЈ НАРОДНОЈ ХРОНИЦИ
И СВЕДОЧЕЊИМА САВРЕМЕНИКА*

У раду се хронолошки приказују историјски догађаји који су се током 1806. године збивали широм Дринског ратишта и који су претходили и представљали својеврстан увод одсудној Мишарској бици (1/13. август). Међутим, догађаји се не посматрају само с историографске тачке гледишта, већ се прате и оком усменог казивача и певача, недовољно књижевног мемоаристе и кореспондента, те и ретког хроничара. Докле званична историографија бележи свега неколико значајнијих обрачуна између српске и босанске турске војске, дотле претежно усмена, тзв. народна хроника, памти и описује и десетоструко више сукоба, обрачуна и чарки, те и преговора и, између бојева, ретких мирнодопских тренутака. У обимној и разноврсној прозној и поетски стилизованој грађи испољава се надасве фолклорна и у одјецима митизирана слика света, испуњена мегданима и окршајима, подвизима и смртима јунака, предсказањима, алегоричним сновима, реминисценцијама и сентенцама.

Кључне речи: Први српски устанак, 1806. година, Дринско ратиште, историографија, народна историја, хроника, епска песма, казивање, анегдота, предање, мемоари, кореспонденција.

Концем 1805. навалили су Турци да продиру преко Дрине из Босне у Србију у помоћ Турцима у Шапцу које су српски устаници држали под опсадом. На гласове о турским надирањима, Карађорђе је оставио положаје око Београда и током фебруара 1806. упутио се Западном фронту. Из

* Овај рад резултат је делатности на пројекту *Српско усмено сиваралацтво у универзитетском коду* (178011) који се реализује у Институту за књижевност и уметност у Београду и који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије. У наслову рада преузет је назив песме Симе Милутиновића Сарајлије (1993: 94–107). *Предшество* (рус.) – претходност, догађаји који претходе.

Палежа, где је приспео на конак, послао је Луку Лазаревића и Петра буљубашу да хитају Дрини преко које је код Зворника прешло 3.000 Турака под командом Мехмеда-бега Видајића, зворничког капетана. Бој који се био већ распламсао утихнуо је већ пошто су Лука и Петар приспели у српски логор, а који се простирао од утоке Јадра у Дрину код Лешнице и Ранитоваче. У току ноћи устаницима се са војском од око 600 људи придружио и Живко Дабић, а ујутро, 25. фебруара, отпочели су напади (Симић – Стојановић 2006: 88).¹ Срби су одбили Турке и нагнали су их у повлачење. У паничном бегу, Турци су ускакали у реку Јадар. Према традицијским сећањима, у тим окршајима особито се одликовао Бакал Милосав.² Он „троицу Турака у виру победе на миздрак (*койље*)“ (Светић 1843/1844: 6). Међу бројним жртвама биле су и три турске поглавице. Њима Срби одсеку главе и однесу на Баир³ код Шапца Карађорђу и Јакову, који их предају некаквом момку, а он их однесе и истакне на бедем шабачке тврђаве, а у тврђаву убаца хартију с натписом да је то прва чета која је Шапчанима Турцима стигла у помоћ (Перовић 1977: 155–156; Милићевић 1888: 118; Вукићевић 1986: 360). Одмах после боја, Лука Лазаревић јавио је Карађорђу о устаничкој победи, те и да су многе Турке посекали. „Карађорђе добивши таково известије, смејући се на множество изсечени Турака одговори: ’Гледајте, те повадите те лешеве из Дрине, да се нетрују људи, а и Сава се ево замути крвљу, па немају људи шта да пију’“ (Светић 1843/1844: 6–7). Наречени поступци и изјаве испољавају особену устаничку етику. За разлику од пређашње класичније српске епске етике која је истицала изузетност противника, у устаничкој традицији противник се не поштује. Напротив, он се вређа и понижава (Љубинковић – Дрндарски 2012: 237–243). Учестали поступци омаловажавања и унижавања противника, по правилу, активирају се у функцији подизања борбеног елана устаничке војске, али такође сведоче и о суштинској преради косовске идеологије и култа „царства небеског“. Устаничко предање и даље се живо надахњује косовским митом, али се текући проблеми доследно разрешавају на другачији, добитнички начин (Љубинковић – Дрндадрски 2012: 116, 209–212).

О обзорима новог устаничког доба, у коме акција смењује трансценденцију, сведочи и наредна изјава, такође, приписана Карађорђу. Пошто је и Ђорђе пристигао у ратни логор код Лешнице, и то у друштву Јакова Ненадовића и још шест стотина изабраних јунака, он упита какви су Турци. Петар буљубаша одговори да су „многи и одвећ снажни, да ће се тежко разбити“. Ђорђе љутито одрече: „Аферим! Поплаши се од Турака бошњака; гди ми толике досад разбисмо. Чекај, да видиш хоће л’ мене разбити“ (Светић 1843/1844: 7). Не респектујући противника, Ђорђе је уливао поуздање

¹ Датирања се у тексту врше према новом календару.

² За њега се вели да је он први начинио шанац у равници код Лешнице за одбрану од босанских Турака (Милићевић 1888: 25).

³ Део данашњег града Шапца, некада шабачко предграђе (Аранитовић 2005: 38).

саборцима који још увек нису испољавали довољно вере у сопствене снаге и моћи. Стихови Филипа Вишњића, такође, бележе да се Карађорђе дивно храброј и ратоборној реторици устаника. Када се војвода Стојан Чупић разматао јунаштвом, Вожд је одговорио: „Вала синко, Чупићу Стојане! / Нисам знао, што под скутом држим: / Кад без мене можеш војевати, / Сад ја, синко, могу почивати; / Да би тако, Стоко, и не било, / Доста мене, што говориш рабро“ (КАРАЏИЋ 1986: 211–212).

Искорењујући колебљивост, Вожд се нарочито борио и против непослушности и недисциплине војника. Аустријски официр и један од најранијих хроничара Устанка, Геден Ернест Маретић, бележи:

„Карађорђе (*је*) од почетка године (1806) обилазио угрожене границе. Немар и неслога старешина толико су га разједили да је одредио смртну казну за непоштовање његових наредби у војним пословима. Ова строгост је деловала, јер мада су међу собом били несложни, сви су слушали заповести које је издавао Карађорђе“ (1987: 87–88).

Маретићеве тврдње сликовито конкретизују приче. Једна казује о Јовану буљубаши из Ваљевске нахије. Када дозна да је он одбио да брани шанац код Лешнице, Карађорђе

„цикну на њега, и одма га као непослушна заповеди везати, и уз њега још два три друга. ’Водите га, рече, у колебу, па код Ћурчина гроба нека пас виси, нека зна како старијега слушати ваља.’ Војска то чувши, зажали Јована, иначе добра човека, па изиђе сва из шанца пред Карађорђа, и узевши пушке за грлиће, а табан горе окренувши повиче у глас: ’Молимо Господару! Поклони нам Јована.’ И Карађорђе то видећи поклони им Јована, и они одоше у логор“ (СВЕТИЋ 1843/1844: 7).

Намах после драматичног чина кажњавања, српска војска се распоредила за бој против три до четири хиљаде турских војника под командом Мехмед-бега Видајића. Убрзо се, 26. фебруара, приметне жестока борба у Жичком пољу, у Ранитовачи (Симић – Стојановић 2006: 88; Бура 2003: 47; Аранитовић 2005: 11–12). Према експресивним описима Милоша Светића (Јована Хаџића), „бој је овде такови био, да би рекао да сав луг пламти; Срби су ту од мртви коња бусије правили и бранили се. Само је Турски коња више од 200. мртви пало“ (1843/1844: 8). Турци су силно нападали, па је и неустрашиви Карађорђе потражио заклон, али је, и упркос томе, ипак у бусији био рањен. Срби су са много стрепње и пажње пропратили вест о Вождовом рањавању. У запису, протканом необичним и веома детаљним околностима, вели се да га удари „куршум један баш у врат под јабучицу кроз свилену мараму, но Бог и срећа учини, те најпре проби кроз једну врбову грану и ослаби док до врата дође“ (8). Тада се ранио и Јаков Ненадовић. Њега је „тане зврцнуло у главу“, па је одмах отишао у Бранковину да се лечи (1843/1844: 9; НЕНАДОВИЋ 1893: 170; ПЕРОВИЋ 1977: 158; ЈОКИЋ 1980: 200;

Вукићевић 1986: 360). Десетковани Срби узмакну, а Турци продру у Шабач. Благодарећи својеврсном ефекту рикошета и само лакшим озледама, Карађорђе се уклони под брдо Видојевицу, на обронцима Цера, и после многа лутања и посртања по непознатом терену ушанчи се у некаквом шљивару, у селу Јеленчи. Но, још се српска војска није прибрала, а ујутро, 28. фебруара, Турци Шапчани на челу с Мехмедом Видајићем изврше напад. Ту је Карађорђе био једнако у опасности. Очито да се о неприличној ситуацији затим често приповедало, јер се о том догађају налазе варијанте. Према једној, Вожд је у шанцу говорио: „По души ти те шљиваре босанске, како неће да се без зла окану“ (Ненадовић 1893: 170; 1884: 579). Анегдоту је поетски варирао и Сима Милутиновић: „Нег’ и позно што шљивари значе, / Које дотле ј’ све за мање држо, / Нит’ се од њи таким надо бојцам’...“ (1993: 97). И потоњи пример испољава Вождову доследност, на којој се у традицији инсистира, да он и упркос турској надмоћи ипак потцењивачки збори о убојитости непријатеља. У боју, који је трајао васцели дан, ранио се и Карађорђу блиски Јанићије Ђурић из Страгара. Према Милутиновићевим сазнањима збило се овако: „Усред поља стигну Јањићија / С неколике стотин пјешака / Задоставшег, измаћ не могавши; / Но при срећи злој и добре има / Густ му с’ трњак на путу десио / Хат ког турски не могу насрнут“ (98). Но, пред вече, када је устаницима било и најтеже, изненада им пристигне спасоносна помоћ. Са временске дистанце од четири и по деценије, о томе сведок догађаја, Петар Јокић, казује „да су на Јеленчи Турци обколели Карађорђа и све нас да исеку. Јова (Белов) пред ноћ удари са 50 момака, уби Ђуртоглића заповедника, узме му мач, уђе у шанац и све нас избави (1980: 225; Милићевић 1876: 457–458). М. Светић пак пише да у одсудном моменту

„Бог и срећа нанесе калуђера Партенија и Јована Белова са једно 200. друга, те ови ударе из шуме изненада Турцима с леђа, па их забуне тако, да су ови одма узмаћи и отступити морали. И ту погибе Турцима Абдага Видаић, бивши војвода у првом примирју у Шабцу“ (1843/1844: 9).

За време овога боја Прота Матеја Ненадовић боравио је у Бечу у својству српског депутата. С временског одстојања од око две деценије,⁴ он је у *Мемоарима* назначени моменат битке у појединостима описао особито: „Неки калуђер из каонског манастира, Макарије, и Петар Молер са 20 момака из шуме проспу пушке, повичу: ’Јуриш, јуриш, браћо, ви одозго; побегоше Турци!’ Тако се Турци поплаше, побегну Шапцу“ (1893: 170; Ненадовић 1884: 578–579; Вукићевић 1986: 360).

Вероватно да су временска дистанца и распрострањеност мноштва приповедних варијаната замутили сећање о изворном збивању. У том процесу дошло је и до, за усмено памћење, карактеристичног мешања актера

⁴ Сматра се да је Прота Матеја почео да пише мемоаре пошто је пензионисан, око 1833. године (Ненадовић 1893: XVI).

догађаја, па је подвиг, можебити стога, у Протиној интерпретацији уместо Јовану Белову, јунаку на гласу о коме су се приповедала чуда од јунаштва, ипак приписан гласовитијем устанику – војводи Петру Николајевићу Молеру који је у оно доба свакако био веома привлачна личност за сустицање разноврсних приповедних сижеа. Може се претпоставити да је у том процесу дошло и до развијања једне од омиљених тема устаничког приповедног репертоара – ратног лукавства, премда се често одсуство људства и наоружања, те војне обучености и дисциплине морало надомештати индивидуалним јунаштвом, тактичким лукавствима или подвалама непријатељима (СТЕВАНОВИЋ 2002; ЗЛАТКОВИЋ 2007: 105–107).⁵

Међутим, још током боја у Јеленчи, допрли су гласови да се Хаци-бег из Сребренице упутио Ваљеву. Карађорђе је одмах упутио Јакову војску у помоћ. Док је војска пристигла, Турци су већ о Задушницама (1. март) доспели до Бранковине, спалили цркву и куће фамилије Ненадовића, као и околна села, а народ се спасавао у збеговима (ПРОТИЋ: 1893: 118; СИМИЋ – СТОЈАНОВИЋ 2006: 90). Након више окршаја мањег интензитета, Турци су се повукли преко Сокола у Босну, а Карађорђе је отишао пут Београда. На Западном фронту остао је војвода Јанко Катић. Њега је Вожд из Јеленче позвао писмом у помоћ. Он је са Јаковом продро у још неослобођену Соколску нахију и попалио турска села. Марта месеца, током Великог поста, стари је Мехмед-бег Видајић са седам хиљада Турака прешао Дрину и почео да хара и пали мачванска села и да роби становништво. Ни на какав отпор није наилазио, јер су се крајем фебруара кнезови и кметови у Мачви и делу Поцерине покорили Турцима (ПЕРОВИЋ 1977: 163; ВУКИЋЕВИЋ 1986: 363). Међутим, са својим бећарима, једино се још држао одметнуто одважни мачвански војвода Стојан Чупић. Захваљујући и тој чињеници, његова је слава знатно одјекнула, па је на његов рачун и Леополд Ранке изрекао више похвала (2002: 84–85).

Но, и упркос исказаној храбрости, Чупић је био немоћан пред множином освајача, па је у помоћ позвао војводе Јанка Катића, Вујицу Вулићевића и Живка Дабића који су се налазили у селу Вукошићу. Пред Благовести, пошто се у селу Метковићу сусретну са војском Стојана Чупића, они пресретну Турке у Салашком пољу и приметну бој (СВЕТИЋ 1843/1844: 12). Према казивањима Васиља Шуманског, учесника и сведока Салашког боја, кога, уз Сићића Маринка, у својим стиховима помиње и Вишњић као Чупићеве „двije вјерне слуге“, Срби

⁵ Слично се казује и о борбама на Суводолу код Сјенице 1809, када Турци умало нису Карађорђа жива ухватили. Тада га је спасио војвода Вуле Илић Коларац. Знајући добро турски језик, он је хитро улетео на коњу међу Турке и викао из свег гласа: „Побегоше Турци! Побегоше Турци!“ Вулетов глас, који је био тако крупан да „звоне стакла у прозорима кад он обично говори“, направио је међу Турцима пометњу, те су их Срби убедљиво поразили, ранивши чак и самог турског предводника, пећког Нуман-пашу (РАНКЕ 2002: 115; МИЛИЋЕВИЋ 1888: 170, 263).

„сав плен, који се је онајвише у рогатој марви састојао с 200 момака своји одузму и цело ово турско војинство натраг сузбију, од кога прешавши част турске војске, поврати се опет у Босну, а Лешнички Турци отиду у Лешницу к својим кућама. Бој овај није више од једног дана трајао и у њему је равно 73 Турчина погинуло, а са српске стране само је један погинуо. Топова ни овде, као и у првим биткама није било“ (Поповић 2003: 193, 200–201).

Бој на Салашу, који не спада у ред најзнатнијих устаничких битака и који већина хроничара уопште и не помиње, славу дугује песми Филипа Вишњића. Очито да је слепог песника у описивању боја определила улога Стојана Чупића према коме је он, међу свеколиким устаницима, гајио највише епских симпатија. Тешко је помислити да би Вишњић пропустио да опева бој у коме се Чупић истакао, јер је он драгог му војводу помињао и поводом историјских догађаја у којима Змај од Ноћаја није ни учествовао.⁶ Усмена приповедна традиција, такође, велича чувара Мачве, хвали његове мегдане и исказано јунаштво. Вели се да је „са необичне одважности и хитрине прозван Змај од Ноћаја“. Истичу се његова пожртвованост и старешинске врлине. Сматра се да је био речит и добар говорник, те да је Карађорђе због тога изрекао познато запажање: „Ко ми надговори Чупића и натпише Молера даћу што затражи“ (Милићевић 1888: 838; Стојковић 1927: 157; Златковић 2007: 99). Међутим, комплексан приповедни репертоар Чупићевих одлика објединио је Филип Вишњић стиховима о Салашком боју. У песми, Чупић је представљен вандредно смелим, храбрим, пожртвованим, предузимљивим, речитим, убедљивим и домишљатим војсковођом. С обзиром на то да постоји више успешних интерпретација песме (Љубинковић – Дрндарски 2012: 25–31, 109–127; Сувајџић, 2010: 63–90; Матицки 1999: 72–74), дотицају се једино момената који су од значаја за предмете сопствених интересовања. Дакле, у већ поодмаклој фази песме, Змај од Ноћаја мудрим саветима и смелим обећањима припрема војводе Вујицу и Јанка, те и њихову малобројну војску од 200 устаника, за предстојећу битку. Он налаже да збаци с коња сувишан терет и обећава да ће достојно, како ред и обичају налажу, да сахрани евентуално настрадале. Предсказујући успех на „мејдану“ „лијепим сном“, он соколи војводе и војнике да се држе јуначки и да се не „пепрепану“ од множине турске војске. Пошто беседу поткрепи и традицијским мишљењем („Ја сам чуо од старијих људи: / Нема смрти без суђена дана, / Ни јунака без правог брата“), Чупић објављује предводништво у боју („Нека знате, ја ћу бити први“), и подучава да се пред надмоћнијим

⁶ У песми *Луко Лазаревић и Пејзо*, подноси драматичан извештај о погибији турске војске у обрачуну са четрдесет коњаника Луке Лазаревића, Турци замерају Али-паши неславан поход у Мачву и опомињу да би још драстичније страдали да је у боју учествовао и Стојан Чупић: „Још да бјеше Чупићу Стојане, / Не би тебе гласник Дрине преш’о, / Нит’ би им’о ко глас донијети, / Да ти каже каконо је било“ (Караџић 1986: 199; Љубинковић – Дрндарски 2012: 91, 114).

непријатељем послуже лукавством, једним од најубојитијих устаничких оружја и савезника:

„Око главе саруке завијте, / А по Турски сабље припашите, / И по турски коње разиграјте, / Да се Турци далек’ не осјете, / Нас је мало, а много Турака; / Па ајдемо право међу Турке, / Ко нас гође види од Турака, / Свак ће мислит’, њима индат иде; / А када се с’ Турцим’ изм’јешамо, / Да сви, браћо, Бога поменемо, / А по једну пушку избацимо, / Више пушак’ немојте бацати, / Већ тргните сабље од појаса, / Да кроз Турке јуриш учинимо, / Пак да Турке одмах рас’јечемо, / Рас’јечемо Турке на буљукe, / Нека не зна један за другога; / Тако ћемо Турке забунити.“

Чупић, на крају, налаже и обредно напијање поцерском ракијом: „Јоште браћо, да вам рид’јечу кажем: / Извадите дрвене чутуре, / Напијте се Поцерске ракије / Зарад’ срца и зарад’ слободе.“

Пошто је војска у свему послушала војводу, они одоше Турцима у сусрет, па се онако прерушени ћутке помешају са њима. У уверењу да је то неки одред њихове војске пошао у плачку, Турци намах буду изненађени нападом и сасвим потучени. У препознатљивом тону устаничке епике, турски пораз пропраћа се подругливим стиховима: „Да се коме стати нагледати, / Како Српске сабље сијевају, / Мртве Турске главе зијевају!“

Међу малобројним Турцима који су успели да утекну пред оштрицама српског оружја био је и Мехмед капетан. Но, Чупић „жели да гласник не оде“, па је турског предводника бесомучно гонио „за пуно два сата“, али га није стигао, јер му се „мрков“ уморио и зарадио „седам грдних рана“ (КАРАЦИЋ 1986: 142–148). Према сазнањима берлинског историчара Леополда Ранкеа, Чупић је другачије казивао о потери: „Причао је како је био већ достигао самог Мехмеда кад се стари окренуо, врло вешто му избио копље из руке и побегао“. Ранке још додаје да је војвода много држао и до одјека свог јунаштва у епици, па „кад је неки певач при јелу певао Чупићу песму о тој победи, Чупић је понешто исправљао и поклонио је певачу једног турског коња“ (2002: 85).⁷ Иако анегдота не открива идентитет гуслара, сматра се да је Чупић могао бити лично Вишњићев информатор о боју. Образлажући веродостојност песме, Милорад Панић Сурепа претпоставља да је Вишњић овако подробне податке могао да добије „само из прве руке (можда од самог Чупића?) и на месту збивања“ (1967: 61–62).

Међутим, према сведочењу учесника Боја на Салашу, устаничког писара Антонија Протића, идеја о прерушавању Срба у Турке не припада Стојану Чупићу него Јанку Катићу (ПРОТИЋ 1980: 274).⁸ Протићеве наводе

⁷ Епска песма садржи народну историју достојну националног памћења. Вели се да је, стога, кнез Данило имао обичај да каже: „Црногорци! За сваку своју работу помислите шта ће гусле казати!“ (НЕНАДОВИЋ 1929: 15).

⁸ „Историчари сматрају да су његови (*Прошћивеви*) подаци поуздани и жале што их нема нешто више, јер у њима има много ствари којих на другим местима нема.“ Његова

Милан Милићевић је доцније као анегдоту прикључио биографији Јанка Катића:

„О Благовестима, Турци пређу одонуд преко Дрине, и поробе село Совљак: силну марву потерају српску. Катић, кад то види, брже нареди да Срби збаце с коња бисаге, да сакрију своје косе, да завију чалме, и да коњма потегну попруге, па се, тако прерушени као да су Турци из Шапца, приближе к Турцима Бошњацима, и онда, на глас Катића: 'Јуриш, браћо!' Ударе јуначки, те Турке разбију, и натерају на Дрину, а марву им и све робље отму и врате. Мртвих Турака, том приликом, остало је на месту 67!“ (Милићевић 1888: 244)

Разлоге због којих је у усменој предаји дошло до мешања две знатне устаничке личности М. Дрндарски налази у чињеници што је Чупић Вишњићев „омиљени јунак, јунак коме припада највећи углед, највеће заслуге, онај кога се Турци највише плаше и ко им задаје најтеже поразе“. Ауторка, такође, претпоставља да је Јанко Катић у Вишњићевој епизи потиснут у други план јер није био беспоговорно одан Карађорђу:

„Милићевић наводи да се Катић, осим јунаштвом и разборитишћу, одликовао и 'тежњом за паметном и правичном управом у земљи'. Он је волео Карађорђа, али је ипак био међу оним војводама које су желеле да се уреди нека власт која би свачију, па и 'вождову наглост могла умеравати'“ (2012: 91–92; СУВАЉИЋ 2010: 80).

Осим тога, треба имати на уму да је у тренутку настајања Вишњићеве песме (не пре 1809) успомена на храброг и разборитог војводу Јанка Катића већ почела да бледи (погинуо 1806. пред Мишарски бој), а насупрот томе слава и чување Змаја од Ноћаја били су у зениту.

Савремени биограф Јанка Катића и његов потомак, Миливоје Катић, овај неспоразум, на пример, разрешава тако што налази да је ту реч о два посебна боја, па овај други, у коме се ратним лукавством довио Јанко Катић, он смешта одмах после Боја на Салашу (Катић 2003: 56).⁹ Међу догађајима који непосредно следе Салашком боју, А. Протић описује битку која се распламсала услед забуне међу супротстављеним таборима (1980: 274–275). Наиме, Срби се са салашког бојишта врате у село Добрић испод Цера и ту ископају два шанчића. Радосни због победе, ујутро

„ударе у весеље; но тек што два плотуна избаце, а Турци Шапчани то чувши помисле да је бој, па полете као у помоћ, и здраво се побију, тако, да је са обе стране доста пало, нити је пре престало, док није Србска

казивања одликују се „одређеношћу датума, имена и места“ (Сечански 1954: 20; Самарџић 1980: 342).

⁹ Не зна се тачан дан битке на Салашу, али је несумњиво била пред Благовести (Протић 1980: 273; Вукићевић 1986: 651, Аранитовић 2005: 13).

војска на пуцњаву у помоћ притекла, и Турке у Шабац одбила“ (Светић 1843/1844: 12).

Усмена устаничка хроника обилује сижеима о нехотичним бојевима који настају као резултати неспоразума, забуна или необавештености актера. Осим драматичких и трагичких конотација, овакви садржаји могу да се заснивају и на комици ситуације (в. Ђурић 1980: 50).

После Боја на Салашу, Чупић се налазио у Мачви, а Јанко Катић и Вујица Вулићевић упутили су се кућама да прославе Ускрс. Но, намах по празнику, према заповестима Хаџи-Сали-бега сребреничког, Осман Џора из Травника прикупио је око 5.800 војника и упутио се од Сокола у Ваљевску нахију. Харајући, Турци су успут запалили и кућу Луке Лазаревића у селу Свилеуви. На вести о томе, Лука, Живко Дабић, Јаков Ненадовић и Цинцар Јанко похитају за Турцима и застану их на конаку у селу Чучугама код Уба. Одмах распореде војску и у „око 2 сахата ноћи, када се Турци томе нису никако надали“ изврше напад. Утом им се прикључе и чете Милована Грбовића и Петра Николајевића Молера, као и околно српско становништво. Затечени Турци, донекле су се бранили и нападали, али пошто им настрада и сам предводник, Осман Џора, кога је иначе усмртило „једно момче“ (Светић 1843/1844: 14), у њих се усели страх, па се надају у бекство. Докле је турска коњица махом успела да избегне српском оружју, дотле је пешадија грдно десеткована, јер „прича вели да се од пешака ни један једини није спасао“. Савременици бележе да су Турци „најпосле и обућу с ногу секли, само да боље бежати могу; али то им је слабо послужило, што су боси пре се подбијали. Овако уморени и исподбијани падали су и седали путем очекујући известну смрт. Ту се било и кољем и прошћем и кундаком.“ Усред турског разбојишта, памти се да су неки нападачи чак викали: „Отступи по Богу, та да је купус, много је; јер се по негди преко мртви ићи могло“ (14–15).¹⁰ Ту су се чак и деца светила Турцима. Прота Матеја пише да његов старији брат Петар „на конак четири жива доведе, те их једно дете исече. Казивао ми је“, вели даље, „скоро Гаја Дабић чије је оно дете било“ (1893: 174).¹¹ Преостале изнурене Турке пресретну још са својим четама Милић Кедић и Михаило Недић и стану да их бију и гоне до Соколске нахије, где их онда дочекају Гача и поп Мића из Скадра. У овом боју, на Светли уторак и Светлу среду, евидентира се 2.800 погинулих Турака, а оно што је утекло, тврди се, остало је „босо и голо и сакато“. Срби су тада задобили свакојака плена,

¹⁰ У устаничким казивањима, у виду општег места, фреквентан је поступак багателизације непријатељских живота. Отуда честа метафорична поређења одсечених турских глава са, рецимо, главицама купуса. Пошто је после Мишарског боја потукао Турке у Китогу, Прота Никола Смиљанић писао је Карађорђу „да му је башча све самим Турским главама родила“ (Ненадовић 1884: 588). Уп. с црногорском варијантом: Гонећи Турке, Црногорци су један другом у шали викали: „Доста људи, доста; оставите што и за други пут“ (Ненадовић 1929: 10).

¹¹ У бици на Ртарима 1815. Турке Бошњаке убијале су и жене (Куниберт 1988: 96).

„доста сабаља, ножева крвавих и пребијених, кундака и пушака такође испребијених, изломљених и од Турака сваке пљачке добијене“ (174; Милутиновић 1993: 87–88; Протић 1893: 119–120; Вукићевић 1986: 365–366). У завршним стиховима песме о боју на Чучугама, С. Милутиновић своди неславан биланс преживелих Турака: „Нешто их је преко исте (*Дрине, ѝрим. Б.3.*) умкло / И то ласно пребројит се могли, / Кад не прошли побручније игда“ (1993: 88). У другој песми, исти аутор описује приспеће претекле турске војске у Босну. Када их је онако више но уполовљене и изнурене дочекао, Хаџи-Сали-бег

„пак од јада своју гули браду; / Проклињао и час и недаћу, / А када се изридао био, / У сам Шабац крвју књигу пише / Опсједнутим петерици пашам’, / Што у помоћ дахијама дошли: / „Индату се моме не надајте, / Сву сатарих самобољу војску! / Ово дана пет хиљада спремим, / Слободнијег и хртника сама, / Да Рацима плећа ограишу / Пак у Шабац да се к вама спусте, / Избаве вас, ил’ укрепе тамо, / Ал несреће!... дочекани буду! / Те до у гроб памтиће с’ Чучуге; / Две хиљаде вратило се јадно, / И то бјежећ испопрекидани... / Нејма фајде ни од ког ми више, / Већ шта знате, и како се може / Притрпите!... / Докле везир са свом Босном сљезе, / Коншо ће вам хљеб дават на вјеру!“

„Књигу тужну и чемерну“ Турцима је дотурио Крста, кнез Рађевски, па је и одговор од шабачких паша одонео Хаџи-Сали-бегу. Стога је Милутиновић жалио што је доцније Карађорђе прогласио Крсту војводом, онда када је Рађевину ослободио Турака, јер се Крста прославио недостојним заслугама (1993: 98–99).

Описујући Хаџи-Сали-бегову реакцију о турској пропасти у бици код Чучуга, Милутиновић, између осталог, наводи и једну необичну и карактеристичну појединост – да је турски заповедник пашама у Шапцу написао писмо сопственом крвљу. Међутим, у устаничкој традицији се ауторство једног таквог писма, али далеко гласовитијег, везује за личност војводе Петра Николајевића Молера.¹² Он је са устаницима 1813. храбро и упорно

¹² Иако је овај податак широко прихваћен у српској историографији, његова веродостојност јесте свакако спорна, премда Вук о томе пише у најпознијем историографском делу (1860), те да у казивањима сведока и очевидаца о томе нема помена (Поповић 2003: 46). Стога, као и у више наврата до сада, настају недоумице о природи и сложености путева сељења приповедних мотива. У прилог проблематизацији питања, може се претпоставити да се, услед храброг држања и спасавања многих српских војника из опседнуте Лознице, чувени поступак Хаџи-Сали-бега временом везао за Петра Молера, јер ове две личности повезују и конкретни историјски догађаји. Наиме, Молер је био учесник боја на Чучугама 1806, а сребренички бег је 1813, заједно са Али-пашом Деренделијом, предводио турску војску из Босне у напади на Лозницу коју је војвода Молер са војводом Бојом Богићевићем пожртвовано бранио. Молер је на преговоре тада позвао турске команданте, Деренделију и Хаџи-бега, и вешто их је обмањивао, придобијајући време за припрему спасоносног бега војске из Лознице. Такође, није без значаја ни податак, који Вук онако узгред саопштава, да

бранио Лозницу. Међутим, када су Турци прекинули и доток воде у српски шанац,

„Молер напише писмо Српскијем старјешинама (као што су ми казивали људи који су ондје били) *својом крвљу*, у коме они да гледају да их избеаве... Писмо ово однесе из шанца неки Пецо из Клубаца још с једним другом, којима даде Молер 10 дуката, и срећно прођу кроз Турке и писмо однесу у Српски логор“.

Пошто изостане одговор, Срби предузму бег из Лознице. Тада је погинуло много војника, а спасило се око две стотине (Караџић 1969б: 95).¹³

Уочи Ђурђевдана, с војском из Босне прешао је у Мачву Кулин капетан, пустошећи пред собом. Особито је зулум починио у селу Добрићу. Међутим, попут осталих учесталих упада Турака у Мачву 1806, током којих су се збивали једнако стравични злочини, а које данас, само на основу оскудних података, једва разазнајемо, вероватно би и овај догађај доживео исту судбу да се у том није случио редак подвиг Ивана Кнежевића. Упркос големим жртвама, он је успео да од Кулина откупи све српско робље. Несвакидашњи поступак није оставио равнодушне савременике и постао је посве привлачан усменим стилизацијама. Нарочито је подвиг Ивана Кнежевића обесмртио Филип Вишњић песмом коју је 1815. забележио Вук Караџић у манастиру Шишатовцу, а потом ју је први пут објавио већ 1919. у *Забавнику за годину 1820*. Димитрија Давидовића (Караџић 1986: 148–154, 535–636). На основу чувених стихова дознајемо о покретима Кулинове војске. Прешавши Босну и прегазивши Дрину, Турци су се улогорили крај Мачве. Одатле је Кулин позивао Србе да се предају, али не само да му се нико није одазивао, већ су га устаници мамили у унутрашњост земље. Међутим, један од најсвеснијих надвите опасности над становништвом Подриња, Поцерине и Мачве био је кнез Иван, „Семберији глава“. Он је често одлазио на подворење турском заповеднику не би ли га одобровољио. Спознавши да је српски кнез mudar, лукави Турчин заиште да се побратиме. Духовно сродство умири Кнежевића, па он стане да уверава Србе: „Не бојте се ропства од Кулина“. Међутим, док је он наивно ширио умирујуће гласове нахијом, Кулин га је преварио и „по Васкрсу пред светог Ђурђа“ дође у мачванско село Добрић. Уместо обећане заштите, он изврши покољ становништва. Убије 74 кмета, кнеза Илију и попа Филипа набију на колац, заробе 300 „робињца“, а село запале. Сугестивно најављујући и симболишући предстојећи милосрдни чин, експлицитном паралелом са Исусом Христом и апостолима, Вишњић већ посвећује кнеза: „Ето кнеже из нахије иде, / Таин вуче

се из некога разлога „мисило и говорило“ да је Хаџи-бег био „особити пријатељ Србима“, па можебити да поступак „пријатеља“ није било зазорно везати за тако гласовиту устаничку личност, као што је то био војвода Петар Молер (95–96; Златковић 2007: 101).

¹³ Вукове наводе пренело је више аутора: Милићевић 1876: 560–561; Каниц 1985: 387; Гавриловић 1901 II: 81.

у Турску ордију / Су својијех дванајест кметова“. Када види у турском логору српско робље, кнез „колико је срца милостива, / Трипут пада, па он обумира, / Гледајући јада ев’ од робља, / Низ образе грозне сузе лије.“ Ипак, пред Турцима он се претвара да је весео: „Утре сузе, па се силом смије“. По обичају, „пред Кулином преклони се кнеже, / Па му пође руци и папучи, / Па му Турски Бога називаше, / А Кулин му Бога приваташе.“ Песник, затим, драматузује психолошки напрегнута надмудривања двају искусних старешина и преговарача. У настојању да избеви невољнике, Кнежевић се нимало не либи понижења нити одаје очајање. Пред силником, он „у земљицу љуби“ када овај зацепи износ од пет товара блага. Најпосле се нагоде за три товара. Продајући робље у Бељини, Иван прикупи два товара од земљака, а за трећину блага лично се задужи код Турака, Омера и мул’ Амета. Завршна епизода, смештена у порти Бродашке цркве, приказује слободно распуштање робља да иду „куд је коме драго“ (154).

Песма представља редак и јединствен епски пример у коме се подвиг не своди на манифестацију јуначког понашања. Напротив, Иван Кнежевић се нејуначки понаша. У немоћи да оружјем и на мегдану разреши конфликт, он гази понос и даје предност разуму и дипломатији.¹⁴ Међутим, та чињеница ниуколико не умањује вредност херојског чина. Напротив, још га снажније истиче и васпоставља у најдуховније димензије српске традиције. Такође, иако наизглед контрадикторно, усред вртлога ратних похода, Кнежевићев поступак је у сагласју с духом епохе и представља најдубљу етичку потврду устаничке идеологије, јер за разлику од старијих и класичнијих епских слојева, у устаничкој епици није више толико важан начин којим се долази до циља, већ су пресудни једино исход и резултат. У циљу ослобађања српских територија и људства, у Устанку је све дозвољено. Тако су и лукавство и подвала и превара и снисходљивост, као и политичко понашање, легитимни облици јунаштва. На пример, Сима Милутиновић с хвалом и симпатијама описује како је током Мишарске битке Лука Лазаревић мучки и на превару убио свирепог Кулина (2003: 31–32).

И Сима Милутиновић је 1844, у спомен боравка у Београду Јосифа Бођанског, професора словенске филологије у Москви, посветио стихове семберијском кнезу. У епском маниру, он описује припреме турског заповедника пред поход на Србију (2010: 45). Силна војска успут је пустошила. Пошто се приближи Семберији, „вила планинкиња“ упозорава кнеза Иву о предстојећој опасности. У невољи, он тражи мајчин савет. Мудра бака

¹⁴ С. Самарџија налази аналогije између Ивана Кнежевћа и других епских јунака: „И Марко ће се ’без болести, од мудрости тешке’ претварати пред агама, беговима и самим султаном. У неким варијантама Марко ће бити принуђен да усред џамије ’турски клања, српски бога моли’... Има у поверењу Ивана Кнежевића и оне трагике чојства због које се Гојко узда у браћу, Страхинја верује тазбини, Дојчин не сумња у побратима, а живе губе најбољи епски јунаци, од Радосава Сиверинца и војводе Момчила, до Бирчанина и Алексе Ненадовића“ (2006: 85).

Сара предлаже покорност: „И по двије овце сиса јагње, / Умиљато, са злом непознато“ (48). Пошто мајчин пословичан наук потврди и супруга Мара, Иво срдечно пресретне и гостопримљиво дочека Кулина. Следећи даљи ток Вишњићеве песме, Милутиновић извесна места додатно поетизује и драматизује, али местимично саопштава и сасвим особена сазнања. На пример, он налази како су Турци у Добрићу одсекли 80 глава и заробили 303 душа; да је Кулин заискао откуп „рушпија осам хиљадица“ (54); те да је новац прикупљао у својој распрострајој кабаници, али „мало кнеже ту састави новца“ (56). Такође, наводи се да је вредност откупа изазвала подозрење Турака, па се Иво пред Кулином правдао да то није Карађорђевић нити „хајдучки“ новац, већ да је он зарађен продајом волова (58). Напоследку, Ивина придика на рачун злог поступања Турака према раји толико је огорчила Кулина да је он намах посекао хаџи-бербера, Ивиног клеветника.

Иза Кулиновог пустошења Мачве, већина српске војске приближила се Шапцу и отпочела је нападе. Почетком јуна, под командом Јакова Ненадовића, пропао је први покушај заузимања града (Ненадовић 1893: 178; Бура 2003: 50). Међутим, како су Турци већ оскудевали храном, заваде се међу собом Турци Шапчани и они из Босне. Ови други убију Абид-агу, шабачког команданта, који их је задржавао да се врате у Босну, па почну у четама да беже преко Дрине. Једну скупину Турака, предвођену Дервиш-бегом из Градашца, 5. јуна, у шуми Китогу, у заседи је с невеликом четом дочекао прота Никола Смиљанић за кога Петар Јокић збори да је „у Китогу лугу зеленому сву Босну преплашио“ (1980: 225; Милићевић 1888: 653). Савременици особито хвале Смиљанићев подвиг и описују турски пораз: „14 Турака мртви на плацу нашли, 14 миздрака и 12 челенки отели и у логор к Митровици послали“. Мало их је стигло до Дрине, а сам је Дервиш-бег (Дедо) Градашчевић једва „с нагом душом издро преко Дрине у Босну“. Извори памте да се онда Турчин, наводно, зарицао „да никад више неће ићи да брани Шабац“ (Перовић 1977: 185–186, 191; Милићевић 1888: 653; Ненадовић 1884: 587; Вукићевић 1986: 374).

Неколико дана затим, о Петровским покладама, 10. јуна (Симић – Стојановић 2006: 101), око 2.500 устаника, предвођених Петром Молером, Луком Лазаревићем и Живком Дабићем, тајно се ушанче у Алиагином Салашу, па пошаљу 200 коњаника под видом напада на турски шанац у Бадовицима. Спазивши их малобројне, Турци изађу из логора да их нападну. Срби се надају у бег, мамећи их своје шанцу. Не знајући за превару, Турци се приближе српском положају, где их устаници жестоко потуку пушкама и топом. Мртвих Турака на бојном пољу остало је 116, а рањених 150. Срба је настрадало четворо, а рањено осморо (Перовић 1977: 190; Вукићевић 1986: 375; Аранитовић 2005: 13, 51).

Месец дана потом (9. јул), Карађорђе је командовао још једним нападом на Шабац. Покушај није успео, јер Милоје Петровић није поуздано пренео Вождове налоге. Погинуло је 1.200 српских војника. Карађорђе је заповедио да се Милоје одмах обеси. Извори уверавају да су онда само усрдне молбе

старешина спасиле Милоја смрти (МАРЕТИЋ 1987: 100, 104; ЈОВАНОВИЋ 2004: 85). Молбе су свакако морале бити веома ватрене с обзиром на то да је Вожд у Тополи само неколико дана раније, чини се за мање драстичне преступе, позиву правде жртвовао и рођеног брата Маринка (БУРА 2003: 51; ЗЛАТКОВИЋ 2007: 85–86).

Устаници су наставили да нападају Шабац, али без већих топова нису могли да га заузму (ПЕРОВИЋ 191–192; ВУКИЋЕВИЋ 376). За то време, крај Дрине прикупљала се босанска војска и само се чекало да приспе и босански везир Хусреф Мехмед паша,¹⁵ па да пређу реку код Бадовинаца и да се упуте Шапцу. Утом се био пронео глас да ће нагнати више од 50.000 војника. Осим тога, већ је „Мачва и Поцерина своје људе послала, и Сирчићу паши, и алај-бегу и крајишничком капетану из Новог Муста-бегу, који су на Бадовинце на ову страну прешли, многе кочије траву им у логор односе и други измет чине“ (НЕНАДОВИЋ 1893: 176; ВУКИЋЕВИЋ 1986: 376). Стога су Прота Матија и остале војводе око Шапца и покрај Дрине страховали да неће моћи да одоле силини Турака, па су писмом у помоћ позвали Карађорђа. Премда је баш у то време већ и Ибрахим-паша с великом војском стигао у Ниш и намеравао да продире низ Мораву Параћину и Ћуприју, Карађорђе је одговорио да он мора прво ићи на Ћуприју да разбије војску Ибрахимову, па ће потом доћи Шапцу и Дрини, а дотле нека они Турке „лацкају и заваривају, како најбоље знају“ (НЕНАДОВИЋ 1893: 176–177; ХАЏИЋ 2000: 89; ВУКИЋЕВИЋ 1986: 376–377). Прота је послушао Вожду, па је у друштву Стојана Чупића прешао Дрину и ступио у преговоре с босанским везиром. Уверавали су везира о покорности Срба и молили су га да заустави војску. У турском логору, српски преговарачи затекли су шест паша и више од двадесет капетана. Између осталих, ту је био и Кулин капетан за кога Прота вели да је био „човек веселак“. Застали су и „попа Галоњу из Мачве, и више од двеста кочија мачванских, где гоне дрва и траву и други измет по ордији Турцима чине“ (1893: 183). Када су запели преговори и пошто се одуговлачило Протино отпуштање из логора, услед неуспеле размене турских талаца, Проту је посеђивао и Иван Кнежевић из Семберије: „А неки кнез Иван испреко Дрине, доноси ми рибе дринске, и он ме разговара, али уздише, или је лукав или врло жалостив; то ми није мило, готово бих волео да ми не долази с његовим уздисањем“ (188). Занимљиво је да Прота Матеја, ни с вишедеценијске дистанце, не врши идентификацију кнеза Ивана и његове гласовите духовне „задужбине“, али је, при том, кнежева емотивна карактеризација у складу с традиционалним представама. У невољи, Прота је поочимио Мустај-бегу, новског капетана. Турчин је посинку казивао причу о краљу-освајачу који је, уместо да пошаље поруку по гласнику, лично отишао некој краљици са захтевом да му преда неколико градова. Краљица позна да је то краљ лично дошао. Живот му ипак опрости, уз савет да убудуће

¹⁵ Он је 22. марта 1806. постављен за новог босанског везира, наследивши преминулог Сејид-Мустафу пашу (ЧУБРИЛОВИЋ 1939: 35–36; KEMURA 1916: 70–71).

„књигу“ не носи он сам, него да је по другом шаље. Схвативши прозиран смисао приче, Прота закључује: „Ово је за мене приповетка да не будем други пут књигonoша. То је доста од Турчина савета“ (192–193). Након низа неизвесности и драматичних тренутака, Прота је, најпосле, једва извукао живу главу и размењен је за турске таоце 18. јула, након двадесетак проведених дана у турском логору (Љушић 1993: 179). Сећајући се немилих догађаја, занимљиво је и то да је Прота веровао да су они били предсказани алегоричним сном (1893: 178–179, 193). Сан у функцији предсказања рђавих или срећних потоњих збивања честа је композициона компонента усмених жанрова. Попут „лијепог“ сна Стојана Чупића који у Вишњићевој песми најављује срећу на мегдану (Карацић 1986: 142), тако и ова фантазмoгoрична епизода, између осталих, јасно сведочи о фолклорном и митском карактеру Протиних *Мемоара*.

Осим тога што је турска војска привремено заустављена, Протини и Чупићеви преговори нису резултирали споразумом, јер „Турцима се ови празни разговори скоро досаде“ (Хацић 2000: 89). Према анегдоти, Кулин није хтео да чује ни за шта друго осим за покорност раје. „Видиш ли ти“, рекао је Проти, „ову безбројну војску? Међу свима њима нема ниједнога који би се плашио да голом руком ухвати за сечиво сабље у замаху“ (Ранке 2002: 85). Тако је босанска војска на челу с пет паша и много капетана ушла у Шабац 22. јула (Протић 1893: 124; Љушић 1993: 180). Након тога, српске старешине нису више могле на окупу да одрже војску и да заштите народ од робљења и харања, па се Мачва и Поцерица била скоро сасвим предала. „А од наше јадне војске“, извештава аустријски капетан К. Јовановић митрополита Стратимировића, „ниоткуда пушка не пуца. Наши поглавари Јаков и Лука завукли се к Ваљевској нахији у будак, пак одунда гледе гди се вилајет роби“ (Перовић 1977: 196–197). Атмосферу тих дана преносе анегдоте. Већ одевени „црвеним бињишима“ (знак подаништва Турцима), српски кметови почели су да се отимају ко ће бити кнез. Шушкетајући у говору, један је гласно заговарао: „Ја к’ез, ја к’ез.“ Посматрајући како се комично лакта за кнезовско место, Мијаило Ракић из села Мровске рече му: „Бре, ако те увати Карађорђе у руке, видећеш какав ћеш бити кнез.“ Међутим, како је још понека чета била одметнута у шумама, узалуд је Живко Дабић, момак војводе Јакова Ненадовића, викао: „У бисију, јунаци“, како би ту дочекали Турке који су палили села, јер му на то Мата из Грабовца довикне: „Какву бусију, несрећниче, остави те козије ноге (пиштоље) под кладу, па ајде да те предајем Турцима, јер је Турчина као у гори листа; ми се никако одржати не можемо!“ Од тога се војска препадне и растури кудкоје, а старешине које нису хтеле да се предају „попадну опанке па бежи у луг“, кријући се и од Турака и од преданог народа (Хацић 2000: 89–90; Ненадовић 1893: 195–196). Хроничари бележе народне жалбе упућене вођама: „Зашто су почињали рат кад су знали да се не могу одржати?“ (Ранке 2002: 86). Према једној белешци, онда је и Јаков Ненадовић „хтио да побегне у Њемачку (и дошао до Забрежја), па му Цинцар Јанко није дао. Потом Јаков у селу Дријену исјекао попа

Милована из Грабовца, говорећи да га је нападао К. Ђорђевић да хоће да бјежи у Немачку“ (КАРАЋИЋ 1969б: 213).

У крајњој нужди, опасности и при расулу војске, Карађорђе је више него ико показао храброст и сачувао присебност. После срећног отпора пруженог Турцима на Морави, он је са 1.000 војника и два топа похитао Шапцу. У помоћ је позвао и војводу Јанка Катића. Пошто се прочује да је Вожд стигао у Бели Брод, Прота Матеја одмах му похита у сусрет. Међутим, Ђорђе га није најбоље предусрео, већ га је оптуживао за издају током преговора с босанским везиром. Прота се правдао чак и сузама. Схвативши да је ипак претерао с оптужбама, Вожд је помирљивијим речима тешио увцвељеног Проту: „Ене га сад! Ја не кажем да си неверан мени и народу. Но кажем да си луд. Зар ти је мало других људи макар и војвода да шаљеш, а не ти собом да идеш сам“ (1893: 198–199). Међутим, неспоразум је одјекнуо. Пронео се глас да су Јаков и Прота хтели Карађорђу да преотму врховну власт, па их је Ђорђе због тога утамничио, а штавише и посекао. Гласине су допрле чак и до митрополита Стратимировића, па су му, стога, 22. јула 1806, писали да је све то неистина и да се се они не боре за власт већ за добробит отаџбине, те и да они „коменданта Карагеоргију...особито високо почитују“ (ПЕРОВИЋ 1977: 197–198; ЉУШИЋ 1993: 181–182).

Очајан у белобродском логору, Прота Матеја је ипак морао да се хитро прибегне и да према заповестима Вожда напише писма кнежевима Пеји Велимировићу, Миловану Грбовићу, Милићу Кедићу и буљубаши Михаилу Недићу. Вожд налаже да заједнички ударе на војску Хаџи-бега из Сребренице код села Братачића ваљевског и уз то прети да уколико неки старешина не послуша заповест тај ће „на мукама умрети; а који се војник не нађе у својој војсци, тај ће војник пред његовом кућом на колу бити“, а кућу ће му запалити (НЕНАДОВИЋ 1893: 199–200). Пошто Ђорђе с војском стигне у Ваљево, дочекују да су све старешине с војскама на окупу код Братачића. Онда им Вожд у помоћ пошаље Милана и Милоша Обреновића с Рудничанима, те Лазара Мутапа и Јована Курсулу (200), а сутрадан повиче осталима: „Хајте, спремајте, да идемо Братачићу“. У духу општег места, Прота Матеја је подговарао старешине (кнеза Теодосија, буљубашу Милована из Гараша, архимандрита рачанског Хаџи Мелентија) да моле Вожда да се он ради предострожности уздржи од битке:

„Господару, ми смо се договорили да ти собом не идеш горе. Јер ако Хаџи-бег разбије нашу војску, то је ништа, као једну чету, и опет ће се сва војска овде око тебе скупити; ако ли ти идеш, пак, Боже сачувај, да тебе разбије, а он више војске има него у нас, онда би пуко глас, да је Хаџи-бег разбио Карађорђа, и наше војске и народ где је годе који, сви би надежду изгубили, а Турци се ослободили, и после коначна пропаст свима, кад глава страда“.

На то Ђорђе одрече: „Е, чича прото, тако је, то све и ја знам, али ће рећи: не смеде Карађорђе да изађе Хаџи-бегу на битку, а како ће сутра везиру и

свој Босни изићи!“ Једва се Вожд приклонио молбама, али после пола сата, вели Прота, „њему дође опет уја“, па повика: „Спремајте“. Опет су га молили и најзад је пристао да у позадини прати битку у којој су устаници, 1. августа, поразили турску војску. Турака је погинуло 300, а Срба пало 60 и било је доста рањених (1893: 200–203; Светић 1843/1844: 16–17; Јокић 1980: 202–203; Перовић 1977: 204–206; Хаџић 2000: 90; Протић 1893: 121–122; Вукићевић 1986: 394–395).¹⁶

Докле се Карађорђе бавио у Ваљеву, а устаници борили против војске Хаџи-бега, главнина турских трупа под командом Сулејман-паше Скопљачка једновременно је пошла од Шапца према Београду. Једно крило турске војске, под вођством Хасан-паше бањалучког, у селу Крнићу, недалеко од Шапца, на Светог Илију, 2. августа, нападе су изненада чете Јакова Ненадовића, Луке Лазаревића и Јанка Катића. Збуњени Турци нагну натраг Шапцу у великом нeredу, а Срби се надају за њима. У томе гоњењу Турака, на Дугим њивама код воде Петковице, несмотрено је погинуо војвода Јанко Катић кога су савременици држали за „најхрабријег и најпаметнијег у оно време витеза Србског“ (Светић 1843/1844: 18; Протић 1893: 125–126; Љушић 1993: 183). „А морао је погинути“, пише 1807. земунски еснафлија и песник, пореклом Грк, Тријандафило Дука, „јер се опио крвљу турском коју је просуо“ (1910: 63; 2004: 219). На основу сведочења попа Панте Павића из Бранковине, Прота Матеја је описао догађај. Јанко налети на једног старца Турчина и затражи му предају. Познавши Јанка и знајући како он храбро сече Турке, старац потегне из своје „мале пушчице“ и Јанка погоди „посред жива срца“. Војници, а особито момак Чеврљуга, прихватише Јанка који је одмах издахнуо. Панта скочи и свеже старца. Касније је Прота Матеја разгледао ту „пушчицу“ у свога комшије, попа Панте, и вели да је била „мало дужа од једног аршина“ и да „не ваља три гроша“. А Панта, као и више сведока, казивали су да је и „старац мало више ваљао него његова пушчица, али, проклети, уби онако мудрог и преко мере храброг јунака, Катића Јанка“ (1893: 206–207; Протић 1980: 276; Милићевић 1876: 78; 1888: 244–245; Вукићевић 1986: 396). Посве банална и незнатна смрт гласовитог јунака захтевала је додатну мотивацију и вукла је даље у причу. Стога је постало предање о судбинском предсказању Катићеве смрти. Према приповедању Луке Лазаревића у Кишињеву, Јанко и Лука су о Духовима¹⁷ 1806, непосредно пред бој против Хасан-паше код Крнића, ручали печену јагњетину.

¹⁶ Слично се казује и поводом битке у Варваринском пољу 1810. Сагледавајући последице сукоба против јаког непријатеља, војводе су саветовале Карађорђу да се клони боја. Карађорђе им одговори: „Које куде, видим да је велика турска сила, и доиста је тако. Ал ће војска мислити да се бојим Турака па ће се поплашити, и онда може зло бити“. Најзад, Карађорђе је попустио и повукао се на оближње брдо, одакле је имао добар преглед. Ипак, није одолео. Опсовавши Турке: „Ене, по души ји турској“, сјурио је низ брдо и умешао се у бој (Ненадовић 1883: 242; Караџић 1969б: 79).

¹⁷ К. Протић сматра да је Лука помео Светог Илију с Духовима или да Л. А. Баталака није добро упамтио празник који му је Лука навео (1893: 125).

„Јанко откине једну плећку од печена јагњета, и будући да смо гладни били, а друго ништа пре јагњета није било за јело, то он скоро с плећке месо поједе, па је поче обртати, и у њу загледати, и у то проговори: 'Побратиме Луко! Од нас старешина скоро ће једнога нестати!' И ја му на то одговорим: 'Прођи се, Бога ти, побратиме Јанко, тога, зар је наша судбина у јагњећој плећки зарезана?'“

Утом су са страже дојурила два коњаника и објавила напад Турака. Захваљујући најпре Катићевој присебности, Срби су брзо организовали одбрану и одбили Турке који се уз велику штету врате у Шабац.

„Али, како су Турци растерани били, а Јанко Катић свуд као кобац за њима јурио, тако, и то једна, такорећи кукавица Турчин, иза шумарица сакривен, дугом пушком опали, те Катића по сред ребара више слабине на скроз погоди, и овај без душе, с коња на земљу свали се!!! – Није ни убица његов остао у животу. Доближњи момци угледали су где је у шумару дим од пушке показао се, те оптеку цело оно место, и убицу Катићевог свега на комаде исеку; али са свим тим, жалос наша општа за Катићем Јанком остала је ненакнадима.“

Према истом извору, и Карађорђе је сузама ожалио Јанка Катића на месту његове погибије (Арсенијевић 1988: 238–239).¹⁸

Предање о Катићевој смрти било је добро познато и Сими Милутиновићу, пријатељу Луке Лазаревића и његове супруге Данојле (2003: 5–40, 91–93). У *Србијанци* о томе пише:

„Ал' Катићу већ доспјео био, / И Јакова диго са Збрежја, / Нашео се с Луком у Крњићу, / Обувшијем пак опанке лакхе, / И паметју старом опасав се, / Шуме с' держат, из бусија бити. / Тек по јагње свак испеко себи, / Посеб' Јаков, а два ова скупа / Сједу к винку за печене плећке, / Док ти Јанко разгледавши своју... / „Брате Луко, нас једнога нејма, / А то данас, ил' најдаље сутра!“ / Плећка л' јавља што се претчувствује (1993: 106; Ненадовић 1884: 138–139).

У виду општег места, аутор *Србијанке* још поетски стилизује, наводне, последње Катићеве речи. Смртно рањен, Јанко „тек викну а момцима

¹⁸ Анегдоте памте Војда забринута, тужна, очајна и срдита, али ретко уплаканог. Вук Караџић налази да се Вожд „сит наплакао“ за „милосницом“ Маријом из Бруснице. Она је била потурчена уочи Првог устанка и живела је у неком од турских харема у Београду. По ослобођењу Београда, 1806, запала је за око Карађорђу. Вожд ју је обукао у мушко одело, наоружао, уврстио међу своје момке и дао јој заставу. Учествовала је у неким биткама. Добила је и мушко име – Марјан. Међутим, тајна љубав није задуго остала непозната. Јелена је убрзо сазнала за Марију, односно Марјана, и организовала је њено убиство. Потплатила је Вождовог момка, Павла Цукића, који ју је убио, изгледа, средином 1808. и одметнуо се, потом, у хајдуке (1969а: 151; Златковић 2007: 97). Према једној песми из земунског рукописног зборника, у сремском манастиру Фенеку Карађорђе оплакује злу српску судбину након краха Устанка 1813. године (Милићевић 2002: 80–81).

својим: / 'Камо Лука?!' 'Оде гонећ Турке!' / То тек дочув свалио се с хата, / И на земљу живим не доспјевши“ (106–107).¹⁹

Након Катићеве погибије, војска клоне духом, а Космајски срез скупи се око мртва Катића, узму га и однесу у Рогачу (Хаџић 2000: 91). Одлазак с бојишта, вели се, војници су пропратили речима: „Кад немамо нашег старешине с киме смо се научили војевати“. Одмах је Карађорђе послао четири своја момка у Рогачу по Катићевог брата, Марка, да замени Јанка и да натраг поведе сву војску из своје кнежине (Ненадовић 1893: 206; Ненадовић 1884: 139).

После победа у Братачићу и Крнићу, Карађорђе је покренуо војску из Ваљева селу Бељину да се тамо састану са војском која је стајала према Шапцу. На том путу, у селу Врелу, дође Вожду неки човек и донесе му некакво писмо. Писар Стева прочита писмо Господару насамом. Карађорђе одмах пошаље одговор по истом човеку и „само хода и јечи“. На један мах рече буљубашама:

„А знате ли шта су учиниле моје старешине? – Не знамо, Господару! одговорише они. – Коекуде, поплашиили се од мене, да их не побијем, па хоће сви да беже!! Сад сам им писао да седе где су: ја идем да бијем Турке а не Србе!“ (Јокић 1980: 202; Милићевећ 2002: 47).

Очито да су приче и застрашујући гласови о Вождовим суровим мерама кажњавања непослушних устаника хитрије путовале од самога Карађорђа, па је он у одсудним моментима, како уверава анегдота, ипак морао да пружа и својеврсна уверавања о толерантнијем понашању. Међутим, срба није га напуштала ни по приспећу у војни логор у селу Бељину. О томе сведочи познати догађај батинања писара Стеве Јевтића наочиглед читаве војске:

„Ту је Карађорђе; љутит, слабо с којим говори, све ћути. Док му нешто писар његов, ваљда је скривио – он ђипи, пак ти мога Стеву батином, батином; нико не сме да се прикучи, да моли, а од њега се не отима. Док већ у неко доба потрчасмо молити и Стеву отурисмо, те побеже, а он крцалинку довати да убије, а Стева се умеша у војнике и тако се спасе. Сад сва и војска и војводе и капетани гледају то, и један с другим шапље: јаој брате, кад он од свога момка и писара тако ради, ја шта ће од нас, ако скривимо, бити.“

Страх изазван демонстрацијом силе имао је, закључује Прота Матеја, васпитни карактер: „Уђе слога, и, да је рекао онда: хајте сви на Саву, да

¹⁹ У анегдотама које садрже теме јуначких смрти често се стилизују самртне опоруке гласовитих устаника. Памте се, на пример, последње речи Хајдук Вељка Петровића (Карацић, 1969в: 74), Батинића Стојка из Азање, Васе Чарапића, Јована Белова, Јована Курсуле (Златковић 2007: 113–114) и Ђаконa Авакума (Милићевећ 1888: 7; Поповић 1950: 180).

прегазите, – ту се не би смео наћи један који не би на Саву нагазио, а то ли на Мишарско Поље“ (1893: 208).

Истога дана, 3. августа, пошто се мало одморио, Вожд је отишао са четом од триста момака до ћуприје на Думачи куда су Турци често пролазили (Љушић 1993: 183). Турци се нису појавили, али је стража привела двојицу Срба. Један од њих био је Милош Стојићевић Поцерац, тада још незнатан јунак,

„који је дотле био писар код буљубаше Илије Марковића у Поцерини. Милош је био млад човек, школован код попова, мали плав, симпатичан, али јуначан, тако да су га поредили са старим Милошем из Поцерја, побратимом Краљевића Марка. Његов господар био се предао Турцима, његова мајка била је одведена у ропство, а он је са неколико момака побегло у планину. С њима је сад изашао пред Карађорђа. Овај му је рекао: ’Ти си мој син и бићеш ми војвода у Поцерју’“ (Ранке 2002: 86).

За разлику од Ранкеовог хроничарски сажетог и садржајног излагања, о тим догађајима савременици и сведоци зборе опширније, низом анегдотских епизода. Према сећању Карађорђевог буљубаше, Петра Јокића, сусрет устаника са Милошем Поцерцем био је испуњен неповерењем. На сумње да су они турски шпијуни, Милош и његов друг уверавали су устанике да нису, већ да им је дотужио турски зулум, па су дошли „Господару да с њим ил’ живе ил’ умру“. Када им покажу Гоподара, они „се сузбијају, мисле да иј варамо, јер га виде у гуњу и опанцима“. Вождова представа, одевеног у просто народно одело, анегдотска је константа којом се истиче његова блискост с народом. У сељачкој једноставности, Карађорђе је далек Турцима, али и богато одевеним војводама које се повремено поистовећују с Турцима.²⁰

У даљем следу, Ђорђе искушава верност Милошеву и његовог пратиоца, па их је као вичне домаћем терену, скупа са тројицом својих момака, међу којима је био и Алекса Дукић, послао у извидницу. Том приликом, Карађорђе је срео и једног трговца који

„бежећи из Поцерине ту наиђе на њега и каже да он бежи од Турака, да су Турци све поље шабачко притиснули, да се Мачва и Поцерина предала, и да Срби Турцима рану носе. Јоште гледећи на војску Карађорђеу, дода говорећи: ’Ја видим, ти имаш мало људи, с тима се држати не можеш, а к томе су сви страни, па не знаду куда ће, па ће се смести те ће и од наши људи страдати; но, ако ти имаш јошт гди војске, а ти удри силу на силу’“.

²⁰ Неповерљиви су Турци и када се Ђорђе, после славне победе на пољу Тичару 1810, састао са турским преговарачима у пратњи Младена Миловановића, Симе Марковића, Проте Матеје Ненадовића и Павла Поповића. Лошије одевеног од војвода, Турци га нису препознали, па су питали ко је Црни Ђорђе. На то им је он узвратио: „Ја сам Црни Ђорђе некоме црн, некоме бео“. Сумњајући да је то заиста био Карађорђе, Турци су му, ипак, пренели поздраве: „Поздравите бива Карађорђа од наше стране“ (Милићевић 1876: 557; Златковић 2007: 76).

Према наводима хроничара, овај се случајни тактички савет ударања „силе на силу“ веома допадне Карађорђу, па се он одмах врати у Белин. Наредивши наступање још два сата напред, у селу Јаловику ископају шанчеве (Хаџић 2000: 92).

Сутрадан, Карађорђе се с четом врати у Думачу, на уговорено место, али од извидника ни трага. Посумњавши у превару, Ђорђе рече:

„Има л’ ко да заурла као курјак?’ Но шта се у војсци неће наћи“, додаје Петар Јокић. „Нађе се један и заурла. ’Аја! ’ Нема. ’Опет’ рече Господар више да дигне глас. Он то и учини, ал’ све бадава. ’Еј, мајку му, гди ме она балава деришта преварише... Баците једну пушку, па шта му драго.’ Избацише једну пушку. Слуша он, ал’ нема одзива. Наједанпут тек пуче једна пушка. ’Ето иј, ето’, рече Господар. У том дођоше они сви петорица“.

Ђорђе је питао Алексу Дукића за мишљење о Милошу, а овоме су недостајале речи хвале, што се Ђорђу учинило веома мило (Јокић 1980: 203–204; Милићевић 2002: 47–49). Дознавши, затим, од Милоша Стојићевића да се у селу Грушићу састала скупштина која се договарала да носи Турцима порез и друге потребе, Карађорђе се с војском тамо упуту. Преноси се да је Цинцар Јанку било жао кнеза Илије, па је похитао да му јави да бежи, јер се овај био предао Турцима. Пошто се војска довољно приближила селу, видели су Илију како је с неколико момака утекао. Опколивши скупштину, Вожд издвоји главније потурице, па пошто их испита, двојицу посече. Поново је Карађорђе прибегао изазивању страха ради успостављања борбеног поретка међу устаницима. Након тога, упитао их је:

„Охете л’ се ви и опет Турцима предати?’ ’Нећемо’, гракну народ. ’Видите л’ ви, браћо, како Турцима носите рану, овнове, волове, масло, јајца, мед, млеко. А ја од вас ниједног јајета не тражим. Само сам рад да вас испод поганог турског јарма избавим.’ ’Оћемо ми с тобом у гору, у воду.’ ’Е кад охете, а ви дајте то што сте Турцима спремили, да ми се војска мало нарани.’ Људи дадоше све радо и весело (Јокић 1980: 204; Милићевић 2002: 49–50).

Прота Матеја налази да је Вожд ликвидирао тројицу поцерских кметова, те да то није одмах учинио у Грушићу, већ у Дворишту, селу у подножју Цера, где су, према предању, били двори Милоша Обилића (1893: 209; Вукићевић 1986: 397).²¹ Према истом извору, намах после извршења казне, Ђорђе је показао руком Милоша Стојићевића и рекао:

²¹ Ј. Хаџић пише да Карађорђе „наиђе у Белој Реци на кметове, међу којима је био и кнез Илија и Данило, буљукбаша, који су се били саставили да располажу заиру за Турке. Како неки потпазе Карађорђа, одма’ се поплаше и брже побегну у планину. Но, Карађорђе четири кмета докопа у руке и посече“ (2000: 92).

„А ово нека буде војвода Милош Поцерац, Милошу Обилићу на место! Ја ви, Поцерци (окрете се њима, јербо је онде с Милошем дошло неколико, око сто, Поцераца) видите како ова тројица платише својим главама, који воле Турцима него својој браћи Србима; тако ћете и ви сви који од сад не узаслуша овога мога и вашег војводу Милоша. А ти, војвода поцерски, ако моје заповести не испуњаваш, овим ћеш трагом проћи“ (1893: 209).

Милош се поклони и пође руци, али Вожд не даде руку, но се у образ пољубише. Милош рече:

„Господару, сто живота да имам, свих ћу сто изгубити, а твоју ћу вољу и запосвест до смрти испуњавати“. – Стоје они Поцерци у највећем страху, гледајући ону тројицу без глава, док један рече: 'Господару, нисмо имали међу собом свога војводе, опрости нам до сад, а од сад ми сви за нашим војводом а он за тобом у гору и у воду!' – а други сви: 'У гору, у воду, за нашим војводом.' 'Ето којекуда, да је просто, а од сад да вас видим! Чувајте се да вам у такве гости не долазим'“, закључи Карађорђе (1893: 210).

Показна вежба строгости уродила је плодом. Поцерци сутрадан „нагрну као скакавац у логор“ своје војводи. Нико није заостао, осим стараца који су остали да сахране тројицу жртвованих Срба. У духу дидактичко-просветитељског штива, Прота Матеја истиче поуке: „Ето шта у своје време важи паметна строгост: погубити тројицу за сачувати хиљадама“ (1893: 210; Ненадовић 1884: 628–629).

Приповедна варијанта Петра Јокића о томе како је Милош постао војводом још експлицитније и симболичније упућује на косовску легенду. Он вели да је Карађорђе из Грушића дошао на конак у место звано „Милошева вода. Бунар Милоша Обилића“. Он помиње да је ту била „вечера“ за којом су сви седели по старешинству, где је коме место, а Милош Поцерац служио је при софри. У неко доба, Господар рече да и Милош седне. Иако је у традицији знано да је Карађорђево омиљено пиће било ракија²², оно је у Јокићевом казивању симболично замењено вином. Када се послужи Господару трећа чаша вина, он је узео, па рече:

„Господари и браћо! Ову чашу вина да пијемо у здравље младог нашег јунака Милоша, одсадањег војводе поцерског, који заједно са именом

²² Карађорђе је јутро почињао молитвом и чашицом ракије, пева Вишњићева песма. Анегдота, такође, наводи да је Ђорђе највећом гозбом сматрао „погачу и папулу, уз пост; а погачу и суво месо уз мрс, и уз то чутурицу шумадијске ракије“. Казује се и о томе како је руски посланик у Србији, К. К. Родофиникин, чак настојао да Војда одвикне од ракије и да код њега створи навику пијења чаја, па му је зато уз чај послао упутство како се напитака припрема и уз то још и рума. Баш када се Вожд привикао на чај, понестало је рума и он се поново приволео ракији (Златковић 2007: 91, 93, 96).

наслеђује храброст и јуначество свог имењака Обилића. Здрав си, Милошу, војвода поцерски!!!“ Милош скочи да пољуби руку, а он га врати да седне на своје место. После вечере, Вожд рече окупљеном народу: „Чусте л’ ви да ја вама постави војводом Милоша?” ’Чусмо, Господару.’ ’Њега да слушате: што вам год он заповеда, то ја заповедам. Зато кад вас он позове, сви без изговора за њим да идете. Оружје сте предали Турцима, но узмите сикире и мотике. Мени такви људи требају да шанце копају, а пушкака имам доста.’ ’Оћемо Господару!’“ одговорише Поцерци (1980: 204–205; Милићевић 2002: 50–51).²³

Одметнувши колебљиве Поцерце и Мачване у устаничке редове, Карађорђе се с војском из Бељина, 9. августа, упутио Мишару, где се 13. августа одиграла одлучујућа битка у којој су устаници извојевали најсјајнију победу против турске војске у Првом српском устанку. Победом на Мишару, Срби су повратили власт у Поцерини и Мачви и задуго отклонили опасност од турских напада из Босне. Са Мишара су Карађорђе и устаници притекли у помоћ угроженим снагама на Делиграду, а потом су заузели Београд, крајем 1806. и почетком 1807, крунисали дотадашње борбе и присилили Порту на веће уступке.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Аранитовић, Добрило. *Подриње у устаницима 1804–1815. Енциклопедија*. Шабац: Заслон, 2005.
- АРСЕНИЈЕВИЋ БАТАЛАКА, Лазар. *Историја српској устаника*. Београд, 1898.
- БУРА, Никола. *Србија и свет у време Првој српској устаника (1804–1813). Хронологија – догађаји и личности*. Београд: Теовид, 2003.
- ВУКИЋЕВИЋ, Миленко. *Карађорђе*, II. Београд: Слобода, 1986.
- ГАВРИЛОВИЋ, Андра. *Знаменији Срби XIX века*. Загреб, 1901.
- ГАВРИЛОВИЋ, Андра. *Седмдесет анејдоја из животоја српских књижевника*. Београд, 1911.
- ГЕЗЕМАН, Герхард. Једном мртвом певачу. *Зборник у славу Филија Вицићиха и народне њесме*. Београд, 1935.
- ДУКА, Тријандафило. *Историја Славено-Срба*. Београд, 1910.
- ДУКАС, Тријандафило. *Историја Славеносрба*. Панчево: Историјски архив Панчево, 2004.
- Ђурић, Јанићије. Копија историје сербске. *Казивања о српском устанику 1804“*. Д. Самарцић (ур.). Београд: СКЗ, 1980, 1–68.

²³ Ј. Хаџић тврди да је Карађорђе Милоша Поцерца прогласио војводом у селу Јаловик где су устаници ископали шанчеве и пошто се вратио с конака у Дворишту Милоша Обилића (2000: 92).

- Златковић, Бранко. *Први српски устанак у њовору и у њвору, анејдоџе и сродне љри-
љоведне врџе усмене књижевности о Првом српском устанку*. Београд – Аран-
ђеловац: Институт за књижевност и уметност – Фонд „Први српски устанак“,
2007.
- Јовановић, Павле. *Истљорија најважнији дођађаја у Србији од љод. 1459. до 19/20.
сејџ. 1813. По љримјечанијима најважнијих дођађаја у Србији Ивана Јуљовића*.
Београд: Службени гласник, 2004.
- Јокић, Петар. Причања Петра Јокића о српском устанку. *Казивања о српском устанку*
1804. Д. Самарџић (ур.). Београд: СКЗ, 1980, 149–263.
- Каниц, Феликс. *Србија, земља и сџановниџџво*. I–II. Београд: СКЗ – Рад, 1985.
- КАРАџИЋ, Вук Стеф. Историјски списи I. *Сабрана дела Вука Караџића* XV. Р. Самарџић
(ур.). Београд: Просвета, 1969а
- КАРАџИЋ, Вук Стеф. Историјски списи II. *Сабрана дела Вука Караџића*, XVI. Р. Са-
марџић (ур.). Београд: Просвета, 1969б.
- КАРАџИЋ, Вук Стеф. Даница 1826, 1827, 1828, 1829, 1834. *Сабрана дела Вука Караџића*
VIII. М. Павић (ур.). Београд: Просвета, 1969в.
- КАРАџИЋ, Вук Стеф. Српске народне пјесме IV. *Сабрана дела Вука Караџића*, VII.
Љ. Зуковић (ур.). Београд: Просвета, 1986.
- КАТИЋ, Миливоје. *Војвода Јанко Кайић*. Сопот, 2003.
- КУНИБЕРТ, Бартоломео. *Српски устанак и љрва владавина Милоџа Обреновића 1804–
1850*. I. Београд: Просвета, 1988.
- Љубинковић, Ненад, Мирјана Дрндарски. *Први српски устанак – од истљорије до
„народне истљорије“ и њене усмене мџџизације*. Београд – Орашац: Наша прича
плус – Задужбинско друштво „Први српски устанак“, 2012.
- Љушић, Радош. *Вожд Карађорђе*. I. Смедеревска Паланка, 1993.
- МАРЕТИЋ, Ернест Гедеон. *Истљорија српске револуције*. Београд: Филип Вишњић,
1987.
- Матицки, Миодраг. *Истљорија као љредање*. Београд: Рад – КПЗ Србије, 1999.
- Милинковић, М. Д. Гроб кнеза Иве од Семберије. *Прилози за књижевност, језик,
истљорију и фолклор* 3. Београд, 1923.
- Милићевић, Милан Ђ. *Кнежевина Србија*, Београд, 1876.
- Милићевић, Милан Ђ. *Поменик знаменићџх људи у српској народа новијеђа доба*.
Београд, 1888.
- Милићевић, Милан Ђ. *Карађорђе у њовору и у ѡвору*. Чигоја штампа: Београд, 2002.
- Милутиновић, Сима Сарајлија. *Србијанка*. Д. Иванић (ур.). Београд: СКЗ, 1993.
- Милутиновић, Сима. *Жиџија устљаника*. М. Радевић (ур.). Коцељева: Библиотека
„Јанко Веселиновић“, 2003.
- Милутиновић, Сима. *Тројебрајџсџво, Тројесесџпарсџво, Зорица, Лирске џесме*. II.
Зубац (ур.). Бачка Паланка: Логос, 2010.
- Ненадовић, Константин. *Живоџ и дела великоџ Ђорђа Пеџировића Карађорђа и ње-
љови војвода и јунака*. Беч, 1884.

- НЕНАДОВИЋ, Љубомир П. *О Црнојорцима, њихма са Цетиња 1878. године*. Београд: СКЗ, 1929.
- НЕНАДОВИЋ, Прота Матеја. *Мемоари*. Београд: СКЗ, 1893.
- ПАНИЋ, Милорад Суреп. *Филиј Вишњић, животи и дело*. Београд: Просвета, 1976.
- ПЕРОВИЋ, Радослав (ур.). *Први српски устџанак, акџа и њихма на српском језику 1804–1808*. Београд: Народна књига, 1977.
- ПОПОВИЋ, Љубодраг (ур.). *Казивања савременика, мемоарска трађа о Првом српском устџанку*, Аранђеловац: Фонд „Први српски устанак“, 2003.
- ПОПОВИЋ, Сретен Ј. *Пушовање њо новој Србији (1878 и 1880)*. Београд: СКЗ, 1950.
- ПРОТИЋ, Антоније. Повестница од почетка времена вођа србског Карађорђа Петровића. *Казивања о српском устџанку 1804*. Д. Самарџић (ур.). Београд: СКЗ, 1980, 265–311.
- ПРОТИЋ, Коста С. *Рајџни дођађаји из Првога српског устџанка 1804–1813 њод вођом Карађорђем Пејровићем*. I. Београд, 1898.
- РАНКЕ, Леополд. *Српска револуџија*. Аранђеловац – Београд: Фонд „Први српски устанак“ – СКЗ, 2002.
- САМАРџИЈА, Снежана. Све ће то народ заборавити (уз казивања о кнезу Ивану Кнежевићу). *Насџајање нове српске државе*. Н. Љубинковић (ур.). Велика Плана – Београд: Скупштина општине – Институт за књижевност и уметност, 2006, 81–96.
- СВЕТИЋ, Милош. Ратовање Срба са Турџима Бошњацима. *Голубица с цвџом Књижесџва србског*. V. М. Светић (ур.). Београд, 1843/1844, 1–18.
- СЕЧАНСКИ, Живан. *Причања савременика о Првом устџанку*. Београд: Просвета, 1954.
- СИМИЋ, М., Д. Стојановић. *Календар Првог српског устџанка*. Београд: Филип Вишњић, 2006.
- СТЕВАНОВИЋ, Новица. *Рајџна лукавсџва српске војске (1804–1815)*. Београд: Војска, 2002.
- СТОЈКОВИЋ, Срета Ј. *Нова Србијанка. Борбе за ослобођење 1804–1815. њод*. Београд: Друштво Светог Саве, 1927.
- СУВАЉЦИЋ, Бошко. *Пџвач и џтрадиџија*. Београд: Завод за уџбенике, 2010.
- ХАЦИЋ, Јован. Бој на Мишару. *Насџајање нове српске државе*. Н. Љубинковић (ур.). Велика Плана – Београд: Скупштина општине – Институт за књижевност и уметност, 2000, 89–99.
- ЧУБРИЛОВИЋ, Васа. *Први српски устџанак и босански Срби*. Београд: Геџа Кон, 1939.

*

КЕМУРА, S. F. *Prvi srpski ustanak pod Karagjorgjem po turskim izvorima*, Sarajevo, 1916.

Branko R. Zlatković

“PREDŠESTVA MIŠARSKA BOJA” (EVENTS PRECEDING THE BATTLE OF MIŠAR)
IN FOLK ORAL CHRONICLES AND TESTIMONIES OF CONTEMPORARIES

Summary

The paper chronologically presents historical events that happened during 1806 across the Drina battlefield and that preceded and represented an introduction of sorts to the decisive Battle of Mišar (1/13 August). The events, however, are not observed only from a historiographic point of view, but are also monitored through the eye of an oral story teller and singer, an insufficiently literary memoir writer and correspondent, and a rare chronicler. While the official historiography notes only a few significant battles between Serbian and Turkish army, primarily oral or folk chronicles remember and describe tenfold battles, altercations and conflicts, as well as negotiations and rare periods of peace. The vast and diverse material of both prose and poetry paints a mythical image of the world filled with battles and conflicts, feats and heroes' deaths, premonitions, allegoric dreams, reminiscences and sayings.

Виши научни сарадник

Институт за књижевност и уметност у Београду

branzlat@gmail.com

Др Радмило Н. Маројевић

РЕКОНСТРУКЦИЈА ШТАМПАРСКИХ
ГРЕШАКА У *ШЋЕПАНУ МАЛОМ*
(ИНТЕРТЕКСТУАЛНЕ ПАРАЛЕЛЕ)*

У раду се утврђују штампарске грешке у првом издању Његошевог спјева *Шћейан Мали* на основу интертекстуалних паралела: у првом поглављу – на основу рјечничког чланка Џона Ричардсона (Лондон, 1806), у другом поглављу – на основу начина писања појединих облика у запису игумана Теодосије Мркојевића, приложеног уз прво издање спјева, у трећем поглављу – на основу двају цитата Вука Врчевића, у четвртном поглављу – на основу поређења с претходним издањима *Горскої вијенца* и с укупним вокабуларом Петра II Петровића-Његоша.

Кључне ријечи: Петар II Петровић-Његош, спјев *Шћейан Мали*, спјев *Горски вијенац*, Џон Ричардсон, Теодосија Мркојевић, Вук Врчевић.

0. Увод. Критичко издање спјева у драмској форми *Шћейан Мали* Петра II Петровића-Његоша заснива се, с једне стране, на изворима, а њих је четири: аутограф прве странице рукописа, двије претходне публикације четврте појаве првог чина, у листу *Jadranski Slavjan* и у листу *Србске новине*, и прво издање; с друге стране – на интертекстуалним везама с другим издањима и рукописима; с треће стране – на замјени вокалских графема у тексту првог издања у односу на претпостављени пишчев рукопис.

0.1. У овом раду разматра се други од наведена три круга исправки штампарских грешака у првом издању *Шћейана Малої*, а он се заснива на поређењу појединих стихова (и прозних секвенци) спјева с једним старим рјечником, с рукописом игумана Теодосије Мркојевића, с два цитата Вука

* Рађено у оквиру научног пројекта „Пјесничка дјела Петра II Петровића-Његоша у оригиналу и руским преводима“ Института за славистику и филологију Паневропског универзитета Апеирон у Бањој Луци.

Врчевића те с издањима других Његошевих дјела, прије свега *Горској вијенца*, али и с укупним Његошевим вокабуларом.

0.2. Први и трећи круг исправки образлажу се у посебним расправама.

1. Ричардсонов рјечник. „Тамно мјесто“ из 3550. стиха *Шћејана Малої* (овдје и даље: стихови се наводе према нашој нумерацији) остало је неразјашњено у досадашњој едиционој и лексикографској историји – коментатори га нису објашњавали, а *Речник Њејошева језика* није га навео. У првом издању стих гласи: Ка невјерни народ Ђанбен-ђана (АС 1851: 164).

Замолио сам колеге са Катедре за оријенталистику Филолошког факултета Универзитета у Београду да помогну у разјашњењу овог „тамног мјеста“. Истог дана добио сам одговор Драгане Ђорђевић, доцента на Групи за арапски језик и књижевност, с лексикографским извором (RICHARDSON 1806: 333). У пропратном писму колегиница Ђорђевић каже да је неочекивано брзо нашла рјешење, да иначе нема много података о овом бићу, а да је занимљиво да је Његош чуо за њега. Џан бин Џан је име измишљеног бића за које се вјерује да је краљ расе арапских злодуха, цинија или цинова, истиче она.

1.1. У Ричардсоновом рјечнику, у одредници која на енглеском гласи *Jān bini Jān* (претходно је назив на арапском језику), налазимо сљедеће објашњење: „Име измишљеног бића које представља значајан лик у источњачкој митској традицији. За њега се вјерује да је био цар оне врсте створења која су добила име према арапском *Ġānn* или *Ġinn* (према персијском *Ġānniān* или *Ġinniān*), а и Периса или духова који су насељавали земљу прије него што је створен Адам, али су потом сатјерани у ћошак свијета по имену *Ġinnistān*, због своје непослушности према врховном бићу. Штит *Ġānn bin Ġānn*-а слави се на Истоку исто као и онај Ахилов међу Грцима; био је сачињен од талисмана, за који се вјерује да носиоцу пружа заштиту од свих мађија. За њега се каже да су га посједовала три Соломона, један за другим” (RICHARDSON 1806: 333) (Периси су били, према персијској митологији, потомци палих анђела који посјећују царство смрти). Ово рјечничко објашњење превео је Слободан Кљајевић, који је додао и напомену о Перисима.

1.2. *Sāmā* ријеч *џин* у српском је оријентализам, преузет из арапског језика турским посредништвом. Али није преузето и њено митолошко значење. Друкчије је с именицом *див*: она је преузета из турског с митолошким садржином (појављује се и у бајци *Баш-челик*, чији је мотив, као и аналогни руски *Кощей Бессмертный*, позајмљен из туркијских језика). Именицу *див* много су раније позајмили Руси из других туркијских језика (посвједочена је у *Слову о џолку Игореве*).

1.3. У тексту сугласник Ћ првог издања исправили смо у *Ц*, док смо компоненту *бѣн* ‘син’ оставили као у првом издању не замјењујући је за *бин* по енглеском обрасцу, али смо је прикључили другом хомонимичном имену (ген.) *Џана*:

2. ЗАПИС ИГУМАНА МРКОЈЕВИЋА. „Листић од игумана Мркојевића”, чији је факсимил у првом издању на посебном листу пјесник „поставио”, значајан је и за текстологију *Шћейана Малої* и других Његошевих дјела. То се тиче, прво, начина писања вокалног или слоготворног «г», а њега Теодосија Мркојевић пише на славеносрпски начин.

(2) На почетку ријечи у којој је иницијално *x* изгубљено пише га ди-грамом *ар*: и на рбат муку подносио (*арбатъ*). Александар Младеновић облик погрешно транскрибује: *арбат* (Младеновић 2007: 16 (нап.)).

(1) Ни у Мркојевићевом идиолекту, као ни у Његошевем, није се упрошћавала сугласничка група <стн>; он пише: извјестно (извѣстно).

2.2. Теодосија Мркојевић користи, као и Његош, таутовокалски дифтонг (џи).

(2) Као и Његош, Теодосија Мркојевић користи придјеве на *-ијинск-* и у њима сажима фонолошки сегмент: <иј> > *ии* > ^и, као што је то чинио и Његош, и обиљежава га само с једним словом (и): урумел(^и)инскога (урумелинскога), венец(^и)ински (венецински).

2.3. Теодосија Мркојевић користи, као и Његош, хетеровокалске дифтонге (о^и) и (о^е).

(1) Хетеровокалски дифтонг (о^и) Теодосија Мркојевић изговара у сандхију, а обиљежава неслоговност вокала *и* руском графемом њ („и кратко“): «који ово» > *кои ово* > ко^и ово (кой ѡво).

(2) Хетеровокалски дифтонг (о^е) Теодосија Мркојевић изговара у свом сопственом презимену записујући једном графемом о дифтонг (о^е) настао сажимањем од *-оје-* (уз губљење интервокалског *ј*): Мрко^евић (мѣрковичѣ), као и Његош, али Његош само кад то силабичка структура стиха захтијева, у *Горском вијенцу* (Црно^евић) и *Шћеѣану Малом* (Мрко^евић).

3. Стихови које наводи Вук Врчевић. У зборнику „Мање пјесме владике црногорскога Петра II-ога Петровића Његоша“ Милан Решетар објављује *Попис владичиних дјела. (хронолошким редом.)* (РЕШЕТАР 1912: VII–XXIV), па под бр. 60 наводи *Горски вијенац*, а на крају библиографске биљешке пише: »Врчевић у рукописном *Живоѣиопису* (в. бр. 49), на л. 46 стр. 2. спомиње, тобоже из *Г. В.*, ова два стиха:

„Много огња под малијем лонцем –
лонац прште ал’ чорба пребуја.“

али тих стихова у *Г. В.* нема!« (РЕШЕТАР 1912: XV). Под бр. 49 навео је податке о пјесми (*Сасѣанак с Али-ѣашом*): „В. Врчевић, *Живоѣиопис владике црногорскога Пеѣтра Пеѣтровића Њеѣоѣа II*. (рукопис у Матице српске у Новоме Саду), л. 27, стр. 2–3“ (РЕШЕТАР 1912: XII).

3.1. У међувремену је Врчевићев рукопис објављен, под насловом *Живоѣи Пеѣтра II Пеѣтровића Њеѣоѣа, владике црногорскога* (ВРЧЕВИЋ 1914: 110–201), и у њему су двапут по два стиха из *Шћеѣана Малоѣ* приписана *Горском вијенцу*.

(1) Предговор, који је написан у Требињу на Петров дан 1870. а потписан иницијалима В. В., аутор завршава оцјеном да је владика Петар II „најмучнији живот провео управљајући оним – јошт онда – необузданим народом а непрестано борећи се су два оглашена лафа, Али-пашом Ризванбеговићем, везиром херцеговачким, и Осман-пашом Скадарским, – баш као што је казао у *Горскоме вијенцу*:

Ко вјечито хоће да живује,
Мученик је овога свијета.“ (ВРЧЕВИЋ 1914: 111).

(2) Уредник ову погрешну атрибуцију стихова није уопште коментарисао.

(3) Други пар стихова Врчевић наводи у сљедећем контексту: „(...) ни чега се није бојао, а камо ли чувао, но све и сва радио као што се био научио, не обазирјући се на своје ријечи у *Горском вијенцу*:

Много огња под малијем лонцем,
Лонац прште, ал’ чорба пребуја,

т. ј. кад чојек хоће да у прећераности живи и да се бори о нарави која му је границу силе положила, мора прије времена пострадали душевна али тјелесна снага, а наравно је да у прећераности вазда она јача страна слабију побједи“ (Врчевић 1914: 197).

(4) Уредник уз стихове додаје напомену: „(Као што је већ опазио Г. Решетар у *Мањим њјесмама*, ових стихова нема у *Горском вијенцу*)“ (Врчевић 1914: 197 (нап.)). А то значи да ни он није знао одакле су стихови.

3.2. У другом издању „Цјелокупних дјела Петра II Петровића Његоша“ и Данило Вушовић објављује библиографски прилог *Његошева дела њо хронолошком реду њосѣанка* (Вушовић 1936: XI–XXVIII), па под бр. 66 пише: „Неки су поједине одломке Његошевих дела сматрали као Његошеве засебне песме. (...) Поменимо овде најзад, да В. Врчевић у Његошеву | *Живоиџу* (*Књије Мајице срѣске*, бр. 46) на стр. 111 и 197, наводи по два стиха као да су из *Горској вијенца*, док су ти стихови из *Шћејана Малој* (III, 138–139 и IV 92–93), само што су у другом случају погрешно наведени“ (Вушовић 1936: XXVI–XXVII (знак | указује на прелазак на другу страну у тексту који се цитира)).

3.3. Размотрићемо стихове које Врчевић наводи.

(1) Први Врчевићев цитат односи се на стихове:

Ко вјечито хоће да живује
мученик је овога свијета.
(ШМ 2018: 1821–1822),

али се они ни у чему не разликују од оних у првом издању *Шћејана Малој* (стр. 89), чак ни у ортографији и интерпункцији.

(2) Стихови које је Врчевић навео, а Решетар посматрао као одломак из непознате Његошеве пјесме, стварно су варијанта стихова 2588–2589 из првог и свих каснијих издања *Шћејана Малој*, па и из нашег основног:

Много ђгња под малијем лонцем –
ал ће прснут ал пролит млијеко.
(ШМ 2018: 2588–2589).

У првом издању (стр. 123) први стих се не завршава ниједним интерпункцијским знаком, и нема наравно акценат, а други почиње великим словом, с тим што се везник *ал* оба пута и инфинитив у оба глагола завршавају апострофом – осим ових техничких, других разлика између првог и потоњег издања нема.

Ове стихове, као несумњиво Његошеве, ми остављамо као основне и у критичком издању (Маролевић 2020). Али у текстолошкој напомени доносимо и варијанту 2589. стиха (2588. стих је у обје варијанте истовјетан) коју је сачувао Вук Врчевић јер сматрамо да је и она несумњиво Његошева – и припада тексту спјева као алтернативна.

4. ЊЕГОШЕВА ДЕЛА. Интертекстуалну везу успостављамо с *Горским вијенцем* и његовим првим латиничким издањем, које је приредио Стефан Митров Љубиша (ЉУБИША 1868/2017), прво, у рефлексима кратког јата послије усненог сугласнка **в**. Љубиша је у инфинитиву глагола *живјеѿи(u)*: могу живјет као два султана (ГВ 2018: 1202, *življjet* (стр. 62)), његовом радном придјеву: кад под овом живјели марамом! (ГВ 2018: 305, *življeli* (стр. 17)) и префиксалној изведеници у инфинитиву: чудно ли ћеш нешто доживјети! (ГВ 2018: 1695, *doživljjeti* (стр. 85), код Љубише је то 1693. стих) – реконструисао ефекат јакавског јотовања (МАРОЛЕВИЋ 2019: 81).

Аутентични су, наравно, облици које је навео Његош, али ова (неоправдана) измјена служи нам као аргумент да се то могло десити и током припреме за штампу *Шћејана Малој* у Трсту или у самој словослагачници у Загребу, али само у једном примјеру (који сада исправљамо): то се у нас доживјети неће – (уп. ШМ 2018: 809, *доживљети* (стр. 41)). У основном издању оставили смо били облик *доживљеѿи*, а сада га премјештамо у фусноту као алтернативни облик из првог издања (у критичком издању, док у акценатском остављамо само исправљени облик).

У свим другим примјерима у спјеву је нејотовани облик – у инфинитиву префиксалног глагола: да ће ова доживјет чудеса! (ШМ 2018: 1811); Ко ће љепшу славу доживјети, (ШМ 2018: 2354); дана слађег доживјети нећу (ШМ 2018: 2358), у непрефиксалном глаголу у инфинитиву: ти ћеш живјет док Турчина траје, (ШМ 2018: 1072); живјет му је док је мене драго – (ШМ 2018: 1141); Јер не могу живјет од нечеса (ШМ 2018: 1765) и радном придјеву: како бисмо без рата живјели? (ШМ 2018: 2851) те у радном придјеву глагола с другим префиксом: оживјеле крупним одзивима. (ШМ 2018: 2610).

4.1. И за други тип измјена позваћемо се на прво латиничко издање *Горској вијенца* Стефана Митрова Љубише.

У првом издању *Горској вијенца* (и у сачуваном дијелу рукописа) налазимо предлог **съ** испред инструментала личне замјенице трећег лица мушког рода: те с њим племе србскоѿ отроваше (ГВ 2018: 212, *š njim* (стр. 13)); да с њим једе маџарске носове. (ГВ 2018: 709, *š njim* (стр. 37)); Шест пута сам с њим на муку био (ГВ 2018: 1985, *š njim* (стр. 101), код Љубише је то 1984. стих); и с њим жена његова Љубица – (ГВ 2018: 2762, *š njim* (стр. 138), код Љубише је то 2764. стих) и једном с покретним *е*: па се с њиме нека разгѿворѿ (ГВ 2018: 2053, *š njime* (стр. 105), код Љубише је то 2052. стих), личне замјенице трећег лица женског рода: с њом пѿт неба бјѿжѿ цијучуѿи. (ГВ 2018: 124, *š njom* (стр. 8)); па с њом бјежа главом по свијѿту. (ГВ 2018: 1274, *š njom* (стр. 66), код Љубише је то 1273. стих) и личне замјенице трећег лица множине: „(...) с њима треба овако радити“ – (ГВ 2018: 70, *š njima* (стр. 6)); па на муке с њима у галију – (ГВ 2018: 1514, *š njima* (стр. 77), код Љубише је то 1513. стих); Како се састаше с њима, знадоше штѿ је. (ГВ 2018: –1964, *š njima* (стр. 100), код Љубише је то проза испред 1963. стиха); и западни с њима под Штитаре (ГВ 2018: 2750, *š njima* (стр. 138), код Љубише је то 2752. стих). Као што

видимо, Љубиша је примјере фонетизовао, и то је спровео до краја (МАРОЛЕВИЋ 2019: 75–76).

Аутентични су, наравно, облици које је навео Његош, али ова (неоправдана) измјена служи нам као аргумент да се то могло десити и током припреме за штампу *Шћейана Малої* у Трсту, али само у неким примјерима (које сада исправљамо остављајући их неисправљене алтернативно у текстошкој напомени).

У првом издању (и код нас у основном издању) асимилација је одражена у предлогу испред инструментала личне замјенице трећег лица мушког рода, двапут без покретног *е*: *у цркви се затворити* / *зовне браћу да с њим пођу*: (уп. ШМ 2018: 2153 (81), *ш њим* (стр. 102)); *Шћепан се дйже, сrete га и одведе нă стрăну, задуго се с њим забави*, (уп. ШМ 2018: –2285, *ш њим* (стр. 108)) и једном с покретним *е*: *и желим се с њиме помирити*. (уп. ШМ 2018: 1973, *ш' њиме* (стр. 94)) те личне замјенице трећег лица множине: *О дă знăдеш што се с њима збйло*: (уп. ШМ 2018: 2070, *ш њима* (стр. 99)). У основном издању оставили смо били предлошко-падежне везе с одраженом асимилацијом: *ш њим* (х 2), *ш њиме*, *ш њима*, а сада их премјештамо у фусноту као алтернативне ликове из првог издања (у критичком издању; у акценатском издању остављамо само исправљене облике).

У свим другим примјерима у спјеву су од првог издања облици без одражене асимилације – испред личне замјенице 3.л. једнине мушког рода, без покретног *е* (с њим): *Усѣаје Шћейан ѣе їа їраїи, дуїо се с њим разїовара* (ШМ 2018: –2352); с њим удеси, те га ухватисмо (ШМ 2018: 2971); *Паїїрїїјарх се Бркић с њим їознаде* (ШМ 2018: –2972) и с покретним *е* (с њиме): *пољуби се и помири с њиме* – (ШМ 2018: 2005); и *оѓмăха с њиме у тавницу* – (ШМ 2018: 2941); *какав поса ви с њиме имате?* (ШМ 2018: 2968), испред личне замјенице 3.л. једнине женског рода (с њом): *царска купа да с њом цар напија* (ШМ 2018: 63); *да с њом мрсим петке и сриједе* (ШМ 2018: 226); *ко с њом умре, с њом се роди – / нашем Богу тај ўгодї!* (ШМ 2018: 837 (23)); (с њом се свијет и данас ўклїѣă) (ШМ 2018: 1243) и испред личне замјенице 3.л. множине (с њима): *Нек громови турски оре, / нек се горе с њима боре* (ШМ 2018: 815 (1)); *па да ради с њима што сам хоће* (ШМ 2018: 1436); *с њима ћемо бѓја учинити* (ШМ 2018: 2712); *с њима чуда урадит можете* – (ШМ 2018: 2809); *То ће рећи да смо с њима једно*. (ШМ 2018: 3092); и *с њима се нă краї не долази* (ШМ 2018: 3544).

Наведеним примјерима треба додати и примјере употребе предлога *с* с генитивом присвојне замјенице за женски род једнине (с њине): *с њине злѓћѣ и њине нѣвјерѣ* (ШМ 2018: 1469) и за множину (с њиним): *»Ја, султан Мўстафа ѣмир, брат сунца а рођак мјесеца, служитељ (...) Србије са свим њеним градовима и кулама, свѣ Арбăнијѣ, Карăвласкѣ и Карабѓгдăнскѣ с њиним путовима и градовима (...)«* (ШМ 2018: –1614).

Она четири случаја у којима је у првом издању одражена асимилација тешко да могу бити из Његошевог рукописа. Његош пише предлог *с* с дебелим јером (сѣ), а с којим би јером написао аломорф *ш*? Зато би се морало

претпоставити да је писао састављено (шњимз, шњиме, шњима), а то је ем мало вјероватно, ем нема за то сигурних примјера.

Запажамо једну занимљиву појединост: четири примјера с одраженом асимилацијом налазе се између 1973. и 2285. стиха. Прије и послје дионице текста која је тим стиховима омеђена Његошев текст није исправљан (остао је предлог **с**), а унутар те дионице неисправљен је само примјер из 2005. стиха! Очито је редакторски поступак мијењан, али није редакција уједначена у једном или другом смјеру.

4.2. Интертекстуалну везу успостављамо с *Горским вијенцем* и његовим првим латиничким издањем (Стефана Митрова Љубише) и у погледу новог, српског (а не најновијег, јекавског) јотовања у једној потврди именице *архидјакон*.

Прва потврда именице у првом издању одштампана је са *ђ*: Доходе Архиђакон Петар (свети Петар), (АС 1851: 86). Ми смо, већ у основном издању, облик исправили према три касније потврде измјестивши и пјесникову напомену из текста у фусноту: *Доходе архидјакѡн Пеѣар** (*Свѣтѣ Петар), *војвода Драѣо Вукоѣић* (...) и *за њима мноѣо Црноѣорѣѣ* (ШМ 2018: –1761). Друга потврда је у истој дидаскалији, али је она и у првом издању одштампана са *гј*: *Архидјакѡн Пеѣар дава ѣри хѣѣа и ѣѣѣор серѣскјеров владици Сѣви нѣ гѣр од Црноѣорѣѣ, а јѣднѣѣ хѣѣа ѣѣѣрѣѣрху* (ШМ 2018: –1761, Архидјакон (стр. 86)), као и двије наредне: *Трѣѣ архидјакѡн Пеѣар Сѣвѣѣа бѣѣлер-бѣѣова* (ШМ 2018: –2255, Архидјакон (стр. 107)); *Долази архидјакѡн Пеѣар* (ШМ 2018: –2277, Архидјакон (стр. 108)).

Стефан Митров Љубиша досљедно оставља без ефекта јотовања ријечи из творбеног гнијезда *ђаци/ђаче* (штампа их са *ђ* а не са *гј*) (МАРОЈЕВИЋ 2019: 72). То је очито чинио и приређивач првог издања *Шћейана Малоѣ* у именици *архидјакон*, али су словослагачи у Загребу у једном примјеру латиничко Arhidjakon штампали по Вуковом обрасцу (*ђ* = *ђ*). Ми смо грешку исправили и примјере уједначили.

4.3. Интертекстуалну везу с првим латиничким издањем *Горскоѣ вијенца* можемо успостаити и у погледу примјера именице *гјеѣа* без ефекта јекавског јотовања (осам је таквих примјера, у два је ипак *ђеѣа*). Стефан Митров Љубиша ријечи из овог творбено-семантичког гнијезда досљедно штампа са *ђ* а не са *гј* (јер је и сам изговарао *гјеѣа*) (МАРОЈЕВИЋ 2019: 80). Приређивач првог издања *Шћейана Малоѣ* држао се Његошеве фонетике, али су му промакли примјери именице *гјеѣа* из сопственог идиолекта.

4.4. Именица *ѣѣавница* посвједочена је у *Горском вијенцу* пет пута (а варијанта **тамница* ниједном). Љубиша је именицу оставио без измјене у четири примјера, у локативу једине: *дријеѣају* у морској тавници (ГВ 2018: 789) и у множини, у номинативу: *нѣ тавнице за нѣвѣѣнѣ сужње?* (ГВ 2018: 389); *Нѣјгорѣ ѣм пак бјѣху тавнице* (ГВ 2018: 1474, код Љубише је то 1473. стих) и акузативу: *познао сам на оне тавнице* (ГВ 2018: 1497, код Љубише

је то 1496. стих), а замијенио је данашњим књижевним обликом једном, у акузативу једнине – *tamnici*: затворила вилу у тавницу (ГВ 2018: 484). Тај примјер би се могао сматрати приређивачевом омашком) (МАРОЛЕВИЋ 2019: 77). У првом издању *Шћейана Малої* налазимо именицу *ѿтавница* у осам примјера, а њену варијанту у три, што сада исправљамо: пошаљете к њему у тавницу (уп. ШМ 2018: 3246); што се може скривит у тавници (уп. ШМ 2018: 3299); рашта Шћепан тужї у тавници? (уп. ШМ 2018: 3329). У основном издању ми смо и ово шаренило задржали, а у критичком ћемо три изузета примјера реконструисати алтернативно, са -в- у тексту, са -м- у текстолошкој напомени. Полазимо од тога да је и Андрија Стојковић могао, као и Љубиша послјије њега, и нехотице замијенити облике према своме, данас и општекњижевном изговору.

4.5. Интертекстуалну везу успостављамо с *Горским вијенцем*, али овога пута с нашим критичким издањем (МАРОЛЕВИЋ 2005), у коме је први пут у 711. стиху васпостављен „прогутани“ сугласник у префиксу *наг-* глагола *нагїлѣгаїи* (3.л. једнине презента *нагїлѣгаї*). Стих наводимо у ширем контексту (контексту реченице) према основном издању:

О гњијездо јуначке слободе,
често ли те Бог на(д)гледā оком:
много ли си муке пренијело,
многе ли те чекају пѣб'јѣде!
(ГВ 2018: 710–713).

У наведеном облику два сусједна експлозивна сугласника имају заједничку експлозију па први од њих, имајући само оклузију као прву фазу артикулације, у изговору слаби, али остаје по функцији, као фонема. Иначе је глагол *нагїлѣгаїи* посвједочен и у 3671. стиху *Шћейана Малої*, али у њему није упрошћена сугласничка група:

ѡни ћѣ двā очи обратити,
своју вјѣрнѹ дјѣцу надгледати,
(ШМ 2018: 3670–3671).

У складу с текстолошким поступком из *Горскої вијѣнца*, ми у 514. стиху *Шћейана Малої* васпостављамо „прогутани“ сугласник у префиксу узоблика *уѣїрѣсā се* (а то је потенцијални облички хомоним – могао би се читати као 3.л. једнине презента глагола несвршеног вида *уѣїрѣсаїи се*, и као перфекат глагола свршеног вида *уѣїрѣсїи се* с прогресивном контракцијом вокалског слиједа -ао). И овај стих наводимо у ширем контексту према основном издању Његошевих спјєвова:

Тек сан први бијах дохватио,
док затрупа неко на вратима,
кад ѡли је момче од христјанā –

у(с)трѣсѧ се кѧѣ прѹт над вѣдѣм:
 „Бјѣж зѧбога прѣсвѣти пѧтрика:
 ноѧс татар стѣжѣ из Стамбола
 поганоме паши-Караману
 да ти живот узме на мукама,
 на конопѹ ал на клетом коцу –
 и сад ѣ те ухватити Турци!“
 (ШМ 2018: 511–520).

Додуше, фонетски услови у којима је „прогутан“ фрикативни сугласник *с* у *Шћейану Малом* нешто су друкчији од примјера из *Горској вијенца* – сугласник *с* слаби послјеје вокала у а испред експлозивног сугласника *и* чија се артикулација спаја с артикулацијом сонанта *р*, а дјелује и дисимилијација двају струјних сугласника *с*.

Ортографија и интерпункција издања прије првог свјетског рата је истовјетна: Утреса се као прут над водом: (АС 1851: 29; Јовановићи 1880: 27; Костић 1902: 34 (517)), а и оних послјеје другог свјетског рата, само што они стих отпочињу малим словом (СТЕВАНОВИЋ 1952: 34 (I 517), исто у НЕДИЋ 1964: 29; МИЛОВИЋ 1965: 40; МЛАДЕНОВИЋ 2007: 48 (517)). Међуратни приређивачи мијењају интерпункцију: утреса се као прут над водом! – (РЕШЕТАР 1926: 204 (I 520)) (Милан Решетар је био одредио да му стих отпочиње малим словом); Данило Вушовић оставља велико слово на почетку стиха којим не почиње реченица, а стих завршава узвичником без повлаке (Вушовић 1935: 168 (I 520)).

И лексикографи су једнообразни. У првом, једнотомном *Рјечнику* (уз пјесничка дјела П. П. Његоша) наведеним стихом илуструје се одредница: „**утрѣсати се**, утрѣсѧм се *несврш.* трести се, дрхтати“ (СТЕВАНОВИЋ–БОШКОВИЋ 1954 / 1957: 238); у другом, двотомном *Речнику Њеѣошева језика* све је то поновљено, али је додато да је ријеч о дијалектизму: „**утрѣсати се**, утрѣсѧм се *несврш.* дијал. *иѣресѣи се, дрхѣиѧи*“ (СТЕВАНОВИЋ и др. 1983 II: 454). Ријеч је, ипак, о језичком фантому, непостојећој ријечи.

У спјеву је посвједочен повратни глагол несвршеног вида с префиксом *ио-*: Ђндѧѧ је страшна мука, / планине се потресају (ШМ 2018: 2028 (32)) и глаголска именица мотивисана глаголом с префиксом *иѣ-*: од вѣрѧж’јѣга носа и претреса (ШМ 2018: 258).

У творбеном гнијезду које чине наведени глаголи с узајамном мотивацијом и у њиховој примарној творбеној бази, глаголу *иѣресѣи (се)*, искључује се префикс *у-*, и онај аблативни и онај акузативни, док се префикс *уз-* јасно укључује у творбено-семантички ланац. То је једно.

Друго. Глагол *иѣреѣресѣи/иѣреѣресѣи* семантички се одвојио од глагола *иѣресѣи*, док глагол *иѣиѣресѣи се*, у посвједоченом значењу, има само овај вид. Друкчији је случај с глаголом *иѣресѣи се/усѣиѣресѣи се*: њихова је творбено-семантичка веза жива, као и категорија несвршени/свршени вид. Трећи облик, *усѣиѣресѣи се*, само је потенцијални (означавао би радњу која се повремено, у интервалима врши). Као интертекстуалну потврдѹ која

освјетљава облик из Његошевог стиха можемо навести формулу из народне поезије: На мени је устресло тијело – / биће наша ако Бог да рука! (у примјеру је елидирана повратна рјечца *се*, што је чест случај у старом језику). У примјеру је употријебљен перфекат који указује на резултат прошле радње у садашњости. Зато ми у 514. стиху *Шћейана Малої* полазимо, практично без алтернативе, од глагола свршеног вида *у̀сї̀рѣсїи се* и од перфекта *у̀сї̀рѣсѣ се* (= устресао се је), док у текстолошкој напомени указујемо да у примјеру не треба полазити од облика 3.л. једнине презента **у̀стрѣсѣ се* глагола не-свршеног вида *у̀сї̀рѣсѣи се*. Ако бисмо могли навести паралелу из свакодневног живота, али с глаголима много слабијег интензитета, рекли бисмо да се младић (већ) *узрујао*, а не да се (сад) *узрујава*.

4.6. Интертекстуалну везу успостављамо с *Горским вијенцем*, али овога пута с првим његовим издањем (а онда и са сваким каснијим). У првом издању је јасно одштампан (а у прва два примјера и у рукопису јасно написан), с префиксом *оїй-*, глагол *оїй̀правїиїи/оїй̀прав̑аїиїи* у значењу 'послати/слати'. Прва потврда (глагола свршеног вида) јесте у дидаскалији испред 691. стиха: *Оїй̀правице тїри-чѣїири друїа да ѡзову на скуї тїурске ѡїлавице* (ГВ 2018: –691). Друга потврда (глагола несвршеног вида) јесте у једној ауторовој фусноти: Нѣ држимо ове поклисаре, / него да се брже ђтршајѹ* (ГВ 2018: 1125–1126), **отправљају* (ГВ нап. уз ст. 1126). Трећа потврда (глагола свршеног вида) јесте у 2689. стиху, који ћемо навести у ширем контексту:

Како чусмо за бој на Цетињу
да нѣ главу погибоше Турци,
сердар Јанко ђдмѣха отправи
два момчета ријечким Турцима:
(ГВ 2018: 2687–2690).

У *Шћейану Малом*, међутим, посвједочени су пароними (у овом случају то су ријечи које се разликују по префиксима сродне перцепције). Глагол *ої̀правїиїи*¹, с префиксом *о-*, има значење 'опослати, направити, учинити', а посвједочен је у стиховима: Чудна посла што сте ђправїли! (ШМ 2018: 934); што ће Гора Црна ђправїти (ШМ 2018: 1591), с префиксом *о-* у првом издању. Глагол *оїй̀правїиїи*¹¹, с префиксом *оїй-* а у значењу 'послати' има десет потврда које су у првом издању представљене с префиксом *от-*, у облику инфинитива: здраво ћу те кући ђтправїти (ШМ 2018: 654), радног придјева у мушком роду једнине: онолику силу ђтправио (ШМ 2018: 1940); патријарху му бјеше ђтправио (ШМ 2018: 2389) и множине: како да су тридест ђтправїли. (ШМ 2018: 965); Стога су ме к теби ђтправїли (ШМ 2018: 2320), аориста у 3.л. једнине: Цар ђтправї дѡ трї кѡпиције (ШМ 2018: 661); ђтправї ме везир ђд Трѡвнїка (ШМ 2018: 678); нас ђтправї у вашем ѡколу (ШМ 2018: 916) и множине: ђтправїшѣ Турке и Лѡтине (ШМ 2018: 2469) те у 2.л. множине презента: да нам ѣ тај колач ђтправїте! (ШМ 2018: 912). Једанаеста потврда је у облику мушког рода једнине радног придјева, али у њој недостаје

Ни овај, трећи покушај није уродио плодом јер га потоњи приређивачи не прихватају него се враћају на несумњиву грешку првог издања: „*Волим сам* (Недић 1964: 84); „*волим сам* (Миловић 1965: 123); „*Волим сам* (Младеновић 2007: 124 (–1948)).

Рачунајући да четврти пут несумњиво Бог помаже, и ми смо у основном издању (стр. 364) умјесто презента реконструисали глаголски компаратив: *Вòл’ји сам од ваше рúкѣ умријети* него се с овим именом по свијету скитати! (ШМ 2018: –1913). У аутографу глаголски компаратив је могао бити написан у облику *волиј*, па би му одговарао дифтоншки изговор нашег основног издања, или *волин*, па би му у изговору одговарао двосложни завршетак (суфикс + наставак), који и доносимо у критичком издању: *Вòлији*, а дифтоншки премјештамо у текстолошку напомену као алтернативни.

За ову реконструкцију се могу навести два аргумента: 1^о последице презентског облика **вòлѣм* дошла би замјеница **сѣм*, а то би било у контрадикцији с адвербијалом *од ваше руке*; 2^о интертекстуалне паралеле које нуди *Горски вијенац* показују да се глаголски компаратив нормално прати помоћним глаголом у презенту: *вòл’ји сѣ ти кокош али јаје* (ГВ 2018: 1678) или аористу: *Ја бих вòл’ји сад гривну орахѣ* (ГВ 2018: 2236); а *вòл’ји* бих да надјача мањи (ГВ 2018: 1205).

Оцјењујући, у поређењу с нашим издањима, рјешења наших претходника, то јест приређивача другог, четвртог и шестог издања спјева, који су текстолошки проблем рјешавали, и ријешили (свако на свој начин), треба истаћи да су сва та рјешења коректна. Михаило Стевановић полази од вокалског степена сажимања, Милан Решетар и ми у основном издању – од дифтоншког степена сажимања вокала (само што га различито ортографски представљамо), Ђорђе Поповић-Даничар (вјероватни приређивач другог издања) и ми у критичком издању – од несажетог облика. Вокалски степен сажимања не наводимо као алтернативни јер да је у рукопису стајало *воли* – облик би Стојковић тачно транслитерисао, а од два друга рјешења предност дајемо несажетом зато што би рукописно *волин* (или евентуално *волин*) приређивач првог издања могао погрешно идентификовати – крајње осмелачко и могао је погрешно прочитати, услед сличности графиције, као *м*.

4.9. Четврта потврда глаголског компаратива у *Горском вијенцу* нема формално изражену глаголску копулу: *А ја вòл’ји да надјача виши*: (ГВ 2018: 1207) (елидирано је управо *сам* или *бих*). Подразумијева се поредбена конструкција: *нò* (= него) да надјача мањи. Ову интертекстуалну паралелу наводимо као аргумент да у нашем 1114. стиху *Шћейана Малоѣ*, који у првом издању гласи: *Свако воли себе но другога* (АС 1851: 57) а који без измјене задржавају каснији приређивачи само што стих завршавају тачком (Јовановићи 1880: 49), или с двије тачке (Костић 1902: 66 (1147); Решетар 1926: 227 (II 270), исто у Вушовић 1935: 187) или с тачком и запетом (Стевановић 1952: 62, исто у Недић 1964: 53; Миловић 1965: 77; Младеновић 2007: 81 (1147)) – умјесто 3.л. јд. презента (**воли*) реконструисамо глаголски компаратив и копулу: *Свѣко ј’ вòл’ји себе нò другога*: (Маројевић 2018: 333 (1114)).

У поредбеној конструкцији презент би захтијевао компаратив прилога као обавезну компоненту: *свако (више) воли себе но другога. Компаративни прилог *више* не може се изостављати у конструкцијама овога типа, а то је већ крунски доказ да је у наведеном стиху облик у презенту грешка. Глаголски компаратив могао је бити написан с обичним (осмеричним) и (сваког воли), а приређивач првог издања је могао уклонити „сувишно“ *е* у претходној фонетској ријечи, па је и вук (Вук!) био сит и број вокалских графема на броју!

4.10. Посебан су проблем случајеви кад нека ријеч има само једну потврду у читавој писмености одређеног народа или групе сродних народа. У славистици се ту користи термин *хайакс* (руски: гапакс). И ми тај термин преузимамо, али у мало друкчијем значењу – у значењу ријечи која нема других потврда у Његошевој словесности. Прави хапакс је митолошко име из другог полустиха 3550. стиха (*народ Цѣн-бенЦѣна*), које је остало неразјашњено у досадашњој едицијоној и лексикографској продукцији, па смо историју питања о његовом тумачењу ми морали и да отпочнемо и да завршимо (види подробније у поглављу 1).

Хапакс у овом другом, нашем ужем значењу (ријечи која нема других потврда код Његоша) јесте именица којом се завршава 2624. стих. Ми смо у основном издању реконструисали именицу *рѣлѣквија*:

Велико је моје посланије,
царска ријеч – аманет највиши,
драгоцјеност највиша на зѣмљи –
р'јѣч је царска царства рѣлѣ[кв]ија!
(ШМ 2018: 2622–2624).

У првом издању приређивач је прочитао именицу *религија (или су грешку направили словослагачи у Загребу, латиничко *q* превели су у *i*). У *Речнику Његошева језика* наведени примјер послужио је као једина потврда за лексему **рѣлигија** (СТЕВАНОВИЋ и др. 1983 II: 229), коју састављачи додатно семантизују и као „светиња”.

Значење је тачно, али не за штампарску грешку првог издања него за ријеч коју ми реконструирамо и којом допуњујемо Његошев вокабулар новом лексемом (а стару искључујемо).

4.11. Хапакс у овом другом, нашем ужем значењу јесте и именица (инстр.) *сѣлвѣм*, којом се завршава трећа реченица у прозној дидаскалији на крају спјева. Умјесто од именице (инстр.) *славом, коју налазимо у првом (и свим каснијим издањима осим наших) ми смо, најприје у основном издању, реконструисали инструментал именице *сѣлва*:

Дође ѣаѣѣкѣрѣга Сѣѣанѣо Грѣ са својом дружином сѣѣровођен великом сѣлвѣм.
(ШМ 2018: +4019 (150)).

У критичком издању пермутована слова стављамо у заграду: *сйровођен великом с(ал)вом*.

Састављачи *Речника Њеџошева језика* овим примјером нису илустровали именицу **слѡва** (СТЕВАНОВИЋ и др. 1983 II: 298–299) јер је нису ни могли илустровати: он се није уклапао ни у једно од шест значења која издвајају!

Ми и овдје реконструишемо штампарску грешку и допуњујемо Њеџошев вокабулар још једном лексемом, која показује како је опсежан био пјесников лексички репертоар.

5. Исходи. Сабраћемо, у ретроспективној перспективи, резултате примјењеног метода поређења с интертекстуалним паралелама у циљу отклањања штампарских (и редакторских) грешака у првом и потоњим издањима посљедњег Њеџошевог спјева. Прво ћемо размотрити исход Ричардсоновог рјечника.

(1) На основу лексикографске паралеле с Ричардсоновим рјечником први пут је не само објашњено него и први пут објашњавано једно „тамно мјесто“ спјева, митолошко име *Цѡн бѣн-Цѡн* ‘Цан син Цанов’ из трећег такта 3550. стиха. Тиме је омогућено да оно коначно уђе у ауторску (и сваку другу) лексикографију на српском језику – у лингвистички *Рјечник Њеџошева језика* (неко ново издање или верзију) и у пројектовани енциклопедијски рјечник (*Лексикон Њеџошевих дјела*).

(2) Одговор на питање зашто је у овом оријентализму употребљено Ђ умјесто Ц остаје донекле отворено. Слово Ц употребљено је у спјеву и у домаћој ријечи *свједоџба*, и у турцизмима (на примјер у женском личном имену *Хайџица*), па се и хунгаризми изговарају с турском фонетиком (адјективним *маџарски* и презиме *Маџар*).

(3) Ни руски језик није могао бити посредник – у њему би се писало *Джан* а изговарало (џжан), с тврдим *ж*.

(4) Остаје као највјероватније објашњење да је митолошко име пјесник преузео директно из енглеског језика. Као потврду можемо навести занимљиву савремену интертекстуалну потврду. У аутобиографском роману *Чаробни сјевер* Љубомир Перуновић јунакињу романа је у рукопису писао „Бесика“, а ја сам му у лектури антропоним исправио у *Цесика*.

5.1. На основу првом издању приложеног „Листића од игумана Мркојевића” поткрепљујемо реконструкцију слоготворног *р* и низа дифтонга, тауовокалских и хетеровокалских, што ћемо овдје, у исходима, и образложити.

(1) У обиљежавању слоготворног *р* Њеџош је примјењивао нову, Вукову ортографију, али на неким мјестима у његовим рукописима и у издањима слоготворно *р* написано је на славеносрпски начин, диграмом *ѣр*, као траг раније књижевне праксе. Таква два примјера имамо и у првом издању *Шћейана Малој*. Стих: кад бѣсмртнѣ дигох споменике – (ШМ 2018: 437) у првом издању гласи: Кад бесмртне дигох споменике: (АС 1851: 26). Прозни фрагмент:

Црноѡорцима несѡаде фѡшѡкѡ[^x] (ШМ 2018: –845) у првом издању гласи: Црногорцима нестале фишека (АС 1851: 45 (изостављено је финално *x* у генитиву множине)). – „Листић од игумана Мркојевића” доноси директну интертекстуалну паралелу за прозни примјер (види т. 2.(1)), али је много важнији примјер из стиха јер је Драгутин Костић као приређивач оставио секвенцу *ер* као русизам: Кад бесмертне дигох споменике: (Костић 1902: 30 (код њега је то 440. стих)).

(2) То што је Теодосија Мркојевић у другом (финалном) слогу топонима (дат.) *Азији* секвенцом ѡй записао тауовокалски дифтонг: азѡй (види т. 2.2.(1)) потврђује оправданост реконструкције дифтонга у топониму (дат.) *Русији* у три стиха *Шћейана Малоѡ*: нашу љубав Рѡс’ји посестрими (ШМ 2018: 318, Русији (стр. 21)); посестрими Рѡс’ји тѡ гојјте. (ШМ 2018: 2641, Русији (стр. 125)); и прѡдѡнѡ Рѡс’ји посестрими (ШМ 2018: 2927, Русиј (стр. 136)). Прозодијска реконструкција у акценатском издању гласи: Рѡс’^ѡји (сонант *ј* између два *и* фонетски се губи, али остаје у фонолошкој структури, па га зато остављамо у угластој загради).

Исти тип сажимања реконструисали смо у *Горском вијенцу* у личном имену (дат.) *Андрији*: Бљго Андр’ји ѡе је погинуо (ГВ 2018: 1305, андрѡи (л. 14 об.), Андрѡй (стр. 51), у акценатском издању: Андр’^ѡји). У примјерима овога типа дифтоншки степен контракције не прелази у вокалски, што је важно нагласити.

У прва два примјера из *Шћейана Малоѡ* у рукопису је очито био завршетак *ин*, као и у аутографу *Горскоѡ вијенца*, а у трећем – завршетак *ѡй*, као и у првом издању *Горскоѡ вијенца* (и у запису игумана Теодосије, само што је Мркојевић користио десетеричко *ѡ* са двије тачке).

(3) То што је игуман Теодосија Мркојевић у адјектонуиму (ктетику) (ген.) *урумелијинскаѡ* секвенцу *-ѡји-* записао вокалом *и* (види т. 2.2.(2)) потврђује оправданост реконструкције тауовокалског дифтонга не само у облику придјева *румелијински*, на примјер: Бѡглер-бѡг ѡе румѡл’јинскѡ доѡи (ШМ 2018: 699) него и у облицима придјева *русијински*, на примјер: је ли ово главом цар рѡс’јинскѡ? (ШМ 2018: 165), *сверусијински*: сверѡс’јинскѡ велика царица (ШМ 2018: 340) и *ѡерсијински*: Хѡлѡба, Ирѡка арапскога и пѡрс’јинскѡга (ШМ 2018: –1614). Прозодијска реконструкција у акценатском издању гласи: румѡл’^ѡјинскѡ, рѡс’^ѡјинскѡ, сверѡс’^ѡјинскѡ, пѡрс’^ѡјинскѡга (сонант *ј* између два *и* фонетски се губи, али остаје у фонолошкој структури, па га зато, само у акценатском издању, остављамо у угластој загради).

(4) То што је Теодосија Мркојевић и у свом сопственом презимену у другом слогу једном графемом *о* записао хетеровокалски дифтонг *оѡ*: мѡрковичѡ (види т. 2.3.(2)) потврђује оправданост реконструкције дифтонга у Његошевом стиху: Мрѡј’вић је један човѡк врли: (ШМ 2018: 1963), у антропониму који у несажетом облику (у свим осталим потврдама у спјеву) гласи *Мрѡјевић*. У основном издању за његово обиљежавање користимо секвенцу *ој’*, а у критичком – секвенцу *оѡ*: у фонетској транскрипцији на мјесту апострофа реконструише се неслоговно *ѡ*: Мрѡс’вић (а не *Мрѡвић и *Мрѡвић); сонант *ј*

се не изговара, али остаје у фонемској структури ријечи, па га у акценатском издању наводимо у угластој загради: Мр̣ко(ј)ѣвић. У првом издању антропоним је написан са **о** на мјесту другог, дифтоншког слога: Мрковић је један човјек врли (АС 1851: 94).

5.2. На основу рукописа Вука Врчевића, који је у међувремену (постхумно) и објављен, додали смо у напомени критичког издања варијанту 2589. стиха. Да је то изворна Његошева варијанта тога стиха свједочи чињеница да је претходни, 2588. стих Врчевић дословно пренио по Његошевом тексту, тј. како он гласи у првом издању *Шћейана Малої* (једина је разлика што је запету на крају стиха Андрија Стојковић изоставио): Много огња под малијем лонцем / Ал' ће прснут' ал' пролит' млијеко (АС 1851: 123), као и стихове 1821–1822 (са истом ортографијом и интерпункцијом): Ко вјечито хоће да живије, / Мученик је овога свијета. (АС 1851: 89).

Основано се постављају два питања: 1° одакле Врчевићу ти стихови? 2° зашто их је приписао *Горском вијенцу*?

(1) Одговор на прво питање. Познато је да је Вук Врчевић преписивао Његошеву *Свободијагу*, и то у два примјерка, од којих се један, ауторизован, и данас чува у Руској националној библиотеци у Петрограду. Ми претпостављамо да је Врчевић преписивао начисто и *Шћейана Малої*, па је у своју биљежницу уносио стихове који су му се посебно допадали. Вјероватно је то преписивање остварено током 1849. године или почетком 1850, кад није на Цетињу било Милорада Медаковића, Његошевог секретара. У чистопису (руски: *беловик*) пјесник је накнадно замијенио 2589. стих, прије него што је на Спасовдан 1850. предао рукопис Андрији Стојковићу да га овај објави.

(2) Одговор на друго питање. Обично се сматра да је рукопис *Горскої вијенца* преписао начисто Милорад Медаковић с обзиром на то да је Његошев секретар у Бечу преписао за штампу Посвету, коју је Његош у Бечу и саставио на Нову (православну) годину 1847. Ми сада чинимо и другу претпоставку: Врчевић је врло вјероватно преписао и текст *Горскої вијенца* прије него што је Његош отпутовао с Цетиња у Беч исписујући у своју биљежницу из њега Његошове максиме. Тако су се у истој свесци нашли исписи из оба спјева. Већ као Његошев биограф, Врчевић је лако могао раније исписане стихове цитирати гријешећи у њиховој атрибуцији.

(4) Не противрјечи овој другом претпоставци ни чињеница да је у Бечу пронађен Његошев аутограф првог дијела *Горскої вијенца*. Његош је бечкој цензури очито предао претходну верзију текста (руски: *черновик*), а чистопис је задржао како би на основу њега штампари у јерменском манастиру мекхитариста могли обавити слагање текста.

(4) Што се тиче Његошевог вокабулара, алтернативни стих нуди глагол **пребујати** да буде укључен у неко ново издање *Рјечника Његићева језика* с обзиром на то да су остале ријечи лексикографски потврђене; и у самом канонском тексту *Шћейана Малої* посвједочен је аорист (3.л. јд.) *иѣшиѣ* глагола **пр̣снѣти**: док од силе и умора прште (ШМ 2018: 296).

ројевић. Никшић: Будимљанско-никшићка епархија – Београд: Друштво за неговање Његошевог дела, 2018: 161–287.

ШМ 2018: Петар II Петровић-Његош. *Луча микроkozма. Горски вијенац. Шћејан Мали*. Основно издање. Ортографија и ортоепија. Редакција и коментар Радмило Маројевић. Никшић: Будимљанско-никшићка епархија – Београд: Друштво за неговање Његошевог дела, 2018: 289–473.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

Врчевић, Вук. *Живой Пејтра II Пејтровића Њејоша, владике црнојорскоја* од Вука Врчевића. – Чланци и прилози о српској књижевности прве половине XIX века, Нови Сад, 1914, 110–201. (Књиге Матице српске, бр. 46).

Вушовић, Данило (ред.). *Цјелокујна гјела* Петра Петровића Његоша. Београд: Народна култура, 1935.

Вушовић, Данило (ред.). *Цјелокујна гјела* Петра II Петровића Његоша. Друго издање. Београд, 1936.

Јовановићи (изд.). *Лажни цар Шћејан Мали*: Историјско збитије XVIII. вијека. Сачинио Петар Петровић Његуш владика црногорски. Ново издање. Панчево: Накладом Књижаре браће Јовановића, 1880, 1–64. (Народна библиотека браће Јовановића. Свеска 5).

Јовановићи (изд.). (Само на корицама:) *Лажни цар Шћејан Мали*. Панчево, 1881, 65–152. (Народна библиотека браће Јовановића. Свеска 7).

Костић, Драгутин (прир.). *Лажни цар Шћејан Мали*: Историческо збитије осамнаестог вијека. Од Петра Петровића Његоша. Предговор написао Јаша М. Продановић. Београд–Загреб: Штампарија Мила Маравића, 1902. (Српска књижевна задруга, 63). (Првом пагинацијом штампани су, накнадно, предговор и биљешка о издању потписана са С. К. 3.).

МАРОЈЕВИЋ, Радмило (ред.). Петар II Петровић-Његош. *Горски вијенац*. Критичко издање. Текстологија. Редакција и коментар Р. Маројевић. Подгорица: ЦИД, 2005.

МАРОЈЕВИЋ, Радмило Н. *Стефан Митров Љубица као љубитељ Горског вијенца: његовој књижевности његовог дела*. Стефан Митров Љубица: интертекстуална интерпретација. Зборник радова са симпозијума одржаног у Будви, Режевићима и Петровцу 27. и 28. фебруара 2018. године. Будва: ЈУ Музеји и галерије Будве, 2019.

МАРОЈЕВИЋ, Радмило. Петар II Петровић-Његош. *Шћејан Мали*. Критичко издање. Текстологија. Редакција и коментар Радмило Маројевић. Подгорица: ЦИД – Цетиње: Narodni muzej Crne Gore, 2020.

Миловић, Јевто М. (прир.). Петар II Петровић Његош. *Лажни цар Шћејан Мали*. (Приредио за штампу и прилоге написао Јевто М. Миловић). Титоград: Графички завод, 1965. (Библиотека „Луча“, 15).

- Младеновић, Александар (прир.). Петар II Петровић Његош. *Лажни цар Шћейан Мали*. Подгорица: ЦАНУ, 2007. (Сабрана дјела Петра II Петровића Његоша. Критичко издање. Књига трећа).
- Недић, Владан (ред.). Петар Петровић Његош. *Лажни цар Шћейан Мали. Писма*. (Избор Војислав Ђурић. Редакција Владан Недић). Нови Сад: Матица српска – Београд: Српска књижевна задруга, (1964). (Српска књижевност у сто књига. Књ. 22. Петар Петровић Његош, II).
- РЕШЕТАР, Милан (изд.). *Мање њјесме* владике црногорскога Петра II-ога Петровића Његоша. Издао Милан Решетар. Биоград: Штампарија „Доситије Обрадовић“, 1912. (Српска књижевна задруга, 141).
- РЕШЕТАР, Милан (ред.). (Целокупна дела Петра Петровића Његоша. Књига прва. Већа дела). *Горски вијенац. Луча микрокозма. Шћейан Мали*. У редакцији Милана Решетара, Београд: Државна штампарија, 1926.
- СТЕВАНОВИЋ, Михаило (прир.). Петар Петровић Његош. *Шћейан Мали*. (Текст приредили за штампу Михаило Стевановић и Радован Лалић. Биљешке и објашњења написао Михаило Стевановић). Београд: Просвета, 1952. (Целокупна дјела П. П. Његоша. Књига четврта).
- СТЕВАНОВИЋ, Михаило и др. *Речник језика Пејтра II Пејтровића Њејоца*. (На корицама: *Речник Њејошева језика*). Израдили Михаило Стевановић и сарадници Милица Вујанић, Милан Одавић и Милосав Тешић. Уредник Михаило Стевановић. Књ. II. Београд: Српска књижевна задруга и др., 1983.
- СТЕВАНОВИЋ, Михаило, Радосав Бошковић 1954/1957: *Рјечник* (уз пјесничка дјела П. П. Његоша). (Рјечник саставили Михаило Стевановић и Радосав Бошковић). Београд: Просвета, 1954. (Целокупна дјела П. П. Његоша. Књига шеста). (Додатни тираж: 1957).

*

- LJUBIŠA, S. (prir.). *Gorski vijenac*. Historički dogagjaj pri svršetku sedamnaestog vijeka. Sačinio Petar Petrović Njeguš vladika crnogorski. Prenio s ćirilice na latinicu s tumačenjem S. Ljubiša. U Zadru, 1868. (Fototipско izdanje. Budva: Muzeji i galerije Budve – Cetinje: Nacionalna biblioteka Crne Gore „Đurđe Crnojević“, 2017) (омашком је испуштен крајњи лист римским цифрама пагинован, на чијој се првој страни завршавала Посвета).
- RICHARDSON, John. *A Dictionary, Persian, Arabic and English*. Volume 1. London: William Bulmer and co., 1806.

Radmilo N. Maroyevich

RECONSTRUCTION OF THE MISPRINTS
ON THE GROUND OF INTERTEXTUAL PARALLELS
(IN NYEGOSH'S EPIC "STEPHEN THE LITTLE")

Summary

The author of this paper explains the problem of the identification of misprints on the ground of intertextual parallels in the epic "Stephen the Little" by Serbian poet Petar II Petrovich Nyegosh from the epoch of romanticism.

In the first chapter according to the lexicographic explanation of John Richardson: "**Jān bini Jān**, The name of an imaginary being, who makes a great figure in Eastern fabulous tradition. He is supposed to have been the monarch of that race of creatures called by the Arabians *Ġānn* or *Ġinn*, (by the Persians *Ġānniān* or *Ġinniān*)" ("A Dictionary, Persian, Arabic and English", London, 1806, p. 333) a 'dark spot' was lit up in the 3550 line of the epic "Stephen the Little": *ка нѣвѣрнѣи народ Цѣн-бѣиЦѣна*.

In the second chapter according to the manner of writing particular forms in the script of prior Teodosiya Mrkoyevich attached to the first edition of the epic, reconstruction of the syllabic R and the diphthong is explained in the epic "Stephen the Little".

The third chapter as well as the closing chapter of the study presents explanation of the supposition that Vuk Vrchovich had copied for the reason of printing the text of the epic "Stephen the Little" and that he had borrowed from Nyegosh's autograph besides the line 2588 (*Мноѣо оѣна ѣод малијем лонѣем*) also the line 2589 (*Лонаѣ ѣриѣѣ ал чорба ѣребуѣа*) but the poet left the line 2588 unchanged in his final version while changing the line 2589 with the new one (*ал ѣе ѣрснуѣ ал ѣролиѣ млиѣеко*).

In the fourth chapter on the ground of comparing the epic "The Mountain Wreath" and certain Nyegosh's poems with the former editions as well as with the overall vocabulary of the poet the misprints are reconstructed in the first edition of the epic "Stephen the Little".

Универзитет у Београду
Филолошки факултет
radmilo@mail.ru

Др Весна В. Елез

РЕМБООВИ ЖИВОТИ*

Артур Рембо није само уклетни песник, већ и симбол модерне поезије и побуне. Иако су написане многе студије о његовом животу, у овом есеју желимо да сагледамо познате чињенице и нове закључке до којих су дошли најсавременији аутори. У првом реду издвајамо Рембоове биографије које су написали Грејем Роб (2000) и Сет Виден (2018), иако ћемо се осврнути и на важне закључке познате студије Енид Старки из шездесетих година прошлог века.

Наша намера је да изнова упоредимо Рембоов живот и његово дело да бисмо оправдали његову одлуку да престане да пише поезију када је имао нешто више од двадесет година. Желимо да покажемо зачуђујућу прекогницију, односно сличност пута који је требало да пређе „видовити“ песник из чувеног Рембоовог писма Полу Деменију, и Рембоовог животног пута. Из ове перспективе, однос поезије и живота добија нову димензију.

Кључне речи: Артур Рембо, Пол Верлен, биографија, *Илуминације*.

Генијални песник, „чудо од детета“, велики путник и авантуриста, Артур Рембо је канонизован као уклетни песник чија је судбина одавно попримила митске пропорције. Рембо је од најраније младости осећао снажан порив за конкретним испитивањем граница песничке и личне слободе.

Мит о Рембоу не губи на актуелности јер је његов животни пут заиста јединствен: до двадесете године написао је неке од најлепших и најхерметичнијих песама на француском језику. Његова изванредна песничка заоставштина у великој мери је резултат одговорног односа Пола Верлена и неколицине француских песника који су по сваку цену желели да сачувају барем део Рембоовог опуса, знајући његову вредност и јединственост његовог

* Рад је настао у оквиру научног пројекта Института за књижевност и уметност из Београда ON178008, *Српска књижевност у европском културном контексту*, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

метеорског талента. Што се самог Рембоа тиче, знао је да су му три песме објављене у књижевним часописима. После тога, препустио се стихији сопственог темперамента и хаотичног живота у тешким или опасним околностима и, по свему судећи, престао да пише поезију.

Рембоово име остаје јединствено због ране артикулације великог талента и савршеном познавању француске и европске поезије, с једне, и несвакидашњег односа између стварног живота и песничког дела, с друге стране. Готово нико у историји књижевности није успео да и поезију и сопствени живот схвати и доживи апсолутно. Од најбољег ученика у Шарлвилу, преко бунтовника и анархисте који је у више наврата бежао од куће, отпадника и присталице светоназора париских комунара, скандалозне везе са Верленом, Рембо је дословце прешао огроман пут до истраживача и пустолова у потрази за пристojним послом од којег је могао да живи или да се обогати далеко од домовине. Његов живот је попут његове поезије: вечита тежња ка новом и непознатом.

Рембоови биографи су настојали да обелодане све појединости до којих су дошли преко докумената, сећања породице, пријатеља и савременика, преписке и свих могућих извора до којих су их водила истраживања о његовим боравцима у Паризу, Лондону, Бечу, Милану, Келну, Бремену, Хамбургу, Штутгарту, Стокхолму, Копенхагену, Александрији, Адenu, на Јави, на Кипру, у Харару, Сомалијској пустињи и у Европљанима непознатим пределима Абисиније.

Његов живот као апсолутно искуство и његова постхумно објављена поезија инспирисали су многе: од предводника авангардних покрета који су у Рембоу видели претечу и генијалног визионара, преко Хенрија Милера који му је посветио књигу *Време убица*, алудирајући на једно од Рембоових писама, до предводника битника, Џека Керуака, аутора култног романа *На џуџу*, и рокенрол принцезе Пати Смит која је 2017. године купила реконструисану кућу на имању Рембоових у Рошу.

Многе студије прате несхватљиву авантуристичку и егзистенцијалну кривуљу која се са истока, севера и југа ритмично, периодично, кад год Рембоу понестане основних средстава за живот или га болест и полиција услове, враћала у Шарлвил и на породично имање у Рошу.

После Рембоове смрти у марсејској болици 10. новембра 1891, када га је француска књижевна јавност већ била устоличила као утицајног песника, није било лако веродостојно сачувати његову књижевну и личну заоставштину. Новији биографи указују на штету коју је нанео Рембоов зет Патерн Беришон, подржавајући жељу Рембоове сестре Изабеле да се песник представи као хришћанин и покајник, „приредивши“ Рембоова писма и сопствена сећања у циљу стварања овакве слике о песнику. Врло је мало вероватно да се Рембо на самрти, у тешким халуцинацијама и патњи, исповедио и својевољно примио последњу причест. Познато је да су свештеници и католицизам једна од главних мета гротеске, критике, blasfемije и побуне у његовом делу.

Друга важна етапа у критичком преиспитивању Рембоове заоставштине отпочела је озбиљном филолошком критиком која је атетезом одстранила неке од песама у прози из *Илуминација* које нису биле Рембоове. Анри Бујан де Лакост је у докторској дисертацији из 1949. године изнео и аргументовао једну од најзначајнијих хипотеза о хронологији Рембоовог стваралаштва. Наиме, дуго се веровало, како је и сам песник изјављивао у писмима, да је његова „паганска књига“ *Боравак у љаклу* његов песнички тестамент. Када је откривен готово нетакнут тираж овог Рембоовог дела, дошло се до закључка да Рембо вероватно није имао новца да га откупи. Раније се веровало да су *Илуминације* написане пре *Боравка у љаклу*, да би се касније закључило да су песме у прози из ове збирке написане делом када и *Боравак у љаклу*, а делом касније. У прилог овој претпоставци иду енглеске речи у насловима, што упућује на закључак да су неке од њих вероватно настале током Рембоовог боравка у Енглеској са Верленом и касније са Жерменом Нувоом. Иако је датирање Рембоових песама у прози предмет филолошких расправа, данас се углавном сматра да су *Илуминације* написане у периоду између 1872. и 1875. године. Сузан Бернар нуди најплаузибилнији одговор на ово питање: неке су настале пре *Боравка у љаклу*, а неке после (BERNARD 1987: LX).

Студије о Рембоовом животу и делу не престају да се нижу.² Међу најрелевантније биографске студије треба уврстити књигу Енид Старки, *Артур Рембо* (Enid Starkie, *Arthur Rimbaud*, New York, New Directions Publishing, 1968). Од новијих биографских анализа издвајамо узбудљиву књигу Грејема Роба, *Рембо: биографија* (Graham Robb, *Rimbaud: A Biography*, London, Picador, 2000), и студију Сета Видена, *Артур Рембо*, из 2018. године (Seth Whidden, *Arthur Rimbaud*, London, Reaktion Books, 2018).

Покушаћемо да покажемо да је свако од важних биографа изабрао којој ће етапи Рембоовог живота и стваралаштва посветити највише пажње. Из свих студија израња још увек недовољно познат човек и песник, будући да постоје периоди о којима не знамо готово ништа или не знамо довољно. И Сет Виден и Грејем Роб своје студије деле у неколико тематских поглавља. Док код Роба пратимо хронологију, код Видена налазимо критички сагледане и систематизоване чињенице, без Робове опширности, линеарног временског следа и укључивања одређених смелих хипотеза. Виденова књига има још једну значајну врлину: поглавља о Рембоовом животу истовремено су повод за тумачење његове поезије.

² Види Edward Ahearn, *Rimbaud: Visions and Habitations*, Berkley, University of California Press, 1983; Yves Bonnefoy, *Rimbaud par lui-même*, Paris, Seuil, 1987; Pierre Brunel, *Rimbaud ou l'éclatant désastre*, Paris, Seyssel, 1983; André Guyaux, *Poétique du fragment : essai sur les 'Illuminations'*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1985; Michel Murat, *L'Art de Rimbaud*, Paris, José Corti, 2002; Steve Murphy, *Le Premier Rimbaud ou l'apprentissage de la subversion*, Paris, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1990; Yves Reboul, *Rimbaud dans son temps*, Paris, Classiques Garnier, 2009; Sergio Sacchi, *Études sur les 'Illuminations' de Rimbaud*, Paris, PUPS, 2002; Jean-Luc Steinmetz, *Arthur Rimbaud : une question de présence*, Paris, Tallandier, 1991; Seth Whidden, *Leaving Parnassus : The Lyric Subject in Verlaine and Rimbaud*, Amsterdam, Rodopi, 2007.

Наш циљ је да Рембоово стварно „ја“, многоструко попут разних лица лирског „ја“ у његовим песмама и песничкој прози, сагледамо кроз неколико кључних улога које је одиграо у сопственом животу. „ЈА, то је неко други“, чувена Рембоова изјава из писма Жоржу Изамбару, није само полазиште тзв. објективне поезије, већ и напор да се открију сва „ја“ у њему самом. Рођени номад, Рембо никада није могао да води миран живот ни да се скраси на једном месту. Немир који га је гонио није био само последица његових младалачких и личних импулса у необично бурној адолесценцији, ни његова потреба да спозна најмрачније стране живота. Рембо је предосетио и велике друштвене потресе и трауме.

Станислав Винавер је наслутио шири оквир Рембоовог повлачења из поезије. Винавер кроз Рембоову судбину сагледава судбину читаве модерне поезије. Луцидно је објаснио да „из зачараног круга Артура Рембоа нема излаза“. Рембо је већ све рекао, и пред њим су стајале три могућности, сматра Винавер: да се врати натраг, у већ речено, да остане пред безданом, или да иде „напред, у вратоломију у помор, у бездану смрт“ (ВИНАВЕР 1963: 80).

Изузетно нам је стало да покажемо да је млади аутор *Пујаној брога*, који у време писања песме која га је прославила није био видео море, у стварном животу пратио путању исцртану 1871. године, у чувеном писму Полу Деменију, такозваном Писму Видовитог:

Кажем да треба бити *видовий*, учинити себе *видовийим*.

Песник постаје видовит прибегавајући дугом, огромном и смишљеном *распројавању свих чула*. Свим облицима љубави, патње, лудила; он истражује себе, он кроз себе цеди све отрове, да би сачувао само квинтесенције. Неописиво мучење у коме му је потребна сва вера, сва натчовечанска снага, у коме он постаје више него ико велики болесник, велики злочинац, велики проклетник, – и врховни Учењак!* (РЕМБО 2004: 266)

Теоријска потка и песничка самосвест мотивишу овај Рембоов експеримент. Од даљег дословног урањања у искуство на овај начин одустаје пре *Боравка у ѡаклу*, чак критикује сопствену поезију у стиху. Оно од чега не одустаје после опробаних улога из писма јесте пут у непознато. Парадоксално, када је Верлену предао рукопис будућих *Илуминација* 1875, Рембо почиње истински живот који је предвидео у Писму Видовитог. Ово је и главни аргумент наше анализе: Рембо је у песничком смислу заиста већ све рекао, и то је сам најбоље знао. Није о реч о каприцу незрелог младића, ни о диктату животних околности. Међутим, песник није професија, већ позив. Рембоов живот је наставио путању коју је одредио Видовитом.

Песник

Рођен 20. октобра 1854. у Шарлвилу, Артур Рембо је био син капетана Фредерика Рембоа и Виталије Куиф, ћерке сеоских земљопоседника. Врло

* Превод Николе Бертолина.

рано показује изузетну надареност у школи. Одлично влада латинским и изванредно познаје француску поезију за свој узраст. Такође је јасно да је био свестан сопствених могућности и достигнућа када је, у строгој тајности, младом царевљу пред прву причест послао песму на латинском, 1868. године. Иако песма није била беспрекорна, овај гест сведочи о Рембоовој решености да се, без зазора и посредника, уверен у сопствену вредност, обрати највећим ауторитетима.

У Шарлвилу, на северу Француске, у провинцијском градићу близу белгијске границе, живот није био узбудљив: побожна и строга мајка, коју је Рембо назвао Уста Таме, одсуство оца, који само долази на допусте и поново одлази, сестре су још мале, а старији брат Фредерик незанимљив. Рембо има само шест година када отац напушта породицу. Рембоова мајка себе сматра удовицом и тако се потписује у писмима. Рембоови су у неколико наврата мењали пребивалиште, што је вероватно допринело да Рембо још у детињству сагледа разне социјалне слојеве и упозна различите животне услове. Иако је сама варошица била непривлачна, околни пејзаж, нарочито река Меза и Ардени, пробудили су велику склоност ка природи, шетњи и боравку на отвореном код младог Рембоа. Његов пријатељ и пратилац у овим шетњама био је Ернест Делае, чије су успомене драгоцен извор за биографе и тумаче Рембоове поезије.

Мајка је одувек свим обавезама прилазила са претераним осећајем дужности и реда, што је за даровито дете попут Рембоа представљало не само неподношљиву стегу, већ стално јачало његову жељу да што пре промени средину. Рембоов сан је био одлазак у Париз, али, као што Сет Виден умесно примећује, и само одлазак, било куда (WHIDDEN 2018: 18).

У школи је бриљирао из готово свих предмета, сви професори су знали ко им је вишеструко награђивани ученик, нарочито из латинског, историје и француске књижевности. Прву песму „*Ver erat...*” („*Било је њролеће...*“) Рембо је написао 6. новембра 1868, тек што је напунио четрнаест година (Исто: 14).

Четрнаестогодишњи Рембо је побрао осам главних награда, и то из следећих предмета: латинске поезије, превода са латинског на француски, латинске прозе, превода са грчког на француски, историје, географије и веронауке. Сет Виден подсећа на Рембоову сналажљивост и обешечачку дрскост када је победио на школском такмичењу из латинског: пошто је требало да преведе на француски део Лукрецијевог дела *О њприроди сѡвари*, петнаестогодишњи Рембо се „ослонио“ на постојећи превод парнасовског песника Силија Придома. Не само да је преписао двадесет шест стихова Придомовог превода, већ их је и дописао, односно „исправио“. Разуме се, нико од професора није приметио овај плагијат. Сет Виден наглашава Рембоову рану склоност ка пастишу и извртању постојећих дела (Исто: 18).

Већ у раној младости прочитао је завидан број књига. Рембо прву песму на француском, *Новојодишњи њоклон сирочићима*, објављује у часопису *La Revue pour tous*, у јануару 1870, са шеснаест година. Касније, Рембо од најбољег ученика постаје бунтовник, пуши лулу, занемарује школовање, пристојан

изглед и хигијену, дружи се са маргиналцима и боемима. Презири лицемерје које га окружује, и, попут Флобера, врло конкретно жели да запрепасти буржуја. Песме *Засели* и *Цариници* само су неке од многих које илуструју учмалост провинције.

Важну улогу у његовом животу одиграо је Жорж Изамбар, Рембоов професор реторике у гимназији. Он му је био учитељ, али и заштитник, саветник, ментор, једна врста старијег брата и пријатеља. Открио је Рембоу многе песнике и многе књиге које му је позајмљивао. Његове даље рођаке, љубазне старије госпођице Жендр, спасле су Рембоа после првог бекства од куће. Пошто га је Изамбар избавио из затвора у Мазасу где је послат кад је ухваћен без карте у возу за Париз крајем августа 1870, пре него што ће бити враћен мајци, провео је код њих две недеље. Овај боравак у месту Дуе врло је значајан за Рембоов опус, јер је управо од љубазних домаћица, када се вратио код њих у октобру, после бекства од куће у Белгију, Рембо затражио посебан папир на који је желео да запише, односно препише своје песме. Ово је друга чињеница која говори о његовим јасним песничким амбицијама и плановима везаним за штампање дотичних песама. Рембо је препис ових песама оставио Изамбаровом познанику Полу Деменију, младом песнику и издавачу, с којим се спријатељио. Касније је од Деменија тражио да уништи сву његову раније написану лирику коју му је поверио на чување. Срећом, Демени га није послушао.

Уверен у вредност сопствених песама, шеснаестогодишњи Рембо сматра да заслужује место у другом тому *Савременој Парнаса*. Још у мају 1870. пише Теодору де Банвилу и шаље му три песме за које је веровао да су најбоље и да ће бити објављене: *Прегосећај*, *Офелија* и *Credo in unam* (последњу песму Рембо је касније преименовао у „Сунце и пџт“). Обмањује Банвила да има седамнаест година. На његову жалост, Банвил није прихватио песме тако младог песника за антологију високих критеријума у којој су објављивали већ признати песници. Рембо никада није заборавио овај ударац. Наредне године упућује Банвилу циничну ругалицу парнасовским мотивима и манирима *Песнику њоводом цвећа*, и потписује се као Алсид Бава. Саркастично пита Банвила да ли је напредовао у односу на прошлу годину.

Неколико околности одредило је даљи ток Рембоовог живота и стваралаштва: бег у Париз, Француско-пруски рат и бомбардовање Мезјера на домак Шарлвила. Гимназија у Шарлвилу се затвара због ванредног стања, Рембо прекида школовање. Један од најлепших Рембоових сонета, *Сјавац у долу*, представља конкретан одјек призора које је гледао: уснули војник у Рембоовој песми је заправо мртав.

Први успешни бег до Париза Рембо изводи 25. фебруара 1871, непосредно пре узавреле политичке и социјалне атмосфере Париске комуне: Француска је изгубила рат од Пруске, Наполеон Трећи је са војском заробљен у бици код Седана, Француска је приморана на капитулацију. Многи учесници рата не подржавају овакву одлуку, нарочито после тешких и исцрпљујућих месеци глади и борбе. Из овог отпора настаје Париска комуна,

18. марта 1871, када побуњеници преузимају власт, управо после Рембоовог повратка у Шарлвил.

Боравак у Паризу, „граду светлости“ и песника, представљао је сурово отржење за младог Рембоа. Исцрпљену ратом, француску престоницу мори незапамћена глад током опсаде Париза која је започела у септембру 1870. године. Расуло је свуда, протуве, лопови, бескућници и невољници на сваком кораку. Глад је била толика да су Парижани јели животиње из зоолошког врта (WHIDDEN 2018: 61).

Рембоов боравак у Паризу непосредно пре Комуне представља једно од најрелевантнијих искустава за његов песнички развој. Живео је готово на улици и хранио се отпадцима. Егзистенцијална горчина и спознаја тамне стране делују подстицајно на Рембоову лирику. Враћа се пешице у Шарлвил 10. марта. Иако се школа поново отворила у априлу, Рембо се више у њу није враћао. Изгледа да је поново отишао у Париз крајем априла и тамо био и почетком маја.

У Шарлвилу наставља да се дружи са Шарлом Бретањом, кога је упознао кад је отпочео са боемским животом, алкохолом и лутањима. Бретањ је био занимљива појава, бивши цариник, велики критичар свештенства и љубитељ окултног и магије. Овај средовечни човек увек је збијао опсцене шале у кафеу Дитерм где је Рембо био редован гост. Енид Старки истиче да Бретањ није био само ведри шаљивција и Рембоов друг у пићу, већ је на прави начин подстицао Рембоов таленат, у који је искрено веровао, а не само његове пороке (STARKIE 1968: 98). Под утицајем Шарла Бретања Рембо чита књиге о магији, Кабали, мистицизму које су утицале на његову естетичку теорију о видовитом песнику. Старки скреће пажњу на подршку коју му је пружао Бретањ као саговорник и његов присталица, али и на значај разгранате мреже Бретањевих познанстава међу књижевницима. Бретањ се постарао да неки од њих чују за Рембоа (Исто: 99).

Тако су приче о веома младом песнику из Шарлвила стигле до Пола Верлена. Рембо је истински ценио Верлена, и у разговорима са Изамбаром истицао квалитете његове збирке *Галантне свечаности* (*Fêtes galantes*) из 1866. године. Бодлер је, као што знамо из Писма Видовитог, „прави Бог“, али му је форма, сматра Рембо, „закржаљала“, због утицаја одвише уметничке средине у којој је живео. Верлен је један од истинских песника које Рембо цени и један од оних који су заиста утицали на њега. Спутан загушљивом и неподношљивом провинцијом, Рембо се нада да ће је напустити. Ускоро стиже Верленов позив.

Рембоова песма *Пијани брод* је последња коју пише у Шарлвилу и спрема се да је покаже најбољим париским песницима. Као што знамо, она представља илустрацију експеримента видовитости. Апсолутна метафора брода који је лирско „ја“ у песми, нове боје, покрет, силовитост и стотину александринаца распоређених у двадесет пет катрена требало је да увере парнасовце и афирмисане песнике у његов несвакидашњи таленат. Управо се то десило у Паризу када га је Верлен представио песничком кружоку

Vilains Bonshommes. Рембоов геније је блеснуо, али је његово понашање било неподношљиво и повремено опасно. Презирући све конвенције, плаво-оки провинцијалац је све запрепастио одсуством манира, ексцентричношћу и бизарним понашањем. Најпре је Верлену нарушио крхки породични склад који је једва успео да успостави када му се родио син. Његова супруга Матилда Моте дуго је покушавала да спасе брак после Рембоовог доласка у Париз. Два песника су започела једну од најскандалознијих веза у историји француске књижевности. Живели су заједно у Паризу, Лондону и Бриселу.

Готово ниједан разговор са Рембоом није могао да тече као конверзација, већ као монолог или опструкција саговорника. Изгледа да је Верлен, који ће му постати љубавник, био редак изузетак. Рембоово безобзирно понашање ускратило му је могућност да ужива било чије гостопримство. Чак је и Банвил, кога није било лако наљутити, и који му је понудио собу на одличној локацији у центру Париза, убрзо схватио да не може да рачуна ни на какву пристојност када је Рембо у питању. То су потврдили и суседи, шокирани призором који су видели на прозору где се Рембо појављивао без одеће.

Повремено боравећи у сликарским атељеима познаника којима његово понашање није сметало или су се врло ретко сретали и срећно мимоилазили, Рембо се касније преселио у здање *Hôtel des étrangers*, у прибежиште за уметнике сличних интересовања. Дошао је у додир са групом песника који су се називали *Zutistes* (од француске речце *zut*, коју можемо превести као *дођавола*, или, још прикладније, *цврц*). У духу праве декаденције, њихова поезија је била бунтовничка, цинична, пуна скаредних пастиша. Многе Рембоове песме прате ову естетику. Живећи боемски у Паризу, оглушујући се о конвенције сваке врсте, Рембо наставља своју везу са Верленом, и, како је најавио у Писму Видовитог, „ради на томе да постане видовит“, експериментише са сопственом перцепцијом и издржљивошћу. У истој згради, међу уметницима, станује и Ернест Кабанер, пијаниста. Болестан, оронuo већ у тридесетим годинама због туберкулозе, Кабанер је свирао „за војнике и проститутке“ (Ровв 2001: 133). Његов сабласни изглед овековечио је Мане 1880, док га је Верлен описао као „Исуса Христа после петнаест година апсента“ (Исто: 133). Инспирацију за чувени сонет *Самоћласници*, илустрацију споја боје и звука, Рембо је вероватно добио управо од њега.

Поред *Боравка у љаклу* који је започео априла 1873. и завршио у августу исте године, Рембо је написао и дело *Духовни лов* (*La Chasse spirituelle*) које, нажалост, није сачувано. *Илуминације* су објављене у часопису *La Vogue* 1886. године, када се Рембо увелико бавио трговином у Абисинији и највероватније није знао шта се дешавало са његовом заоставштином у Француској.

Биографи преносе сећања савременика који су знали ко је Рембо, и чиме се бавио пре доласка у Африку. Тако је Рембоов послодавац у Адену и Харару, Алфред Барде, на путовању паробродом из Марсеја срео извесног Пола Бурда, новинара, који је ишао у гимназију у Шарлвилу са Рембоом. Пошто презиме није често, Бурд је повезао презиме Бардеовог радника Француза са чувеним школским другом, чије је књижевне почетке оценио као

изванредне (Ровв 2001: 352). Када је Барде упитао Рембоа о његовим литерарним амбицијама, овај се наљутио и кратко прокоментарисао: „Бесмислено, смешно, одвратно“ (Исто: 353). Уколико писање извештаја за Француско географско друштво о тада још непознатим и неистраженим деловима Абисиније представља више од документа и фактографије, можемо ли сматрати да се будућност поезије преселила у прозу?

Љубавник

Неодвојив од Рембоове песничке судбине, Верлен је умногоме заслужан за Рембоово песничко сазревање и касније за његово име и заоставштину. Рембо је управо њему поверио рукопис *Илуминација* у Штутгарту, 1875. године.

Рембоова и Верленова веза почела је драматично и унела раздор у Верленову породицу. Треба рећи да је Верлен и пре породичног живота био врло нестабилан и депресиван. Никада није преболео прерану смрт рођаке Елизе Монкомбл у коју је био заљубљен. Алкохол, поготово апсинт, за њега је био лек против дубоке меланхолије. Верлен је желео грађански живот и посвећеност поезији, али је његов на махове агресивни темперамент изазвао велико подозрење код родитеља његове жене. Матилда, Верленова супруга, истрајно се борила да га поврати. Међутим, после одласка у Лондон и Белгију са Рембоом, ипак је морао да јој призна да његова веза са Рембоом није само необично блиско пријатељство и фасцинација младим песником, већ и хомосексуална веза. Развод је био једино решење. Не треба заборавити да су хомосексуалне везе сматране преступом, уколико би се њихово постојање доказало.

Рембоов и Верленов однос био је турбулентан од самог почетка. Док је још био гост код Верленових, Рембо је учинио све да Матилда схвати да је неће поштедети. Скандализовао ју је својим понашањем, нарочито немаром, одсуством личне хигијене и хотимичном запуштеношћу: на Рембоовом јастуку је први пут у животу видела ваши, вероватно исте оне које је запатио у затвору у Мазасу. Верлен се у више наврата ломио и обећавао да ће се вратити. Чинио је то само када му је био потребан новац и увек у последњем тренутку бирао да се придружи Рембоу, као када су одбегли у Белгију. Боравак у Лондону није био идиличан ни миран. Оба песника су редовно давала огласе у лондонским новинама нудећи часове француског језика.

Живот са Верленом подразумевао је бурне епизоде, због Верленове нестабилности, алкохолизма, посесивности, љубоморе и сталне растрзаности између Лондона и Париза. Верлен у писмима Рембоа често описује као фаталну силу која му није дозвољавала да донесе рационалне одлуке. Описујући Рембоово понашање, од којег је и сам зазирао, с правом га назива демоном. То је једна од улога коју је Рембо одлично одиграо. Мучна и неподношљива ситуација кулминирала је у Бриселу, када је Верлен желео да спречи Рембоа да се врати у Париз. Посесивни и растрзани Верлен је у растројству испалио два хица из пиштоља на Рембоа 10. јула 1873. године. Срећом, метак је Рембоа окрзнуо изнад зглоба леве руке. У суседној соби била

је Верленова мајка која је Рембоу превила рану. По изласку из хотела, Рембо је видео да се Верлен држи за унутрашњи џеп сакоа. Пошто су заборавили да га разоружају, мислећи да је растројени Верлен још у афекту, Рембо је на улици зауставио полицајца и пријавио Верлена. После мучног испитивања, Рембо је одлучио да одустане од даљег кривичног гоњења, јер је и њему цео случај могао донети бројне непријатности, нарочито због оптужби за недозвољену хомосексуалну везу.

Било како било, Верлен је због покушаја убиства осуђен на две године затвора. Ту се скрушено и покајнички вратио Богу и написао песме које су објављене у збирци *Мугроси* (*Sagesse*). Издржао је казну, изашао из затвора и трудио се да се врати нормалном животу. То му није пошло за руком, пратили су га нови скандали и везе са младићима, алкохолизам и демони. Последњи пут видео је Рембоа у Штутгарту 1875, када му је Рембо предао рукопис будућих *Илуминација*.

Иако немамо довољно података о Рембоовом каснијем љубавном животу, изгледа да се определио за жене, нарочито у Абисинији. По свему судећи, чак је размишљао и о женидби. Главна кандидаткиња је, изгледа, била Маријам, висока и витка жена из Абисиније, која је веровато живела са Рембоом у Адену од 1884. до 1886. године. Била је католикиња, слабо је говорила француски, облачила се као европске жене и волела цигарете, по речима Бардеове спремачице која ју је упознала када је дошла да је научи да шије (Ровв 2001: 358). Сачувана фотографија италијанског трговца и Рембоовог познаника Оторина Розе приказује лепу и грациозну жену. Међутим, познато је да је она касније напустила Абисинију и отпутовала у Европу када више није живела са Рембоом.

Било је инсинуација да је Рембо гајио посебну наклоност према младом слуги кога је запослио у Харару, Ђамију Вадаију. Младић је заиста био посебно драг Рембоу, али је то био покровитељски однос, без икаквих хомосексуалних назнака. Млади Ђами је био ожењен и са својом породицом живео у одвојеном делу Рембоове куће. Његова интелигенција и оданост представљале су прави благослов за Рембоа у земљи где није било лако наћи саговорнике, раднике ни сараднике. Рембо му је на самрти оставио три хиљаде франака.

Док је Верлен очигледно гајио хомосексуалне склоности, за Рембоа је епизода са Верленом, изгледа, била једина таква својевољно изабрана веза. Иако Грејем Роб у својој биографији не обраћа нарочиту пажњу на могућа трауматична искуства током Рембоовог првог боравка у Паризу, непосредно пре Комуне, или током Комуне, у књизи Енид Старки ова назнака је једна од кључних непознаница у Рембоовом животу.

Можемо се сложити са њеним закључком да је песма *Ошћейо срце*, првобитно насловљена *Измучено срце*, коју Рембо шаље у писму Жоржу Изамбару 13. маја 1871, енигматична исповест о могућем сексуалном злостављању и силовању које је доживео током боравка у Паризу, у касарни у Вавилонској улици. Ово је одржива хипотеза, имајући у виду чињеницу да је Рембо у

Паризу јео отпатке, просио на улици и спавао где год би нашао уточиште. Могуће је да је неколико ноћи провео управо у касарни. Песма говори о срцу које крвари, с јасним алузијама на грубу мушку сексуалност која је обешчестила његово срце. Песма се може се схватити и као алегорија, као симболични губитак илузија. Међутим, уколико се бар делимично схвати као аутобиографска, ова песма говори о његовом првом сексуалном искуству. Енид Старки исправно примећује несразмеру између Рембоове ране песничке зрелости и детињег неискства. Сматрамо да исправно тумачи и Рембоово дубоко разочарање Изамбаровом реакцијом на песму коју је сматрао неуспелом, готово одвратном. Изамбар није схватио да му је ученик послао сопствену исповест и немушто тражио саосећање и нежност:

Вероватно је Рембоа страшно заболело то што га није разумео пријатељ коме је одувек веровао и који је увек, све до тада, саосећао са њим. Сада, у одсудном животном тренутку, само га исмева. Оно што је сигурно јесте чињеница да се после овога Рембо удаљио од Изамбара и није му се више поверавао* (STARKIE 1968: 83).

Такође, Старки врло луцидно уочава кључну сличност између ове песме и *Боравка у љаклу*: ова песма је „прва дубока рана, прва напрсина која ће довести до потпуног слома у *Боравку у љаклу*“ (Исто: 80).

Могуће је да је Старки у праву, јер се по повратку у Шарлвил Рембо понашао упадљиво друкчије, очигледно под дејством могуће трауме коју је доживео. Овај догађај донекле може да објасни и његов однос са Верленом. По мишљењу Грејема Роба, нема доказа да је Рембоа „дубоко потресло“ откриће сопствене сексуалности. Говорећи о времену пре везе са Верленом, а после повратка из Париза, такође истиче да нема доказа да је Рембо имао хомосексуалне претензије. „Кварење“ којем се свесно подвргао одласком у окупирани Париз за Рембоа је, по Робовом мишљењу, представљало неку врсту иницијације за све који су себе сматрали побуњеницима и анархистима. Приказивање властодржаца и надређених као хомосексуалаца и педофила није био само Рембоов манир, већ уобичајена социјалистичка ругалица (ROBB 2001: 100). За разлику од Енид Старки, Роб сматра да је Рембо шеретски препричавао како су га детаљно претресали цариници и чувари у затвору. Међутим, ми се слажемо са аргументима које износи Енид Старки. Рембо је носио непробојну маску не само због експериментисања са растројством свих чула и са „видовитошћу“, већ и због дубоке преосетљивости коју није могао да артикулише.

Бунџовник и љресџуџник

Иако се младост и адолесценција везују за побуну против свих ауторитета као саставни део човековог одрастања, код Рембоа побуну и анархистичке

* Превела Весна Елез. За потребе овог есеја, уколико друкчије није назначено, наводе из литературе на страним језицима превела је Весна Елез.

пориве треба схватити у ширем контексту. Због бескомпромисног упуштања у све врсте искуства, под изговором експеримента видовитог песника или по диктату сложеног и осетљивог карактера, Рембо је за авангардне песнике био претеча и апсолутни узор.

Неки тумачи с правом инсистирају на дубљој вези која постоји између Рембоове потребе за бескрајним лутањима и експанзијом, с једне стране, и потребе за новим поретком, за новим друштвеним простором, за силовитим преображајем друштвеног простора за време Париске комуне, с друге.

У студији *Појава друштвеног простора: Рембо и Париска комуна (The Emergence of Social Space: Rimbaud and the Paris Commune)*, Кристин Рос указује на протест радника током Париске комуне као на побуну против дубоко укореењених друштвених подела. Комуна је, по њеном мишљењу, прави „хоризонтални“ покрет, бунт против друштвене хијерархије, али и цензуре у култури за време Другог царства. Ова „хоризонталност“ најбоље се огледа у рушењу стуба, „вертикалног“ поретка, подигнутог у славу Наполеонове војске, на Тргу Вендом (Ross 1988: 5).

Рос подвлачи важне просторне аспекте у Рембоовој поезији који одражавају дубљу потребу за преображајем постојећег друштвеног и културног простора. Затвореност привилегованог грађанског простора супротставља се широком пространству које Рембо призива. Она подсећа да Париска комуна, настала када су радници преузели власт 18. марта 1871, представља једну од најдраматичнијих епизода у француској историји. Не треба заборавити, подсећа Рос, да је током Крваве недеље, два месеца касније, на улицама Париза погинуло више радника него у било којој бици у Француско-пруском рату или било којем другом „покољу“ у француској историји (Исто: 4).

Рембоове песме које подржавају идеологију Комуне, попут *Париске рајне ђесме*, *Руке Жане Марије*, *Париске орије*, нису једини весници његове горљиве подршке и јасне жеље за великим друштвеним и духовним превратом. Рос истиче да каснија Рембоова поезија врви од топонима и географских одредница: полови и клима, државе, континенти и градови представљају својеврсну мапу друштвеног протеста. Такође, постоји чврста веза између еротског и просторног у Рембоовом делу (Исто: 76). Она сматра да Рембоова поезија најављује друштвени преображај преко именица као што су „додир“, „отвор“, „цепање“ (Исто: 35). Слично размишља и Роберт Сен Клер у студији о Рембоу. Он сматра да је материјалистичка будућност поезије коју је највио у Писму Видовитог управо то: својеврсна верзија Париске комуне примењена на језик. То је једна врста песничке политике, начин да се учествује у борби (St. Clair 2018: 183).

Знамо да је Рембо одувек желео да учествује у борби за будућност домовине. Желео је да се прикључи Народној гарди, али није желео да се одазове војној обавези. Дух преврата и великог друштвеног преокрета који је осећао пратио је ритам његових песничких визија и слика. Не знамо поуздано да ли је непосредно учествовао у побуну када је, наводно, био у Паризу почетком маја 1871. године. Да ли је догађај описан у песми *Ошито срце*

стваран, и у којој мери је ослободио Рембоа идеализоване слике париских побуњеника, не можемо поуздано знати.

Рембо је познавао истакнуте комунаре, нарочито екстремне левичаре и анархисте. Грејем Роб лапидарно преноси утисак који је млади бунтовник Рембо остављао чак и на врло опасне припаднике париског подземља или прогоњене предводнике поражених комунара: „Занимљиво је да је Рембо успео да ‘задиви’ ове професионалне терористе. [...] Можда су комунари пред млађаним песником деловали конзервативно“ (Ровв 2001: 174). Рембоов анархични полет превазилазио је домете и најзагриженијих идеолога Комуне. Због оваквих познанстава, због проблематичног понашања и везе са Верленом, Рембоа је пратила тајна полиција чак и у иностранству.

Рембо је је једва чекао да својим понашањем шокира и саблазни многе саговорнике. Његови изгреди открили су опасну плаховитост коју је поспешило опијање са Верленом. Жртва овакве Рембоове реакције био је фотограф Етјен Каржа, аутор два најпознатија Рембоова портрета, на кога је Рембо насрнуо на вечери песничког кружока *Vilains bonshommes* 1871. године. Према једној верзији, пошто му је Каржа упутио коментар који му се није допао, Рембо га је ударио по руци Верленовим штапом са скривеним сечивом, а по другој, сачекао га у ходнику после вечере и убо ножем у стомак (Исто 2001: 152).

Још неколико инцидената изазвала је Рембоова непредвидива нарав. Дезертирао је из холандске плаћеничке војске на Јави, избегао војну обавезу у Француској. Грејем Роб износи податак да је Рембо побегао са Кипра не због посла који није волео, већ због инцидента у којем је једног од радника нехотице каменом погодио у слепоочницу и тако га усмртио (Исто: 306). У Етиопији је ударио једног бакалина, а овај му је узвратио (BORER 1984: 143). У Африци је два пута претучен. Почев од ситних преступа у детињству, бежања од куће, шверцовања дувана у Белгију, путовању возом без карте, Рембо је целог живота испитивао границе слободе.

Пуџник

Песник и путник су два нераскидиво везана Рембоова „ја“. Од детињства, од шетњи са Делаеом у раној младости, до првог бега у Париз, касније у Белгију, Рембо је нестрпљиво чекао да се отисне на пут, по могућству пешице, кроз природу. Песме *Моје боемство*, *Прегосећај*, чак и енигматична *Вечност*, као и многе песме из *Илуминација*, говоре о путовању, ходању, лутању, о природи која се доживљава непосредно, уживо, иако је њена симболика у Рембоовом делу амбивалентна: природа је симбол и живота и смрти.

Колико год нам то изгледало мало вероватно и неспојиво са Рембоовим анархистичким импулсима, ово вишегодишње искуство највише подсећа на монтењевско наслеђе, на динамичко „ја“ које се конституише у покрету. Поред истинског пантеистичког ужитка у самом физичком, чулном контакту са природом (*Прегосећај*, *Зора*, *Барјаци маја*, на пример), Рембоова пер-

цепција је бивала све изоштренија и префињенија. У сликама које су му се указивале могао је да види боје, обресе и равни како се граниче или секу. Са узвишења, са осматрачнице, још јасније је могао да сагледа просторне односе и перспективу. После дугог и напорног ходања, у стању потпуне или делимичне исцрпљености, такође је могао да види природу у друкчијем светлу, као при халуцинацији. Иако су музика и сликарство утицали на форму *Илуминација*, колажи виђених пејзажа и доживљених сензација највише су допринели новој форми његових песама у прози.

Шетње по Арденима, по обраслим стазама према белгијској граници у зору или у сумрак, сменили су боравци у Паризу. Са Верленом одлази у Енглеску, у Лондон, и касније у Остенду први пут у животу види море (Ровв 2001: 182). Иако је живот у Лондону био далеко од лагодног и пријатног, викторијански Лондон је оставио дубок и трајан утисак на Рембоа. Нарочито су важни урбани и просторни елементи које Рембо није могао видети у Паризу. Подстичући његову жеђ за новим формама, за друкчијим и необичним односима у простору, боравак у индустријском Лондону му је послужио као велика инспирација за *Илуминације*. Упркос штурим подацима о Рембоовим боравцима у Лондону, сигурно да је овакав град био идеална позадина за његове визије. Сет Виден указује на бодлеровско урбано надахнуће које у Лондону, нарочито преко фигуре моста, ствара нови појам метрополе. То је истинска „објективна поезија“, сматра Виден, будући да су неке од ових песама (*Градови*, *Мосџови*), лишене људског присуства (WHIDDEN 2018: 102). Исто тако, Рембо ствара утисак сукоба и судара:

Песме стварају утисак модерног градског пејзажа где се спајају урбано и буколично кроз облике који се сучељавају и сударају. Индустријски зраци сијају кроз метрополу под новим оштрим угловима, заплићу се и окрећу силовитим, аритмичним темпом, док модерни речник ствара нови песнички језик: ови екстатични, сугестивни херојски призори заиста најављују другачију будућност (WHIDDEN 2018: 108)

Упоредо са плановима за даља истраживања, Рембо учи стране језике. Учи шпански, руски, али и немачки, који га је одвео у Штутгарт где је давао часове француског. Касније Рембо учи арапски, а у Абисинији амхарски и језике локалних племена. Учи и италијански, путује у Италију. Пошто му је понестало новца, продаје свој кофер. Одлази возом до границе са Швајцарском. Одатле наставља пешице у Италију. Рембо у Алпима пролази кроз Готардов пролаз и стиже до Милана. Међутим, ходајући тако дуго, разболео се и био приморан да се заустави у Милану. Тамо га је тако изнемоглог и малаксалог прихватила љубазна удовица италијанског трговца вином, попут госпођица Жендр у Дуету. Код ње је остао две недеље, док се није опоравио. Чим је оздравио, пешице је наставио ка Ливорну, надајући се да ће отићи на острво у Егејском мору где је требало да се придружи песнику Анрију Мерсијеу који му нуди посао у фабрици сапуна (WHIDDEN 2018: 143). Међу-

тим, у Тоскани га је ударила сунчаница. Француски конзул у Италији се заузео да се безбедно врати кући и послао га после краткотрајног предах у Марсеј. Рембо се опоравља у болници у Марсеју.

Био је и у Бечу у пролеће 1876. године. Ова епизода се неславно завршила, јер га је претукао и опљачкао бечки таксиста. Полиција га је вратила до француске границе. Одатле је Рембо пешачио до Шарлвила. Надаље, има јасан циљ: жели да избегне војну обавезу у Француској и пронађе посао који није статичан, а уз то је и пристојно плаћен. Стиже у Холандију, где се пријавио у плаћеничку војску која је требало да буде пребачена у тадашњу Батавију, данашњу Индонезију. Рембо плови на Јаву холандским бродом *Prins van Oranje*. Већ овде Рембо показује све способности које је стекао авантуристичким животом. Животне лекције из париског подземља и са друштвене маргине употпунила је војничка обука легионара. Рембо одлучује да дезертира на Јави, и инкогнито борави у Самарангу. Многе фантастичне легенде настале су услед недостатка фактографских података о овом периоду Рембоовог живота. Неки биографи, непоуздани попут Патерна Беришона, иду тако далеко да тврде да се Рембо крио у индонезанској џунгли и успео да преживи међу егзотичним зверима захваљујући натчовечанским способностима. Једна од књига у којој се преплићу фактографија и претпоставке јесте и симпатична монографија Џемија Џемса *Рембо на Јави: изгубљено путовање (Rimbaud in Java: The Lost Voyage)* из 2011. године.

Изгледа да је Рембо успео добро да се сакрије и живи од новца који је унапред добио у холандској војсци. По свему судећи, он се укрцао под лажним именом на шкотски брод *The Wandering Chief* (Лушајући љолавица) и, после великог невремена код Рта добре наде, у децембру стигао у Квинстаун, у Ирску. Одатле одлази у Париз, вероватно у Шарлвил потом. Кад је зима прошла, отиснуо се у Немачку, у Келн и Бремен, 1877, где је покушао да регрутује војнике за холандску плаћеничку војску из које је дезертирао. Пошто посао није цвetaо, Рембо путује у Шведску и Данску, највероватније као преводилац у циркусу Лоасе. У септембру се враћа у Шарлвил. Затим из Марсеја намерава да путује у Александрију. На његову жалост, због болести, стомачних проблема, Рембо је брзо враћен у Марсеј. Те године, после опоравка, помаже мајци на породичној фарми у Рошу и кратко се задржава у Паризу.

Не одустаје од пута у Александрију, али сада жели да заобиђе Марсеј и преко Ђенове стигне на обале Црвеног мора. У октобру, преко Швајцарске, поново стиже до Милана и Ђенове пешице преко Готардовог пролаза у Алпима. Сет Виден с правом издваја овај други прелаз преко Алпа као несхватљиво тежак подухват, у позну јесен, кроз снежне сметове. Још је важнији његов закључак о Рембоовој промени перспективе и луталачком искуству. За разлику од слободних лутања по Арденима и Француској у раној младости, Рембо је сада сву своју снагу и издржљивост усмеравао ка савладавању конкретног циља, сматра Виден. То се јасно види из Рембоовог описа ове авантуре из писма од 17. новембра 1878. године. Сет Виден закључује:

Извештај о мукотрпном проласку кроз Готардов пролаз далеко је импресивнији по опису сурових услова које је издржао него по по неком нарочитом списатељском дару: сву своју снагу усмерио је ка савладавању заслепљујуће снежне олује и сметова који су му сезали до ребара док се пењао на две хиљаде метара надморске висине. Овај подвиг у Готардовом пролазу једнако је задивљујући као и увид у то у каквог се путника Рембо претворио. (WHIDDEN 2018: 149)

О томе какав је путник Рембо постао сведоче и сећања савременика у Етиопији где је због своје вештине са караванима и велике умешности у трговини постао чувен у целом Рогу Африке. Био је познат по томе што је ишао кроз пустињу само са фесом на глави, а тамо становници Сомалије никада нису залазили, „јер мозак кључа, лобања пуца и сви који тамо оду никад се не врате“ (Ровв 2001: 359). Каква огромна разлика у односу на Рембоа кога је у Тоскани погодила сунчаница.

После Александрије одлази на Кипар, у Ларнаку, у децембру 1878. године. Британија је преузела управу на Кипру од Отоманског царства неколико месеци пре Рембоовог доласка (Исто: 299). Ту добија посао не као преводилац, како је испрва мислио, већ као надзорник обимних грађевинских радова. Рембо већ овде показује способност да врло ефикасно издаје наређења и надзире радове. Оставио је одличан утисак, иако је био ексцентричан и релативно затворен. Тифусна грозница га је приморала да се врати кући у Рош. Анегдота каже да је Деллаеу на постављено питање о књижевности као професији, одговорио „да се више не бави тиме“ (Исто: 302). Рембо се у пролеће 1880. године враћа на Кипар и надзире радове на гувернеровом летњиковцу. Када су услови постали тешки, Рембо одлази без најаве, укрцавши се на брод за Египат.

Тражећи посао и обилазећи градове на Црвеном мору, Рембо се разболео и није имао новца. Већ је прерано оседео, додатно исцрпљен због прележаног тифуса. Имао је среће да се ту затекао један Француз, извесни Требише,⁵ који га је одвео у болницу. Касније га је препоручио младом француском предузетнику из Адена, Алфреду Бардеу, који се бавио трговином кафом и кожом. Када је дошао у Аден, Рембо је одмах приметио хотел претенциозног назива *Le Grand Hôtel de l'Univers*, у власништву Жила Сијела.

У Адену и касније у Харару, Рембо упознаје трговце, истраживаче, пустолове и авантуристе: двојицу Грка, браћу Ригас, и једног младог грчког истраживача, Сотира, који му је правио друштво при експедицијама у непознато. Ту је био и млади Француз Анри Лисро који је желео да истражи пределе које су насељавала опасна племена око притоке Белог Нила, реке Собат (Ровв 2001: 312). Пријатељ му је и швајцарски инжењер Алфред Илг који је требало да удари модерне темеље града Менелику Другом, сомалиј-

⁵ Приметимо иронију Рембоове судбине: презиме *Требише* (Trébuchet) упућује на француски глагол *trébucher*, посрнути.

ском краљу. Треба истаћи да су Абисинија и Црвено море у то време поприте колонијалних претензија и сукоба интереса између Велике Британије, Француске и Италије. Аден је био британски протекторат, Цибути француски, док је Италија претендовала да се избори за своје интересе. Живот у овим пределима био је пун неизвесности и опасности, али и великог потенцијала за трговину и зараду.

Аден је био далеко од егзотичног елдорада, врућине су биле паклене, градом су се ширили јаки непријатни мириси. Рембо се показао као врло успешан и цењен на послу, радницима је издавао наређења на арапском. Једва је дочекао прилику да из Адена оде у нову филијалу Бардеове компаније коју је отворио у Харару, „забрањеном граду“ у Етиопији. Начин на који је Рембо дошао на ново одредиште је фасцинантан. Грејем Роб преноси део атмосфере, истичући опасну руту којом трговци нису ишли: пловили су до луке Зејла, а онда је Рембо, као вођа каравана, требало да опорави неколико мршавих камила, утовари робу уз помоћ локалних носача који су претекли после епидемије малих богиња. Обећана је и помоћ опскурног паше Абу Бекрија, владара Зејле и Тађуре, неке врсте афричког Ал Капонеа, који је контролисао све путеве трговаца робљем и све трговачке руте уз помоћ једанаесторице синова. Роб закључује: „Абисинија није била добро место за трговце – чак ни за мисионаре – ако су хтели да им савест буде чиста и да се врате живи“ (Ровв 2001: 316).

Готово је невероватно у којој мери је Рембо, запослен код трговца кафом, стекао велика преимућства које је одредио за видовитог песника у свом програмском писму. Сва Рембоова „ја“, из париског пакла, из Лондона и Брисела, после алкохола, хашиша, хиљаде пређених километара по Европи, по планинама, равницама, непроходним и прегледним теренима, припремила су га за боравак у Абисинији где је открио Европљанима још увек непознате пределе. Као симболични пандан пијаном броду, Рембо је крочио у Сомалијску пустињу и касније истражио непознати Огаден. Његови извештаји које је слао Француском географском друштву о овим регијама од непроцењиве су вредности. Стил је сувопаран, понекад штур и фактографски, али опсервације одају генијалну руку која је написала *Илуминације*. Велики значај имају и фотографије које је Рембо снимио у Харару и околини. Планирао је да напише књигу о Абисинији.

Када је дошао у Харар, град ислама, препун просјака, занатлија, оболелих од лепре, прерушених робова, египатских војника и шпијуна, како наводи Роб, Рембо пише мајци да ова област ипак није потпуно нецивилизована: постоји управа, као и египатска војска и коњица. Има кафе, злата и слононаче, али је море удаљено више од двеста миља, а превоз је скуп (Исто: 321).

Рембо је од мајке поручио превод Курана на француски, иако су му очеве белешке и његови преводи били од користи. Капетан Рембо био је, као и син, радознао, и желео је да научи што више о арапској култури и језику када је као француски војник службовао у Алжиру. Интересовање за стране језике и склоност ка неспутаном, номадском животу Рембо је наследио од оца.

У Харару Рембо негује сопствени стил, знатно друкчији од европског. Далеко од француске елеганције, Рембо носи лагане тканине које се не копчају. За трговачке експедиције носи импровизован турбан и умотава се у огртач као локално становништво. Ово је била врло мудра мимикрија која је Рембоу омогућила да путује релативно спокојно и не изазива отпор ратоборних племена. Тако постаје незаобилазни посредник у транспорту робе сваке врсте. Поседује сопствени караван, водиче, камиле, муле, складишта за робу. Води и рачуноводство.

Грејем Роб сматра да Рембо у писмима мајци намерно преувеличава непривлачност услова у којима живи и да скрива истину о висини својих прихода, односно износ који је зарадио. Када Бардеов посао опада, Рембо се враћа у Аден. Сигурно је био знатно богатији него што је био спреман да призна. Касније, ради за најстарију трговачку фирму у Адену, за Сезара Тијана. Поново се враћа у Харар и упушта се у ризичну трговину оружјем. Овде све његове ексцентричне врлине и способности долазе до изражаја. Рембо обавештава породицу у писму из 1886. године да намерава да крене у област Шоа и испоручи оружје владару Менелику. Роб истиче да је Рембо једини Европљанин који је успео да са караваном и испоруком оружја пређе преко изузетно опасне територије ратничких племена Данакил и Иса. Чак су и искусни истраживачи и заштићени трговци нађени мртви у пустињи. Наоружани Менелик ће победити италијанску војску у бици код Адве 1896. године и тако одбранити Етиопско царство, односно Абисинију.

Роб подсећа да је енглеско-француски споразум из 1888. године гарантовао независност Харара, и да је, упркос глади, епидемији малих богиња и сталној опасности од побуне, још увек био најбоље место за трговину у Источној Африци (Ровв 2001: 394). Роб, за разлику од ранијих биографа, сматра да испорука оружја краљу Менелику уопште није била финансијски промашај каквим се обично сматра. Зна се да је Менеликов главни управник дочекао Рембоа вешћу да је Лабати, Рембоов партнер у продаји оружја, напрасно умро и дуговао „огроман новац“. То је значило да је Менелик значајно умањио Рембоов хонорар због Лабатијевог дуга. Рембо се жалио и француском конзулу који је требало да посредује у спору због посла у којем је, наводно, изгубио више од шездесет процената добити. Роб сматра да Рембо није рекао истину и да се обогатио после овог подухвата. Претпоставља да је тај новац сакрио или уложио. Његову добит процењује на данашњих сто хиљада британских фунти (Исто: 385).

Рембо је био изузетно способан, успешнији од других, поуздан, вешт и лукав, али није био зао. Уживао је посебан углед и код Европљана у Харару и Адену, и код локалног становништва. Важио је за ексцентричног, особеног, али у суштини поштеног трговца који одлично говори арапски и кога су утицајни људи сматрали пријатељем. Успео је да добије спор против Лабатијеве удовице, а 1887. године пред Менеликом је тужио вођу каравана кога је бранио озлоглашени Абу Бекри (BORER 1984: 143).

Једна епизода, међутим, баца сенку на његове послове. Због једног писма Менеликовог инжењера Алфреда Илга, у којем он изричито одбија да купи и Рембоу пошаље два роба, без обзира на Рембоову добру намеру у коју није сумњао, сматрало се да је Рембо био умешан у трговину робљем, коју су Британци забранили. Ален Борер одбацује ове наводе. Верује да су неосновани. Као аргумент истиче чињеницу да је локално становништво прихватило Рембоа због његовог коректног односа према њима. У прилог овој тврдњи наводи и мишљење Француза који је живео у Етиопији. Он сматра да је на било који начин Рембо био умешан у трговину робљем, Етиопљани би му сигурно ускратили подршку (BORER 1984: 236). С друге стране, Грејем Роб сматра да је Илгов тон у писму тон човека који зна да ће полиција пресрести његову преписку са Рембоом, као и да је познато да је Илг имао робове. Роб верује да је Рембо схватао шта су посао и зарада, али да је увек урођенике и локално становништво посматрао као људска бића (Исто: 411). Упоредимо Рембоа вођу каравана са фигуром трговца из Писма Видовитог: „Али ствар је у томе да своју душу треба учинити чудовишном: попут трговаца децом, него шта! Замислите човека који себи по лицу сади и негује брадавице“ (РЕМБО 2004: 266). Бежећи од лицемерја цивилизације, Рембо је инстинктивно тежио примордијалном и урођеничком: у Етиопији је био близу сновљења из *Пијаної брода*.

Ипак, ситуација у Харару је бивала све нестабилнија. Рембо је чак два пута претучен, једном због тровања паса који су нападали његова складишта са робом, храном и животињама, а други пут, по свему судећи, због проповедања сопствене верзије делова Курана (ROBB 2001: 408).

Болесник

Рембо је био зачуђујуће отпоран и издржљив у односу на услове у којима је провео већи део свог кратког живота. У Паризу је у више наврата живео у лошим и грозним условима. Уколико додамо алкохол и дукан, свакодневно опијање са Верленом, право је чудо да се чешће није разболевао. Ако помислимо на стотине, чак хиљаде километара које је превалио пешке, понекад по најсуровијим временским условима, биланс од неколико боравака у болници у Марсеју је одличан резултат. Стоички је подносио несношљиве врућине у Адену, штетне и јаке непријатне мирисе у Харару, где је било лепре, епидемије малих богиња и одличних прилика за заразу сваке врсте. Рембо је већ био прележао тифус, грозницу и стомачне тегобе у више наврата. Међутим, у Харару је добио сифилис. Како и где тачно, није познато. Алфред Барде је јасно видео прве симптоме, афте на Рембоовим устима, које се појављују месец дана после инфекције.

Здравље му је било озбиљно нарушено, али га то није спречило да и даље караваном превози робу, тргује, путује и истражује. Када је планирао нове послове у вези с оружјем, Рембо је осетио интензиван бол у колену десне ноге. Врло брзо, нога је отицала и постајала крута. Схватио је да мора да потражи лекарску помоћ када више није могао да хода. Сам пут до болнице

у Адену био је тежак и болан, на носилима је путовао до Зејле и помно бележио своју патњу. Британски лекар је поставио погрешну дијагнозу: сматрао је да је реч о поодмаклом стадијуму синовитиса колена (од ове болести је патила Рембоова сестра Виталија, која је умрла 1875. године). Предложио је ампутацију, али је одлучио да сачека неколико дана и види да ли ће се оток повући (Ровв 2001: 422). После шест дана, стање се није поправило. Доктор му је саветовао да се врати у Француску. Рембо паробродом долази у Марсеј, где је смештен у болницу 22. маја 1891. године. Ту су му лекари ампутирали ногу. Исправна дијагноза била је рак костију, односно остеосарком. Мајка и сестра су одмах допутовале у Марсеј. За Рембоа је ампутација била страшна вест. У Паризу новине пишу да је откривено да песник Артур Рембо живи у Африци.

Иако је веровао да ће се опоравити и вратити у Африку, стање се није поправило ни после боравка у Рошу. Напротив. Поново је био у болници, трпео страшне болове, имао халуцинације. Последње дане провео је у болници у Марсеју, где је умро 10. новембра 1891. године. Имао је тридесет седам година.

Рембоови последњи месеци живота истински су тужни и трагични. Вероватно се искрено надао да ће, иако болестан и изнемогао, ипак моћи да хода. Ноге су биле једина спона са слободом. Можда је Рембо ипак веровао да песници, чак и када постану трговци, нису обични смртници, или да их судбина не кажњава овако сурово. Да ли су му се у халуцинацијама вратиле речи из писма Видовитог, по којима је песник, чак и ако полуди, посебно биће, јер је стигао до непознатог, јер је, чак и ако га лудило спречи да их разуме, оне те слике ипак видео? Нажалост, то никада нећемо сазнати.

ИЗВОРИ

РЕМБО, Артур. Писмо Полу Деменију. *Сабрана његовска дела*. Превод, предговор и напомене Никола Бертолино. Београд: Paideia, 2004, 265–269.

*

RIMBAUD, Arthur. *Œuvres*. Édition de Suzanne Bernard et André Guyaux. Paris: Classiques Garnier, 1987.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

ВИНАВЕР, Станислав. Ускоково бекство или есеј о Артуру Рембоу. У: *Нагѣрамаѣика*. Београд: Просвета, 1963, 77–101.

*

BERNARD, Suzanne. Le Problème des *Illuminations*. У: Arthur RIMBAUD. *Œuvres*. Édition de Suzanne Bernard et André Guyaux. Paris : Classiques Garnier, 1987, V–LXIV.

- BORER, Alain. *Rimbaud in Abyssinia*. Rosemary Waldrop (прев.). New York: William Morrow and Company Inc., 1984.
- JAMES, Jamie. *Rimbaud in Java: The Lost Voyage*. Kuala Lumpur, Didier Millet, 2001.
- ROBB, Graham. *Rimbaud: A Biography*. London: Picador, 2001. Прво издање 2000.
- ROSS, Kristin. *The Emergence of Social Space. Rimbaud and the Paris Commune*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.
- STARKIE, Enid. *Arthur Rimbaud*. New York: New Directions Publishing, 1968.
- ST.CLAIR, Robert. *Poetry, Politics & the Body in Rimbaud: Lyrical Material*. Oxford: Oxford University Press, 2018.
- WHIDDEN, Seth. *Arthur Rimbaud*. London: Reaktion Books, 2018.

Vesna V. Elez

RIMBAUD'S LIVES

Summary

The iconic figure of modern poetry, Arthur Rimbaud led a truly unique life. His biography is as mesmerizing and adventurous as his poetry. The young genius from Charleville had written some of the most beautiful verses in French poetry by the age of twenty, when he allegedly stopped writing.

We will argue in support of his decision to abandon his career as a poet and to opt for a tumultuous, uncertain and nomadic life that eventually led him to become a merchant in Abyssinia. We shall rely on most recent accounts of Rimbaud's life, Graham Robb's book, written in 2000, and Seth Whidden's study, published in 2018. We shall also include Enid Starkie's study of reference. Our aim is to draw attention to the peculiar precognition of his own life in the famous letter he wrote to Paul Demeny in 1871, describing the poet as a Seer, insisting on all the experiences he had to undergo. His signature poem "The Drunken Boat" uncannily heralds the path he would take in his quest for the total experience. As his life unfolded, even though he had abandoned his poetic experiment, he seems to have followed the path of his poetic journey.

Универзитет у Београду

Филолошки факултет

Катедра за општу књижевност и теорију књижевности

vesna.elez@fil.bg.ac.rs

Др Маја С. Радонић

НАЧЕЛА ОБЛИКОВАЊА ПРОЗНОГ СВЕТА ВЕЉКА МИЛИЋЕВИЋА

Рад истражује поетику прозе Вељка Милићевића кроз успостављање начела прозног обликовања овог писца и могућности превредновања његовог недовољно истраженог књижевног опуса. Сам писац није оставио путоказе за тумачење експлицитне поетике, те се овај рад темељи на проучавању имплицитне поетике аутора, односно на проучавању његових прозних дела. Истраживање обухвата романе и приповетке Вељка Милићевића, уз фокус на роман *Бесџуће*, који представља централно и најважније књижевно дело овог писца, како у поетичком, тако и у књижевноисторијском смислу.

Кључне речи: Вељко Милићевић, поетика, проза, начела обликовања, *Бесџуће*.

Вељко Милићевић се појавио на књижевној сцени почетком двадесетог века, приповетком *Нова крв*, објављеном у пет наставака у сарајевском часопису *Наша* 1903. године, када му је било седамнаест година, а исте године, у једном од најзначајнијих књижевних часописа тога доба (и историји српске књижевности уопште), *Српском књижевном љаснику*, појављује се његова приповетка *Мртви живи*. Необична зрелост младог писца, готово изграђени стил и нови дух који је донео у српску прозу донели су му похвале највећих критичарских ауторитета тог доба, Јована Скерлића и Богдана Поповића, а уз то и епитет једне од највећих нада српске књижевности тога времена, уз Ћипика, Кочића и Бору Станковића: „Код њега има аналитичких способности, оштре интелигенције, хладне прецизности, сигурне руке у раду; приповетке су му писане са отменом простотом, неусиљено речито, тако да је све то било више но сјајан почетак једног оригиналног младога талента“ (Скерлић 1967: 465). Тако и Павле Поповић већ 1905. године истиче да Милићевић има „можда највише будућности“ међу српским приповедачима. Већ следеће, 1906. године, *Српски књижевни љасник* у броју од 1. јануара почиње да објављује роман *Бесџуће* у наставцима, у шест бројева до 16. јуна, и ово дело невероватне зрелости и приповедачке вештине

младог писца, који у том моменту улази у двадесету годину живота, обељежиће читав његов прозни опус и постати мерило његовог потоњег стварања које је само на моменте досезало до заокружености и изграђености *Бесџућа*. У Милићевићевом случају ће се показати да овакво рано досезање врхова приповедачког стварања носи опасност прераног сагоревања.

Време у којем се млади писац, рођен у Славонији (Чаглић 1886), појавио на књижевној сцени, било је веома сложено јер је наступала смена старијих, већ знаменитих писаца, претежно реалистичког проседеа и младих, који су наступали са потпуно другачијим стилским и поетичким ставовима, често усвојеним школовањем по европским универзитетима, али и даље везаних за традицију из које су потекли. Из таквих укрштања разних утицаја, као и новог сензибилитета тадашње младе генерације, који се највише огледао у заокрету од социјалних и историјских тема ка индивидуалној људској судбини, питањима људске душе и унутрашњим превирањима, искристалисао се правац који називамо модерна. На нашој књижевној сцени у периоду модерне све више јача идеја југословенства, српска и хрватска културна сцена тесно сарађују, два водећа часописа тог доба *Српски књижевни ђласник* и *Савременик* представљају дела из суседне књижевности, а Српска књижевна задруга и Матица хрватска подржавају рад на зближавању двеју култура. Као Србин из Хрватске, Вељко Милићевић, који је наизменично објављивао текстове у *Савременику* и *Српском књижевном ђласнику*, и живео и стварао у обе средине, Загребу и Београду, до одласка на студије у иностранство (Женева, Лондон, Париз, Тулуз од 1904. до 1911. године), био је типичан представник нових, младих, модерних стваралаца који је познавао обе средине, залагао се за сарадњу националних јужнословенских култура, не само хрватске и српске, и носио у себи као и у свом стваралаштву све те утицаје и укрштања. У студији о делу Вељка Милићевића, Слободанка Пековић наглашава да је млади писац био на челу нашег покрета модерне, да је појам *мрјивој живојш*а прокламован његовим делом, те да је „многа учинио да се прихвати нови облик лирске психолошке прозе“ (Пековић 1989). Поврх свега, бавио се превођењем са француског, немачког и енглеског језика, што говори да је добро познавао те књижевности.¹ Чак и летимично читање биографских података о Вељку Милићевићу, даје слику надареног, радозналост, начитаног, образованог и рано сазрелог уметника, који је за свог живота променио толико места и средина (Чаглић, Доњи Лапац, Госпић, Загреб, Београд, Женева, Лондон, Париз, Тулуз, Сарајево, Цетиње, Париз, Загреб, Бјеловар, Београд), прешао пут од детета васпитаног

¹ Темом могућих утицаја стране литературе на његово дело бави се Драгиша Витошевић, који уочава утицај Мопасана, кога је Милићевић преводио, затим хрватских модерниста Ђалског и Лесковара, а за Ива Ђипика истиче да је „такође могао бити драг Милићевићу: почев од цртице *Чежња* из *Приморских душа* (1899), те исповести отргнутог од завичаја и природе, до романа *За крухом* (1904): његов Иво Полић и Милићевићев Гавре Ђаковић су даљи рођаци, а њихови очеви – чак рођена браћа!“ (Витошевић 1981: 53).

у светосавском духу уз народне епске песме, до социјалисте у гимназијским данима и националног романтичара за време Балканских ратова и Првог светског рата, у којима се борио као добровољац код сердара Јанка Вукотића. Био је и Министар правде црногорске владе у изгнанству до оставке 1917. године, после чега постаје политички прогоњен и без посла, да би се коначно скрасио у београдском дневном листу *Полиџика*, где редигује вести из иностранства до преране смрти 5. новембра 1929. године. Савременици су га описивали као уздржаног, повученог, тачног и учтивог господина, „ван свих група и странака“², у коме је истовремено постојао и патриотизам романтичара и крајње модеран сензибилитет универзалног типа, који прецизно осећа дух долазећег времена и чак га у неким елементима свог књижевног дела и антиципира.

Основу Милићевићевог стварања којим је изразио свој истински приповедачки дар чине прозна дела – кратке прозне форме и романи. Поред тога, писац се спорадично бавио и књижевном критиком – недовршена је остала његова студија о Доситеју Обрадовићу, али аутопоетичких записа по досадашњим сазнањима нема, па смо начела прозног обликовања овог писца установили проучавањем његове прозе. Ради стицања целовитог увида у прозни свет Милићевићевих јунака, поред фокуса на „први модерни српски роман“ *Бесџуће*, у раду се даје увид у роман *Ојсене* и две књиге приповедака, објављене после пишчеве смрти.

Прозни опус Вељка Милићевића функционише као систем повезан одређеним заједничким поетичким начелима, али је важно истаћи да је развојни пут Милићевића као приповедача био неуједначен и необичан – почетак је текао силовито, узлазном линијом закључно са појавом *Бесџућа*, када је писцу било само двадесет година, а онда је застао, појављивао се спорадично и нередовно објављујући приповетке. Последњи покушај повратка на књижевну сцену био је роман *Ојсене* из 1922, амбициозно замишљен, али неспретно реализован.³ Поред поменуте неуједначености између засебних елемената (појединачних наративних текстова) овог система, уз све подударности и разлике, они ипак функционишу као целина коју повезује неколико заједничких елемената. Теме и мотиви којима се Милићевић бави појављују се кроз цео његов прозни опус, а прва и доминантна која функционише у сваком од њих, јесте унутрашњи свет човека, померање приповедачеве пажње на сложене и противречне процесе који се одвијају у људској души. Начин на који се бавио овом темом је био иновативан –

² Живко Милићевић пише прву опширнију студију о прози Вељка Милићевића у предговору за *Приповејке* у издању СКГ, 1930, непосредно после смрти писца. Поред *Бесџућа* и Мртвог живота, Милићевић се детаљније бави романом *Ојсене*, као и новијим приповеткама, налазећи књижевне вредности и у овим оспораваним делима Вељка Милићевића.

³ У тексту о роману *Ојсене*, Милан Богдановић чак истиче да се писац ослањао на „тривијалну француску литературу“; и не кријући разочарање пред новим романом аутора *Бесџућа*, замера му што је са „црних ствари“ прешао на „ружне ствари“ (Богдановић 1951).

коришћењем унутрашњих монолога, приповедањем у првом и тећем лицу, комбиновањем временских и просторних перспектива и сведеним, елиптичним дијалозима у самом тексту, уз коришћење симбола као лајт-мотива.

Услед таквог развојног пута аутора, и елементи његовог књижевног опуса, приповетке и два романа, нису уједначени по донетима и изграђености. Јасно је да је његово најважније дело, знаменито *Бесјуђе*, постало мерило осталих прозних дела овог писца, а свака наративна целина који се по начину прозног обликовања и поетичким начелима приближава *Бесјуђу*, или му је сродна, по правилу досеже до виших домета и уметничке вредности, попут приповедака *Мртви живој* и *Млаке душе* које му претходе, као и оних које му следе *Црне ријеке*, *Мућна њрича*, *Љубав Марка Ђурића*, *Пољреб*, *Две жене у црнини*, *Незнани војник*, *Бадње вече*. Следе им приповетке које су сродне *Бесјуђу* по извесним заједничким елементима, доминантним темама и мотивима, али по изграђености и донетима заостају за Милићевићевим најбољим романом, попут *Вихора*, *Незнанке* или *Марјо*, а најмање сличности са *Бесјуђем* има управо други Милићевићев роман *Ојсене* и неколицина приповедака попут *Анархисте*.

Основу Милићевићеве поетике представља лик главног јунака и његов унутрашњи свет као центар свих токова приче, преко ког се све прелама и од чијег фокуса зависи улога и место осталих ликова у тексту, а његов основни став према свету и другим људима је изолованост, отуђеност и одустајање од живота. У *Бесјуђу* је то Гавре Ђаковић, уморан, усамљен, безвољан интелектуалац који покушава да пронађе изгубљени смисао живота повратком у завичај и родитељску кућу, али га не налази ни у пределима детињства, ни у додиру са другима. Њега не буди ни наговештај љубави са Чехињом Иреном, чији отац, инжењер Панек, станује у његовој кући. У њему нема снаге ни елана да прихвати могућност која би му вратила изгубљену радост живота, његове мисли и унутрашња бура замагљују и боје сивилом сваки трачак светлости који му такне душу и он поново клоне и тоне у сивило и пуко преживљавање из дана у дан, без снаге и воље да се избори са песимизмом у себи: „А он тражи, има ли још ишта у њему, и налази пепео и сатрте, прашне осјећаје и уморне, млаке мисли, док живот хуји око њега и шири мирис прољећа и меку топлину младости; он осјећа његов здрав, бујан мирис и још више опажа како је он за све то туђ, престарио; како је заkasнио и да то све долази само да убрза његов пад и да покаже његову маљушност, ускоту и ништавило“ (Милићевић 1982: 70). У *Мртвом живој*, Дамјан Дамјановић је обесхрабрен, безвољан, прерано остарели сеоски учитељ, коме су све младалачке наде и снови потонули пред стварношћу живота у сиромашном личком селу, где службује. Његова жена Бојана лежи тешко болесна, али он је временом изгубио блискост са њом, затварајући се у свој суморни унутрашњи свет, и тек пред њен неумитни крај, из осећаја кривице и сажаљења прилази том другом људском бићу, ненадано се блискост поново буди, али она убрзо умире и он остаје потпуно клонуо и враћа се у свој суморни круг битисања. Доживљај живота као мутне стихије, којој се

човек узалуд супротставља и као последицу губи сваку вољу и мотив за борбу, заједнички је свим главним јунацима Милићевићеве прозе. Специфично је да Милићевићеве јунаци не успевају да успоставе истинску везу са светом који их окружује као ни са другим људским бићима (Гавре, Дамјан, Смиља, Илија, Мара, Јелена, Марко) а као одговор на такву ситуацију, повлаче се у свој унутрашњи свет до кризног момента – тачније док стварност не сруши и тај свет илузија.⁴ У том преломном моменту они не успевају да успоставе нови однос према животу, све постаје бесмислено и они одустају од животне борбе, препуштајући се матици да их носи у било ком правцу. Милићевићеве јунаци не завршавају трагично, они и нису класични хероји, изузетни појединци. Наиме, њихов живот се по правилу наставља, али као бесмислено и празно трајање без наде на промену. И у романима и у приповеткама, Милићевић се бави само једном издвојеном личношћу и одређеним преломним тренуцима у њеном животу, а сви други ликови су у функцији главног лика и своје место, улогу и изграђеност добијају у сразмери колико је значајна њихова улога у животу главног јунака у моменту приповедања. У *Бесџућу* је такав начин приказивања ликовва доследно спроведен – цео роман је изграђен као доследно осветљавање унутрашњих превирања Гавре Ђаковића, човека који постепено, корак по корак, али све убрзанијим ритмом одустаје од живота, док истовремено безуспешно тражи мотив да не одустане. Затичемо га у једној загушљивој градској кавани у којој је проводио доста времена и која је за њега изгубила сваку привлачност, чак га и гуши све што види и чује око себе – људи, жагор, смех, звецкање, дим, галама, женски кикот, све се стапа у једну неподношљиву смешу. Колико год делује пасивно и успавано, он се кроз цео роман бори да нађе изгубљени смисао живота – мења просторе, сусреће људе, помера се од тачке до тачке, трага и не налази – у њему је нешто одавно сломљено и ниједан спољашњи импулс не успева то да зацели.

Кретање кроз простор и време Гавре Ђаковића, аутор доследно спроводи у једном прецизном ритму који се постепено убрзава, како се стеже обруч бесмисла у души главног јунака – из каване на станицу, потом у воз, у кочије, у пусту родитељску кућу, у прошлост и трагичну смрт оца, самоубиство брата и смрт мајке, а паралелно теку сусрети са неким новим људима – сеоска девојка Јека, инжењер Чех и његова ћерка Ирена који долазе да станују код њега. Све се прелама кроз његову мирну спољашност и узбуркану унутрашњост. Гавре стално тражи тачку ослонаца, место где ће пронаћи изгубљени смисао живота – кроз цео роман он се помера кроз простор и трага, али узалуд, он се не проналази нигде и ни у чему. Кратка реченица, епилог целог романа, о одласку Гавра Ђаковића негде у Америку, управо заокружује целу повест његовог трагања за собом. Америка је овде дата као симбол утапања у масу људи *без дома*.

⁴ Такво рушење илузија настаје, како уочава Александар Пајовић, у раскораку између „лица и наличја његових јунака“ (Пајовић 1963: 3).

Теме којима се Милићевић бавио у својим прозним делима су разлике – градске и сеоске, овдашње или из париског периода, социјалне и националне, али ова традиционална класификација тема не говори пуно о његовом делу. Окружење и судбинске датости у којима затичемо његове јунаке у тренутку приповедачке садашњости представљају само спољашњи оквир за њихове унутрашње драме, и никада не представљају пресудни чинилац који доводи до слома главног јунака. Градска средина, загребачка или београдска, лично село, неименована паланка, Париз, каване, возови, сеоске куће, природа – све су то позорнице на којима се одвија истинска драма издвојеног и безнадежно усамљеног људског бића, затвореног у свој унутрашњи свет. Такав начин грађења прозног света значио је и радикалан раскид са тада владајућим реалистичким проседеом, где је удес јунака по правилу био детерминисан несавладивим спољашњим ограничењима и социјалним и историјским датостима, а појединац био жртва породице, друштва и(ли) историјских околности. Овакав приступ уобичајеним приповедним темама у време објављивања Милићевићевих дела био је не само иновативан, него и авангардан, па није необично да се после деценија у којима је био готово заборављен, последњих година двадесетог века нагло почело будити интересовање књижевне и научне сцене за дело овог писца. Његов Дамјан Дамјановић или Гавре Ђаковић боље комуницирају са савременим читалачким сензибилитетом, него у време када су се појавили, јер се у њиховим судбинама наговештава онтолошка усамљеност човека као доминантна уметничка и људска тема времена које је уследило и траје и данас.

Ликови у Милићевићевој прози су често описивани као „уморни интелектуалци“, „искорењени појединци“⁵ између села и града, али овакво социолошко одређење захвата само површинске слојеве. Исувише је уопштено и може се односити на ликове многих других аутора из периода модерне, па и потоње. Поред тога, не мање важно је и да у неколико најважнијих приповедака овог писца, попут *Вихора*, *Црних ријека* и *Мујине њриче* главни ликови на којима се заснива целокупна структура, јесу жене. Две су чак обичне сеоске девојке (Смиља из *Вихора* и Мара из *Мујине њриче*), а једна свештеничка кћи (Јелена из *Црних ријека*), што се не може довести у везу са „уморним, искорењеним интелектуалцем између села и града“, али је њихов унутрашњи свет исто тако богат и противречан, судбина мучна, а одустајање од живота као исходиште, заједничка одредница са осталим

⁵ Драгиша Витошевић истиче да Гавре Ђаковић „има нешто од особењака, и нешто од болесника; али, бар одбијањем да се повија и служи, и нечег од – побуњеника“, а око њега „на све стране бруји живот, такав какав је: у граду са гужвом и понављањем једног истог, у селу уз гладовање и исељавање, а њега то једва да окрзава. Он пребива на свом чудном, пустом, мртвом острву, изван свега што се догађа“. Он је за Витошевића прототип новог књижевног јунака наше прозе, отуђеног, „искорењеног појединца“, а иновативност романа учачава и у другачијем сагледавању мотива село-град, туђина-завичај, као и одсуству изражених социјалних мотива (Витошевић 1982).

Милићевићевим јунацима. У свету његових јунака, не постоји разлика у унутрашњим драмама између клонулог интелектуалца и наивне сеоске девојке, јер када људско биће дође у ситуацију да се његов унутрашњи свет преиспитује, сукобљава и урушава, тада је на сцени универзална људска драма која траје од вајкада и социолошке и културолошке разлике тада више не значе ништа. Када душа стење, сви људи су исти, што је својом стваралачком интуицијом аутор одлично осетио и изградио један уметнички заснован микрокосмос различитих карактера у разноликим околностима, али са универзалним људским питањима у центру збивања. Тежиште пишевог интересовања јесте унутрашњи свет личности; такав јунак је био нешто потпуно ново у нашој прози тог доба; новим типом „антијунака“, свесно или не, Милићевић је увео нашу књижевност у модерне токове европске књижевности; чак је у извесним елементима и ишао испред свог времена; нарочито у доследној изграђености једног особеног и кохерентног унутрашњег света његових јунака, странаца у овом свету, много пре Камијевог *Сџиранца*.

Поред иновативности у приступу темама и мотивима које доминирају у његовој прози, Милићевић на специфичан начин гради фабулу. Нарација увек креће из времена приповедања, кратким прологом, а затим се у неколико ретроспекција објашњава ток догађаја који је довео до тог момента, док не дође до тачке слома, од које прича иде убрзаним и згуснутим ритмом ка кратком епилогу. Композиција је подређена главном јунаку и његовим унутрашњим променама, па је и грађа организована у асоцијативним низовима, краћим или дужим ретроспекцијама, а сам ток приче у времену приповедања је сведен, догађаји изостају, а динамичност и драматичност су првенствено у мисаоним и емотивним токовима јунака. Иако је фабула у Милићевићевим текстовима крајње редукована, у ретроспективним сегментима приче код дужих прозних форми, јављају се уметнуте фабуле, подређене главној у функцији целовитог приказивања догађаја и узрока који су довели до тачке приповедне садашњости.

Највећа драма у Милићевићевом књижевном свету дешава се у људским душама. Таква доследност у понирању у најузбудљивији од свих светова – висине, дубине и поноре људске душе, огледа се на свим нивоима ауторових прозних текстова. Цео књижевни поступак овог писца је подређен тој главној теми – мотивација, композиција, наративни поступак, организација простора и времена. Ни у једном тексту не постоји чиста развојна или кризна форма времена; увек су комбиноване; најчешће је кризна форма у ретроспективним деловима који објашњавају узроке догађаја, а развојна у главној фабули, прологу и епилогу, уз честе елипсе које убрзавају ритам. Таквим поступком аутор појачава утисак незаустављивог слома главног јунака који га убрзано води ка сломену свих илузија и безвољном препуштању току живота који је изгубио смисао. Размак између приповедног времена и времена приповедања обухвата различите временске сегменте, не дуже од пар десетина година, а највећи је у текстовима где се главни јунак у ретроспективном низу, враћа у сопствено детињство (*Бесџуће, Мртви животи*,

Црне ријеке, Појреб) до размака који обухвата свега неколико месеци, недеља или дана (*Љубав Марка Ђурића, Грех, Две жене у црнини*). У кратком времену из ког се приповеда, садржан је дужи или краћи период времена о коме се приповеда, временски сегменти су испретурани, а време је условљено асоцијативним приказивањем. Тиме се такође појачава фокус приповедача на личну, издвојену судбину појединца који је главни јунак и у њен ток не улази ништа што није непосредно везано за основну тему Милићевићевог књижевног света, унутрашњу људску историју. Милићевић доследно организује време у својој прози на овај начин, од најранијих дела до романа *Ојсене* што указује на чињеницу да је његова стваралачка имажинација у великој мери функционисала на асоцијативни начин. Отуда је управо кратка, згуснута, асоцијативна форма била најбољи оквир за реализацију његовог приповедачког дара, што је видљиво из његовог целокупног прозног опуса, тако да дуже, сложеније форме, као роман *Ојсене*, знатно заостају за уметничком заокруженошћу једног *Бесџућа*.

Улога простора у прози Вељка Милићевића такође има одређене специфичности, а прва од њих је да је уобичајену разлику у сликању градске и сеоске средине релативизовао до крајње тачке. Наиме, иако је у градској средини све очекивано хладно, отуђено, обезличено, зачуђујуће је да је иста таква средина и село, без иједног покушаја идеализације или карикирања – суровост, хладноћа и отуђеност који владају у сиромашним личким сеоским кућама иду до крајњих граница људског поимања, а о смислености живота који пролази у толико пута хваљеном раду у природи и са земљом, нема ни говора – бесмисао каванског жагора и вреве у загребачкој градској кавани с почетка *Бесџућа*, равна је бесмислу Смиљиног живота, сеоске девојке из *Вихора*. Код Милићевића нема ни трага идеализовању сеоског живота – бесмисао живота једнако је присутан у личком селу као и у било којој градској или варошкој средини које су позорница људских драма његових јунака. Иако његови уморни јунаци, попут Гавре Ђаковића, покушавају да пронађу своје место у свету и изгубљени смисао живота повратком у завичај, на село, или сањају да својим радом и напорима побољшају тежак живот сељака, попут учитеља Дамјана, па клону кад виде да је то само сан, њихов слом и осећај обескорењености је управо ту, у сеоској средини, још јачи. Управо је и то једна од иновација које доноси у тадашњу српску прозу Вељко Милићевић – код њега изостају до тада доминантни контрастни парови: село-град, завичај-туђина, наши-туђинци, а упечатљиво осликани прелепи и сурови пејзажи личких села, реке Уне и сеоског окружења, још јаче оцртавају отуђени свет главних јунака његове прозе. Романтичарски поглед на сеоску заједницу као једног од последњих чувара исконских вредности, у Милићевићевој прози је доследно демонтиран прецизном, непристрасном и хладном сликом света који је свој бесмисао раширио из сивила градских предграђа до најзабаченијих села, смештених у пределе нестварно лепе природе. Контраст између нетакнуте природе и људи који ту живе, још болније одзвања у пустим душама Милићевићевих јунака.

Простори у којима се одигравају животне драме Милићевићевих јунака су различити – канцеларија, кућа, кавана, улице, природа, возови, пансиони, учионице; места су Загреб, Београд, Париз, личко село, неименоване паланке, али оно што им одређује улогу у тексту је начин на који их доживљава главни јунак у моменту приповедања. Улога простора је крајње субјективизована, па је учионица у којој десет година службује Дамјан Дамјановић у *Мрљвом живоју* суморна и сиротињска у моменту приповедања, док је у време када је стигао у село пун елана и младалачких снова, иста та учионица била чиста, светла и велика, каквим му се чинила и његова будућност. Поред тога, покушаји јунака да нађу уточиште и своје место у свету, помера их кроз различите просторе, али сви њихови покушаји остају узалудни – ово је нарочито видљиво у *Бесџућу*, које се може посматрати и као претеча *road movie*-ја, популарног жанра филмске уметности, где се поред привидне пасивности главног јунака, он кроз цео роман помера кроз простор у потрази за местом у коме ће наћи изгубљени смисао живота и осећај повезаности и припадности. Карактеристично је да се он враћа на места и пределе из прошлости, у нади да ће се стари осећај смислености живота вратити на одређеним местима – пределима завичаја, родитељској кући, сеоској цркви, реци Уни, јединој непомућеној блиставој тачци целокупне Милићевићеве прозе, али сви покушаји пропадају, ниједан предео не може да пробуди оно што је у њему сломљено и нестало. Простор није само позорница или оквир у којем се дешавају људске драме, него повратно утиче на јунакову перцепцију света. Затворени простори у којима се налазе јунаци, по правилу појачавају њихов осећај тескобе. Улога отвореног простора се такође заснива на доживљају јунака, одговара њиховом унутрашњем стању и као у случају затворених простора повратно утиче на њих. Тако је река Уна за Милићевића приповедача очигледно више од једне лепе, дивље реке из завичаја, она прераста у једини светли симбол његове прозе. Наиме, у суморном свету људи без места и ослонаца у животу, све је прекривено сивилом које извире из њихове душе, и тој промени је подложно све на шта наилазе, као и људи у њиховој близини, а њихов свет је без радости, избледелих боја. Утолико су изразитији блистави описи Уне, а она је очигледно симбол свега онога што желе да нађу Милићевићеви јунаци, али не успевају – виталности, радости, спонтаности, животне силине, чистоће, трајности, обнављања. Њеном блиставилу, лепоти и снази, не може ништа да науди, али је мења суморни поглед измороног и сломљеног Гавре Ђаковића, коме на крају ни Уна не пружа утеху:

„Облаци замрачише небо и застрше планине; просуше се јесенске кише, и Уна се замути, набуја и прели се преко својих обала, напунише се јаруге водом, а брдски потоци, носећи лишће, земљу и камење из планине, ваљаху се низ водојаже и слијеваху се с хуком у Уну.

Дан пробијаше, а у даљини се магла утапала у Уни“ (Милићевић 1982: 85).

Милићевић не даје објективну слику света у својој прози, сви људи, простори и догађаји су онакви каквим их виде и доживљавају његови јунаци. Управо је и то једна од иновација коју он доноси у српску прозу с почетка XX века – померање фокуса са објективног сликања света на крајње субјективну тачку посматрања тог света кроз лични доживљај појединца. Тако је свет у Милићевићевој прози заправо слика у огледалу његових јунака и у директној зависности од њиховог унутрашњег стања. Он је отуђена позорница људске драме, а у таквом свету не постоји могућност реализације љубави. Љубав као мотив у његовој прози појављује се само као могућност изласка из затвореног унутрашњег света, али се по правилу не реализује. То је свет без вере, наде и љубави. Све људске историје присутне у његовим причама и романима представљају безуспешну потрагу за светом који постоји само у њиховим илузијама.

Модерни сензибилет Милићевића приповедача огледа се и у симболици наслова његових романа и приповедака. Почев од *Мртвој живојш*, следи низ готово програмских наслова, који дају дубљу слику и основни мотив око којег писац гради причу; *Вихор*, симбол моралне и физичке пропасти једне личке сеоске породице у догађајима који су се попут временске непогоде сручили на њихове животе; *Млаке душе* – историја једног човека, али типична и симболична за низ слабих, безвољних и обескорењених људи, чије су душе као у наслову приче; *Бесџуће* – симбол целе једне генерације између села и града која је изгубила сваки циљ и смисао у животу, за њих нема пута, сваки покушај завршава сломом; *Мујина њрича* – симбол моралне пропасти патријархалног устројства живота, унутрашњи слом жене и осветнички бес који завршава ватром која гута све пред собом; *Црне ријеке*, – симбол трагичног наставка живота жене после самоубиства мужа и удаје за пријатеља са којим га је издала; *Појреб*, – симбол живота који се наставља као пуко физичко трајање; *Ојсене* – налов који симболично заокружује читав низ претходних и даје слику људских снова и надања као опсена које се растварају и нестају у животној реци. Са симболичке равни гледано, Милићевић је насловима своја два романа, *Бесџуће* и *Ојсене*, заокружио читав поетски свет који је изградио око својих јунака.

Једна од значајних иновација Милићевићевог прозног поступка, и један од елемената који потврђује тезу да је *Бесџуће* први српски модерни роман јесте померање фокуса са објективне на субјективну тачку посматрања, кроз виђење и доживљај конкретног јунака где налазимо велику сличност са начином сликања света коју даје филмска уметност. Кратак пролог препун слика уводи читаоца директно у причу; кратки резови; прелазак са слике на слику; нагли улазак у заплет; ретроспективни делови који осветљавају кључне детаље из прошлости јунака; догађаји који коначно руше унутрашњи свет Гавра Ђоковића и кратак епилог – све су то приповедачки поступци који антиципирају једну од најзначајнијих уметности века који следи – филмску. Да је Милићевић био наш савременик, сваки критичар његовог дела би уочио филмичност романа *Бесџуће*, али и његове прозе у

целини, која у сегментима појединих приповедака подсећа на проширени синопсис неког филма. Структура већег дела Милићевићеве прозе је истоветна – после кратког увода, налик прологу, у којем најчешће у првој реченици упознајемо главног јунака, следи догађај, или неколико њих који наоко уређен живот јунака руше из темеља, затим неколико ретроспекција где се јунак враћа у детаље из своје прошлости који су корен садашњег слома, следи их коначни слом и кратак епилог. При томе, Милићевић је сведен у изразу, дијалози су кратки, неретко елиптични, дескрипције кратке и у функцији централне унутрашње драме главног јунака, временски токови асоцијативни, подређени опет унутрашњем свету јунака. Милићевић у једном делу својих приповедака користи изненађујуће, филмске обрте, у којима се разоткривају лажи и руше илузије, где се открива тамна људска страна и њене разорне последице. У причи *Појреб* изненадна смрт лекара, кућног пријатеља г. Милана Јанковића, паланачког велетржца, у муњевитом следу наоко ситних догађаја открива страшну истину – да је његова жена Јелка била у љубавној вези са покојником и његов цели брижљиво изграђен животни пут од сиромашног сељачета до богатог грађанина, руши се у парампарчад. Детаљи који откривају страшну истину су налик на кратке филмске сцене – жена Јелка врисне и испусти чинију супе на вест о лекаревој смрти, плаче без престанка, у цвећари му љубазна продавачица каже да је госпођа Јелка већ наручила најлепши букет за сахрану, и цео мозаик се склапа у његовој свести: „Та звона што звоне, њему звоне. Њега сахрањују, а не оног мртваца тамо у металном лесу са златним словима“ (Милићевић 1930: 24).

Сличан мотив изневерене љубави налазимо и у причи *Две жене у црнини*, где млада жена оплакује изненадну смрт свог мужа и једина радост су јој свакодневни одласци на гробље, док једнога дана не примети цвет остављен на гробу. Црв сумње улази у њену душу и она полако открива да је њен муж имао љубавницу и дете, а љубомора и горчина полако руше цео њен свет илузија у којем је до тада живела. Начин на који она сазнаје поразвајућу истину подсећа на филмске сцене – прво угледа свеж цвет на гробу, затим други дан опет, као потврду сумње која се почела рађати, док једног дана не угледа скромно одевену младу жену у црнини са дететом како се уплакана удаљава са гроба њеног мужа. Ниједне речи, ниједног дијалога, осим унутрашњих монолога уздрмане жене, слике попут филмских сцена приказују и описују све што се дешава у наоко мирном свету Милићевићеве јунакиње.

Утисак филмског почетка у причи *Грех* појачава прва сцена којом доминира звук – изненадни пад и туп ударац о под тела љубавника госпође Жарковић у соби неименованог сремског хотела, а за њим следе сцене и догађаји који паралелно сликају мучан положај у којем се својом кривицом нашла и унутрашња преживљавање и ломове који је у тих неколико сати у потпуности мењају. У ефектном епилогу, карактеристичном за Милићевићев књижевни поступак, када се она и муж ћутећи враћају колима за Београд, на прашњавом сремском путу се мимоилазе са погребним колима.

Иако невелико обимом и неуједначено по даметима, прозно дело Вељка Милићевића представља значајну чињеницу српске књижевне традиције, не само књижевноисторијску, већ у првом реду поетичку. Оригиналност израза, иновативност у приступу темама и ликовима, избор поступака у изградњи особеног прозног света, указују на писца изразито модерног сензибилитета, који је у појединим сегментима свога опуса антиципирао важне токове којима ће се кретати књижевност у веку који је уследио. Његов Гавре Ђоковић представља засигурно једног од првих странаца европске књижевности, као и низ ликова из његових приповедака, филмичност његове прозе видљива је и на плану израза, структуре и наративног поступка, а доследно померање тежишта са фабуле на унутрашњи свет јунака, као најважнији простор људске драме у коме све почиње и завршава, чине Милићевићеву прозу савременом и блиском данашњем читаоцу, у већој мери него у време када је настајала. Овај рад указује на начела по којима је обликован овај особени прозни свет, као полазну тачку за нова и вишесмерна проучавања прозног света Вељка Милићевића.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Милићевић, Вељко. *Ојсене*. Београд: СКЗ, 1922.
- Милићевић, Вељко. *Приповејке*. Београд: СКЗ, 1930.
- Милићевић, Вељко. *Приповејке II*. Београд: СКЗ, 1939.
- Милићевић, Вељко. *Бесјуђе*. Београд: Нолит, 1982.
- Богдановић, Милан. Вељко Милићевић: *Ојсене, Сјари и нови I*. Београд: 1931.
- Витошевић, Драгиша. Милићевићев пут до *Бесјуђа*. *Књижевна историја XIV* (1981): 53.
- Милићевић, Живко. Вељко Милићевић. *Приповејке*. Београд: СКЗ, 1930. .
- Пајовић, Александар, *Песник Бесјуђа. Сјремљења IV* (1963): 3.
- Пековић, Слободанка. *Књижевно дело Вељка Милићевића*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 1989.
- Поповић, Павле, *Стање данашње српске књижевности. Српски књижевни гласник XIV* (1905): 924.
- Скерлић, Јован. *Бесјуђе* од Вељка Милићевића. *Писци и књије III*. Београд: Геца Кон, 1930.
- Скерлић, Јован. *Историја нове српске књижевности*. Београд: Просвета, 1967.

Maja S. Radonić

METHODS OF THE NARRATIVE CREATION OF VELJKO MILICEVIC

Summary

This paper examines poetics of the narrative opus of the author Veljko Milicevic. The aim of this paper is to establish methods of the narrative creation of the author as well as to establish possibilities of reassessment of his insufficiently researched literary work. The author himself did not leave directions for interpretation of his explicit poetics, so, this paper is based on a research of the implicit poetics of the author, that is, on the research of his narrative opus. The research includes novels and stories of Veljko Milicevic. The subject of the paper is examination of methods of the narrative creation of Veljko Milicevic and establishment of an integral view on his work

Факултет за културу и медије

Гоце Делчева 8

Београд

majar@yandex.ru

Др Софија Д. Божић

МИЛАН ЋУРЧИН КАО ПРЕВОДИЛАЦ*

У раду се анализирају полемике вођене у књижевној периодици између Милана Ћурчина, доцента за немачки језик и књижевност на Филозофском факултету у Београду и других преводаца с немачког језика (Риста Одавић, Јован Кангрга, Петар Талетов, Давид Пијаде,,). Ћурчин је критиковао њихов рад као лаички и незналачки, а они су њега представљали као квазистручњака и квазиинтелектуалца, оспоравајући квалитет Ћурчиновог превода дела Фридриха Ничеа *Тако је говорио Заратустра*. У међусобним пребацивањима изашле су на видело слабе стране германистике у Србији, па и недостаци самог Милана Ћурчина.

Кључне речи: Милан Ћурчин, германистика, Фридрих Ниче, преводаштво, лексикографија

О Милану Ћурчину, песнику, преводиоцу, научнику, професору универзитета, публицисти, запамћеном пре свега по уређивању загребачког часописа *Нова Европа* (1920–1941), писали смо до сада неколико пута (Божић 2010а; 2010б).¹ Разматрали смо рецепцију његове поезије код савременика и у потоњем времену и његове ставове о националној проблематици, у намери да се приближимо одговору на питање где треба тражити праве разлоге (можда и психолошке) Ћурчинове склоности да не одобрава већи део онога што је у југословенској краљевини долазило са српске стране, односно да кривицу за напетости у српско-хрватским односима, за отварање тзв. хрватског питања тражи у грешкама Београда, српских политичких странака и српских интелектуалаца. Запитали смо се да ли се разлици за такве ставове можда налазе у личном искуству које је стекао када је на његову поезију

* Рад је настао у оквиру пројекта *Срби и Србија у југословенском и међународном контексту: унутрашњи развојак и положај у европској/свејској заједници* (бр. 47027), који финансира Министарство просвете и науке Републике Србије.

¹ Објавили смо и неколико писама која је књижевник Божићар Ковачевић упутио Милану Ћурчину, а која доприносе свеобухватнијем сагледавању личности не само пошилаоца већ и примаоца, његовог живота и научног рада (Божић 2012).

српска књижевна критика реаговала негативним коментарима или када је његов превод Ничеовог дела *Тако је љоворио Заратустра* оцењен слабом оценом. Запитали смо се, такође, да ли су Ћурчинови ставови били израз његовог незадовољства целом средином због појединаца из те средине који га нису сматрали ни довољно даровитим уметником нити довољно компетентним познаваоцем језика (Божич 2010а: 133). Идући овим трагом, сада ћемо се зауставити на Ћурчиновом преводачком раду, односно на проблемима које су у јавности вођене око његових способности на том пољу, с једне стране, и умешности Ћурчинових критичара у области превођења, с друге стране.

У време када је у Лајпцигу објављена (1905) Ћурчинова докторска дисертација *Српска народна ђоезија у немачкој лијератури* (*Das serbische Volkslied in der deutschen Literatur*), у Београду се појавио превод драме Герхарта Хауптмана *Versunkene Glocke*, из пера књижевника Ристе Ј. Одавића. Млади германиста, тек претендент на место доцента Београдског универзитета, Милан Ћурчин није био нимало задовољан преводом и о томе је написао критички осврт у *Српском књижевном ђласнику*. Иако је нагласио да је реч о специфичном делу које оживљава свет немачких бајки и које је, због необичних и несвакидашњих израза, веома тешко за превођење (отварајући питање да ли таква остварења уопште и треба преводити), Ћурчин је ипак оспорио вредност Одавићевих напора да српској читалачкој публици пружи могућност да ужива у Хауптмановој драми. Засметао му је, пре свега, сам наслов који, према критичару, није могао гласити *Уђођљено звоно*, већ *Уђонуло звоно*. Осим на Одавићево знање језика, имао је приговоре и на његову преводачку вештину: „он је изостављао, дометао, често непажљиво и понајчешће невешто преводио“, наводећи неколико примера како би доказао на основу чега то тврди (Ћурчин 1905а: 549–552).

Већ у следећем броју *Српског књижевног ђласника* Одавић је одговорио Ћурчину, аргументовано побијајући његове примедбе. Сматрајући да му је „исувише олако пребачено“ како је направио читав низ грешака, преводац је, између осталог, објаснио да се свесно определио за наслов *Уђођљено звоно* зато што глагол „утонути“ показује радњу у којој је подмет у исти мах и предмет, а „утопити“ показује радњу која тражи засебан подмет и засебан предмет“. Другим речима, пошто звоно није утонуло само од себе, већ га је потопио један лик из драме, Одавић је сматрао да је приликом давања наслова поступио исправно. Бранећи се од критике, преводац је истакао да се његов рад није допао само Милану Ћурчину, док га је неколико других приказивача оценило афирмативно. Не поричући да је направио извесне грешке и изражавајући спремност да их у даљем раду исправи, али очекујући да му се на пропусте указује са жељом да превод буде што бољи, Одавић је истакао да не тражи милост, већ само више предусретљивости, утолико пре што се ухватио у коштац са сложеним делом, изузетно тешким за превођење, као што је сам критичар напоменуо. Из његовог одговора, стиче се утисак да је Одавић био огорчен не толико због самих примедби већ због

тона којим је одисао Ћурчинов осврт, а у коме преводилац није препознавао добронамерност већ извесну надменост и охолост (Одавић 1905: 617–621).

Одавићев одговор није поколебао Милана Ћурчина у настојањима да раскринка све преводиоце с немачког језика који, по његовом мишљењу, нису довољно компетентни да се баве тим послом. Тако је у првом наредном броју *Српској књижевној гласника* негативно оценио превод Капуцинове беседе из Шилеровог *Валенцијиновог њабора*, објављен у *Лейпцигу Мајице српске* као рад професора српског и немачког језика у Српској православној великој гимназији у Новом Саду, Јована Живојновића (Ћурчин 1905б: 709–713).

Али, Ћурчин не само што је критиковао, већ је и сам имао критичаре. Један од њих, такође германиста и слависта по образовању, др Милан Шевић, познат као стручњак у области педагогије, у то време средњошколски, касније универзитетски професор, нашао је да је он, као и други преводиоци Гетеа (попут Алексе Шантића на чији је преводилачки рад имао низ озбиљних замерки), препевавајући *Мињону* великог немачког песника, много грешио, знатно се удаљавајући од смисла оригинала (Шевић 1909: 56–60). На то да у његовом преводу Гетеа нема ни поезије ни великог песника подсетио је и Јован Скерлић, изазван Ћурчиновим нападом у листу *Ново време* на превод једног одломка из Ростановог *Сирана де Бержерака*, објављен у *Српском књижевном гласнику* (У. 1910: 556–558).²

Не осврћући се на написе који су доводили у питање његов преводилачки таленат, па и саму стручност, Милан Ћурчин је наставио да прати појаве у области германистике и да их врло строго оцењује.³ Поводом изласка

² Скерлићу је засметало што се Ћурчин на неке преводиоце и њихове грешке обара, а друге пропушта. Упозоравајући на његове двоструке критеријуме, у ствари је алудирао на Ћурчинов превод једног одломка из *Сирана де Бержерака*, који је такође објављен у *Гласнику* и који Скерлић није позитивно оцењивао. Велики српски књижевни критичар сматрао је да је тај превод лошији од превода другог одломка, из пера Ћуре Димовића, који је Ћурчин напао. Скерлић је тим поводом наступио као ауторитет, подучавајући млађег колегу историји књижевности, очигледно уверен да су му потребне додатне лекције. Скренивши му пажњу на то да је Ростан тек другоразредни песник, упутио га је на Хајнеа и Гетеа као на неупоредиво талентованије ствараоце. Осим тога, Скерлић је указао на то да Димовићев превод једног фрагмента није књига већ је реч о тексту у часопису, који има сврху да задовољи тренутну потребу и који је, самим тим, ефемеран. Због свега тога, није било разлога да Ћурчин наступи јучно, пренагљује и одмах напада, већ је требало да редакцији *Гласника* пријатељски саопшти своја запажања. Можемо додати како је Скерлић вероватно био огорчен на млађег колегу зато што критикује *Гласникове* текстове и, самим тим, рад његове редакције, иако му је управо тај часопис, као младом песнику, без предрасуда ставио на располагање своје странице и прихватио га као сарадника и поред тога што су његови стихови били жестоко оспоравани у јавности. Треба скренути пажњу на једно запажање савременика према коме је, у време када је Скерлић писао текст у одбрану Димовићевог превода, Ћурчин био у сукобу с *Гласником*, чије уредништво му је отказало сарадњу и обуставило објављивање његових радова. Тим сукобом тумачени су Ћурчинови напади у *Новом времену*: као његов лични обрачун с кругом око *Гласника* (Кангрга 1912г: 301).

³ Већ је примећено како при томе није био нимало уздржан. „Његову оштрину нарочито су осетили преводиоци са немачког“ (Ђорђевић 1960: 371).

немачко-српског речника гимназијског професора Јована Кангрге Ћурчин је, 10. децембра 1911, одржао предавање у Друштву за српски језик и књижевност у Београду, које је затим преточио у чланак штампан у *Лейпцигској Српској*. Појаву новог речника он је искористио да упозори на стање у српској лексикографији, на манир да се изради речника приступа олако и површно, без темељног знања страних језика, искуства, стручних квалификација и спремности на дуготрајан, исцрпљујући, марљив и прилежан рад. Ћурчин је, очигледно, све ауторе лексикографских дела која су до тада била у оптицају сматрао лаицима, пледирајући за озбиљан, научни приступ тој врсти остварења. Према његовом уверењу, потреба за њима, која је заиста постојала, није никакво оправдање за објављивање лоших речника. Управо у потреби, односно у комерцијалним ефектима, Ћурчин је и видео разлог због кога се тог посла прихватају они који му нису дорасли. Иступајући врло оштро, аутор *Српске народне ђоезије у немачкој књижевности* је у свом предавању/напису поставио за циљ да докаже како је и речник Јована Кангрге потпуно промашен подухват јер његов састављач не познаје довољно немачки језик, не сналази се при коришћењу расположивих извора, не ради довољно пажљиво и занемарује принципе којих је неопходно придржавати се приликом уобличавања једног таквог остварења. Приговорио му је, на пример, да је унео речи које се ретко користе и којима није место у речнику таквог обима већ само у великим речницима док је, с друге стране, пропустио многе речи које нису смеле да му промакну. Према критичару, то је знак да Кангрга не разликује битно од мање важног. Исто се показало и када је давао значења речи, јер је често споредна значења стављао испред главних и сл. Све у свему, анализирајући речник, Ћурчин је открио читав низ нетачности и непрецизности; установио је да је Кангрга задржао све лоше стране претходних речника које је користио као српске изворе, да се због недовољног знања језика на неодговарајући начин служио немачким речницима, али да је најлошије резултате постигао тамо где се није ослањао на претходне прегаоце већ поступао по сопственом нахођењу, нагађајући и опредељујући се потпуно произвољно. Због свега тога, Ћурчинов коначни закључак био је да речник Јована Кангрге представља корак назад у односу на све до тада постојеће речнике немачког језика код Срба (Ћурчин 1912а: 83–94).

Очигледно не желећи да се брани од крупних оптужби изречених поводом речника, Кангрга је кренуо у контранапад. Обарајући се на, у то време објављен, Ћурчинов превод Ничеовог дела *Тако је ђоворио Заратустра*, он је вратио свом критичару „мило за драго“. Нагласивши како је имао намеру да уз помоћ превода Ничеа коригује значења речи у свом речнику, Ћурчина је најпре благо пецнуо тиме што га је назвао једним од најкомпетентнијих лица за тај посао, професором немачког језика на Београдском универзитету и српским књижевником, што је све требало да резултује савршеним преводом; утолико пре јер је то његов први рад такве врсте откако предаје, па се очекивало како ће га обавити с посебном пажњом и посвећеношћу.

Кангрга је, без сумње, алудирао на веома оштре Ђурчинове констатације о речнику. Такође је подвукао његове речи из поговора како је настојао да превод буде што вернији оригиналу, уместо да „дотерује“ Ничеа ради бољег ефекта.⁴ Помно проучивши сваку појединост у Ђурчиновом раду, Кангрга је био убеђен да је нашао безброј пропуста, почевши од штампарских грешака, преко лоше и нетачно преведених речи, целих нетачно преведених места, изостављених делова и недопустивих грешака у српском језику, прецизно их пописујући (КАНГРГА 1912а: 227–231).

Ни мало боље мишљење о Ђурчиновом преводу није имао ни публициста Петар Талетов, који се и сам бавио превођењем с немачког. За читаоца *Заратустре* проблем су, тврдио је он, германизми, провинцијализми и неологизми који су последица Ђурчиновог непознавања српског књижевног језика. „[...] он није дао Ничеа“, тврдио је Талетов, „није дао његов мушки, опори, срчани, иронични, уметнички итд. стил; он, речју, није пружио једно

⁴ Свестан извесних пропуста, а можда и очекујући лош пријем свог рада, Ђурчин је неколико страница поговора посветио оправдавању превода. У том осврту, за који се не може рећи да спада међу уобичајене текстове који прате преведена дела, он је написао, између осталог, следеће:

„Она позната истина, да преводи уопште, а нарочито преводи песничких дела, не могу заменити оригинал, важи још у већој мери за преводе Ничеових списа; и још у већој, за његова *’Заратустра’*. Све и кад би се дале до краја наслутити – јер код Ничеа не може увек бити реч само о простом разумевању текста – па срећно репродуковати све нијансе смисла, остају још једнако стил, и језик, препуни слика, и обрта, и игара речма, и кованица, и подударања у звуку и по изговору, и, речју, свакојаких бравура, које се у већини случајева не дају превести. [...] У таким приликама, наравно, може бити говора само о релативно добром преводу, то јест о бољем или лошијем преводу *’Заратустре’*.“

Не само да, дакле, не мислим да је овај мој превод уопште добар, него не мислим ни да је најбољи који сам ја могао дати. И ово из истих горњих разлога: *’Заратустра’* није дело које се дефинитивно преводи у једном потезу, и тако рећи преко ноћ. Да сам га могао држати бар девет година у фијоци, па увек снова прочитавати, јамчим да би био бољи. Овако, будући да је постао на брзу руку, једва с две до три коректуре, у њему има зацело и доста нетачности, и много неравности и неприкладности, које бих могао и сам запазити, и уклонити. Ако ми још и други, који знају, у томе помогну, и ако буде прилика, *’Заратустра’* у другом издању даће српским читаоцима Ничеово главно дело у бољем преводу него што је овај.

Иначе, од оба начина превођења: држати се верно оригинала па сваку мисао дословно преносити, или покушати ући у дух пишчев па преводити слободније у духу свога језика, придржавао сам се с почетка првог, али сам се, у току посла, и на савет искусних пријатеља, одлучио за други, будући да је, најзад, песничка вредност *’Заратустре’* ипак већа него филозофска. Ипак сам се притом трудио да не повредим врховно правило при сваком превођењу: да се у преводу не казује друкче него у оригиналу оно што је и аутор, на свом језику, могао исто тако, и с истим ефектом, друкче рећи, *ga je хѿео*. И ово овде истиче нарочито, јер се може многоме учинити да је у овој књизи понешто требало друкче, боље, рећи; нека се сравни дотично место с оригиналом, па ће се често наћи да је и Ниче, да је хтео, могао исто тако *’боље’* рећи, – а ја нисам држао да ми је допуштено да дотерујем Ничеа. [...]“ (Ђ[урчин] 1912ђ: 241–245).

нежно и уметничко дело, већ је треснуо пред нас један груб и гломазан рад, издељан секиром“ (ТАЛЕТОВ 1912: 183–185).

Готово исто што и Кангрга и Талетов тврдио је и Давид С. Пијаде, учитељ немачког језика из Ваљева: Ћурчин „врло рђаво зна свој матерњи језик“, „има ружан и рогобатан стил, који је нејасан, често двосмислен и смешан“ и „врло рђаво зна немачки језик“, наводећи бројне примере како би поткрепио своје тезе. Пијаде је, међутим, био много оштрији од Јована Кангрге, па и од Талетова. Откуда Ћурчину дрскости да се појави с тако лошим преводом, питао се учитељ. Извргавајући доцента руглу, забележио је следеће: „Ниче је свога Заратустру истесао од мермера а г. Ћурчин га је начинио од блата, и то од оног црног, београдског блата. Место оних нежних нијанса и финих прелаза код Ничеа, наилазимо код Ћурчина сваки час на рупчаге и чворуге које очи боду. Све је код њега унакажено, карикирано“. Пошто преводилац „нема смисла за послове такве врсте“ нити „трунке творачкога дара“, будући да је, другим речима, неспособан, Давид Пијаде је отишао толико далеко да је отворио питање његовог даљег останка на Универзитету. Отворено пледирајући за то да се Ћурчин уклони с највише београдске и српске образовне установе, упозорио је на то (вероватно тенденциозно, зато што је Ничеов преводилац ослонац и узор тражио у западном свету) да ће Запад с правом посумњати у способности целог „колегијума“ који у својим редовима има таквог доцента, само ако коначно открије његове праве капацитете (ПИЈАДЕ 1912а: 122–124; 1912б: 156–157).

О Ћурчиновом раду на чувеном Ничеовом делу крајње неповољно се изјаснио и млади филозоф, природњак и лексикограф др Светомир Ристић с докторатом Лајпцишког универзитета, у то време суплент Треће београдске гимназије а касније професор Више педагошке школе и Филозофског факултета у Скопљу, нимало не штедећи београдског доцента: „Преводилац показује источњачко незнање, оријенталску немарност и левантско научно непоштење“ (РИСТИЋ 1912: 163–167).⁵

Много одмеренији био је историчар Владимир Ћоровић, похваливши Ћурчина и као песника и као научника, као одличног познаваоца немачког језика, процењујући да је он „свој посао вршио пажљиво и са пуним разумијевањем идеја пишчевих“, те да је, захваљујући његовом прегнућу, српска књижевност добила једно од најзанимљивијих дела савремене литературе. Ћоровић, који је још пре објављивања *Заратустре* на српском језику већ и сам готово у целини превео то дело, тврдио је да је Ћурчин у потпуности разумео Ничеове идеје и тачно их пренео. Али, на изненађење читаоца, познати историчар у даљем тексту потпуно оповргава све што је позитивно рекао о београдском доценту. Заузимајући, бар декларативно, гледиште супротно од оног које су заступали Ћурчинови противници, он налази, на

⁵ Ристић је био познат по својој истинољубивости и интересовању за етичка питања (РИСТИЋ 1928). Као такав, није се устручавао да критикује чак ни такве ауторитете какав је, на пример, био Бранислав Петронијевић.

пример, да преводилац није водио довољно рачуна о стилу користећи перфекат где је требало да употреби аорист, много примеренији Ничеовом библијском стилу. И у многим другим стварима Ђурчин није успео да сачува особине стила великог филозофа: „Г. Ђурчину у извјесним случајевима недостаје потпуна прецизност, адекватност израза; честа је оскудица нашег, српског израза“, поновио је Ђоровић, у блажој форми, оно што су преводицу замерили много мање наклоњени критичари. Историчар је такође утврдио и доказао конкретним примерима да је Ђурчин по свом нахођењу додавао речи, па чак и мање реченице, којих у оригиналу нема, као и то да је, с друге стране, поједине речи и реченице из оригиналног текста у преводу изостављао. Ђоровић је био зачуђен и неким Ђурчиновим коментарима уз превод, попут доцентовог признања да не мисли како је превод добар нити да је најбољи који је могао да пружи, како је настао на брзину, на подстицај издавача, а не на сопствену иницијативу (Ђоровић 1912б: 98–104).

Милан Ђурчин одмах је покушао да се одбрани од Ђоровића, али не само тако што ће га аргументовано побити већ и тиме што ће, на извештан начин, дискредитовати оцењивача. Наиме, Ђоровићево признање како је и сам превео *Заратустру* подстакло је Ђурчина да напише следеће: „И досад сам већ имао срећу – да ли срећу? – да радим на послу који у исти мах и други раде, али да га, случајно, први објавим. Сад ми се опет то десило. *Шта онда осћаје њим друћима нећо да њосћану моји, наравно најкомјешенјнији, кријичари?*“ (курзив – С. Б.) Иако му је признао стручност, чини се како из овог навода произлази да је Ђурчин хтео да историчара представи као човека који се на њега обрушио из зависти што га је предухитрио у послу којим се и сам бавио. Ђоровићеве примедбе, које је поделио на четири групе: омашке у преводу, стилски недостаци, допуњавање текста и недовољно познавање српског језика, Ђурчин није прихватио истичући, на пример, како је Ничеа допуњавао ретко, и то зато да би реченицу учинио јаснијом за српског читаоца. Највише га је погодила последња група примедби и од њих се правдао подсећајући на специфичности у језику којим се говори у различитим областима, што утиче на читаоца ако није из истог краја из ког је аутор, као и на то да је *Заратустра* препун необичних фраза, обрта у изразу и игара речима, због чега треба бити врло обазрив при стављању замерици. Ипак, Ђурчин није тврдио да је непогрешив, јер „човек се учи док је жив, и ко се боји грешака, нека и не почиње радити“. Свестан пропуста, поставио је питање зашто Ђоровић није на њих указао наводећи више примера, јер му се на основу малобројних доказа које је приложио уопште не може веровати. Ђурчин је понудио историчару и друга објашњења: да не мисли како је превод Ничеовог дела најбољи који је могао дати зато што *Заратустра* не може да се преведе „у једном потезу“, зато што има много послова које не може да напусти, а који му не дозвољавају да се у потпуности посвети преводу, зато што *Заратустра* није његово најомиљеније Ничеово дело (али је „најпопуларнији и за издавање најподеснији спис Ничеов; тешко је чак замислити, да би се могло нешто превести и издати на

српском пре њега“), али пошто му је издавач већ неколико пута давао на преглед преводе који су му нуђени за објављивање, а он га саветовао да их не издаје, најзад је пристао, под његовим притиском, да сам преведе *Заратустру*, и то у најкраћем року (Ћурчин 1912д: 155–159).

Владимир Ћоровић је ипак остао при своме. И даље тактичан, уважавајући Ћурчинову стручност, одбио је његов приговор о малом броју доказа које је поднео да поткрепи своја запажања; пошто није хтео да оптерећује читаоце мноштвом појединости, није ни унео све што је приметио. У сваком случају, за Ћоровића није било спора о томе да се Ћурчин ту и тамо показао невешт, као када је, примера ради, преводио „препадне ме сан“, уместо „спопане ме, савлада ме“ сан, што је историчар с правом истицао као исправан облик. Такође, Ћурчина је наљутило што је Ћоровић напоменуо да он нема разлога да ради за новац, али је историчар то поново нагласио: *Тако је Ћоровић преводио Заратустру* је веома важно дело да би се журило с превођењем, а доцент озбиљан научник и уз то богат човек који не мора да пише „ради коре хлеба“, односно ради обезбеђивања средстава за решавање егзистенцијалних проблема (Ћоровић 1912а: 160–162).

Милану Ћурчину није било својствено да се уздржава од полемика тако да није остао дужан одговора не само Владимиру Ћоровићу, већ ни другима који су ниподаштавали његова прегнућа. Верујући да тиме доказује како се ради о „подивљалим књижевним наравима“ обичних медиокритета чија се очајничка борба за опстанак – коју воде јер се осећају угрожени од бољих од себе – претворила у „праву дивљачку хајку“, а не о објективним ставовима добронамерних колега, он је подсетио на то да је Исидора Секулић појаву *Заратустре* на српском језику обележила текстом насловљеним: „Један датум у нашој преводној књижевности“, а затим је исти часопис који је донео њен приказ, објавио и други у коме се Ћурчин оптужује, ни мање ни више, него за „злочин“ (Д. Пијаде) (Ћурчин 1912б: 611).

У ствари, ако се боље погледа осврт познате књижевнице у коме је она, нема сумње, поздравила Ћурчиново остварење, истичући његове квалитете проистекле из преводиоачевог знања, вештине и педантности, приметиће се и у њему извесне критичке опаске. Без унапред постављеног циља да региструје сваку ситницу која доводи у питање Ћурчинову умешност, општено вреднујући резултате које је постигао када се ухватио у коштац са Ничеом, Исидора Секулић нашла је како „у одељку *О неокаљаном сазнању* и *Песма у ноћи* није успела тежња преводиоачева да у склопу текста рефлектује све нијансе осећања Ничеових мисли. Одељак *О неокаљаном сазнању* даје тек силуету оне импресије о храбрости и вољењу живота коју црпимо из оригинала; а у одељку *Песма у ноћи* са малом је уметношћу преведено оно велико филозофско разматрање које гуши велику песничку екстазу“. Још један уочени недостатак односи се на ритам који је „страдао, можда и пропао“, мада је књижевница то оправдавала чињеницом да је *Заратустра* дело које може имати прави ритам само на језику на коме је написано (Секулић 1911: 641–642).

Поводом Ничеовог *Заратустре* огласило се још једно значајно име из српске прошлости: владика Николај Велимировић. Дајући своје тумачење тог дела, он се само узгред осврнуо на превод. По његовом мишљењу, сама идеја о превођењу *Заратустре* веома је смела, а Ћурчинов подухват успео је „безмало онолико, колико се у опште с преводом овакве једне ствари може успети“. Епископ охридски и жички замерио је преводиоцу само то „што је био до скрупулозности ‘граматичан’“. Ниче је био рушитељ свих светиња, па и оних које се односе на граматику и синтаксу, а Ћурчин је, посредујући између два језика, ублажио његову деструктивност (Велимировић 1911: 308).

За разлику од Исидоре Секулић и владике Николаја, који нису имали никакве личне разлоге да иступе против Ћурчина, са Кангргом је било управо супротно и преводилац је био свестан те чињенице. Када су у питању Пијаде и Талетов, није му било сасвим јасно о чему се ради, осим што је учитељ и сам преводио *Заратустру*, па су се у томе што га је Ћурчин предухитрио у објављивању могли тражити мотиви његове острашћености. Било како било, Ћурчин је подвукао да нико од њих није требало да наступи у улози његовог критичара, јер нико од њих то, једноставно, не може бити (Ћурчин 1912б: 612–613). Преводилац се затим упустио у одбрану свог рада, побијајући, колико је могао, једну по једну примедбу. Једна од главних тачака његове одбране темељила се на начелима која је изнео у поговору, којима се определио за слободан превод у духу српског језика, уместо за дословно преношење сваке Ничеове мисли (Ћурчин 1912в: 678). Иако је у полемици са Владимиром Ћоровићем признао како је преводио брже него што је пожељно и недовољно усредсређено због других обавеза, Ћурчин је сада признао само неколико грешака, и то не оних које се односе на знање немачког језика, већ на правилну употребу српских речи и израза: да треба говорити радије, уместо, што је њему било својствено, некњижевно рађе, последњи пут уместо задњи пут и слично (Ћурчин 1912г: 783).

На Кангргу је Ћурчинова одбрана оставила крајње неповољан утисак. Он ју је доживео као „одговор који кипти надутости, потцењивањем својих критичара, извртањем, недотупавним досеткама и сваковрсним увредама“. Региструјући Ћурчинов надмен став и склоност омаловажавања других, Кангрга је схватио како му прети опасност да упадне у замку, поведе се за емоцијама и своје негодовање искаже на недоличан начин. Одбијајући, као професор и васпитач младих нараштаја, општење које прекорачује границе пристojности, ни он се ипак није успео уздржати од повишеног тона (КАНГРГА 1912б: 464 и даље).

Овог пута Кангрга је прихватио расправу о речнику. Чин освете, који је Ћурчин препознао као покретачки мотив ругања преводу *Заратустре*, он је доста неуверљиво побијао чињеницом како је као наставник немачког језика дужан да прати преведену литературу и како његов приказ не би био другачији чак и да се Ћурчин изјасни позитивно о речнику. Своје дело Кангрга је бранио ауторитетом „тројице истинских стручњака за немачки језик“ – чији идентитет нисмо успели да утврдимо – који су, после предавања у Друштву за српски језик и књижевност, поводом речника, Ћурчину одржали

лекцију, или је бар тако тврдила његова жртва. Бранио га је и скретањем пажње на бесмисао преводиоачеве аргументације по којој речник не ваља јер је настао простим преписивањем немачких речи из других речника, када је то уобичајен поступак приликом састављања таквих дела, будући да се речи не могу измишљати. И као што је преводилац *Зарайџусџре* њему пребацивао због осветољубивости, исти тај мотив је и Кангрга открио иза Ћурчиновог ниподаштавања речника: преводиоцу је засметало што га је предухитрио, па није успео (због бављења разним другим пословима, изван домена струке, попут издавања *Српско-хрвајској алманаха*, примећивао је лексикограф) пре Кангрге да изађе у јавност са сопственим речником и уџбеником за немачки језик (КАНГРГА 1912б: 466–467).

Јован Кангрга предочио је Ћурчину још много тога. На пример, да није ништа необично то што је у једном истом часопису превод *Зарайџусџре* прошао пут од „датума“ до „злочина“, јер је и о Кангргином речнику, у *Српском књижевном гласнику*, прво писано у суперлативима, а затим као о потпуном промашају. Зашто Ћурчин није осудио и тај поступак – утолико пре што се уредник *Бранковој кола* променио од тренутка када се у њему јавила Исидора Секулић до написа Давида Пијаде, док је *Гласник* водила стално иста редакција – питао се лексикограф, очигледно правећи алузију на двоструке критеријуме преводиоца. Затим, Ћурчинову констатацију да је Кангрга у *Зарайџусџри* нашао само шест штампарских грешака, лексикограф је негирао опомињући преводиоца, који је то пропустио да помене, како је навођење тих неколико словних омашки завршио речима „и тако даље“, јер их има на хиљаде. То су чак, тврдио је сад Кангрга, толико грубе грешке да је имао пуно право да га због њих оштро нападне, али он то ипак није учинио, већ је поступио кавалерски, сврставајући их међу errata. Поред тога, Ћурчина је представио као потпуну незналицу, будући да је све Кангрдине наводе немачких речи према новом правопису, који је у Немачкој био у употреби већ десет година, уврстио у словне грешке, тражећи да их цитира по старом правопису. Кангрга га је, затим, прогласио за плагијатора, разоткривши, у науци уистину недопустив, начин на који је саставио предговор *Зарайџусџри*: коришћењем немачких аутора који су писали о Ничеовом делу тако што је њихове текстове преводио од речи до речи, али без знакова навода који би упућивали на то да се ради о цитатима и без указивања на то ко стоји иза њих, потписујући се, уместо тога, својим именом и презименом! Поменимо још и то да је Кангрга одбацио Ћурчиново оправдавање као неумесно, јер слободан превод, на који се позивао као на своје полазиште, не подразумева рђаво репродуковање оригинала (КАНГРГА 1912в: 139–144). За своју тезу о Ћурчину као недовољно образованом и некомпетентном човеку Кангрга је потражио потврду и код других истомишљеника, подсећајући на то како су његове радове оценили Матија Мурко, Јован Скерлић и Милан Шевић (КАНГРГА 1912г: 301–302).⁶

⁶ Имајући у виду све ово што је Кангрга изрекао на рачун Ћурчиновог превода *Зарайџусџре*, не делује нам тачно лаконска констатација Данила Басте – који у тај проблем, по

*

Мала, предратна Србија још увек је оскудевала у школованим и образованим људима, па тако и у ваљаним преводиоцима са светских језика. Тим послом бавили су се и људи који се не могу убројати у врхунске стручњаке, али захваљујући њима српска читалачка публика која није имала прилике да научи стране језике добијала је могућност да се упозна с неким од најзначајнијих дела европске књижевности, филозофије и науке. У складу са својим способностима и знањима они су учествовали у едуковању јачке омладине и свих осталих писмених и за књигу заинтересованих појединаца, па, ма како њихови преводи понекад били невешти, можда чак и веома лоши, допринос тих људи просвећивању или, бар, обавештавању Срба о достигнућима других народа, ипак не би ваљало потценити, нити њихов рад сасвим обезвредити. Милану Ћурчину, као доктору Бечког универзитета и човеку коме, како је сам више пута нагласио, скромност није била јача страна, сметало је што се у његов тежак и одговоран позив мешају они чије академско знање није увек било на нивоу његовог. Многе Ћурчинове примедбе, њима упућене, сасвим су на месту али он их, изгледа, није износио довољно обазриво, не водећи рачуна о људским емоцијама, о томе да ће се они који не заузимају тако висок положај у друштву као он, лако увредити, а његове приговоре доживети лично. Преводиоци које је Ћурчин критиковао видели су га као човека хипертрофисаног ега који, осим сопствених, не види и не признаје више ничије квалитете. А када је требало да се покаже на делу, он је и сам, како закључујемо из свега што је о томе у Ћурчиново доба писано у периодици, правио необичне и неочекиване грешке и упадао у контрадикторности приликом објашњавања са својим опонентима. Колико његове замјерке њима, толико су и многа њихова запажања о његовим пропустима тачна. Уместо да докаже како је супериоран он је, чини се, пружио доста материјала онима којима се замерио да га представе као лажну величину, као квазистручњака и квазиинтелектуалца чије високо мишљење о самом себи није утемељено ни на каквим способностима и кога зато треба „детронизовати“ и свести на праву меру. У сваком случају, међусобним пребацивањем изашло је на видело много тога што је било лоше на пољу струке и код Ћурчина и код осталих преводилаца, а показали су се и сви њихови људски недостаци који су их водили у непотребне сукобе и обрачуне чији је интензитет нарушавао достојанство тих интелектуалаца и у први план истицао њихову нетрпељивост, ситничавост и осветољубивост.

свему судећи, није дубље улазио – да је Ћурчин у три броја *Српској књижевној власника* „сасвим уверљиво“ одговорио на замјерке својих критичара (BASTA 1980: 160). „Још која реч о српском преводу“ одузима снагу Ћурчиновим оправдањима, коју она имају када се не зна како их је оповргавао Јован Кангрга.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Божих, Софија. Милан Ћурчин између српства, хрватства и југословенства. Марко Недић, Весна Матовић (ур.). *Нова Европа 1920–1941: зборник радова*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2010а, 123–137.
- Божих, Софија. Писма Божидара Ковачевића Милану Ћурчину (1954–1957). *Philologia Mediana* IV/4 (2012): 313–325.
- Божих, Софија. Поезија Милана Ћурчина између оспоравања и признавања. *Philologia Mediana* II/2 (2010б): 275–284.
- Велимировић, Николај. Тако је говорио Заратустра од Ф. Ниче-а. Милан Ћурчин (прев.). *Дело* 61/2 (1911): 299–308.
- Ђорђевић, Милош. Др Милан Ћурчин (14. XI 1880 – 20. I 1960). *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор* XXVI/3–4 (1960): 370–372.
- КАНГРГА, Јов[ан]. Фридрих Ниче: *Тако је говорио Заратустра*. Милан Ћурчин (прев.). *Просветни гласник* 2 (1912а): 227–231.
- КАНГРГА, Јован. Ф. Ниче, Тако је говорио Заратустра. Још која реч о српском преводу. *Дело* 63/3 (1912б): 464–468.
- КАНГРГА, Јован. Ф. Ниче, Тако је говорио Заратустра. Још која реч о српском преводу. *Дело* 64/1 (1912в): 139–144.
- КАНГРГА, Јован. Ф. Ниче, Тако је говорио Заратустра. Још која реч о српском преводу. *Дело* 64/2 (1912г): 29–303.
- Одавић, Риста. Герхарт Хауптман: Утопљено Звоно, драмска бајка у пет чинова. С немачког превео Р. Ј. Одавић. *Српски књижевни гласник* XIV/8 (1905): 617–621.
- Пијаде, Давид С. Критички преглед. Потук. *Бранково коло* IV (1912а): 122–124.
- Пијаде, Давид С. Критички преглед. Потук. *Бранково коло* V (1912б): 156–157.
- Ристић, Светомир. *Из борбе за научни морал у Срба*. Београд: Штампарија Давидовић, Павловић и друг, 1928.
- Ристић, Светомир. Ниче, Фридрих, *Тако је говорио Заратустра*. Књига за сваког, и ни за ког. 1. и 2. део. Београд, 1912. Издање књижарнице С. Б. Цвијановића. Превео с немачког д-р Милан Ћурчин, стални доцент за немачки језик на Универзитету у Београду. *Наставник* XXIII/3–4 (1912): 163–167.
- Секулић, Исидора. Један датум у нашој преводној књижевности. *Бранково коло* XVIII/41 (1911): 641–642.
- ТАЛЕТОВ, П[етар]. С. Фридрих Ниче. *Тако је говорио Заратустра*. Издање књижаре С. Б. Цвијановића. Београд, 1912. *Звезда* 3 (1912): 183–185.
- Ћоровић, Владимир. Моје примједбе. *Преглед* XIV (1912а): 160–162.
- Ћоровић, Владимир. Фридрих Ниче: *Тако је говорио Заратустра*. Издање С. Цвијановића, Београд, 1911. *Преглед* III/XIII (1912б): 98–104.
- Ћурчин, Милан. Герхарт Хауптман: Утопљено Звоно, драмска бајка у пет чинова. С немачког превео Р. Ј. Одавић. Београд 1905. *Српски књижевни гласник* XIV/7 (1905а): 549–552.

- Ћурчин, Милан. Јован Кангрџ. *Немачко-српски речник*. Београд. Издање књижарнице Рајковића и Ћуковића. 1912. *Лейхойис Майице српске* 287/3 (1912а): 83–94.
- Ћурчин, Милан. Капуцинова беседа из Шилерова *Валенцийјанова ѿбора* у српском преводу г. Живојновића. *Српски књижевни ѿласник* XIV/9 (1905б): 709–713.
- Ћурчин, Милан. Око превода *Зарайхусѿре*. *Српски књижевни ѿласник* XXVIII/8 (1912б): 610–618.
- Ћурчин, Милан. Око превода *Зарайхусѿре*. *Српски књижевни ѿласник* XXVIII/9 (1912в): 678–688.
- Ћурчин, Милан. Око превода *Зарайхусѿре*. *Српски књижевни ѿласник* XXVIII/10 (1912г): 772–786.
- Ћурчин, Милан. О преводу *Зарайхусѿре*. (Поводом критике госп. Владимира Ћоровића, у 13. свесци *Преѿлега*). *Преѿлед* XIV (1912д): 155–159.
- Ћ[урчин], М[илан]. О преводу. *Тако је ѿворио Зарайхусѿра: књиѿа за свакоѿ, и ни за коѿ од Фридриха Ниче-а, 1. и 2. део*. Београд: Издање књижарнице С. Б. Џвијановића (1912ђ): 241–245.
- У. Белешке. Књижевност. *Српски књижевни ѿласник* XXIV/7 (1910): 556–558.
- Шевић, Милан. О неколиким преводима из Гетеа. *Лейхойис Майице српске* 260/8 (1909): 56–60.

*

BASTA, Danilo. Niče u Jugoslaviji. *Delo* XXVI/5–6 (1980): 159–184.

Sofija D. Božić

MILAN ĆURČIN AS A TRANSLATOR

Summary

The paper analyzes the controversies in literary periodicals between Milan Ćurčin, Assistant Professor of German Language and Literature at the Faculty of Philosophy in Belgrade and other German language translators (Rista Odavić, Jovan Kangrga, Petar Taletov, David Pijade...). Ćurčin criticized their work as laic and ignorant, and they portrayed him as a quasi-expert and quasi-intellectual, challenging the quality of his translation of Friedrich Nietzsche's work *Thus Spoke Zarathustra*. In each other's accusations, the weaknesses of German studies in Serbia were revealed, as well as those of Milan Ćurčin.

Институт за новију историју Србије
Трг Николе Пашића 11, Београд
sofijamisa@yahoo.com

Др Јован М. Делић

УЗ СОНЕТЕ МИЛУТИНА БОЈИЋА

Четрдесет седам сонета – а толико их је испјевао Милутин Бојић за свога кратког вијека – чине респектабилан сонетни опус за једног двадесетпетогодишњака. Ти сонети су настали „у класичном раздобљу сонета у српској поезији“. Тридесет два сонета чине Бојићев „канцонијер“ са темом љубави у своме средишту, а то је љубав под маскама, или са маском, али и љубав после пада маске и љубавног идола. Бојић пјева о противурјечности и сложености љубавног осјећања, о драматичном односу љубави и мржње, али има и сонет као програмску пјесму, као и пјесму са наглашеним родољубивим осјећањем и темом националног страдања. Бојић се и у сонетима показује као вјешт версификатор који посебну пажњу поклања „сонетном коленцу“, односно преласку из катрена у терцете.

Кључне ријечи: Сонет, „канцонијер“, циклус, тематика, „коленце“, драга, маска, женско тијело – васељена, пад идола.

Бојић за живота није важио за сонетисту, не барем за значајнијег који је дао печат развоју сонета код Срба. Тек 1922. године – пет година после пјесникове смрти – појавила се његова збирка сонета са укупно тридесет двије пјесме. То, међутим, није било све: у *Сабраним делима*, у петом дијелу прве књиге (*Поезија*), у одјелку *Сонети*, штампано их је још једанаест што ће рећи – укупно четрдесет три пјесме. Али понеки сонет је штампан изван „збирке“. Сонетну форму имају и пјесме: *Онима што љачу и Мећава* – једна од најбољих Бојићевих пјесама – па *Химна* и *Језера*, што би значило да је до сада познато четрдесет седам Бојићевих сонета. А то нипошто није мало; то је респектабилан сонетни опус, поготово за једног двадесетпетогодишњака.

Гаврило Ковијанић подсјећа у својој докторској дисертацији о Бојићу да је сонет „у периоду изгнанства“ био његован облик и наводи *Царске сонете* Јована Дучића, *Косовске сонете* Божидача Пурића, *Албанске сонете* Јанка Лаврина и *Сонете страдања* Светислава Стефановића – пет сасвим репрезентативних збирки, укључујући и Бојићеву.

У раду о Бојићевим сонетима, рађеном за зборник о Бојићу и Институту за књижевност и уметност у Београду, др Сања Париповић Крчмар подвлачи да Бојићеве сонети падају „у времену изразите сонетне проширености на почетку 20. века“, које се узима као „класично раздобље сонета у српској поезији“, када су сонете писали Јован Дучић, Милан Ракић, Владислав Петковић Дис, Сима Пандуровић, Алекса Шантић, Милутин Бојић, Мирко Королија, Милан Ћурчин, Светислав Стефановић, Димитрије Митровић, Велимир Рајић... и упућује на *Антологију српског сонета* Драгутина Вујановића (1995).

Послије аналитичког увида у структуру Бојићевог сонета, Париповић Крчмар рехабилитује и реактуализује закључак Владете Вуковића као „најсуптилније решење којим се не занемарује траг, односно одзвучи лектире, а уједно се песнику придаје димензија самосвојности“. А Вуковићев закључак је да „и поред свих утицаја и местимичних позајмица, Бојић несумњиво представља мост од песничких остварења Ракића и Дучића ка другим модерним токовима у српској поезији“. Према нашим увидима, али и према увидима колегиница и колега који су учествовали на научном скупу о Бојићу, сличан суд би се могао проширити на цјелокупно Бојићево пјесништво.

Како читати и тумачити Бојићеве сонете, њих четрдесет седам?

Вјероватно онако како су и објављивани – у контексту појединачних збирки, или појединчано, а тридесетдва сонета објављена у збирци *Сонети* – као циклус, односно као мали канцонијер. Између четрдесет три засебно штампана сонета у *Сабраним делима* издваја се тридесет пети (XXXV) својом тематском усмјереношћу и програмском природом, а никако не припада осталима као цјелини. Он је, у тематском погледу, више варијација уводне пјесме за књигу *Песме бола и њоноса* и у том погледу је уникатан. То је једини патетичан „отаџбински“, патриотски у збирци од четрдесет три сонета у *Сабраним делима*, а и у свих четрдесет седам сонета, колико их је Бојић саставио. Само му се по тематици дјелимично приближава неупоредиво бољи сонет *Међава*; једна од најбољих Бојићевих пјесама уопште.

Оба катрена и први терцет XXXV сонета почињу питањем: *Гуслари, где сјиде?* – које постаје рефрен и испуњава први чланак јампског једанаестерца (5+6) у којем је пјесма испјевана. Пјеснички субјекат зазива гусларе да опјевају побједу која се слуги (1917), императивно им налажући: *Усидјиде свейде да славиде дане!*

Зашто рефрен-питање изостаје у посљедњем терцету?

Због сонетног обрта који не почиње с првим терцетом, већ тек са његовим трећим стихом, па се онда наставља у завршном терцету, да би се слављеничко гусларско епско пјевање замијенило људским ћутањем и плачем вјекова над страдањем, погибијама и подвизима. Пјесничком гласу одговара глас из гробља, па је сонет двогласан. Том другом гласу припадају завршна четири стиха. То је глас вјековног искуства, глас мртвих:

Већи сте од нас! Из гробља се зачу.

Из сваког срца већа песма тече
Но што је могло гудало да рече,
Јер људи ћуте кад векови плачу.

Ћутање људи и плач вјекова су рјечитији од гусларског, пјевачког, епског слављења подвига и побједа. Иза свих побједа остају гомиле мртвих и народно страдање.

Оно на чему инсистирамо јесте *гвојласносѝ сонейѝа*. Гласу пјесничког субјекта одговара глас гробља, глас вјекова и мртвих, и то ваља истаћи и запамтити.

Прво ћемо се осврнути на Бојићеву збирку од тридесет два сонета као на сонетни циклус – пјесников канцонијер – а потом ћемо видјети у каквом је односу преосталих десет сонета према том канцонијеру, пошто смо тридесет пети већ прокоментарисали. Тако ћемо поштовати пјесникову аутономију – његову ауторску намјеру и његову једину сонетну збирку, али и цјелокупност његовог сонетног опуса – а опет стећи увид у цјелину сонетног опуса.

Бојићеве сонети су љубавни, како и приличи традицији италијанског сонета, на коју се овај сонетиста, све су прилике, наслања. Сваки од њих тридесет два адресован је на драгу, здраву и живу, често идеализовану, али је она – идеализацији упркос – далеко од идеалне драге. Тако канцонијер постаје својеврсна љубавна драма под маскама о срушеном љубавном идеалу. Пјевање о драгој преображава се у *пјевање о маскама*, чиме се прави снажан отклон од италијанске традиције и хвата прикључак с идејама авангарде. То на први поглед изгледа необично, али тако показује анализа текста.

Одмах треба рећи да се Бојићева сонетна поезија изразито разликује од остале његове љубавне поезије: тон је мекши, приснији, интимнији, страсти су стишане и стилизоване, а поготово тјелесност. Када тематизује тијело и тјелесно, то је, по правилу, у функцији дочаравања физичке љепоте. Да ли је ту пресудна конвенција, односно снажна сонетна, превасходно италијанска традиција? Вјероватно. Али пјесник је прије свега свој, ако је прави.

А Бојић је, изгледа, и свој и прави и у сонетима. Његов канцонијер је препознатљив. У четвртом сонету љепота вољене жене поништава васељену и добија васељенске размјере. Женско тијело је пројекција космичких вриједности. То је највећи израз тјелесности у Бојићевим сонетима. У том знаку су оба катрена четвртог сонета:

За мене ноћас васељене није,
Очи су твоје сунца, звезда, дуге,
Усне скуп сласти, осмеха и туге,
Косе дах мора и шуштање шума.

Срце звук песме што пожудно бије,
Реч час заповест, час понизност слуге,
Циљ си ком воде сви пути, све пруге,
Пред ким се ништи гордост људског ума.

И први терцет припада том времену стварања *нових свейтова* који ће бити и *своји* – свјетови љубавника; припада времену љубавног заноса у којем се ствара идеална драга пројектовањем васељене у њену идеалну маску:

Стварајмо собом видике и боје,
Светове нове, но светове своје!
Ноћас само за тебе желим знати.

Ово *ноћас*, упркос граматичком презенту, припада, ипак, прошлости. То је некадашње *ноћас*, упркос основном значењу ове лексеме. И то постаје законитост у Бојића: вријеме љубавних идеала је прошло; маске су пале. Прошлост припада љубавном сну, без обзира на жеље лирског субјекта да својој драгој дадне *целој себе*. То се није десило и неће се, нити се може десити. Прави преокрет долази са завршним терцетом:

Те ноћи то сам само рећи знао.
Па ипак само ја сам сан ти дао,
А мислио сам целог себе дати.

Уводни сонет, који по правилу има метапоетску функцију, тематизује маске и уклапа се у идеје прве четвртине двадесетог столјећа у српској књижевности. Испјеван је у трохејском симетричном дванаестерцу са системом римовања *abba, abba, cde, cde*. Риме су правилне, женске, а међу њима препознајемо Ракићеве римоване лексеме (*ћраске, ласке*).

У правом катрену се пјева о „старој причи“ *да носимо маске* и да смо глумци у лажним улогама у животној арени лажи. Спазивши *бинске гаске* нове једне позорнице, лирски субјекат, у другом катрену, сматра да је открио простор и свијет истине у којем се презиру свјетска ласкања и лажи.

Преокрет доноси већ први стих првога терцета – *ѿад игола* и губитак лажног сјаја; претварање блеска у труо костур, па се лирски субјекат, умјесто сред врта, налази пред гробом, одакле на њега с презрењем падају змије. Одједном се отвара доњи, подземни свијет проклетства, опасности и мрака. Страховити тресак пада доводи лирског субјекта до горког сазнања да је и пред самим собом био глумац, односно да му је живот неаутентичан и лажан. Тек се падом открива истина:

Данас паде идол и сав сјај се отре,
У костур се труо претвори сав блесак.
Место усред врта нађох се пред гробом.

Одакле с презрењем на ме змије мотре.
О, разумем пада страховити тресак:
Ја сам био глумац и пред самим собом.

Ово је једини сонет у којем нема другог лица (*тш*); сонет из којег је одсутна драга жена. Она се јавља већ од другог сонета.

Од другог, па закључно са тринаестим сонетом Бојић мијења стих и ритам – наредних дванаест сонета испјевано је у јампском једанаестерцу (5+6). Још једна промјена је изразито уочљива, па се, можда, може говорити о Бојићевој иновацији у сонету. Почевши од другог, па закључно са XXIII сонетом Бојић у катрене уводи *тпрећу риму* – *с* риму – па систем римовања у катренима је по правилу *abbc, abbc*.

Бојићеви сонети настају из горчине сазнања – да драга о којој пјева није *ша(она) жена права*. Они настају последице *шага* *идола* када се опјевају два времена – вријеме илузија и интензивне љубави (*шага*) и вријеме сазнања о паду и правој природи некад идеализоване жене (*данас*), што је најизразитије у трећем сонету. Лирски субјекат је некад у драгој видео *све*:

Јер видео сам све у теби тада:
Сунца и сестре, матере и сене,
Звуке и боје, реч и дрхтај пене.
У мозак мој је дах твој био уткан.

Љубавници су се међусобно прожели: њен дах је био уткан у његов мозак, а она постоји као идеализација, као субјективна идеална пројекција лирског субјекта; као маска идеалне драге.

Бојићеви сонети живе од тога напона између слике идеалне, створене, измишљене драге која припада времену прошлом (*шага*), и срушеног идола, профане драге, сазнања да она није *ша(она) жена права*; још непребољене, али бивше драге, која припада времену *сада* и *данас*.

Зато лирски субјекат одбија данас *часе јага*, иако су страсти умирене, јер је некадашња драга још лијепа, *јуна мајле снене*, и он би желио да је сачува и запамти *као икону од зла што спасава*. Зато би желио да је врати васељени, од које ју је створио сањарењем – о чему, видјели смо, пјева IV сонет – али му се, као поента, враћа питање о маски и варци, о неаутентичности вољене жене:

И зато данас нећу часе јада
И болни уздах цвета који вене,
Јер још си лепа, пуна магле снене,
Мада у мени крик страсти је шуткан.

Стог бежи таква, маглена, прозирна,
Да запамтим те увек такву исту,
Као икону од зла што спасава.

Распи се у прах ко звезда свемирна
И да те сањам блештаву и чисту
Што ти не беше она жена права.

Распи се у прах ко звезда свемирна, препоручује лирски субјекат астрални крај драгани, како не би доживјела профани, земаљски пад. Створена сновима од космичких елемената – *Снови су моји њеби вредносѝ дали* (VI) – она се, такође сновима, враћа у астрални прах, као звијезда падалица; као што се расипа бог Пан који *И смрћу њесму о лейоѝи дагне: / Камени Пан се у рој звезда расу* (XVIII). Лирски субјекат узалудно покушава да спасе *икону од зла џиѝо сѝасава*, јер – умјесто спасења од зла – његовој души предстоји проклето лутање и вјечна самоћа, како казује поента II сонета, у чијем се правом стиху поставља питање: *О заџиѝо ниси ѝи ѝа жена ѝрава*, а у терцетима се сагледава нов пут лирског субјекта:

И место мира нов пут ми предстоји,
Да лажем себе у ком новом храму
Душа се моја сама себе боји,

Јер види себе пусту, вечно саму,
Као Ахасфер да бесциљно блуди,
Клета од оних за којим се жуди.

Природно је онда што у Бојићевим сонетима нема за Бојића карактеристичне поезије страсти: страст је *сћуѝкана* падом маски, рушењем идола, губитком идеалне драге и њеним преображајем у „неправу“ жену. Умјесто експлозије страсти присуствујемо непрестаној, тихој љубавној драми и пригушеној патњи, што нужно слиједи из унутарње „логике“ Бојићевог канцонијера.

Остао је, међутим, *усклик жуди која вечно ѝраје* и израз те жуди са еротским патосом подсећа у XXXII сонету на Бојићеве пјесме страсти – крај пољупца је знак смрти:

О, нек ти рекне тај пољубац што се
Свршава новим пољупцима, да је
То усклик жуди која вечно траје,
Песма усана што се крвљу росе.

И преко вода чежњу страсти носе,
Купећи сунца и цвеће и краје,
Жуд лудих ноћи када разум стаје
Да спусте теби на усне и косе

И да усаде у зенице твоје
Мирисе, звуке и звезде и боје;
И ко победник што гине на мети

Уз шумни плесак крај у њему стечем
И да ти њиме песму сунца речем
Кад раставити усне значи: мрети.

У тражењу, слутњи и открићу љубави љубавници долазе до сазнања о почетку своје везе која је дубља и старија од првога сусрета, како откривају терцети и поента XIV сонета:

Обоје за истом жудили смо сликом,
Вођени нејасним лутали смо дуго,
Ко да назирасмо мраком једно друго,

И рекосмо реч, што не рекосмо ником
На сусрету првом, мада нисмо хтели,
Ми смо се волели, пре но смо се срили.

Љубав, дакле, зна бити старија и дубља од првог сусрета љубавника и може се јавити као парадоксално старо откриће. Сличан доживљај љубави наћи ћемо знатно касније – у Матије Бећковића.

Једно *ми* у Бојићевим сонетима није драга, већ сунчани зрак, и тај сонет о сунчаном зраку (VIII) једна је од најљепших Бојићевих љубавних пјесама уопште.

Зрак долази од ње – драгане – лирском субјекту, невин и несвјестан шта му значи и доноси. Он је – зрак – миловао њене косе, дао сјај њеном оку, понио у свом дрхтају њене осмјехе, дах и мирис, па лирски субјекат жели да се око њега тај зрак свије као замјена за драгану и да у његовој души *дубок дуби корен*:

Ти идеш од ње, ти, сунчани зраче,
Ти си јој косе миловао, мада
Сам ниси знао на шта сјај твој пада.
И њеном оку ти си дао сјаја.

У твој се дрхтај ненадно увлаче
Осмеси њени фини, ко тон јада.
Тих осмеха је моја душа рада.
Зраче, жељен сам твога загрљаја.

Јер дршћеш препун пурпурнога праха,
Мириса њеног осмеха и даха,
Сав око мене хоћу да се свијеш.

Не распи живот свој случајем створен,
У душу моју дубок дуби корен;
Стани, јер не знаш шта у себи кријеш.

Љубав је посредована сунчаним зраком, као што ће други пут лирски субјекат послати ноћу поздрав драгој *по олују* (XXII):

По олују ти ноћас поздрав шаљем.
 (...)
 И нек твој лепи лик му тутањ смири,
 Да стане, да те помилује меко
 И да отхуји далеко, далеко.

И док се твоје око тихо шири
 И око тебе низ мириса плете,
 Да чујеш моју душу пуну сете.

Космичко и женско су код Бојића у честој вези: сунчев зрак је кадар да принесе пурпурни прах жениног мириса, осмијеха и даха, сјај њенога ока и њежност косе, као што је *леји лик* жене способан да смири тутањ олује и кроз тај тутањ осјети *душу њуну сеиће* свога драгана.

Бојић пронице у противурјечности љубавног осјећања препознајући елементе садизма у драганином односу (XXVII):

Ти си ми срце узела што плама
 Да пакосно се сладиш новом раном.

Још је драматичнији однос љубави и мржње у XXXIX сонету у којем је дочаран најсложенији и најпротивурјечнији однос емоција несрећно заљубљеног човјека. Драги жели своју драгану и кад га њена ријеч заболи; воли је и када је мрзи; жели је и кад га бол због ње обузима. По неразумним поступцима заљубљени човјек је близак лудаку: јада се због бола оној која му је тај бол нанијела. Такви стихови су као мала антрополошка открића доста ријетки у нашој љубавној поезији, па би овај XXXIX Бојићев сонет ваљало запамтити:

Зашто кад ме твоја реч горко заболи
 И када кроз тебе све у мени плаче,
 Привлаче ме теби све више и јаче
 Неки непојамни таласи и тмоли?

И када те мрзим, тад мој бол те воли
 И док моју душу твоји греси тлаче,
 Ко очајник с чијег чела сјај се смаче,
 Желим те тад, кад ме бол због тебе сколи.

И ником не могу бол у срце скривен,
 Бол, у тешки терет ко од туге сливен,
 Рећи тако топло, сав патњама сморен.

И ја као лудак у бунило падам
 И хтео бих да се само теби јадам
 За тај бол који је баш од тебе створен.

По тој противурјечности и сложености опјеване љубави, Бојићу припада лијепо мјесто међу нашим сонетистима; љепше него што га сада има. Те пјесме су боље од оних у којима се љубавна драма расплиће, а драга са императивом шаље да тоне у калу (XXXIV):

Одлази од мене и тони у калу.

Или када јој се прориче да ће бити *ћрезрена од свију*, уз рефрен на крају катрена: *Ти си иако хћела* (XXXVII).

Бојић нам је мање убједљив у својим „грешним сонетима“ (*Седам смртних ћрехова* и *Грешни сонетии*). Ту је мање аутентичан, а недовољно спреман да се понесе с темама које су свјетски пјесници прославили, па у том контексту ови сонети дјелују блиједо и књишки.

Бојићу припадају сви комплименти што је спојио традицију љубавног сонета с авангардном идејом маске као и што је у сонету *Мећава* такође бриљантно спојио такорећи непосредно, пријесно, сурово животно избјегличко искуство човјека у повлачењу кроз зимски пејзаж са потпуно инверзном сликом космоса и односа горе-доље, поредивом са Растком Петровићем. Сонет *Језера* такође је једна од неправедно заборављених и скрајнутих Бојићевих пјесама, а зацијело је ријеч о изузетном споју слике женских очију и дијела природе – *васељене*, рекао би пјесник – што је у сонетима једна од његових специфичности. То је такође пјесма коју смо високо оцијенили и о којој, као и о *Мећави*, пишемо на другом мјесту.

Бојићеви сонети заслужују пуну читалачку и критичку пажњу. У њима пјесник достиже можда најтананије своје лирске вибрације, па и антрополошка открића када је о човјековим сложеним и противурјечним емоцијама ријеч. Са сонетима је Милутин Бојић много комплетнији лиричар српске модерне који и сонетима наговјештава долазак аванграде, показујући у појединим идејама и сликама – маске и космичка инверзија – блискост Милошу Црњанском и Растку Петровићу. Овом контексту припада такође у сонету испјевана Бојићева *Химна*, пјесма која се може сагледавати на линији Дис – Бојић – Црњански. О том је већ било раније ријечи. Овдје је у средишту пажње Бојићев сонетни љубавни циклус, мали канцонијер.

Ствари не стоје сасвим онако како их је видио Винавер.

Jovan M. Delić

ACCOMPANYING THE SONNETS OF MILUTIN BOJIĆ

Summary

Bojić's two books of poetry are usually mentioned: *Pesme* (Poems) and *Utopljene duše* (Drowned Souls), and much less frequently – the posthumously published *Soneti*

(Sonnets) with a total of thirty-two poems. Bojić wrote a total of forty-seven sonnets; among them some of his best poems („Mećava“ /Blizzard/, „Jezera“ /Lakes/).

We see thirty-two poems in the collection *Soneti* as Bojić's „canconier“, i.e. a collection of sonnets addressed to a concrete, living darling, first idealized, and then „without a mask“ – as the embodiment of broken love ideals. Thus, the „canzonier“ becomes a lyrical love drama under the guise of a broken love ideal. Hence the distinctly emphasized presence of the second person singular in Bojić's sonnets. Writing about the darling is transformed into writing about masks, which establishes a departure from the Italian tradition of the love sonnet and captures the connection with the ideas of the avant-garde. Bojić's sonnets differ from his other love poetry: the tone is softer, closer, and more intimate; passions are silenced and stylized; corporeality is in the function of evoking physical beauty.

Bojić evokes a complex relationship between the love and hate of an unhappily in love man; an internal emotional contradiction, so such verses are small anthropological revelations.

Not all of Bojić's sonnets are collected in this book: he wrote – according to our insight – a total of forty-seven, thematically diverse and mostly successful ones. He combined the tradition of a love sonnet with the avant-garde idea of a mask, and in the sonnet „Mećava“ (Blizzard) – a cruel refugee experience of a man retreating through a winter landscape with an inverse image of the cosmos, comparable to Rastko Petrović. The sonnet „Himna“ (Hymn) also belongs to the pre-avant-garde context and the shift of the genre that is visible on the line Dis – Bojić – Crnjanski.

Milutin Bojić is an important sonnetist „in the classical period of sonnets in Serbian poetry“, a poet of a distinctive and recognizable voice. He made a serious contribution to the history of the Serbian sonnet.

Универзитет у Београду

Филолошки факултет

Катедра за српску књижевност са јужнословенским књижевностима

Др Ксенија Н. Шуловић

НАСИЉЕ У ДЕЛИМА КАРЛОСА ФУЕНТЕСА*

Предмет рада је насиље у четири дела мексичког писца Карлоса Фуентеса *Срећне њородице* (2008), *Агам у рају* (2010), *Воља и судбина* (2013) и *Закојано о'легало* (2017). Полазећи од чињенице да је насиље облик интерактивног социјалног односа, у раду ћемо настојати да укажемо на видове директног, структурног и културног насиља проузрокованих испољавањем моћи друштва, доминантне класе и појединаца, доводећи тиме до социјалне искључености и егзистенцијалне угрожености како појединаца тако и група у мексичком друштву.

Кључне речи: Фуентес, Мексико, насиље, моћ, социјална искљученост.

1. Увод. Насиље је један од најкомплекснијих феномена иманентних људском друштву и људској природи и предмет је изучавања бројних наука (филозофија, социологија, социјална патологија, криминологија, медицина, психологија, антропологија) које уочавају и тумаче узроке и факторе различитих испољавања насилничког понашања човека, слажући се да је оно етички неприхватљиво делање.

Ми ћемо се у овом раду бавити насиљем у четири романа мексичког писца Карлоса Фуентеса *Срећне њородице* (2008), *Агам у рају* (2010), *Воља и судбина* (2013) и *Закојано о'легало* (2017). Интегришући политичку и економску, друштвену и културну стварност, Фуентес се у својим делима бави проблемима са којима се суочава мексичко друштво – насиљем, корупцијом, сиромаштвом, незапослености, емиграцијом, трговином дрогом. О насиљу као о изазову да се преиспита мексичка стварност, Фуентес пише из перспективе друштвених актера (насилника и жртве) у настојању да проникне у узроке, механизме и последице који их доводе у стање егзистенцијалне угрожености. Тежећи свеобухватности Фуентес настоји да његова уметност задовољава како морални тако и естетски аспект.

* Рад је настао у оквиру пројекта *Језици и културе у времену и њпросјору* (178002) који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

Друштвено најангажованији у делима где политику маскира митологијом и фантастиком, а најлитерарнији тамо где је присутна критика корупције, насиља или других облика друштвених зала, Фуентес даје дубоку анализу како Мексика тако и читаве Хиспанске Америке. Фуентес често критику усмерава и према Мексику, али је та критика неретко обавијена иронијом и сужејским каламбурима. Он фикционално реинтерпретира фактографске елементе у наративи, модификује их и прилагођава законитостима уметничког приповедања.

2. НАСИЉЕ. Најсвеобухватнију дефиницију насиља даје Светска здравствена организација која под овим појмом подразумева „намерну употребу физичке силе или моћи, против себе, друге особе, групе или заједнице која најчешће резултира повредом, смрћу, психолошким поремећајем, тешкоћама у развоју или лишавањем” (WHO 2002) идентификујући неколико категорија насилничких аката према њиховом субјекту, односно објекту извршења: 1) насиље усмерено ка себи у којем је извршилац жртва (самоубиство), 2) интерперсонално насиље које подразумева насиље субјекта (другог појединца или мале групе појединаца) над објектом и 3) колективно насиље или насиље које врши већа група (на пример држава, организована политичка група, милитантна група) (DAHLBERG – KRUG 2002).

Посматрајући уопштено, насиље је обично проузроковано кумулативним деловањем следећих фактора (IGNJATOVIĆ 2011; SPASIĆ – RADOVANOVIĆ 2010; SPASIĆ – RADOVANOVIĆ 2012; KEŠETOVIĆ et al. 2012; SPASIĆ 2012): 1) индивидуални фактори подразумевају карактеристике појединца, обухватајући биолошке факторе и његову околност (нпр. темперамент, образовање, зависности, агресивност), 2) релациони фактори упућују на односе које појединац успоставља са партнером, породицом, вршњацима и који могу да проузрокују његово насилно понашање или виктимизацију, 3) фактори заједнице подразумевају карактеристике заједнице (школе или насеља) у којима се стварају односи међу појединцима са већом могућношћу насилне виктимизације (нпр. хетерогеност заједнице, миграције и мобилност становништва, незапосленост, сиромаштво, социјална изолација) и 4) друштвени фактори указују на околности у којима постоји стални јаз између појединих сегмената друштва које допушта да се насиље почини или игнорише. Наведеним факторима придружују се и културне норме које толеришу насиље као начин решавања проблема и социјалне политике којима се ствара или одржава неједнакост између друштвених група.

Насиље, као облик интерактивног социјалног односа две или више особа, може бити директно, структурно и културно (GALTUNG 1969). Док директно насиље представља физичко, сексуално, економско или психолошко злостављање, структурно насиље је уграђено у друштвени систем и темељи се на политичкој, економској и/или друштвеној неједнакости. Културно насиље је у тесној вези са човековом симболичком сфером постојања

– религијом, идеологијом, језиком, уметношћу, емпиријском и формалном науком – и њиме се оправдава директно или структурно насиље.

Насиље се често поистовећује или преклапа са појмом моћи. Док Макс Вебер друштвену моћ дефинише као „изгледе да се у оквиру једног друштвеног односа спроведе сопствена воља упркос отпору, без обзира на то на чему се ти изгледи заснивају” (VEBER 1976: 37), поједине дефиниције поред основног односа између актера предочавају да моћ подразумева и обликовање контекста у којем се тај однос одвија (BACHRACH – BARATZ 1962). Док је, с једне стране, моћ предуслов насиља (ARENDT 1972: 143, нав. према PEETERS 2008: 175), насиље се, с друге стране, испољава када је моћ угрожена или недовољна (ARENDT 1972, нав. према PEETERS 2008: 184).

Осим тога, насиље је у тесној вези и са социјалном искљученошћу коју Савет Европске Уније дефинише

„као процес којим су одређени појединци гурнути на ивицу друштва и спречени да потпуно учествују у друштву због свог сиромаштва или недостатка основних знања и могућности за доживотно учење, или као резултат дискриминације. Ово их удаљава од могућности да се запосле и остваре приходе, да се образују, као и од друштвених мрежа, оквира и активности заједнице. Овакви појединци имају мало приступа власти и органима доношења одлука и на тај начин се често осећају немоћним и неспособним да контролишу одлуке које утичу на њихов свакодневни живот” (COUNCIL OF THE EU 2004: 8).

Према томе, социјална искљученост је сложен, мултидимензионални процес и може бити економска (ограничен приступ запослености и материјалним ресурсима), политичка (неучествовање у доношењу одлука и политичким процесима) и друштвена (лимитиране могућности појединца или група за интеграцију у свакодневне културне процесе).

Социјална искљученост као вид структурног насиља има и просторну димензију пошто читава насеља, заједнице и региони могу бити маргинализовани из друштва, попут депопулисаних руралних области након урбанизације или гето предграђа у којима живи имигрантска популација у метрополама (BAVIĆ 2015: 340).

2.1. Својом проницљивошћу и способношћу да опише садашњи тренутак, Фуентес обавезује читаоца на размишљање о социјалној искључености сиромашних насеља, заједница, чак и региона у Мексику и овакво структурно насиље угрожава човеков живот и достојанство, спречава задовољење потреба и представља претњу људској безбедности, што доводи до осећања немоћи, незнања, фрустрације, али и агресивног понашања како према себи тако и према другима. Све ово читалац препознаје у опису сиромашног насеља престонице, Гороспевиљаса, које представља жариште криминала. Ту живи „гомила надничара и сезонских радника који немају другог излаза. Пошто је северна граница запечаћена, морају да остану овде, без посла а надасве без званичног програма за запошљавање” (FUENTES 2008: 75).

У Гороспевиласу су и припадници средње класе „која је изгубила посао, уштеђевину, станове, није имала другог излаза до да дође да живи у изгубљеном граду у којем живе осиромашени људи” (FUENTES 2010: 75). „Пре су овамо долазиле само луталице. Сада ту долазе да живе и они који су некада летовали у Акапулку” (FUENTES 2010: 40).

Указујући на неспособност мексичке владе да обезбеди посао својим грађанима, као и на затворену границу са Сједињеним Државама, Фуентес подсећа на жртве структурног насиља које су се нашле на друштвеној маргини услед депривације. Тако су у Гороспевиласу „дружине наркомана, менталних преступника, бедника, пијаница, курви и педера, обележени као ’друштвени шљам’” (FUENTES 2008: 76).

Насиље на улицама је свакодневица у мексичким градовима: „Пијани Мексиканци, у зависности где их задеси ноћ, надиру у град Тапаћулу, прелазе реку Коатан, пљачкају јувелирнице, краду миришљаве наранџасте столице” (FUENTES 2008: 284), „хулигани силазе са плантажа банана, ходају попут чете паукова, ваде кратке пушке и бодеже, они су господари возова на релацији између Тапаса и Табаска, везују своје жртве за железничку пругу, воз им пресеца ноге” (FUENTES 2008: 285). У Истапалпи хулигани дословно „нападају, убијају, отимају, силују, остављају осакаћене лешеве на улицама” (FUENTES 2008: 286).

Жртве структурног насиља су и напуштена деца и омладина, препуштени улици, приморани да просјаче или препродају дрогу: „Стави сто кесица дроге у твој руксак, продаћеш их на изласку из школе, даћемо ти сто пезоса за сваких сто кесица које продаш” (FUENTES 2008: 62). Опасност и физичко насиље као део живота на улици којом владају криминалци осликава и прича безимене девојчице: „већ су ме претукли, погледајте модрице”, и наставља „на школском излазу цепароши су ми украли руксак... и мојих три хиљаде пезоса које дугујем... ако им не платим, убиће ме” (FUENTES 2008: 63). Криминалци такође врбују омладину, користећи њен неповољан положај у породици: „изађи на улицу, у кући те туку, цеде, називају те пацовом [...], твоја мамица је абортирала наред улице, наред улице су је шутирали док није избацила плод” (FUENTES 2008: 192–193).

Држава и/или доминантна класа тежи да оствари сопствене политичке интересе и тиме додатно узрокују недаће у мексичкој престоници и њеним предграђима. Неправда и насиље државног апарата оличени су кроз шефа државне безбедности Адама Гонгоре који је „именован да у Републици доведе у привидни ред растући хаос” (FUENTES 2010: 72). Он „напада противнике, мора да покаже своју моћ, а то значи да напада немоћне, а не криминалце” (FUENTES 2010: 76). „Чињеница је да прави злочинци шетају слободно [...], док Гонгора успављује јавно мњење и њихову сопствену савест затварајући сваку невину скитницу” (FUENTES 2010: 105).

Гонгора на немоћне у сиромашном насељу Гороспевилас шаље псе убице и одреде који отварају ватру и ударају свакога ко им се нађе под руком (FUENTES 2010: 75). Гонгора је моћан са немоћнима, али „када ће се усудити

да напада моћнике?” (FUENTES 2010: 76). Он „проналази кривце једино међу жртвама, али не пристаје на кажњавање богатих, што ће му донети више славе него да је у затвор сместио Ал Капонеа” (FUENTES 2010: 76).

У посматраним романима Фуентес преплитањем стварности и фикције истиче и контраст између богатих и моћних појединаца и већинског сиромашног становништва у Мексику као одраз глобалне кризе. Тако док богати Адам Гороспе задовољно изјављује: „Видите, ја имам све што ми је потребно у овом тренутку. А Мексико?” (FUENTES 2010: 25), беспомоћна Луђа Сапата јадикује: „Вређа ме то што половина мог народа живи у сиромаштву, што проси, краде, што нема наде, што га искоришћавају моћници, што га политичари варају, што је препуштен судбини да заувек буде [...] сиромашан” (FUENTES 2013: 113).

Структурно насиље засновано на асиметричном односу моћи испољава и богати предузетник Адам Гороспе, толико свестан своје моћи и сигуран у њу „као да није рођен наг већ с круном на глави, у богатом повоју” питајући се „да ли сам ја Сунце, односно јесам ли ја сâм?” (FUENTES 2010: 11). Он води хладни, психолошки рат са својим „веома потчињеним послушницима”, манифестујући безобзирно своју моћ коју њима ускраћује: „Када будем председавао Управним одбором, [...] дозволићу себи луксуз – одлучно и самовољно – да будем једини који качи ногу о рукохват столице и немарно је клати. Да видим да ли се још неко то усуђује?” (FUENTES 2010: 11).

Истоветно понашање моћника према подређенима показује и жена богаташа дон Насарија Еспарсе која отпушта слуге гађајући их предметима и вичући за њима да су бескорисни и да „се врате у планину”.

„Истовремено је шутала и једног и другог слугу, који су својим тврдоглавим ћутањем, скамењеним погледом и непомичним ставом представљали доказ пасивног отпора и наговештај нагомиланог беса који би могли, засигурно, да окончају једном колективном експлозијом коју брачни пар Еспарса можда не би могао ни да замисли што због њиховог убеђења да постоје правила о послушности и покорности што због жеље да емоционалним чишћењем учествују у завери против неодлучности, тајне кривице, пропуста и грешака оних који држе моћ над немоћнима” (FUENTES 2013: 41).

2.1.1. Разноврсни су путеви којима се долази до моћи. На неке од њих Фуентес указује у посматраним делима. Тако моћници као својеврсни манипулативни психолошки притисак користе савремена средства комуникације за стварање јавног мњења са циљем да шире обликоване информације којом постижу скривену моћ и задржавају постојећи положај. Нове технологије интензивирају домет и моћ информација, које на глобалном нивоу утичу на друштвене, економске и културне промене будући да се „време убрзало” и да је у свету технике и информација настала „глобална трка, без граница, без застава, без нација” (FUENTES 2013: 162) и „онај ко не уђе у воз на време ходаће бос и стићи ће касно до циља” (FUENTES 2013: 162).

Тако, привредни магнат Макс Монрој, један од кључних ликова који је политичким и трговинским махинацијама стекао моћ, у разговору са председником Мексика каже:

„Ја верујем у информацију и покушавам да је саопштим већини. Ти верујеш у заверу која је резервисана за мањину. Због тога мислим да, на дужи период, ја могу без тебе, али ти не можеш без мене“ (FUENTES 2013: 244) и додаје: „Гледај, председниче: оно што ти и ја имамо заједничко јесте могућност да данас владамо средствима комуникације“ (FUENTES 2013: 245).

Женидбом такође може да се постигне виши ранг у друштву и оствари материјална корист. То потврђује и Адам Гороспе присећајући се свог професионалног и друштвеног успона: „Зашто сам се њоме оженио? Ставите се у мој положај. Започињао сам каријеру. Био сам асистент на правима. Требало је само да одбраним тезу, да добијем звање. Искрено говорећи, нисам био нико“ (FUENTES 2010: 13). Међутим, без обзира на то што је муњевити успон на друштвеној лествици постигао „женидбом из рачуна, односно бекством од беде (сиромаштва)“ (FUENTES 2010: 22), он признаје да је „живот са Присилом маска коју користи да би у јавном животу био оно што није [...] у приватном“ (FUENTES 2010: 50).

2.2. Директно и колективно насиље се најчешће преплићу. У директном насиљу углавном учествују две особе или мали број њих, као код партнерских односа (нпр. породично насиље, партнерско насиље, насиље над децом), односа између пријатеља и познаника (нпр. вршњачко насиље, силовање, сексуално злостављање које почине пријатељи или познаници) или злочина над појединцем непознатог починиоца (нпр. силовање, пљачка) (BAVOVIĆ 2015). Директно насиље подразумева употребу моћи и контроле над другом особом кроз физичку, сексуалну, психолошку претњу, повређујућу акцију, економску контролу, изолацију или друге облике принудног понашања (BAVOVIĆ 2015).

Фуентес указује да друштвени поредак систематично и на свим нивоима (друштвеном, економском, политичком и културном) успоставља хијерархију међу половима, претварајући биолошке разлике у вредносне, засноване на принципу доминације и субординације. Жена најчешће није свесна свог подређеног положаја и самовољно на њега пристаје. То осликава млада Елвира Моралес која прихвата наметнуто пожељно мишљење да је удата жена идеална само под условом да „слуша мужа“ (FUENTES 2008: 100). Полна хијерархија у мексичком друштву огледа се и у лику Алме Паган за коју је „гимназија врхунац, због тога што су се од породичних прихода (тако оскудних) плаћале студије њеног брата“ (FUENTES 2008: 9).

О подређености сведочи и жена која се покорава мужевљевој вољи: „зато што је мој муж хтео мушког наследника, натерао ме је да абортирам

када му је доктор рекао да носим женско”, јер је „девојчица непожељна” (FUENTES 2008: 152).

Силовање као директно насиље често се врши над немоћним девојчицама. Девојчица Екисита се породила на улици и у својој исповести каже:

„Половина девојчица са улице су трудне, оне имају између дванаест и петнаест година, њихова деца између нула и шест година. Многе имају срећу да абортирају [...], мрзим себе. Вредим само колико ми шаке испросе, шаке у тучи, шаке у крађи, шака на дршци од ножа” (FUENTES 2008: 32).

Друга, неутешна, безимена девојчица трпи социјалну искљученост због породичног насиља (физичког и сексуалног): „зато што је мој отац тучкао заједно моју маму и мене [...], зато што ме тата приморава да са њим гледам порно филмове” (FUENTES 2008: 32).

Поједине девојчице једини спас из оваквог насиља виде у самоубиству које је истовремено и насиље над самим собом. Због безизлазног положаја „нас четиристо деце убијемо се сваке године у Реп Мексу” (FUENTES 2008: 223). „Девојчица је отишла на гробље с пиштољем оца који ју је сексуално злостављао” (FUENTES 2008: 223). Друга девојчица је такође у безнадежном положају пошто отац малтретира њу и њену мајку и прети: „немојте се више свађати, јер, кунем вам се, обесићу се о конопцац” (FUENTES 2008: 223).

2.2.1. Насупрот мноштву потлачених жена које трпе разне видове насиља, изнимно су ретке жене које бескрупулозно освајају моћ и врше вишеструко насиље. Антигуа Концепсион Мартинес де Монрој, „матора наказа матријархата, заљубљена у сопствену вољу, у способност да покаже сопствену снагу” (FUENTES 2011: 252), мајка владара из позадине, Макса Монроја, удала се за генерала Максимилијана Монроја у двадесетој години „и стекла вечно обличје” (FUENTES 2013: 98). „Окористила сам се о његове злочине како бих постала јача, независна и без потребе за њим. Упознала сам га тек толико да зачнем са њим дете” (FUENTES 2013: 100). Постигавши жељено, „убила сам га, јер је био глуп. Нек се носи... заслужио је” (FUENTES 2013: 100).

Антигуа је вршила директно насиље и над својом снахом која је „постала мајка у четрнаестој години. У петнаестој су јој одузели дете” (FUENTES 2011: 252), јер ју је Антигуа прогласила лудом и затворила у кућу, у Фрај Бернадину, да „тамо умре и иструне”, пошто нико не може „против воље, моћи и хира жене која се ослобађа било које сувишне обавезе” (FUENTES 2011: 252).

Она је, такође, сведок и активни учесник у Мексичкој револуцији, која је из политичког покрета за слободне изборе прерасла у друштвени покрет за више правде и снажан развој Мексика. Символично, Концепсион је синоним за моћ и насиље над народом и појединцима, зарад испуњавања сопствених циљева.

У исповести унуку (из гробнице) о прошлом, наталоженом искуству током двадесетогодишњег грађанског рата који је однео милионе живота,

Концепсион разоткрива како је стицала моћ и утицај током револуционарног покрета. Од почетка је знала

„да ће револуција постати институција, да ће герилци сјახати с коња и ући у кадилак, да више неће бити аграрне реформе осим продаје парцела за стамбене куће у Лас Ломасу, да ће се слобода рада свести на синдикалне раднике под управом лидера који немају ни стида ни срама” (FUENTES 2013: 99).

У питању је исповест жене са много сагрешења. Лукавством и сналажљивошћу успела је да постане чинилац друштвених и политичких промена у земљи који врши структурно насиље над људима који нису нашли начина да се прилагоде пожељним моделима делања. Антигуа је вршила како социјално тако и економско насиље у друштву које „штите криминалци” (FUENTES 2013: 303) кршећи аграрни закон и купујући јефтино сељачку земљу „ради изградње хотела на плажама” (FUENTES 2013: 202).

2.3. Иако се структурно насиље врши посредством друштвене структуре и увек је колективно, ова два насиља нису истоветна, будући да према Светској здравственој организацији колективно насиље представља

„инструменталну употребу силе од стране људи који себе идентификују као припаднике групе – без обзира на то да ли је та група привремена или је трајног карактера – против друге групе или скупа појединаца, ради остваривања политичких, економских или социјалних циљева” (према Вавовић 2015: 343).

Колективно насиље може да буде манифестно и латентно, односно само као претња или као намера да се изведе насилни чин при чему не мора доћи до наношења физичке повреде трајне природе (OLZAK 1992: 54–57, нав. према DE LA ROSNE 1996: 97). Кључни узроци колективног насиља су социјална и културна дистанца, функционална међузависност и неједнакост (DE LA ROSNE 1996: 106). Према овом аутору, до колективног насиља чешће долази између социјално удаљенијих група, попут имиграната и локалног становништва, будући да је наглашена културна дистанца у експресивним аспектима њиховог социјалног живота (језик, одећа, вера, уметност, норме и вредности).

„Имигрант је савршена жртва. Налази се у страниј земљи, не говори енглески, спава под ведрим небом, носи са собом све што има, плаши се припадника власти, послодаваца и бескрупулозних адвоката у чијим је рукама његов живот и његова слобода. Понекад га брутално претуку, а понекад убију” (FUENTES 2017: 339).

Поред насиља над имигрантима, Фуентес се бави и колективним насиљем над хомосексуалцима. У роману *Срећне њородице* он представља љубавну везу између два мушкарца „који имају храбрости да буду срећни”

(FUENTES 2008: 157), али се због тога осећају усамљено. Будући да страхују од хомофобичне реакције околине, не говоре јавно о својој вези и настоје да не ремете устаљене односе у средини у којој живе, али им „недостају пријатељи којима се може причати оно што се не каже љубавнику” (FUENTES 2008: 160), те осећају социјални притисак који свакодневни живот чини тешко издржљивим.

Писац продубљује ову тему бавећи се односом друштва према истополно оријентисаним особама: „ОММ (Организација Мексичког Морала) појачала је кампању против хомосексуалаца. Породице се организују против гејева, макар да је реч о њиховој деци” (FUENTES 2010: 78).

„Један отац је љутито рекао да је њихов син геј одлучио да се зове 'Анхела' уместо 'Анхел' и да је започео процес мењања крштенице, школске дипломе и пасоша, стварајући бескрајну забуну због које губи сате и сате у националној бирократији. 'Шта ће се десити ако сви педери одлуче да мењају име и документацију?', упитао је бесно отац породице. Немојте заборавити да је Мексико религиозна земља, конзервативна, и насилна, врло мачистичка... 'Нека их кастрирају', додао је љутито крште-ни верник” (FUENTES 2010: 81).

2.4. Посебно је упечатљив Мигел Апаресидо који се добровољно одриче права на слободу одлучивши се на заточеништво у једном од најозлоглашенијих затвора у Мексику у којем ћелије „имају два квадратна метра и да би сео или легао мораш да савијеш колена” (FUENTES 2010: 90). Он тиме привидно врши насиље над самим собом, самовољно се искључујући из друштва у које свакако не би ни могао да се уклопи, трагајући за средином у којој он сам заправо може да врши насиље над другима.

„Овде сам зато што то желим. [...] У затвору Сан Хуан де Арагон постоји унутрашња империја а ја сам у њој главни. [...] Овде избију озбиљни немири, настане хаос од поломљених столица које бацају о зид, смрвљених столова, рањених полицајаца, чак и мртвих. Силовања, злостављања, сексуалних задовољавања под изговором да су вид казне. Овде гриземо ланце” (FUENTES 2013: 142).

Истог дана када бива пуштен, Мигел чини нови злочин, не желећи да напусти затвор који је његово једино уточиште у којем „има слободу да не припада било којој, а нарочито не средњој класи којој толико тежимо” (FUENTES 2013: 123). У затвору се он „ослобађа привида. Овде не мора да глуми нешто што није или да се понаша онако како други очекују” (FUENTES 2013: 123).

3. ЗАКЉУЧАК. У посматраним делима уочавамо све видове насиља, како директно тако структурно и културно и тиме Фуентес потврђује становиште да је насиље иманентно људском друштву и људској природи.

Фуентес указује на повезан (узрочно-последични) однос моћи, интереса и социјалног искључивања при чему социјална политика у Мексику не само да не помаже решавању проблема, него доприноси стварању неједнакости између друштвених група, упућујући на закључак да је друштвени поредак у Мексику заснован на принципу доминације и субординације који доводи до стварања јаза између богатих и моћних појединаца и већинског беспомоћног сиромашног становништва. У таквим околностима, богати су насилни зато што имају моћ, док су сиромашни насилни зато што су немоћни. У том ланцу насиља из моћи проистиче насиље, а из насиља моћ, стварајући зачарани круг из којег се тешко излази. И у Фуентесовим делима уочљиво је да је насиље проузроковано кумулативним деловањем индивидуалних, релационих, друштвених фактора, као и фактора заједнице.

Уместо епилога, последња жалопојна поема у *Срећним њородицама* завршава се речима „насиље, насиље” (FUENTES 2008: 314) подвлачећи да је оно у мексичком друштву свеприсутно.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- BAVOVIĆ, Marija. Teorijski i istraživački pristupi u proučavanju strukturnog, kulturnog i direktnog nasilja. *Sociologija* 57 (2) (2015): 331–352.
- BACHRACH, Peter, Morton S. BARATZ. Two faces of power. *The American Political Science Review* 56/4 (1962): 947–952.
- FUENTES, Karlos. *Srećne porodice*. Beograd: Arhipelag, 2008.
- FUENTES, Karlos. *Adam u raju*. Beograd: Arhipelag, 2010.
- FUENTES, Karlos. *Volja i sudbina*. Beograd: Arhipelag, 2013.
- FUENTES, Karlos. *Zakopano ogledalo*. Novi Sad: Akademska knjiga, 2017.
- GALTUNG, Johan. Violence, Peace, and Peace Research. *Journal of Peace Research* 6/3 (1969): 167–191.
- COUNCIL of the European Union. *Joint report by the Commission and the Council on social inclusion*, Brussels, 2004.
- DAHL, Robert. The Concept of Power, *Behavioral Science* 2/3 (1957): 201–215.
- DAHLBERG, Linda, L. ETIENNE, G. KRUG. Violence: A Global Public Health Problem. *World Report on Violence and Health*, 1–21. Geneva: World Health Organization, 2002.
- IGNJATOVIĆ, Đorđe. Pojam i etiologija nasilničkog kriminaliteta. *CRIMEN* II (2) (2011): 179–211.
- KEŠETOVIĆ, Ž., O. BAKRESKI, D. SPASIĆ. Media and Violence. *Visions*, 18 june (2012), Skopje, 295–308.
- PEETERS, Remi. Against violence, but not at any price: Hannah Arendt’s concept of power. *Ethical perspectives: Journal of the European Ethics Network* 15/ 2 (2008): 169–192.
- SPASIĆ, Danijela, Ivana RADOVANOVIĆ. O uticaju medijskih sadržaja na nasilničko ponašanje. Smetnje i poremećaji: Fenomenologija, prevencija i tretman. *FASPER* (2010): 411–424.

- SPASIĆ, Danijela, Ivana RADOVANOVIĆ. Nasilje kao kriminološki fenomen – teorijski okvir. *NBP-Nauka, bezbednost, policija* XVII/2 (2012): 137–150.
- VEBER, Maks. *Privreda i društvo*. Beograd: Prosveta, 1976.
- WHO. *World report on violence and health: summary*. Geneva, 2002.

Ksenija N. Šulović

VIOLENCE IN CARLOS FUENTES'S WORKS

Summary

Given that violence is a form of interactive social relationship, the aim of this paper is to point out the forms of direct, structural and cultural violence in four works by Mexican writer Carlos Fuentes – *Happy Families*, *Adam in Eden*, *Destiny and Desire* and *The Buried Mirror*. Following the analysis, we find that Fuentes confirms the view that violence is immanent to human society and human nature. In his works, the writer points to the cause-and-effect relationship of power, interest and social exclusion, while social policy in Mexico contributes to creating inequality between social groups, instead of helping to solve problems. This further suggests that the social order in Mexico is based on the principle of domination and subordination, which creates a gap between rich and powerful individuals and the majority of the helpless poor population. In these circumstances, the rich are violent because they have power, while the poor are violent because they are powerless. There is a chain of violence in which violence arises from power, and power from violence, thus creating a vicious circle from which it is difficult to escape. In Fuentes's works, it is evident that violence is caused by the cumulative effect of individual, relational, social factors as well as community factors.

Универзитет у Новом Саду
 Филозофски факултет
 Одсек за романистику
 Др Зорана Ђинђића 2, 21000 Нови Сад
ksenijasulovic@ff.uns.ac.rs

Др Страхиња Р. Степанов

КОЛОКВИЈАЛНО-ЖАРГОНСКА ЛЕКСИКА У РОМАНУ АЛЕКСАНДРА РАШИЋА *ОД 13 ДО 18**

Предмет истраживања у овом раду је колоквијално-жаргонска лексика у роману Александра Рашића *Од 13 до 18*. Имајући у виду тематско-садржајну основицу, у роману је изразито коришћена омладинска супкултурна дискурсна жаргонизација (остварена не само у дијалošким него и у недијалošким секвенцама). Отуда ће рад садржати следеће делове: у првome ће бити укратко предочене наративне одлике романа, у другоме ће се класификовати и анализирати колоквијално-жаргонска лексика, у трећем ће се предочити закључци у вези с анализираном лексиком.

Кључне речи: колоквијално-жаргонска лексика, стилизација, „проза у траперицама”, жаргонска (колоквијализирана) проза.

1. Увод. Предмет овога рада је супстандардни, тј. колоквијално-жаргонски¹ лексички слој у дијалозима протагониста романа *Од 13 до 18* Александра Рашића, што је наставак претходног истраживања (Степанов 2019), у коме је обрађен фонетски/фонолошки поступак жаргонизације (уметничке) разговорне стилизације дискурса ликова у поменутом роману. Запажено је,

* Овај рад представља део истраживања у оквиру пројекта *Стијандардни српски језик* (178004), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

¹ Оваква се полусложеничка детерминација користи како би се у анализирани корпус уврстиле и лексеме које су задобиле ширу разговорну рецепцију и продукцију (нпр. *кева*, *ћале*, *кец*, *физичарка*, *францускиња*, *бус*, *скејџ*, *орџак*...) у односу на уско схваћене жаргонске. Уосталом, да граница између колоквијалних и жаргонских лексема никако није јасно повучена, илуструје лепо квалификација речи *кева* и *ћале* – тако се у *Речнику српског језика* (2007) уз ове лексеме налази квалификатор *жарџ*., док Р. Драгићевић (2018: 191) у својој књизи констатује како је „занимљиво да су се колоквијализми *ћале* и *кева* користили, изгледа, и пре Другог светског рата, али је и утицај немачког језика јак, па су потврђене лексеме *муштерка* и *фајтер*”.

што је било и очекивано, како Рашићев проседе наликује другим књижевницима, његовим претходницима, који узимају за главне јунаке својих литерарних дела малолетне протагонисте, дакле, оне који се налазе у осетљивом, (пре)ломном тинејџерском добу, што је на језичком плану одсликано специфичним вокабуларом (у оквиру омладинског социјалног дијалекта) и, уопште, уочљивим конверзационим модусом, као и лимитираном тематском дисперзивношћу. Стога се – у погледу тематике и, нарочито, језика код А. Рашића – показало оправданим реферирање на „прозу у траперицама” („jeans прозу”),² коју као литерарно-стилску одредницу 70-их година XX stoleћа у југословенску књижевну теорију и критику уводи Александар Флакер у својој истоименој књизи (ФЛАКЕР³ 1983), а под чиме означава, у првоме реду, прозу у којој се појављује млади, резигнирани, антисистемски и контракултурни, „колфилдовски” јунак-приповедач, који конструише и репрезентује, помоћу посебног – (раз)говорног, нестандартног, колоквијално-жаргонског – језика, одређени свет, градећи у њему свој идентитет и предочавајући своја осећања, унутрашња колебања и тескобе, и ставове спрам других особа и феномена који егзистирају (и окружују га) у том свету. Другачије речено, такав пикарески јунак „изграђује свој осебујни стил на темељу говореног језика градске омладине и оспорава традиционалне и постојеће друштвене и културне структуре” (ФЛАКЕР³ 1983: 36).³ Флакер у својој студији, полазећи од Селинцеровог *Ловца у жици*, кроз бинарне односе предочава одлике тада актуелне југословенске цинс прозе: (а) опонирање света младих и света одраслих, које се, по правилу, реализује (б) кроз супротстављање/сукобљавање два језика (стандард vs. супстандард / дијалекат / вернакулар) (уп. Флакероу дијаграм³ 1983: 47).⁴

² У наставку тачке 1 биће делимично преузети (измењени или неизмењени) поједини сегменти из уводног дела поменутог рада (СТЕПАНОВ 2019).

³ Сјајно одабрану синтагму „проза у траперицама” Флакер примењује као етикету за ону врсту прозе где млади јунак или његова „клапа” опонира доминантном/наметнутом/бирокупатизованом погледу на свет, пре свега, језиком којим се користи, тј. његовом „означитељском разином”. Како Колановић (2014: 130) истиче, Флакер тај отпор сагледава „првенствено у језичном смислу”, али се „у поновљеноме промишљању споменуте концепције отпора из савремене перспективе ваља нагласити да је језично опонирање неодвојиво од популарнокултурног опонирања”, јер се симболички капитал доминантно црпи из „текстова и пракси популарне културе”. Напоследку, траперице, тј. цинс нису тек обичан одевни предмет него представљају робу с изразитим друштвеним потенцијалом, одн. конотацијом (управо популарнокултурном), због чега су и послужиле Флакеру када је лансирао дати термин у књижевној теорији.

⁴ Флакер истиче како аутор тежи својеврсној митологизацији омладинског неконформизма: „налазит ћемо исте или сродне саставе вриједности које млади приповедачи проналазе у савременој култури и првенствено њезиним масовним медијима: филму, глази, начину одијевања и књигама. Оспоравајући својим стилем (најчешће националне) традиције и вертикални континуитет њихов, млади приповедачи непрестано наводе имена и појаве савремености” (ФЛАКЕР 1983: 45).

недорасли	одрасли
ја /лик младића/ нас двоје /младић и дјевојка/ ми /ја и моји другови – клапа/	они /свијет одраслих, структурирани свијет тзв. трајних вриједности/ њихове институције /професије, школство, културне установе, полиција, обитељ/
наша култура /мас-медији, филм, забавна глазба, наше књиге, наше одијевање, траперице/	њихова култура /музеји, галерије, канонизирана умјетност и књижевност/
наш језик /говорени језик, жаргон, сланг/	њихов језик /стандардни језик, језик канонизиране књижевности, регионални дијалект/

У измењеним друштвено-политичким околностима, када је цинс изгубио од свога друштвено-симболичког потенцијала, могућно је да данас „проза у траперицама” делује анахроно или барем неприкладно као вињета за прозни предлог који ће овде бити анализиран, тј. да би примереније било употребити синтагму „жаргонска проза” или нпр. „урбана колоквијал(изира)на проза”, што би одговарало савремености, тј. актуелној ситуацији. Али ако се превасходно има у виду теоријско-методолошко упориште, онда се Флакерев појам (и приступ) намеће барем као полазишна тачка (ако већ не и као путоказ у истраживању). Према томе, управо на трагу поменутих разматрања, која се највише фокусирају на план означавајућег, дакле другачијег језика који конституише идентитет појединца и/ли читаве (омладинске) групе, у овом ће се раду анализирати лексичка разина тог (раз)говорног, „контракултурног” језика који се, ако не експлицитно онда несумњиво имплицитно, супротставља стандардном идиому, тј. језику одраслих.⁵ У контексту књижевнотеоријске традиције, Флакерова се дихотомија надовезује на формалистичку (Тињановљеву) разлику двеју функција: синфункције и аутофункције, где синфункција представља узајамни однос неког елемента с осталим елементима у истом систему, а аутофункција пак однос истог елемента према сопственом учешћу у различитим системима. Отуда синфункција има терминативну а аутофункција инхоативну улогу омогућујући међусистемско функционално повезивање. Тако се синфункцијски посматрано конфронтира, у роману неупоредиво доминантнији, колоквијално-жаргонски разговорни стил омладине („ми/наш”) више-мање стандардном говору одраслих („туђ/њихов”). Тај говор омладине, аутофункцијски

⁵ Узгредно, о овом феномену могло би се говорити и не нужно из конфликтне перспективе него и са позиција либерализације/демократизације норме, управо како то Р. Драгићевић истиче пишући о неологизмима: „упоредо са интелектуализацијом и терминологијацијом, дешава се један, донекле супротстављени процес, а то је увећање броја лексема у разговорном језику. Свакодневно настају и мењају се лексеме које припадају омладинском жаргону и различитим социолектима. Колоквијализација и жаргонизација лексичког фонда представљају манифестације експресивизације, а према неким ауторима, експресивизација се третира као посебна тенденција у настајању нових речи” (Драгићевић 2018: 243).

сагледан, негативно се вреднује, али се у роману, захваљујући нараторовој перспективи и синфункцијској позицији, ревалоризује, задобијајући друштвено-симболичку конститутивну/конституишућу улогу.

1.1. Да би се овај аспект у Рашићевом делу могао систематски артикулисати, ваљало би рећи нешто о наративним поставкама романа *Og 13 go 18*. У појмовима савремене наратологије, која издваја три плана испитивања наративног текста – време, начин и лице (тј. глас)⁶, роман Александра Рашића могао би се, сходно трећем критерију (лицу), дефинисати као хомодијегетско приповедање (приповедач учествује у причи као један од ликова). *Og 13 go 18* пример је, штавише, наративног типа у коме је приповедач не само један од јунака приче него њен главни јунак (тзв. аутодијегетски наратор). Ово је релевантно због супстандардне језичке супстанце: како у виду колоквијално-жаргонске лексике тако и у бројним примерима гласовних модификација и мутација речи, тј. фонетских метаплазми (в. о томе у СТЕПАНОВ 2019). Шмид (SCHMID 2010: 118) у својој *Наратологији* подсећа како је још Платон разликовао два базична модела представљања говора – миметички (у драми) и дијегетски (својствен поетским дитирамбима) – док је наративни (тзв. епски) текст одликовало комбиновање ова два основна начина говорне репрезентације. И у Рашићевом се роману, дакако, могу разлучити дијалогски и недијалогски сегменти, што значи да су, на једној страни, они делови који миметичко-драмски представљају разговоре у којима учествује главни јунак, а на другој, „циркумстанцијални” сегменти, тј. они који описују спољашње и/или унутрашње околности у којима се одвија радња (и промишљање јунака романа) и који окружују и „меандрирају” кроз дијалогске сегменте. Отуда је – на плану језичког/стилизациског истраживања – оправдано бавити се овим двама сегментима оделито (као што, свакако, би било оправдано и скупно представљати језичка и стилска обележја ових делова,⁷ већ и према спољашњем, семиотичком оквиру [роман као целина] али и захваљујући унутрашњем/кохезивном, језичком механизму – жаргону, који прожима и један и други сегмент, значи и недијалогску деоницу и деонице ликова). Условљени примарним интересом за говорну карактеризацију ликова, тј. колоквијално-жаргонску лексику, у фокусу овог

⁶ Женет истиче како се наративни текст испитује на три плана – на плану времена, начина и лица. Марчетић каже (2003: 65): „Термином глас (*voix*) Женет означава један посебан аспект наративног текста: онај који се односи на функције субјекта исказивања, односно приповедача. (...) За разлику од традиционалног термина лице, Женетов глас не односи се само на граматичко лице приповедања (приповедање у првом или приповедање у трећем лицу), већ на сва питања која се тичу односа између субјекта исказивања (приповедача) и самог исказа (приповедног текста)”. У складу с овим критеријем Женет разликује хетеродијегетско приповедање (приповедач одсутан из приче коју приповеда) и хомодијегетско приповедање (приповедач учествује у причи као један од ликова).

⁷ У литератури се нпр. говори о једногласној (дијалогској) и двогласној (дијалогско-монолошкој) стилизацији (уп. Тошовић 2002: 251).

истраживања биће само дијалošки сегменти, прецизније речено, циљ је рада детаљније изложити и описати супстандардни лексички слој говора протагониста романа, уз обазривост која је нужна, јер су најпосле и говор ликова и говор наратора „уједињени наратором плетући тако наративни текст. (...) Аутономија говора ликова је варљива; у стварности, говорни ентитет у дискурсу ликова је и даље песник, тачније наратор” (SCHMID 2010: 118), па управо стога што је наратор творац наративног текста он је „у могућности модификовати и говор ликова” (Ibid.).

1.2. Главни протагонист романа *Og 13 go 18* остаје до краја неименован (на последњим страницама романа сазнајемо тек његов надимак). Типолошки је већ речено каква је његова наративна позиција, а када је реч о тематско-садржајним одликама романа, може се истаћи следеће: аутодијегетски јунак је у осетљивим, тинејџерским годинама (управо као у наслову) – читалац прати шта му се [том јунаку] дешава и кроз шта пролази од 13. до 18. године живота. За тај транзиторни адолесцентски период, рекло би се, уобичајени идентитетски ломови: преиспитивања, покушаји социјализације с различитим (маргиналним и, у каснијој фази, с оне стране закона) младићким груп(и)цама, тражење свога *ја* и његово преобликовање/акомодирање према понашању (и „светоназору”) „екипе из кварта”, прве љубави и разочарања, неузвращена осећања, сексуална искуства, склизнуће у (полу)криминални миље, уз почетак конзумирања прво тзв. лакших а потом и тежих опијата и опиоида, подбачај а затим и тотално „потонуће” у школовању (што се завршава исписивањем из редовне и уписивањем на ванредну наставу) итд. – предмет су литерарне обраде Александра Рашића. Заправо приповест која слика суморну судбину једне изгубљене генерације, у тееп-годинама, с краја осамдесетих и почетка деведесетих година XX века, чији се *grande finale* мора окончати – јер уистину нема никакве наде (сџм А. Рашић ће горко узвикнути: *Желим у себи више Неба!*) – само на дну, ситуирана је у време потпуне друштвене дегенерације и аномије, када се вредносни систем, дотад помоћу репресивних и идеолошких државних апарата негован, показује као сасвим изнутра труо и црвоточан, кулминирајући распадом државе и крвавим пиром на њеном простору. Тако се индивидуални и колективни ниво деструкције и распада преплићу и сједињују кроз причу о одрастању главнога протагонисте, где се заправо индивидуална приповест гл. јунака може схватити као метафора колективног (социјалног) расапа и декаденције.

1.3. Ради што аутентичнијег приказа комуникативног догађаја и конверзационог стила учесника, као и карактеризације самих ликова аутор се користи, наравно стилизованим,⁸ (нестандардним) разговорним функцио-

⁸ Као што је познато стилизација је метакреативни поступак, којем је својствено „опонашање језичних средстава карактеристичних за неки тип језичне реализације у сврху остваривања одређене умјетничке функције” (Катнић БАКАРШИЋ 2007: 113). Тошовић (2002:

налним стилем. Јер, разговорном стилу јесте својствен „незванични, неусиљени, спонтани (...) дијалогски начин изражавања, за који не постоје могућности веће припреме, који се реализује у директном (...) контакту, у близини (...) и у коме саговорници истовремено или сукцесивно шаљу и примају поруке“ (Тошовић 2002: 381),⁹ као и комплексност (како је разговор резултат

384) напомиње да разговорни функционални стил „долази као природни (‘сирови’) и као стилизовани (рефлектовани, одсликани, обрађени) начин изражавања”, где се онај први везује за облик независног усменог комуницирања, а други као сегмент других стилова – књижевног, публицистичког, административног, научно-популарног. Управо овом другом – рефлектованом – разговорном стилу посвећује се пажња у раду. Само узгредно, у вези са ширим сагледавањем овде назначене проблематике, требало би истаћи да данас у лингвистици постоје следећа мишљења: говорећи о филмским дијалозима, и филму (сценарију) у начелу као корпусном предлошку, нпр. Шеглоф (SCHEGLOFF 1988) или Емисон (EMMISON 1993) указују на то да језик филмског сценарија није спонтан, да је вештачки (тј. није емпиријски – што је ваљда очито) и стога упитан у погледу легитимности за конверзационо истраживање, док на другој страни Боксерова (Boxer 2002: 18) налази да су филмски дијалози „најприближнији могући пандан спонтаном понашању људи у свакодневној говорној интеракцији”, и свакако валидан материјал за изучавање.

⁹ Тошовић (2002: 382) инсистира на томе да се термин „разговорни стил” разликује од од других назива за усмене форме језика, какви су „говор”, „усмени говор”, „свакодневни говор”, „живи говор”, „усмени језик”, „разговорни језик”, „колоквијални језик/говор”, „говорни језик”, „усмени/говорни начин изражавања”, „говорна комуникација”, „стил изражавања у говору/говорној комуникацији”, „супстандард”, „супстандардни језички израз”. Оправдање за то он налази у томе (а) што разговорни стил означава једну од пет врста функционалностилске диференцијације и (б) што се веже за стилистику. У стручној се литератури оно што код Тошовић обухвата садржај појма „разговорни стил” назива и „разговорни језик” (уп. Савић, Половина 1989). Јер, интеракцију, спонтаност, неусиљеност, незваничност, аутоматизованост (стереотипност, формулаичност, клишеизованост), егзофорички утицај узимају и Тошовић (2002) али и Савић/Половина (1989) као значајке разговорног стила, односно разговорног језика. Ипак, овде је битно истаћи, посебно кад је реч о терминолошкој (не)јасноћи, да Тошовић користи и појам „разговорни језик” (=усмени говор) дистинговирајући га од „разговорног стила” и закључује како се под разговорним језиком подразумева „било који облик усменог изражавања” (Тошовић 2002: 382) покривајући говорне форме осталих Ф-стилова (изузев разговорног Ф-стила). Мало другачијег је става Стана Ристић (2006: 54, 55), која ослањајући се на Лубашева (и Дел Хајмзова) разматрања, подупире закључак, заснован на критерију распрострањености (масовности употребе), да је разговорни језик врста језика а не Ф-стил, те се тако разликују, на једној страни, два *ојшћа* језика (стандардни и разговорни), а на другој, *неојшћии* језици (нестандардни, неразговорни, жаргонски итд.). /В. и наредну подбелешку./ Каткада се употребљава и ортографска варијанта „(раз)говорни језик” – што је последица жеље да се истакне једна црта – (дијалогска) усменост, оралност – значи да је реч о говореном медијуму. Д. Кликовац (2008: 159) примећује како „од свих манифестација језика у говору, постоји једна која је типична (примарна и у онтогенези и у филогенези, а и најчешћа у човековом животу): у питању је разговор (дијалог или, ређе, полилог), који се остварује у неформалним ситуацијама, спонтан је, неприпремљен и води се на теме из свакидашњег живота. Тако би говорни и разговорни језик били типични представници говореног / усменог језика. Управо зато је та два појма понекад тешко теоријски раздвојити, а из истог разлога се у лаичком

учешћа више саговорника), динамичност (створена у самом моменту разговора), ситуациона усидреност (стога је под утицајем егзофоричких фактора), разноврсност (Савић, Половина 1989: 2), те „велика варијабилност” (ibid., 3). Будући да је „природна сфера овога стила свакодневно комуницирање, приватни разговор, неусиљено ћаскање” (Тошовић 2002: 381), његова је употреба посве логична и оправдана у дијалошким секвенцама романа. Вокабулар главног јунака као и његових другова (из школе и из кварта) почива у значајној мери на разговорно-жаргонској¹⁰ лексици, сасвим у складу с оним како се они самоодређују – као „деца с улице”, и то периферије (па макар то био и град Земун), што напосе, по Тошовићу (2002: 393), и јесте одлика разговорног Ф-стила, где „долази до великог мијешања двају комплекса – стандарда и супстандарда”.¹¹ Стога би најпрецизније било рећи како читалац романа *Og 13 go 18* у дијалозима сусреће „жаргонско-колоквијални (раз)говорни идиом омладинског социолекта” или „омладински (урбани/градски) вернакулар”, чиме би биле сигнализирани две кључне особине стилизованог језика младих у роману: прво, мноштво жаргонизама/колоквијализама, који ипак највидљивије обележавају тај говор; и друго, да се односи на тзв. обични говор којим се служи млађа популација у свакодневним ситуацијама.¹²

2. Анализа и дискусија. У уводном је делу истакнуто – што је очито и из наслова – да је у фокусу ове приповести одрастање главног јунака у адолесценцији. У учењима психолога ово се животно доба одређује као прелазан, транзицијски период, јер се чини социо-психолошки значајан одступ у односу на претходеће, предадолесцентско доба, којем је својствена потпуна зависност спрема родитеља/старатеља, док на другој страни још није

осећању и не раздвајају”. На то двојство (спонтаност/неприпремљеност и усмени медиј) – указује се, дакле, коришћеним ортографским маниром – „(раз)говорни”.

¹⁰ Овде термин «разговорни»/«колоквијални» у знатној мери одговара ономе о чему пише Стана Ристић (2006: 55–56) у својој књизи именујући то «разговорна лексика». Она истиче како се „особеност разговорног језика испољава, поред осталог, и у лексичи”, па се на основу неких специфичности „одређене лексичке јединице издавају у посебан слој «разговорне лексике», (...) те се „категорија разговорне лексике јавља у вези са разговорним језиком, али не обухвата целокупан лексички инвентар овог језичког система (...)”. Ти критерији специфичности би били: употреба и могућност избора.

¹¹ Због тога се разговорни стил пре посматра као градуелни а не строго омеђени идиом: који се на једном крају у највећем подудару с нормом, док на другом крају у знатној мери одступа и опире се тој норми, или, другим речима, „нормативност РФС је релативна и варијабилна особина” (Тошовић 2002: 393).

¹² Уп. Бугарски (1996: 172): Градски језик се „односи, пре свега, на обични говор којим се градско становништво служи у обављању свакодневних потреба и послова друштвеног саобраћаја, затим на говорни и писани језик који се примењује у ситуацијама које захтевају приближавање стандардној књижевнојезичкој норми, и на крају, на оне разнолике елементе који утичу на стварање и претварање обају ових главних токова језичке активности градског човека (...)”.

остварена (потпуна) независност што долази у каснијем животном добу. Дакле, током адолесценције млади уче, усвајају и развијају нове социјалне улоге уз полако ослобађање првобитних „окова“, тј. теже ка што већој аутономији личности и независности. Такве промене прате два антагонистичка процеса: слабљење (покушај минимализовања) родитељског утицаја и интензификација утицаја пријатеља и вршњака, одн. генерацијских другова. Хијатус спрам претходног периода може се очитовати на различите начине: у понашању; изгледу, држању и облачању; и, овде релевантно, комуницирању. У социолингвистичким радовима већ је примећено како је „адолесценција можда најистраживанија животна фаза. Сматра се да вршњачке групе врше велики нормативни притисак у овој фази живота, а то је комбиновано са смањеном осетљивошћу на утицај друштвених норми које представљају институције одраслог и вањског света. Можда је као резултат тога широко распрострањено мишљење да је адолесценција жаришни период *језичке иновације и промене*” (Llamas 2007: 71).

Ова ауторка (ibid.) подсећа и на речи Екерта (1998), према коме „адолесценти доминирају у односу на сва остала животна доба када је реч о гласовним модификацијама и уопште употреби вернакуларних варијанти, што се приписује ангажману адолесцената у изградњи идентитета који је у супротности – или барем независан – од њихових старијих”. Према томе, циљ такве језичке перформансе је колико дистанцирање од језика одраслих толико и потреба за генерацијском социјализацијом, тј. жељом да буду прихваћени од својих вршњака.¹³ Социолекти управо одсликавају „разлике између појединих друштвених целина у оквирима говорне заједнице, међу друштвеним слојевима, структурама, групама” (Радовановић 2003: 175), при чему је свакако једно од најупадљивијих обележја језика адолесцената колоквијално-жаргонска лексика, чијом употребом се намерно настоји истаћи посебност, различитост.

Радовановић (2003: 176) истиче жаргон као „карактеристичан пример социјално мотивисаног језичког раслојавања, тј. издвајања друштвених

¹³ Зато Р. Бугарски (2006: 13) наглашава два основна – лингвистички и социопсихолошки – аспекта жаргона: „са социопсихолошке стране, суштина жаргона и темељни разлог његовог постојања представља потреба чланова неке друштвене групе да и нарочитим вербалним средствима афирмишу свој идентитет и потврде своју припадност групи”, док лингвистички посматрано, жаргон подразумева „специфичне лексичке и фразеолошке јединице (...)”. Говорећи даље о омладинском типу жаргона, као и супкултурном, Бугарски (2006: 14) скреће пажњу да они обилују маштовитим и живописним креацијама, а речи често излазе из оквира појединих група „улазећи у шири оптицај као нека врста општег жаргона”. Дакле, тзв. омладински жаргон се може наћи у свакодневной употреби и у говору старијих, а када се устали, жаргон може преко разговорног језика постепено да уђе и у стандардни језик. Бугарски (2006) наводи следеће карактеристике жаргона: лексичка продуктивност, иновативност, граматичка флексибилност, метафоричност, поигравање звуком и значењем чиме настаје нешто неочекивано али врло ефектно.

група у овом погледу”, док Бугарски (2006: 12) одређује жаргон као „сваки неформални и претежно говорни варијетет неког језика који служи за идентификацију и комуникацију унутар неке друштвено одређене групе – по професији, социјалном статусу, узрасту и слично – чије чланове повезује заједнички интерес или начин живота”, које одликује употреба специфичних језичких средстава, нарочито лексичких и фразеолошких (ibid.), чинећи га слабо/слабије разумљивим другим говорницима истог језика који га пак негативно вреднују у односу на књижевни језик (Бугарски 2006: 12). Дакле, одређене социјалне групе користе жаргон како би се (и) језички дистанцирале од остатка друштва, инаугуришући га у врсту симболичког маркера.¹⁴

2.1. Конверзација је, са читавим инвентаром, селекцијом и продукцијом коришћених језичких средстава, битна за изражавање и регулисање различитих димензија друштвеног идентитета као што су социокултурна, генерацијска и групна припадност. Како се језичким деловањем дефинишу, потврђују или оспоравају међуљудски односи, путем језика појединац верификује свој статус унутар друштвене групе (припадници неке друштвене групе у комуникацији користе иста или слична језичка средства).

2.2. У наредном сегменту биће приказани примери употребе колоквијално-жаргонске лексике у говору омладине у роману *Og 13 go 18*. Лексеме у говору младих највише се везују за домен номинације (других особа) и конзумације/уживања у дроги (и пићу), уз наравно најфреквентнију опсцену лексику. Анализа је извршена класификовањем лексема у тематске категорије.¹⁵

❖ Жаргонизми и колоквијализми за номинацију

а) особа у родбинском односу

- *Јел ње њо кева учила који сладолед да јегеш? Хахахахаха...* (10)
 – *Фора је сакујиш мало кинџе и онда одеш код мајџороџи и кујиш јачи буздован, бољи оклој, више енерџије....*(10) *А моја кева је навећа од свих.*
 (15) – *Како можеш њако да џричаџи о рођеној кевџи?* (15) – *Како мислиш, оџавила ње?/ – Развела се од њалеџа и оџиџила да живи у Аранђеловаџи.*
 (15) *Шџа џи је с њалеџом?* (15) – *Леџи је живео са кевом, њалеџом и*

¹⁴ Бугарски (2006) наводи да су жаргони криминогених супкултура, тј. супкултура које су на удару закона, намерно неразумљиви изван те групе у циљу заштите од „провале” спољног света.

¹⁵ Паскал Гете (Gaïtet 1992), испитујући субверзивни потенцијал употребе нестандардног стила у литератури, уз нужно ослањање на Бахтинове идеје (о језичком раслојавању у роману), пише у својој *Полиџичкој сџилисџиџи* о тзв. маркерима супстандарда/вернакулара [popular markers] на трима нивоима: фонетском, лексичком и синтаксичком. Када је реч о ономе чиме се бави и овај рад, дакле лексичким обележјима, ауторка сматра да се треба поставити питање: колико су те речи далеко од нормативног (прописаног) вокабулара, у којој су мери (већој или мањој) колоквијализиране, за које мотиве/теме се везују итд. Док прво питање, у нашој анализи, остављамо по страни, а друго „решавамо” не разликујући (строго) колоквијалну од жаргонске лексике, треће питање се разматра кроз класификацију лексике према тематској припадности.

млађим буразером у *преуређеном ваџону*, неће *пре Сајма*. (24) – Живео је неколико зрада од моје куће, са *кевом* куварицом у Галеници и *швецом* ситуденџињом у једнособном *сџану*. (26) Каже, *ћале* му *ошџио* у Канаду. То је било у *ушџорак*. У *четврџак* *родџиџељски*, *њеџов ћале* *шџ*. Ми *та ишџамо*, *ја јел ишџ* *ћале* није у Канади... (33)

б) мушких особа у другарском / пријатељском / колегијалном и непријатељском / неколегијалном односу и других

(...) да бих избегао *малиреџирање* неког од локалних *блејача*. (7) Па *иде* си *ишџ*, *чамуџо*, *ужелео* си се да *добџиџеш* *џо ишџици*... (9) *Ша* си *ишџ*, *дерџе*?! (10) Ало *клиџо*, *џази* како се *џонаџиџи*?! (11) *Ошџавила* ме због неког *џубреџара*, *сџариџе* *сџрага*. (15) *Исџириџоваџе* се да сам *балавандер* и биће *та блам* од мене. (16) *Ајде* сад *наџоџе*, *сџраге* *маџџори*! (18) *Коџи* си *ишџ* *бџолид*, *коџино*! (25) *И шџиџа*, *дуџао* си ко *клоџар* на *улиџи*? (27) *Поломиџу* *ишџ* ко *ишџку* *шџиџо* *дуџаџи* *леџак*, *маџмуне* (...). (32) У, *Муџави*, *бре шџо* си *фраџер*, дај *џола* *кеве* *ишџ* (...). (61) (...) *џедерџино* *једна* *мала*, *маму ишџ* *јебем* *сли...слинаву*! (65) *Смувала* се са неким *шанером* из краја. (68) *Пар* *моџих* *орџака* *кренули* *пре* неки *дан* на *Корџулу* и *враџила* их *хрџаџи*-ска *муџиџа* (...) *преџресали* их као *крџмосе* (...). (75) *Ошџао* сам с она два *бџлмеџа*. (78) *Идемо* у *КСТ*, *сџирају* ови *менџџоли*, *оџеџе* с нама? (88) *И он* је *будала*, само *шџиџо* је он *вишџе* *крџмос* и *шџо*... (89) (...) *јао шџиџа* *сџиџе* ми *ураџили*, *ишџке* *једне* (...). (107) *Идем* *куџи*, *ишџеба* да се *чуџем* са *орџаком*. (109) Е, *јак* си ми *ишџ* *фраџер*. (122) –*Ајде* *Дебели*, *шџиџо* си *сџиса* (...). (155)

в) женских особа

Али *шџиџа* ако *одлуџе* да *зайале* на *кеј* да *јуре* неке *рибе*. (7) – *Јесу* неке *рибе* с вама? – Па да, *наравно*, *увек* су *шџу* неке *рибџиџе*. (12) *Кад* сам *раскинуо* с *рибџом*. (14) *Ко* је *џа* *риба*? (15) *Курџеџиџина*! Али *јџи* *волим* *шџу* *куџку*. Све *жене* су *курџе*. (15) *Онда* *ја* *ја* и *џа* *ишџка* *ишџаџимо* *џо* *џраду* (...). (15) *Живи* с неким *Русџиџом*, *жеџиџе* *младом* *рибџом*. (15) *Шџиџа* је с *џџобџом*, *имаџ* ли *ишџ* неку *рибу*? (15) *Мада* има *добрих* *риба*, али не *држе* до себе. (33) *Франџусџиџиџа* је *оџасна* *ишџка*, *џлавуџа*. (36) *Ку...курџеџиџина* нека, а? (36) *Ма* *јок*, *има*м *две* *добре* *ишџке* у *разреџу*, али *нишџиџа* *нисам* *ураџио*. (68) *Леџи* је од *дебеле* *баба-сџе* *џазарио* *две* *џакле* *Сараџевске* *Дрине*. (70) *Кайирам* да има *џомила* *клиџки* *заџубљених* у *џебе*. (84) (...) *ишџиџ* *изџлачи* *лајџ*, а *две* *невиџене* *ишџке* *му* *лиџу* *кару*... (131) *Па шџиџа*, *ја* и *ја* да сам неки *крџмос* само бих *блеџао* *џо* *хоџиџелима*, *карао* *курџе*, *раџио* *кокс* (...). (135) –*Оџасно* *дуџе*! (156)

Уочава се да омладина, у роману, у конверзацији не употребљава друге номинационе изразе за родитеље осим колоквијалних *кева* и *ћале*, док *мајка*, *мама*, *ошџац*, *џаџиџа* и сл. не фигурирају у њиховим разговорима. Индикативан је у том погледу разговор који главни јунак води, прво, с тетком свог друга, која га подучава математику, одн. „матиш”, а потом и (преко телефона) са својом мајком (тачније, он се претвара да води тај дијалог с мајком како би се ослободио навалентне тетке):

–*Сџварно* *морам*, *мама* *ми* је *рекла* да *обавезно* *доџем* *раније*. (...) *Хало*, *мама*, *ја* сам (...). Али *мама*, *сџварно* *учимо*, не *ишџрамо* *ишџиџе*... (74)

Дакле, једино у овој ситуацији главни протагониста корист реч *мама*, у свим осталим он и његово друштво употребљавају колоквијализам *кева*. Још упадљивија је употреба речи *риба* за девојке. *Девојка* као лексема у овом социолекту практично не постоји, а поред *рибе* још се јављају и пејоративне *кучка* и *курва/курвејина*, док је с позитивном конотацијом – у датом друштвеном миљеу – употребљена опсцена лексема *йичка*, у значењу „атрактивна/згодна девојка”. Уочљиво је да, кад је реч о номинацијама женских особа, доминира негативно интонирана експресивност лексемских јединица. Слична је ситуација и с номинацијом мушких особа, где се региструју врло често изразито увредљиве лексеме (*смрад*, *ђубрејар*, *коњина*, *болиг* и сл.), а изузетак (од ових негативно конотораних лексема) у овој групи би представљале само две речи: *фрајер* и *орџак*.

❖ Жаргонизми и колоквијализми из области школства

Францускиња је ојасна йичка, йлавуша. (36) Поново смо слушали диско хийове. Екија је йочела да се осийа, шийреберу су морали кући одмах йосле йоноћи. (51) Следећи час био је майиш. (56) Имао је два кеца која је морао да йојрави, йа није смео найоље. (59) Јао, морам да йојравим једној кеца. Замисли, физичарка ми да кеца йред сам крај йогине (...). (71) Био је најсџарији йрофа у школи, делило йа је йогину дана до йензије и није йа више било брија ни за шийа. (120)

Од колоквијализама везаних за школу већина би се такође могла сврстати и у претходну групу јер служе за номинацију било наставника појединих предмета (*францускиња*, *физичарка*) било одличних ученика (*шийребер*). Овде су класификовани јер припадају не толико бројној групи лексема у вези са школским амбијентом. Преостале лексеме су такође одавно потврђене (*майиш*, *кец*). Њима као да протагонисти романа исказују свој равнодушан (пре него негативан) став према школи, наставницима и оним вршњацима који немају исти поглед на свет или школске обавезе као они (нпр. употребом речи *шийребер* главни јунак као да се подсмева вршњацима који се труде да буду добри у школи и који се, за разлику од њега, нису одали пороцима). Уз то, многи би се примери најпре могли тумачити као случајеви језичке економије, где се дуже речи скраћују (*йрофесор* → *йрофа*) или синтагме универбизују (*йрофесорка физике* → *физичарка*).

❖ Жаргонизми и колоквијализми везани за дрогу, цигаре или пиће и уживање у њима

Гасио сам йљује йо целом йтелу. (14) – Ма нишџа, майџори ми сџално йрави циркус. Пре неки дан смо Лейи и ја дували йакле овде кад је он уйао... / – Шџа сџе радили? / – Пиркали. Никад ниси йиркао? – Нисам. / – Мораћеш йи још много шџошџа да научиш у живойу. Нема везе, майџори је йолудео кад нас је видео, хџео да зове мурију. У сџвари, највише йа је изнервирало шџо је Лейи йойишџо гаску кад је био у клоњи. Такав је он, майџори баксуз, умире већ дваес' йогина. (19) И ко све йирка? / – Сви, цела екија сем Мушавој. Он се нешџо истџријовао да неће да йроба. (19)

Сјално се драо кад њрича. Дувао је лејак. Идемо да вамоду њакле, не можеш са нама. (21) Идемо да вамоду њакле, не можеш с нама. – А како Муџави може кад и он не дува? (21) Пиркаће нас чејшоро, ѡреба нам дванесѣ сексона, рекао је Ђоџави. – Пиркаћу и ја, оћу да ѡробам. (21) Ево ја дувам већ две ѣодине и није ми ниѣиѣа! (22) А како знам да сам ѡодувао? (23) Ко ѣебе ѣиѣа, ѣи ниси ѣиркао (...). (26) И ѣиѣа, дувао си ко клошар на улици?! (27) Где ћеш бре, ѣу је он, ѣирка ѣа нас не чује. (29) Био сам ја код Маре, али нисам дувао, само сам седео... Ма немој! Они дувају, ѣи седиш?! Поломићу ѣе ко ѣичку ѣиѣо дуваш лејак, мајмуне! (...) Нисам дувао, живоѣа ми. Пиѣај Муѣавоѣ, ѣиѣај дал сам дувао. (32) Или су удуван ѣа ниѣиѣа не разумеш?! (34) Ма јок, ѣамаи да исѣушум ѣљуѣу. (35) Можда ако се уѣије, може да буде сваѣиѣа... (36) Био је у ко зна којим халуѣама. (67) Гледао сам са сѣране и налазио сам се у ексѣази. (89) Њеѣов оѣај са Церака и он ѣиркали су домаћу раѣу и већ су били ѣоѣрилично ѣирке. (98) Имам консѣанѣни ѣиѣи као да сам одлеѣио, али ѣојма нисам имао да и ви ѣо ѣроваљујеѣе. Мора да је од ѣанѣе. Сад кад одем у Скојѣе гледаћу да ѣамо не варим уоѣиѣе. (105) Моѣли бисмо да за-вијејемо још једну ѣору. (106) Уваљаћу ѣа било ком ѣанкију на демију. (110) Имам консѣанѣни ѣиѣи да сам одлеѣио, али ѣојма нисам имао да и ви ѣо ѣроваљујеѣе. Мора да је од ѣанѣе. Извиниѣе, браћо, чекала се роба, нисам моѣо раније. (110) -Какав је ѣајѣо? (110) -Шѣа какав је ѣајѣо? (...) видиш на ѣиѣа личим! – Браѣе, ѣу нема ни близу квоѣера. (110) Уваљаћу ѣа било ком ѣанкију на демији. (110) Доѣ је био ѣрилично лош, и у мени се меѣао осећај мучнине и заводљиве омамљеносѣи. (111) Није ми било ѣрви ѣуѣи да ѣмрчем, осећај ми је био ѣознаѣи, али још увек нов. (111) Браѣе, уоѣиѣе не моћу да закљуѣам од ѣе, ѣамаи не ухваѣи сѣонд а она ѣочне да меље. (113) Где ѣи сѣоји варење? – Пали браѣе! Сѣавам. – Само ми кажи где је вуѣра, не мораш да усѣајеш. (115) Горак ѣи језик, оѣеѣ си се нечим урадио! (122) Има све да ѣоѣроѣиш на ѣуару. (123) Ионако ћеѣе да дуваѣе. (129) Па не моћу да идем сѣрејѣи на ѣиѣање. (129) Слуѣај, зѣуѣам ја ово, ѣа ѣалимо (...). (129) Па ниѣиѣа, ај негде да сроламо, ѣа можемо до трада. (131) Оћеш да скоѣимо до Сѣуденѣскоѣ ѣарка и ѣамо сроламо (...)? (131) Каѣирам да сада у Јуѣи ѣиѣи извелаѣи лајн, а две неѣиѣене ѣичке му лижу кару... (131) Па ѣиѣа, и ја да сам неки кримос само бих BLEЈАО ѣо хоѣелима, карао курве, радио кокс (...). (131) – А био сам у фазону да зѣуѣам неке ѣѣродонѣиѣе (...). (134) – Не знам за вас, али ја виѣе не моћу да варим. (134) Они су ѣѣионули на ѣиво, а ја на коѣу. (136) (...) да бих морао да одем код ѣсѣиѣаѣѣа и одмах ѣрекинем са ѣудѣирањем. (139) Имаш ли неки донѣро виѣка? (141) Позови Комѣију, чујем да је ѣун ѣиѣе. (141) Ђоновои су ми ѣѣебали само да би се дорадио и да ѣа суѣра не би сѣиѣла зѣкра, јер је осѣао без ѣајѣа. (143) Брадоња, ѣрво ћемо да сроламо ѣвоје варење, да бамѣро ѣо о чему ѣриѣаѣи. Оћу да оверим ѣо есид варење, ајде браѣе, сѣоѣај одма ѣору. (146) Да браѣе (...), није класична овера, изгледа да му је неко намерно увалио оѣѣров. (150) Наѣерали смо ѣа да ѣоѣије ѣилсева, зѣуѣао је целу ѣаблу бенседина. (150) – Ајде Дебели, ѣиѣо си сиса, извучи још који лајн да се урадим ко човек. (...) – Ма у реду је ѣо, али само још мали лајн, да не будем на ѣола. (155) Зѣкра ми је, нећу закуѣиѣаѣи. (157) Обуку се и наѣмрчу ко коњи. (158) – Јеси у фазону да се исѣимамо мало до дуѣѣе? (161)

Жаргонизми и колоквијализми из овог поља убедљиво су најбројнији (уз оне који припадају опсеном вокабулару) у дијалозима у роману. Употребом речи попут *варење*, *вуйра*, *дой*, *заролаи*, *зикра*, *овера*, *йиркаи*, *манки*, *иора*, *шмркаи* и др. ликови овог романа се идентификују као блиски наркоманском милеу, а познато је како наркоманима жаргон представља неку врсту арканског вербалног заштитног знака по коме се разликују од осталих. Лексеми из овог поља односе се на робу/материју (*йугра*, *йајдо*, *ица*, *вуйра*), радње (*сролаи*, *йиркаи*, *шмркаи*) или стање/ефекат (*зикра*, *йири*) везан за наркотику. Доминација лексеми из овог поља говори о свакодневици јунака романа, која се најчешће своди на покушаје да се дође до неког опијата/опиода ради конзумације, јер како главни јунак каже девојци, која упорно одбија да узме тродоне: *-Ајдее, йоиш само йар комада да ми йравиш друшйиво. Неће йи бишйи нишйи. / Али мени йо не йреба. / Ма видећеш, биће йи до јаја, ајде збој мене, молим йе.*

Поред појединачних лексеми, региструју се и колокације: *извући лајн*, *завијаи иору*, *равиш кокс*.

Захваљујући бројности примера у овој групи могу се уочити различити механизми настанка жаргонизма: нпр. жаргонска семантизација постојећих стандардних речи (*вариш* – „пушити траву, марихуану”), морфо-фонетски адаптирана позајмљеница (*лајна* – „линија праха наркотика који се у том облику ушмркава”; *йири* – „доживљавање визуелних и звучних халуцинација”), пермутација слогова и гласова (*зикра* – „криза”; *йугра* – „дрога”; *вамогу* – „дувамо”) итд.

- ❖ Жаргонизми и колоквијализми везани за одређене превозна средства и гориво

Већ неколико месеци йу сам чекао бус кад йалим у йрад, да бих избејао малйрейтирање некој од локалних блејача. (7) Возио је скејш у чейири дисциipline. (7) Немаш више дневних йейнаја. (19) Он сам у злайари ко у самојослузи. Накуйи се, уђе у ауто. Неће да уйали. Осйо без чорбе. (52) Целе йрошле йодине йройушйао сам и йо десей йейнаја са Зелењака кад сам се враћао из йрада, само да је видим како излази из неке йедесйройке. (68)

- ❖ Жаргонизми и колоквијализми за означавање ентеријера и екстеријера (микротопонимија)

Чекао сам йейнају на сйаници код Тржњака. (7) (...) возио се две сйанице йрема Калиш. (7) Сйишао сам на Зелењак у йоноћ и који минуш. (19) (...) и док смо йролазили йоред Обдаје, обданицйиа које је било код насце основне (...). (33) Йдемо у Мијуша (...). (21). Сјурили смо се йарком до шйајје. (24) Био је у клоњи кад су йочели и кад је чуо да свирају, зайрчао се, йојео се на бину и йрви скочио на сйеји. (...) После су се у бексйеју уйознали с бендом. (89) Ма нема шанси, морам сад да седим йајби. (119) Било ми досадно на досейу. (134) Можемо да изађемо неко вече да се йрошйамо, у неки фйћка (...). (155) Ево ме йајби, йледам йе-ве, безвезе. (160) – Да се увалимо у неки фйћка (...). (161)

- ❖ Жаргонизми и колоквијализми везани за новчана средства

*Фора је да сакупиш довољно кинџе и онда одеш код мајороџи... (10)
Одакле ти шолка кинџа? (11) Јел ћеш имати око двестица динџи да уиџриш
за вињак, мислили смо да свако да неку кинџу? (99) Можда си у фазону
за џејнаесџ керна. (110) Јел имаш неку џенџу? (156)*

Жаргонизми и колоквијализми из претходна три поља, слично онима везаним за школство, најпре се могу објаснити језичком економијом: уочава се скраћивање речи (*бус, скејџ, џејнаја, обдаја*) и универбизација (*зелењак*). Наравно, приметно је и шатровачко поигравање пермутирањем слогова (*Миџуца←Џамија; на лосеџу ← на селу; фињка ← кафињ; керна ← марака*), као и употреба позајмљеница (*џенџа*).

- ❖ Жаргонизми и колоквијализми везани за исказивање оцене, става, осећања

*Фора је да сакупиш довољно кинџе и онда одеш код мајороџи... (10)
Било ме је блам да џризнам да нисам видео џако леџендарну џиру (...). (10)*

- ❖ Жаргонизми и колоквијализми везани за понашање и људске активности

Али џија ако одлуче да зајале на Кеј да јуре неке рибе? (7) Брадоња, сад ће једно џејлање... (9) Имаш среће да сам џо ја, неко би џе већ уџазио. (11) Насџавио је да ме смара. (12) Па ниџија, наџао бих некоџа да блеји у насељу, џа би блејали заједно. (12) Блејим на комџу. (17) Да ли сам ја нормалан?! Ко зна џде се смуџам! (20) Палимо неџде, видимо се суџра, буди у Руџи. (20) А мени звучи слеџачки да џо џео дан блејим у насељу. (27) Не, браџе, џиџековали смо се, џрво у некој џамиџи... (27) Добро, ај сад џали! (28) Провалиџе, Кокоџка се ладно џоџиџсао као Рири... (65) Немам џде да је сџиарџуџем. (68) Суџра, кад сам је видео на џлаџи, у куџаџем косџиму џоџиџуно сам одлеџио. (69) Гоџиџи он џебе, реко ми је. (93) Шлихџа ти се. Не веруј му ниџија. (93) Па суџер, џаџман да изблејимо на џрибинама. (133) Па браџе, јел можеш да ми уиџриш џар комада? (134) Знаш, браџе, овде је увек било месџо за набадање. Кад се закаче два насеља, закажу фајџ овде. (...) –Ти си се као набадао? (142) Наравно, браџе! Али сам уџлавно џио баџине! (...) Набадао ме он још џар џуџа... – Јеси ти набадао некоџ? (143) Можемо да дамоџе неки филм. (149)

На основу бројности примера може се закључити како је и поље везано за понашање и људске активности битно у омладинском социолекту, те су колоквијално-жаргонске лексеме фреквентније у односу на друга поља (осим оног везаног за дрогу и конзумирање таквих супстанци). Те лексеме се односе на конкретне активности које јунаци изводе (или то планирају), дакле на нешто што сами чине, у ситуацијама у којима се свакодневно налазе, па не чуди њихова бројност. Од ексцерпираних лексичких јединица истичу се оне везане за доколицу, одн. потпуно одсуство било какве (физичке или интелектуалне) радње (*блејати/изблејати* – према ономотопеји звука овце) и физичког сукоба/агресије (*фајџ, набадаџи, џоџиџи баџине*).

- ❖ Жаргонизми и колоквијализми за номиновање различитих предмета, апарата

Ма немој, а иде си је итрао?– На комју... (10) Био је благо ментално рејтардиран и носио је цвикере с огромном диојтријом. (134)

- ❖ Жаргонизми и колоквијализми везани за квалификацију предмета или нечијег стања

Знао сам да се радило о некој дудој аркадној авантиури. (10) Нисам био луд да му шо признам. (16) Музика је била шиш. (79) Ма јок, мислиш на оне зелди славове?! Знаш браше, овај кеј је најојивнији део трада. (131)

У последњим двома групама налазе се малобројни примери који се односе на предмете, уређаје или служе за квалификацију: колоквијализми и жаргонизми су настали као последица гласовне редукције (*комј* ← *комју-ијер*) или пермутовања слогова (*зелди* ← *дизел*), померања значења (*луд*).

- ❖ Непристојна, срамозна (опсцена) лексика

Опсцена лексика се односи на номинацију неких делова тела/органа, као и радњи повезаних са сексуалним и/или екскреционим пробавним активностима (уп. Шипка 1999: 15). Марина Вицановић (2017: 173) наводи да је „нарочито код Срба, и на нашим просторима, коришћење опсцене лексике и лингвистички, и психолошки, и социолошки, и културолошки, па и етнолошки феномен”, указујући на то да је псовка само део ширег појма – опсцених речи (Ibid., 178). Попут Д. Шипке, и она истиче да „садржај опсцених речи и израза подразумева првенствено сексуалне радње и органе, [као] и екскреционе радње и садржаје” (Вицановић 2017: 178). Као функције опсцених речи ауторка наводи да се њима исказују емоције, да се њима ослобађа напетост, да се прецизније преносе жељене поруке (Ibid., 187). Нема сумње да све оно што припада пољу опсцене лексике није аутоматски и колоквијално/жаргонско,¹⁶ али су овде издвојене оне лексеме које то свакако јесу.

- а) Опсцени садржај је именован неутралним лексемама, нпр.:

Бола ме је сисама док ме љубила. Пајка ми се моментално укрупила. (49)

У непристојну тј. опсцену лексику спадају називи за делове тела који су по правилу покривени/скривени (од погледа других људи). Такви изрази могу настати метафоризацијом (примарно) неопсцених речи односно модификацијом постојећих речи. Тако нпр. у роману *Ог 13 го 18* гл. јунак за мушки полни орган користи реч *пайка*.

- б) У погледу бројности доминирају непристојне речи које су употребљене тако да не денотирају конкретну опсцену (сексуалну/екскрециону) активност, него се реализују у оквиру псовачког дискурса:

¹⁶ В. рад Ј. Марковић (2017).

Е ДО КУРЦА! – њрограо се Ђојави. (11) Не озбиљно, који ће ти курац решије на ирећем сираиу? (14) Не сери... (14) Ко је јебе! (14) Кој ће курац у Аранђеловиу? (15) Не сери, био сам убећен. (16) У јебоие, ал си клинац. (16) Шиа се дркаш, зезамо се мало. (16) Е сад бац нећу, ко ие јебе, ако ии бац смеиа иди на село иа иамо дркај курац на миру! (18) Кад иеи више да умреи, маму ии јебем, да не морам више да ириим ова ивоја срања! Бежи бре смаге муиави, иони се у ири курац, мари у иизду маиерину. (22) Ма нее, кој ии је курац. (22) Сисаш ми кару, Муиави! Који си ии болид, коиино! Пуии курац! Једи иовна кевина, Муиави! (25) Слушај, боли ме курац, имаи десей минуиа да ми сивориц ири жеииона. (28) Који вам је курац, ииа се дереие. (29) ЦРКНИТЕ БРЕ, МАМУ ВАМ ЈЕБЕМ, УГУШИТЕ СЕ У КЕСИ, ПИЗДА ЛИ ВАМ МАТЕРИНА! (30) Ма иоуи кииу... друћу Тииу! (31) Поломићу ие ко иичку иио дуваи лејак, мајмуне! (32) Ди си наркомане, немам лејак, али можеш мало да ми иодуваи курац! (34) ПИЧКЕТИНО СМРДЉИВА (...) (34) Пусиии ме бре више, кој вам је курац, ииа хоћеш од мене? (34) (...) Маму ии јебем... (38) ДЕ СТЕ ЗЕМУНЦИ БРЕ, ЈЕБО ВАС КУРАЦ! (38) Ђуи ке...кеиај! (37) Јебем ии нову иодину и све ио срање! (37) Па ајде бре, маму ии јебем, ииа је бре ово ниииа не ради, ручка је жив курац. () Ко иа јебе, иовно мало! (57) У јебоие! И ииа сад (...) (57) ЈЕБО.БОТЕ ДВА БИГ МЕКА! (60) Црни, је...јебеш ми ма...ма...иер (...) (61) То је неки Рус ваљда, јебем ли иа... (66) Једи иовна бре мениолу, иде се иомерио! (67) Гоиово, коначно више у иичку маиерину. Ти? – (...) јебиа, али ћу у авуииу, боли ме курац. (72) Јебиа, исиоклаћали ми оцене. (73) Па добро, боли иебе курац (...). (73) Где си бре човече, иди у курац! (91) Јебем вам мајку свима, мајку вам јебем усиаику... маму вам јебем (...) јао ииа си ми урадили, иичке једне, мајку ли вам јебем да вам јебем... (107) Е, немој да ми кеиаи (...) (129) Не сери више, иицаш се иамо иола дана (...). (130) Не сери баиице, неио ииа ћемо ми? (131) Немој да ми сереи! (141) Е, немој ии и ии да ме дркаш, довољно су ме сморили на иајби. (142)

в) врло често је опсцена лексика употребљена како би се денотирала некаква неопсцена радња или понашање и расположење појединца:

Лени? Шиа си ии, дерие?! Ауууу, не да си најебо! (...) Јебаће ии маиер. (57) (...) али једном ме усрало (...). (61) Баи жеии срање у Силииу, а? (65) Наравно, ниједном је нисам дочекао, иа сам ицао кући сав сјебан. (68) Прво ми је ииша на курац с њеним беоирадским иренемаињем. (69) А ја сам се сјебо (...). (72) Ја више волим ХаЦе бендове који наииу меииалу, који ии јебу кеву иосле ирвои рифа. (90) Увек се неиио усерем кад сам у ирилици. Невићена је риба! (96) Нису ми иуно кеиали. (...) Кайирам да сам суира најебо, кад сиварно скайирају да сам избачен. (119)

г) опсцена лексика употребљена је и да денотира сексуалне и екскреционе радње и (полне) органе:

Јеси карао некад? (...) Јеси се жвалавио са рибом? (12) Наркомани, карају се у бућу за дроћу (32). Кад би се скоцкала, кад би мало надркала

сисе, показала ноге, била би суџер за карање. (33) Јел знаш који је нови израз за дркање кише? (36) Дрко је курац на часу француској. Не се...сери. (36) Сео у задњу клуџу и дрко. Францускиња је ојасна џичка, џлавуџа. И ја сам ја редовно дрко на њу. (36) (...) одвалио би је од курца! (36) Сео је у прву клуџу, сџавио оледало на џаџику и ледео јој у џичку. (36)

Ти...џи би је одвалио од ку...курца!? Пи...џичку ниси ви...видо ни на филму, балави. (37) Можда џојебеш неџио. (40) Ма џде ћеџ џи неџио да џојебеш, јоџ џи висе слине. (41) (...) Црни, бу...буџу би џи дао сам је је...један џриз. (61) Добро бре, јебеш ли џи неџио у џој џвојој џколи? (68) И јел си је карао? (...) Ваџала ме за киџу, а ја сам јој џрабио сисе. (69) И боље џиџо је ниси карао. Јебање џоквари однос са рибом, ако је волиш. (...) После карања, џо виџе није било џо. (69) Ја Цану одма јебем у буџу. Прво је неџио кеџкала, а сад сваки џуџ кад се карамо џада чмар. (94) – Јел џи џуџи, ова моја сиса ко блесава. (...) Неџо, јел јој џуџиџ дуџе? (94) Јел џроваџујеџе да је највеџи бедак кад не искеџаш одма све, неџо исереџ један део, џа онда чекаџ на џоџи, наџиџеџ се ко коџ да изаџу неки брабоџци... (99) Биџу задовоџниџи кад ми ја џоџуџиџ! (122) – Оћеџ да ме јебеш, оћеџ да ме јебеш! (122) (...) џиџ извлачи лајн, а две неџиџе не џичке му лиџу кару... (131) Па џиџа, џа и ја да сам неки кримос само бих блејао џо хоџелима, карао курве, радио кокс (...). (135) Оџеџ нисам моџао да џорам. (151)

д) опсцена лексика употребљена је и за квалификовање и интензификовање:

Уџемо ми у дискоџеку, а музика срање. (84) То су срање бендови. (90) – Па како је било? – Било је до јаја. (92) Ма видеџеџ, биџе џи до јаја (...). (138) Умело је да буде зајебано до јаја. (142)

Показује се да су најбројније колоквијално-жаргонска лексичке јединце у роману оне опсценог карактера. Избором овакве лексике предочава се грубост/огрубелост тинеџера у понашању и интеракцији, као и идиомска униформност. Ово прво је видљиво у оквиру примера (б) скупине, који илуструју псовачки дискурс, где се најчешће јављају речи и синтагме попут јебаџи, курац, џичка маџерина..., док је ова друга карактеристика – униформност – видљива у групи примера (в), где би се могле идентификовати различите радње, али су сведене најчешће на два глагола: јебаџи и сраџи, а од овакве језичке слике не одударују много примери ни у скупини (г), па и (д), где се за квалификовање и интензификовање варирају реч и конструкција срање и до јаја.

3. ЗАКЉУЧАК. Омладински социолект, у стилизованом наративном остварењу, доминира у комуникацији међу ликовима (омладином) у роману. Писац помоћу њега исповеда одређено осећање света актуално за доба приповести, што никако не значи да је данас дезактуализовано. Млади употребљавају свој супкултурни, неформални идиом како би се разликовали од других и

на тај начин омеђили сопствено окружење и приступ социјалној групи, те ограничили разумевање садржаја порука које размењују.

На основу анализираних примера у роману *Og 13 go 18* уочава се да млади протагонисти у овом прозном делу (почињу да) користе колоквијално-жаргонску лексику како би били прихваћени међу својим вршњацима, будући да увек постоји страх од подсмеха (или одбацивања са стране) осталих чланова генерацијске групе (уколико изостане приклањање већини). Њихов начин комуникације је прожет, тачније „натопљен” некњижевном (разговорно-жаргонском) лексиком – управо ради опонирања и разликовања од говорног обрасца одраслих, док тај формални (стандардни) облик комуникације и бирана лексика постоје само у траговима у роману, ограничени на неколико говорних ситуација, тј. наративних епизода. Главни јунак овог романа је имао своје идоле у вршњацима (и онима нешто старијима), па желећи да постане члан њихове групе покушава да им буде што сличнији у начину изражавања (дакако и у понашању, те отуд почиње користити, дружећи се са њима, различите психоактивне супстанце), што доводи до тога да у језик уноси бројне колоквијализме и жаргонизме, јер да би се неко идентификовао као члан једне групе потребно је да буде „социолингвистички акултурализован”, тј. да се у конверзацији користи одговарајућим маркерским речима и изразима. Најизразитије се употреба такве лексике примећује у пољу везаном за номинацију особа (посебно негативно конотирана/вулгарна кад је реч о женама) и у случају тематског поља везаног за дрогу. Напослетку, иако не само тематски него и функционално издвојена, јавља се и веома бројна опсцена лексика. Како је другде истакнуто (Степанов 2019), Рашић, одн. његови јунаци сагледавају ствари на витгенштајнов(ски) начин: тако границе „нашег”, тј. омладинског (колоквијално-жаргонског) језика бивају уједно и границама (нашег) света. Тај колоквијално-жаргонски вернакулар постаје конструктиван за текстуални свет у којем су изразито фокусирана значења и ставови које заступају тинејџери: ништа ван тог језика и света није толико важно, тј. оно што је с оне стране тог социолекта – језик родитеља/школе/одраслих – за јунака романа (и његове вршњаке) бива тек као фон спрам којег се рађа и којем опонира маргинализована омладина живећи у свом свету и са својим говором.

ИЗВОР И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Вицановић, Марина. Функције опсцених речи и израза у српској култури. *Опсцена лексика у српском језику*. Марковић, Ј. (прир.). Ниш, Филозофски факултет, 2017, 173–206.
- Драгићевећ, Рајна. *Српска лексика у прошлости и данас*. Нови Сад: Матица српска, 2018.

- МАРКОВИЋ, Јордана. Статус опсцене лексике у жаргону. *Ойсцена лексика у српском језику*. Марковић, Ј. (прир.). Ниш, Филозофски факултет, 2017, 61–74.
- РАШИЋ, Александар. *Од 13 до 18: лектира за основну школу*. Београд: ЛОМ, 2016.
- РИСТИЋ, Стана. *Раслојеност лексике српског језика и лексичка норма*. Београд: Институт за српски језик САНУ, 2006.
- ТОШОВИЋ, Бранко. Стилизација. *Књижевна историја* XII/45 (1979): 91–127.
- ТОШОВИЋ, Бранко. *Функционални стилови*. Београд: Београдска књига, 2002.
- ШИПКА, Данко. *Ойсцене речи у српском језику*. Нови Сад: Прометеј, 1999.

*

- BOXER, Diana. *Applying Sociolinguistics: Domains of Face-to-Face Interaction*. Amsterdam: John Benjamins, 2002.
- BUGARSKI, Ranko. *Žargon*. Београд: Библиотека XX век, 2006.
- EMMISON, Michael. On the analyzability of conversational fabrication: A conceptual inquiry and single case example. *Australian Review of Applied Linguistics* 16 (1993): 83–108.
- FLAKER, Aleksandar. *Proza u trapericama*. Zagreb: Liber, 1983.
- GAITET, Pascale. *Political Stylistics: Popular Language as Literary Artifact*. London: Routledge, 1992.
- KATNIĆ BAKARSIĆ, Marina. *Stilistika*. Sarajevo: Ljiljan, 2007.
- KLIKOVAC, Duška. *Jezik i moć*. Београд: XX век, 2008.
- KOLANOVIĆ, Maša. Dosezi i granice simboličkog otpora: „Proza u trapericama” u kontekstu jugoslavenskog socijalizma. *Poznańskie Studia Slawistyczne* 6 (2014): 129–143.
- LLAMAS, Carmen. *The Routledge Companion to Sociolinguistics*. Age. Llamas, C.; Mullany, L.; Stockwell, P. (eds.) New York – London: Routledge. 2007: 69–76.
- MARČETIĆ, Aleksandra. *Figure pripovedanja*. Београд: Narodna knjiga, 2004.
- RADOVANOVIĆ, Milorad. *Sociolingvistika*. Sremski Karlovci – Novi Sad: IKZS, 2003.
- SAVIĆ, Svenka, Vesna POLOVINA. *Razgovorni srpskohrvatski jezik*. Novi Sad: Filozofski fakultet, 1989.
- STEPANOV, Strahinja. Razgovorna stilizacija u romanu Aleksandra Rašića *Od 13 do 18*. *Anzeiger für slavische Philologie XLVI* (2019): 219–233.
- SCHMID, Wolf. *Narratology: An Introduction*. Berlin – New York: Walter de Gruyter GmbH & Co, 2010.
- SCHEGLOFF, Emanuel. Goffman and the analysis of conversation. *Erving Goffman: Exploring the Interaction Order*. Drew, P.; Wotton, A. (eds.). Oxford: Polity Press, 1988, 89–135.

Strahinja R. Stepanov

COLLOQUIAL AND SLANG WORDS IN ALEKSANDAR RAŠIĆ'S NOVEL
FROM 13 TO 18: READING FOR SCHOOL

Summary

The object of the current investigation in this paper are colloquial and slang words in Aleksandar Rašić's novel *From 13 To 18: Reading for School*. Given the novel's subject matter – growing up of the main protagonist (from his 13th birthday till he is 18) during turbulent and violent years of the country's breakup (late 80s and early 90s of 20th century) – the author deploys youth (substandard) vernacular when representing discourse between young, teenage protagonists. Jargonization, realized not only in dialogical but also in non-dialogical (diegetic) sequences of the novel, affects solely youth characters. This paper is organized in three parts: first part will briefly outline the narrative characteristics of the novel, second part will present the extracted examples of colloquial and slang lexemes, and their classification and analysis based on the meaning and derivation, while third part will provide conclusions regarding the analyzed vocabulary.

Универзитет у Новом Саду
 Филозофски факултет
 Одсек за српски језик и лингвистику
 Др Зорана Ђинђића 2, 21 000 Нови Сад
strahinja.stepanov@ff.uns.ac.rs

Др Сања М. Маричић Месаровић, мср Даница Д. Трифуњагић

„КРИВИЦА ЈЕ ОВЕ ЗЕМЉЕ“.
ЕЛЕМЕНТИ ТРАДИЦИЈЕ И ФАТУМА У ТРАГЕДИЈИ
BODAS DE SANGRE И ФИЛМУ *LA NOVIA**

Беза Федерика Гарсија Лорке са традицијом једна је од најлепших очигледности његовог стваралаштва. У симболици Лоркиних мотива се уочавају извесне константе, које се и те како могу довести у везу са традиционалном културом. Стога се одлучујемо на сагледавање елемената традиције и фатума у Лоркиној трагедији *Bodas de sangre* и филму *La novia* Пауле Ортис, базираном на овом Лоркином делу. Паула Ортис препознаје Лоркино инсистирање на одређеном сплету мотива те их преноси на филмско платно. Многи симболи су се неизбежно морали поновити у филму, јер би без њих нестао добар део саме радње.

Кључне речи: Лорка, Крваве свадбе, филм, традиција, симболи, фатум.

1. Увод. Федерико Гарсија Лорка (Federico García Lorca), као један од најистакнутијих драматурга XX века, жудео је за новим поетским и драмским формама. Желео је да обнови позориште враћајући се античким коренима, обожавао грчке класике, гајио дубоко поштовање према писцима шпанског Златног века (шп. Siglo de Oro) а ипак је успео да остане веран традицији своје земље. Дубоко је веровао је да се у његовој Андалузији, области која је током своје дуге историје искусила утицаје различитих култура (јеврејске, маварске), осећа присуство духа античке трагедије од ког у свом делу задржава оно суштинско, присуство фатума који управља људским животима и који односи победу кроз смрт јунака (Wojtyśiak-Wawrzyniak 2013: 177–178).

Лоркина посебност се крије у чињеници да је умео да створи поезију у позоришту. Његово позориште је експериментално позориште без претеча

* Овај рад је написан у оквиру пројекта МНТР бр. 178002 – *Језици и културе у времену и њиховој пројекцији*

ни следбеника. Драмама Федерика Гарсија Лорке је својствена снажна поетска димензија и управо када се говори о позоришту овог аутора усталио се термин *йоейско* позориште. Овим придевом, како Салатино де Субириа (2005: 145) објашњава, жели да се укаже на структуру драмског дискурса грађену на основу одређених поступака који првенствено припадају лирском а не позоришном. Сусрећемо се са вербалном материјом која је проткана сликама, метафорама, фонетским фигурама или поемама које, прекидајући дијалоге и сценске покрете, усмеравају пажњу гледаоца на извесни аспект унутрашње стварности лика.

2. КРВАВЕ СВАДБЕ. *Кржаве свадбе* (*Bodas de sangre* 1933) је прва трагедија коју је Лорка написао. Шпански драматург и песник је ово дело написао за осам дана али је сама идеја годинама сазревала у ауторовом уму. Како је сам Лорка говорио, за писање је знао да утроши много времена, да проведе три или четири године у смишљању драмског дела, а онда га напише за петнаест дана. Тако је *Кржаве свадбе* писао готово пет година, објашњава Лорка у интвјуу који је дао Николасу Гонсалес-Делеиту (Nicolás González-Deleito) априла 1935. године (JOSEPHS – CABALLERO 2002: 27).

Инспирацију за *Кржаве свадбе* Лорка проналази у стварном трагичном догађају из 1928. године. Наиме, у руке аутора је доспео чланак из дневних новина *ABC* о догађају који се дан раније одиграо у месту Нихар, покрајина Алмерија, на југу Шпаније (JOSEPHS – CABALLERO 2002: 27).

Инспирисана истим догађајем, две године раније ауторка из Алмерије Кармен де Бургос (Carmen de Burgos)¹ објавила је роман *Puñal de Claveles* (1931) у ком се, у складу са феминистичком борбом којој је била посвећена, одлучила за срећан завршетак. Премда „оба текста исказују тензију између патријархалне културе и жеље за самоостварењем јединке“ (TRUXA 2003: 257) имамо женску перспективу наспрам мушке коју даје Лорка у *Крвавим свадбама*. Вест која лежи у основи оба дела говорила је о следећем догађају: уочи венчања млада бежи са другим човеком. Рођак осрамоћеног младожење их сустиже на путу и убија мушкарца док одбегла млада преживљава. О овом злочину који се десио пре 90 година и који је инспирисао једно од најснажнијих дела и једну од најбољих трагедија шпанског драмског стваралаштва XX века дуго се ћутало, премда је легенда живела међу становницима Нихара, све док Хосефина Гонгора Перес (Josefina Góngora Pérez) унука нећака главне актерке трагичног догађаја није 2015. године објавила књигу *Amor y traición en el cortijo de fraile* у којој је покушала да изнесе истину о такозваном Злочину из Нихара.

Лоркин позоришни комад је премијерно изведен у позоришту Беатрис (шп. Beatriz) у Мадриду 8. марта 1933. године а исте године је постављен

¹ Кармен де Бургос, која је у новинама и часописима објављивала приче и романе са намером да едукује своје сународнице о њиховим грађанским и политичким правима (ORTIZ-LOYOLA 2007: 62), данас се сматра првом професионалном новинарком Шпаније и једном од пионирки борбе за родну равноправност.

на сцену у Буенос Аиресу (Аргентина). Ово дело представља први велики успех Лорке као драматурга и наредних година је извођено у Мексику, Њујорку, Паризу и Москви. Лоркина блиска пријатељица, шпанска глумица Маргарита Сиргу (Margarita Xirgu) тумачила је улогу Мајке у инсценацији трагедије у Барселони из 1935. године а потом и у аргентинској екранизацији 1938. године. Извођење у Барселони Лорка сматра правом премијером овог драмског дела. „Se trata de un verdadero estreno, Ahora verán la obra por primera vez. Ahora se presentará íntegra“ (JOSEPHS – CABALLERO 2002: 44).

Код нас је овај комад постављен 1954. године у Југословенском драмском позоришту у режији Бојана Ступице, у Српском народном позоришту 1955. године (режија Јован Путник), у Народном позоришту Лесковац 1975. (режија Јован Путник), 2008. у позоришту Бора Станковић у Врању (режија Југ Радивојевић). А 2018. године поводом 120 година од рођења чувеног шпанског песника и драмског писца и 85 година од првог извођења *Крвавих свадби* у Мадриду имамо прилику да опет гледамо маестралну и минималистичку инсценацију Крвавих свадби једног од најталентованијих редитеља млађе генерације Игора Вука Торбице.

Већина критичара је мишљења да су *Крваве свадбе* најбоља трагедија коју је Лорка написао. Одувек је инсистирао на повратку трагедији. Са својом позоришном трупом Ла Барака (шп. La Barraca) залазио је у најудаљеније засеoke Шпаније и изводио дела највећих шпанских класика, Сервантеса, Тирса де Молине, Лопеа де Вега. „Позориште је сматрао најјачим и најкориснијим оружјем у подизању земље. Народ који не помаже раст свог театра, ако није мртав, близу је смрти, говорио је“ (IVANIŠEVIĆ 1990: 142). У интервјуу *Federico García Lorca y tragedia* који је Хуан Чабас (Juan Chabas) објавио у мадридском часопису Лус (Luz) 1934. године Лорка изјављује: „Hay que volver a la tragedia. Nos obliga a ello la tradición de nuestro teatro dramático. Tiempo habrá de hacer comedias, farsas. Mientras tanto, yo quiero dar al teatro tragedias“ (CHABAS 1994: 647).

Шпански драматург који је пажљиво бирао поднасловe који генерички одређују његове позоришне комаде, за *Крваве свадбе* узима поднаслов *Tragedia en tres actos y siete cuadros* (Трагедија у три чина и седам слика). Реч је о поетској драми, трагедији написаној у стиху која је замишљена као прво дело из ауторовог циклуса такозване руралне трилогије *Trilogía dramática de la tierra española*².

Као свестрано талентован, Лорка је студирао музику, књижевност и сликарство. Стога је његов стил поетичан, изразито метафоричан што отежава разумевање његовог стваралаштва код дела публице. У овом драмском делу он користи јединствен поступак приповедања а како то Игор Вук Торбица (2018a: 8) уочава:

² Друга је *Јерма* (Yerma 1934) док трећу *La destrucción de Sodoma o El drama de las hijas de Loth* Лорка никада није успео да напише.

„Лорка је у својој поезици помирио оно што се на нашим просторима, сва је прилика, никад неће помирити. Као ни један аутор пре њега, Лорка је објединио, у једнакој мјери и снази, три поетска, ауторска, и, рекао бих, идеолошка плана: умјетничке традиције, народног и личног“ (Торбица 2018а: 8).

Комад *Крваве свадбе* је сценско-поетски исказ врло једноставног сижеа, али бурне емоционалности, објашњава даље Торбица (2018б). Драмска структура и трагични ефекат овог дела нераскидиво су везани за поступке јунака који корачају ка својој судбини вођени силама фатума. Тврда и пуста земља, неутаживе страсти, несрећна љубав. Лорка у многим својим драмама успева да прикаже трагичност људског бића (GONSALES DEL VALLE 1971: 96) а суштина трагедије јесте да публика искуси све емоције не би ли доживела катарзу. Игор Вук Торбица (2018в) подвлачи да „Лорка тему смрти, као и тему крвне освете, посматра изнад стандардизованог друштвеног консензуса осуде таквих тековина. Он се тугом и песмом издиже изнад трагичног догађаја, не судом и моралним поуком“.

Лорка је радњу сместио у своју постојбину, руралну област провинције Гранада и уткао у свој комад обичаје који су на југу Шпаније и даље присутни, оно што је народно, фолклорно давши нам неку врсту портрета друштва кроз своје осећање света. Језик којим пише је једноставан, кохерентан. Он пажљиво бира речи из говорног језика успевајући да избегне рурализме и дијалектизме.

Радња се одиграва у тридесетим годинама прошлог века, у времену политичких конфликта у Шпанији које карактерише одсуство слободе, дубоко усађена уверења и морална убеђења. Релативно једноставна радња прати припреме за свадбу између младића и девојке, Вереника и Веренице. Реч је о затвореној радњи која почиње и завршава се у Мајчиној кући а одвија се у три дана: Мајка и Вереник разговарају о његовој намери да се венча, наредног дана је просидба и на крају прослава са трагичним крајем.

Основна тема дела јесте снага судбине као неизбежне која протагонисте вуче у пропаст. Реч је о сложеној, слојевитој причи препуној симболике, метафоричних слика и мотива а аутор већ самим насловом *Крваве свадбе* најављује расплет где ће страст, мржња и љубомора довести до трагичног краја. А све помоћу симболичних предмета који предосећају смрт па је и овде присутан Лоркин лајтмотив ножа, бодежа, оштрице. Нож који Месец оставља у ваздуху постаје инструмент међусобног одузимање живота двојице јунака након потраге кроз шуму. Гонсалес дел Ваље (1971: 102) уочава две церемоније, „церемонију венчања и церемонију крви коју нам најављује успаванка у Леонардовој кући. Страхови и предосећања Мајке поводом Веренице на почетку испуњавају се и кулминирају у трагичном расплету“. На крају остају три жене које жале за својим мртвима.

Као централну, Лорка обрађује вечну тему живота и смрти али на древни начин уз присуство митова, легенди, пејзажа, тврде и пусте земље,

који гледаоца уводе у свет мрачних страсти који своје корене вуку из љубо-
море, свет прогањања и смрти као трагичног краја. Лоркина прича обеле-
жена фатализмом написана је у маниру античке драме.

2.1. БЕЗИМЕНИ ЛИКОВИ. Лорка својим ликовима није дао имена већ гене-
ричке апелативе, Вереница, Вереник, Мајка, Отац вереничин итд. Изузетак
је Леонардо који је узрок трагичних догађаја. Џулијен Бартон (1983: 260–261)
сматра да Лорка употребом генеричких имена уместо личних сугерише да
је индивидуалност његових ликова подређена њиховим функцијама као
представницима одређених друштвених улога. Чињеница да сви протагони-
сти осим Леонарда уместо личног имена носе назив своје породичне улоге
осликава Лоркину намеру да их претвори у архетипске ликове, представ-
нике друштвеног менталитета руралне и сиромашне Андалузије³.

Лорка представља последице које трпе жене и мушкарци у патријархал-
ном друштву а због њему својственог фаталистичког поимања живота ње-
гови ликови постају жртве ригидних друштвених структура. Ортис-Лојола
(2007: 66) уочава да комбинацијом амбијента, друштвеног фактора и биоло-
шког елемента Лорка ствара трагично окружење у ком протагонисти нису у
стању да се остваре као индивидуе. Сведочимо вечној борби између љубави
као снаге природе и животних норми које намеће традиција. Брак између
Веренице и Вереника је материјалног карактера, уговорен да би се спојиле
две имућне породице у циљу удвостручавања добара и продужетка лозе. У
покушају да побегну од љубави, Вереница и Леонардо венчавају се са дру-
гим особама али не успевају да преболе љубав од које и даље изгарају.

Лорка код својих ликова наглашава примарне инстинкте и осећања. Ве-
реница је жртва једног важног унутрашњег конфликта. Она је бунтовница.
Према Ортис-Лојоли (2007: 66) њена несрећна судбина је донекле условље-
на биолошким детерминизмом. Отац ћерку пореди са мајком „*Se parece en
todo a mi mujer*“ (Лорка 2002: 140) а од комшинице сазнајемо чињеницу да
никада није волела свога мужа „*A su madre la conocí. Hermosa. Le relucía la
cara como a un santo; pero a mí no me gustó nunca. No quería a su marido*“
(Лорка 2002: 99). И сама Вереница за своју мајку каже да је тамо увела „*Se
consumió aquí*“ (Лорка 2002: 115) а била је из краја где има много дрвећа а
земља је богата „*Mi madre era de un sitio donde había muchos árboles. De tierra
rica*“ (Лорка 2002: 115) што слушкиња повезује са њеним веселим карактером
„*¡Así era ella de alegre!*“ (Лорка 2002: 115). Овде можемо да уочимо видимо
везу девојчиног темперамента и климе у којој је одрасла „*La culpa es de la
tierra*“ (Лорка 2002: 151). Ортис-Лојола (2007: 64) код Лорке издваја амбијен-
тални, биолошки и друштвени детерминизам. Лоркин амбијентални детер-

³ За разлику од Лорке, Кармен де Бургос у свом роману даје лична имена својим ли-
ковима а наденувши име Пура (чиста) својој протагонисткињи, не само да јој даје индиви-
дуалност већ указује и на чињеницу да су жеље које је подстичу да побегне са Хосеом
чисте као и њено име.

минизам настаје из природних енергија које владају покрајином Андалузијом и њеним становницима које су повезане са елементима који означавају трагичну судбину ликова – ножем, успаванком коју чујемо у Леонардовој кући, персонификацијом Месеца и Смрти.

Страст коју Вереница осећа је у потпуности људска и због ње она чини корак који води у трагедију. Гонсалес дел Ваље (1971: 105) сматра да је њен пад узрокован страшћу која је вуче ка Леонарду а да све то се огледа утицају који фигуре коња и месеца врше на њу и њега „Clavos de luna nos funden, mi cintura y tus caderas“ (Лорка 2002: 154). Мајка је та која одржава патријархалне вредности и намеће их другима. Према речима Игора Вука Торбице (2018б) имамо „један свет у којем је патријархат толико пустио корење, да смо парадоксално дошли до тога да му главну осовину држе саме жене, преузимајући мушки принцип“. Мајка се идентификује са Земљом, тлом које представља плодност и продужетак живота. Насупрот проливној крви убијеног супруга и првог сина, венчање представља оплодњу земље, обнављање живота, подмлађивање породичне крви, потомство.

Леонардо представља аутентичног негативног јунака. Као једини лик са личним именом он је антагониста у односу на Мајку. Он је тај који уништава све њене аспирације и планове, њену последњу наду. Леонардо⁴ је измучен лик кога страсти и фаталност вуку ка деструкцији. Он представља трагичног, негативног хероја који руши моралне и друштвене конвенције. У његовој прошлости налазимо двоструку негативност: припада породици Феликс и био је први момак Веренице. Његов симбол је коњ, пастув, страст без узда, без контроле, чист инстинкт, чиста патња.

Вереник као последњи изданак породице подређен ауторитативној Мајци „Yo siempre haré lo que usted mande“ (Лорка 2002: 138). Насупрот страстеном Леонарду он је оличење рада и потомства. Слушкиња је оличење мудрости народа која у свакој ситуацији уме да пронађе оно најбоље. Она исконски верује у љубав, у брачну љубав. Леонардова жена је оличење патријархалне супруге, која се помирила са својом судбином.

Будући да у већини Лоркиних дела женски ликови имају већу важност од мушких, овде имамо два лика која добијају трагичне размере: Вереницу и Мајку. Лорка успева да прикаже трагично стање жене у руралној Шпанији као жртве друштвених конвенција. Критичари не успевају да се договоре ко је главни лик Крвавих свадби те једни сматрају да је Вереница та која је покретач трагичног развоја догађаја док други у Верениковој Мајци виде истинско отелотворење трагедије. Истина је да су оба женска лика подједнако кључна за трагични расплет. Вереница својим поступцима покреће трагичне догађаје које Мајка својом одлуком приводи крају.

„Због својих поступака, напуштања Вереника у ноћи венчања послужиће као повод међусобног убиства два мушкарца. Такође преживевши

⁴ У корену Леонардовога имена проналазимо лава (шп. *león*) и жар, огањ (шп. *ardor*).

трагедију, надживевши обојицу, оставши сама и не остваривши се као мајка она поприма трагичне размере“ (GONSALES DEL VALLE 1971: 96).

Тражећи крвну освету Мајка губи јединог преосталог сина и остаје без потомства, наследника породичне лозе. Смрћу Вереника кажњена је Мајка која на крају, одбивши да је казни, Вереницу оставља мртву у животу: „¿Qué me importa tu muerte?“ (Лорка 2002: 163) И ту сведочимо неминовности трагичног фатума. Та фаталистичка визија живота је дубоко повезана са његовим личним искуством и показатељ је његове личне борбе између жеља и друштвених норми.

3. КАД СЕ ПОЈАВИ МЕСЕЦ: Лоркијански симболички универзум. У делу Гарсија Лорке, према Арангу (2007: 161) митски и архетипски феномен често је присутан а мит и архетип представљају изузетно сложену стварност једне културе која може бити тумачена из различитих перспектива. Константна употреба симбола, мотива, сугестивних слика је саставни чинилац поезије и позоришта Федерика Гарсија Лорке и има важну функцију у његовом стваралаштву. Трагедија *Крваве свадбе* није изузетак, те снажна симболика испуњава ово дело почев од присуства боја до персонификације митских елемената и носи снажан фаталистички печат.

У овом магичном лоркијанском универзуму деликатна лирика уједињена са драмском напетости и реалношћу меша се са надреалним на један сасвим природан начин (KATONA 2014: 90).

У систему симбола Лоркиног опуса месец заузима посебно место због бројних манифестација те осталих симбола са којима се повезује (CORREA 1957: 1060). Месец, звезде па и сунце у лоркијанској поезији имају космички карактер. Аранго (2007: 163) нас подсећа да је еминентни Мирча Елијаде, који се бавио темом месеца као божанства, истицао чињеницу да је лунарни ритам био примитивни симбол који је претходио сунцу те да се време некада мерило на основу месечевог а не соларног ритма. Месец је симбол плодности, живота и смрти. Даље Кореа (1957: 1077) присуство месеца у Лоркиној поезији заснива на астролошкој и фолклорној традицији његовог утицаја на природу док Мајо (1989: 98) наводи да месец као космичко божанство управља судбином човека и захтева крв. Чин проливања крви повезан је са религијским обредом приношења жртве у древним културама где су се крвљу жртава умољавала божанства (ARANGO 2007: 168). Дакле у *Крвавим свадбама* месец делује као божанство жедно крви и у том циљу „ова ноћна звезда осветљава шуму да би бегунци били лакше пронађени и да би се реализовао чин убиства двојице младића“ (CORREA 1957: 1072). Млад месец, као млади Дрвосеча лица беле боје и Смрт представљају један лик који је на сцени приказан дуално. Месец жедан крви најављује долазак Смрти. Мајо (1989: 94) уочава да ова заједница Смрти и ноћи или конкретније Смрти и Месеца представља константу у тематици Гарсија Лорке као симбола фаталног а Смрт која се јавља у *Крвавим свадбама* „враћа се класичним

канонима, те је то једна неумољива, брза и хладна смрт која узима своје жртве“ (МАЈО 1989: 97). Персонификација Смрти има кључну улогу у целокупној трагедији. Месец није неми посматрач већ као њен саучесник пружа јој осветљење, оставља нож у ваздуху, а персонификована у лику Просјакиње Веренику показује пут којим су прошли одбегли љубавници.

Судбину персонификују три девојке које намотавају црвено клупко као јасна алузија на грчке Мојре односно „римске Парке (Суђаје), господарице живота људи који престаје када се нит прекине“ (КАТОНА 2014: 82). Клупко представља симбол живота при чему његова црвена боја асоцира на проливање крви, на смрт.

Круна од наранџиног цвета асоцира на чистоту, радост када је реч о церемонији венчања. Вереничина круна је од воска што симболише нешто вештачко, мртво, оно што је изгубило природну свежину.

Симболика боја код Лорке заузима посебно место. У првом чину зидови Мајчине куће су жуте боје. Жута боја најављује трагедију и предосећа смрт. Црвена боја собе у Леонардовој кући симболише обнављање, нов живот, породични спокој. Црвена боја клупка симболише смрт и најављује трагедију. Тамно плава боја шуме указује на трагичну судбину, фатум. Зелена боја вегетације симболише живот али и горку смрт, фаталност. Бела боја јесте боја чистоте и радости али доноси и атмосферу смрти и фаталности као нпр. у последњој слици трећег чина где бела боја просторије представља ритуал сахране. Црна је боја боли, жалости, туге. Млада носи црну венчаницу уместо традиционалне беле.⁵

4. „Y TE SIGO POR EL AIRE COMO UN BRIZNA DE HIERBA“ Филм *LA NOVIA* ПАУЛЕ ОРТИС. Филм Пауле Ортис из 2015. године снимљен уз подршку *Fundación de Federico García Lorca* и номинован је за преко 30 филмских награда (*Premios Goya*, између осталих). Овај филм представља слободну адаптацију Лоркине трагедије која редитељки служи као основа, инспирација за једно феминистичко схватање Лоркиног дела. Док у свом наслову *Крваве свадбе* Лорка алудира на расплет трагедије, Паула Ортис се усредсређује на узрок трагедије, Вереницу, не супругу.

Филм *La novia* представља пету адаптацију трагедије *Bodas de sangre* на великом платну. Пре Пауле Ортис (2015), у овај подухват су се упустили Аргентинац *Edmundo Gouin* 1938. године; затим марокански режисер *Souheil Ben-Barka* 1977, те 1981. шпански режисер Карлос Саура (*Carlos Saura*) и 1984. године Шпањолка Пилар Тавора (*Pilar Távorra*). Сваки режисер/редитељ који се одлучи на рад са овим Лоркиним комадом, упушта се у велики изазов због његове изузетне комплексности. Гарсија Лорка узима стварни догађај и претвара га у поезију. Његов језик је дубоко метафоричан, лиричан и потребно је наћи равнотежу између реалних ситуација и надреалних и фантастичних делова.

⁵ За разлику од драмског дела, Вереница у филму носи венчаницу беле боје.

„Испод површине стварног Лорка креира нестварну драмску игру како уз помоћ лирских делова тако и помоћу хроматског, акустичног и просторног симболизма. Митски елементи и фигуре присутни су од самог почетка а реалистичне делове из прва два чина у трећем чину смењује узвишени лиризам и трансцендентално када сцену преузимају Месец и Смрт“ (KATONA 2014: 81–82).

Премда је филм врло лепо прихваћен од стране публике и неки га сма-трају уметничким делом истичући његову пластичност и поетске елементе, постоје мишљења да је филм исувише спор јер нарација као да и не постоји будући да је све подређено визуелном те је све је некако пренаглашено.

Музика такође представља један од најважнијих елемената у филму *La novia*. Лорка је мајсторски умео да уведе елементе традиције у своја дела (нпр. успаванка). У тексту успаванке коју Леонардова жена певуши детету до детаља се најављују и предсказују догађаји у трагедији. Паула Ортис (2015: 5) која каже да у филму нема ни једног дијалога а да га није Лорка написао, употребљава традиционалне народне песме које је аутор својевре-мено записао⁶ и поеме које је написао а које су за потребе филма интерпре-тирала шпански музички уметници. Инма Куеста (Inma Cuesta), маестрална у улози Веренице, певуши коплу *Los cuatro muleros* док се купа а на слављу после венчања изводи традиционалну песму *La tarara*. Народну успаванку *Nana del caballo grande* коју Леонардова жена пева сину, Лоркину поему *Madeja, madeja* пева девојка у Вереничиној кући ноћ уочи венчања док се двобој младића одвија уз пратњу поеме *Pequeño vals vienés*⁷ из Лоркине збирке *Poeta en Nueva York* (1930) у изведби Соледад Велес (Soledad Vélez).

Преношење Лоркине трагедије на платно је изузетно тежак задатак. У тексту сценарија смењују се проза и поезија и он је у потпуности веродо-стојан Лоркином оригиналу из тридесетих година XX века али уз измене у којима се редитељка трудила да не изневери ни речи ни свет које је Лорка створио. Она реконструише текст трагедије попут својеврсне слагалице и прилагођава га језику филмске форме. Пејзаж, земљу, коња у позоришту мо-рамо замислити док их у филму можемо видети. И управо је том естетском елементу редитељка уз помоћ директора фотографије Мигела Анхела Амо-еда (Miguel Ángel Amoedo) највише пажње посветила: симболима, сликама, сценографији, светлу и атмосфери филма. Андалузијски пејзаж дочаран је кроз сценографију сачињену од пустиње и кућа од камења. Снимање, које се одвијало у сред лета у Кападокији (Турска) и у пустињи Монегрос (Шпа-нија), је „било изузетно напорно што је имало утицаја на ликове а самим

⁶ „Његов професор музике Мануел дел Фаља (Manuel del Falla) му у срце усађује љубав према народном мелосу, посебно према андалузијском канте хонду (шп. *cante jondo*), те га упућује у технике записивања и обраде овог народног блага“ (IVANIŠEVIĆ 1990: 139).

⁷ Ленард Коен (Leonard Cohen), који је волео Гарсија Лорку до те мере да је својој ћерки наденуо име Лорка, обрадио је ову поему под називом *Take this waltz* а у филму је кориштена музика коју је он компоновао.

тим и допринело посебности и необичности атмосфере филма“ (РЕМАСНА 2015). У својој реинтерпретацији Лоркине трагедије Паула Ортис као новину осмишљава љубавни троугао између главних јунака (Вереник-Вереница-Леонардо) еротизујући њихов однос; изоставља лик Дрвосече док лик Месеца, Смрти и Просјакиње стапа у један. Вереница носи белу венчаницу уместо црне код Лорке. За разлику од трагедије у филму је визуелно приказан двобој и смрт младића као и погибија Верениковог оца и старијег брата, где сазнајемо разлог Мајчине огромне мржње према породици Феликс. Временски след сцена је измењен. На пример, разговор између Леонарда и Веренице пун пребацивања кривице о томе шта се догодило између њих у оригиналу се одвија пре доласка званица. У филму је овај болни моменат суочавања некадашњих љубавника померен на тренутак после венчања (LA NOVIA 2015: 00:36:30) када више повратка нема.

Од прве сцене гледалац се смешта у атмосферу суше, врућине, сунца, јаловости. Вереничина кућа је трошна, прети да се уруши, што дакако одсликава потоње догађаје. Вереникова кућа је опасана зидинама, попут замка, што у највећој мери говори о карактеру вереникове мајке, која се упире да сачува оно што је остало од њене породице. Пејзаж који прати читав филм приказује земљиште без плодова, пешчано тло, а једини пут када све врви од вегетације јесу сцене у шуми. У шуми се одиграва ретроспектива која приказује Вереницу, Вереника и Леонарда као безбрижну, невину децу, и крајњи приказ потере за Вереницом и Леонардом и њихови заједнички тренуци. Видимо, дакле, да је пажљиво око Пауле Ортис јаловошћу пејзажа најавило трагедију, трошношћу вереничине куће нестабилну наследницу на којој почива, тешким зидинама супротност Вереникових намера, али и тврдоглавост и непроменљивост историје, а бујном шумом искреност и неизбежност – детињство, и љубав и страст. У светлу традиционалне културе, јасно се истичу бинарне опозиције: плодно и јалово. Начињен преступ (Вереничино бекство са Леонардом) нарушава традиционални поредак, те захтева казну, која се огледа у јаловости, недостатку уопште. Са друге стране, парадоксално, Паула Ортис чин преваре смешта у шуму, која одише плодношћу, што нећемо повезати ни са каквом апологијом наступајућих догађаја, већ са присутним сексуалним чином, страшћу и љубављу. Шума свакако постаје и згодан терен за потеру, јер је непрегледна. Треба напоменути да се не могу сви елементи радње, филма и трагедије повезати са традиционалном културом, нити то треба радити без основа, али је исто тако важно увидети финесе, намерне или ненамерне, у везама са традицијом.

Вратимо се на поменути сексуални чин и изразе еротског у филму и трагедији. Иако шпанска традиција не прави отклон од еротског, оно је, заправо, једна од најбитнијих њених карактеристика, Лорка у својој трагедији еротско приказује само у наговештајима. Трагедија оставља места за жељу, али до контакта (изузев у случају пољупца младенаца) не долази. Паула Ортис, са друге стране, и те како акцентује еротско. Вереница и Вереник размењују нежности и пре свадбе, потом, ваља поменути и њен плес са јасним

елементима еротског (док пева песму *La Tarara*), и кулминацију која се огледа у сексуалном чину Веренице и Леонарда. Подразумевамо да се радња у трагедији и филму не мора подударати, те да је филм тек базиран на драмском делу, а не да је њена адаптација. Ипак, овај еротски искорак Пауле Ортис ствара неку врсту парадокса. Размењивање нежности и песма упућена Веренику указују на љубав коју Вереница осећа према Веренику. Та љубав свакако постоји, али не у том облику. Лорка изостављањем оваквих решења, чини се, жели да ту љубав остави на духовном нивоу, јер то јесте главна разлика између љубави које Вереница осећа према Веренику и Леонарду. Лорка то и објашњава Вереничиним речима са краја трагедије:

„[...] tu hijo era un poquito de agua de la que yo esperaba hijos, tierra, salud; pero el otro era un río oscuro, lleno de ramas, que acercaba a mí el rumor de sus juncos y su cantar entre dientes“ (LORCA 2002: 163)

Када је реч о сексуалном чину, он је убачен, такође, очекивано. Лорка, оставши ближи традиционалној слици света, чува Вереничину невиност:

„Que quiero que sepa que yo soy limpia, que estaré loca, pero que me puedan enterrar sin que ningún hombre se haya mirado en la blancura de mis pechos“ (LORCA 2002: 162).
 „Honrada, honrada como una niña recién nacida“ (LORCA 2002: 163).

У симболици Лоркиних мотива најчешће се могу пронаћи извесне константе, које се, макар када је реч о трагедији, и те како могу довести у везу са традиционалном културом. Паула Ортис препознаје Лоркино инсистирање на одређеном сплету мотива и оне које сматра важним и упечатљивим преноси на филмско платно. Мотиви месеца, коња, бодежа и крви су виртуозно изведени. Сви мотиви су међусобно повезани и причају причу унапред, средствима попут метафоре, симбола, алузије. За остваривање мотива изузетно је важна игра светлости. Наиме, готово свако појављивање ових симбола прати пажљиво осветљена сцена. Још једна заједничка карактеристика ланца мотива јесте да се њихова улога постепено разоткрива. Први сусрет са њима нема изричите конотације до којих ћемо нешто касније доћи.

Рецимо, најпре, неколико реченица о коњу и коњанику, чија улога и јесте најтранспарентнија. Јасно је да је реч о Леонарду. Ипак, свести мотив коња само на Леонарда било би сиромашење, како драмског дела, тако и филма. Овај мотив је у трагедији посредован кроз Леонардове ноћне доласке код веренице, али много суптилније и ефектније кроз успаванку коју певају Леонардовом детету. Паула Ортис задржава и једно, и друго, те додаје стаклене фигуре коња које прави Вереничин отац и нешто попут слајдова за пројектор, што промиче пред вереничиним и гледачевим очима, стварајући хипнотишућу илузију. Нагласићемо да коњ симболише сексуалну моћ и мушкарца. Још једном имамо опис Леонардове љубави као оличења сексуалне жеље и страсти. Коњ кога јаше Леонардо (мислимо на

сцену са почетка трагедије), као и онај из успаванке, у делу, а потом и у филму, описан је као измучен, немоћан, на измаку снаге. Управо је то судбина његовог јахача с краја приче.

Стаклене фигуре које прави Отац јесу коњи (LA NOVIA 2015: 00:12:12), а одмах након Оца, на сцену ступа Просјакиња која прави стаклене бодеже и даје их Вереници (LA NOVIA 00:14:00). Тако појмови стакла, кристала које Лорка као песничко средство и употребљава на више места⁸, у режији Пауле Ортис постају предмети од велике важности кроз једну нестварну, магичну визуелну игру. Стакло се показује као одличан избор због прозирности и могућности за преламање светлости, која служи за акцентовање мотива на неочигледном, а ипак неизбежном плану.

Месец, по Лоркиним речима, јесте симбол смрти. У филму *La novia* у једној од првих сцена, Вереница у руку узима стаклену фигуру месеца. У трагедији је месец персонификован, али се у филму за то не налази места и чини се да је то добар избор. Појава персонификованог месеца би филм погурала са fine међе реалности, са елементима магијске, опчињавајуће, наговештене илузије, у простор фантастике. Његова симболика је, са друге стране, недвосмислено препозната, па се појављује, како у фигурицама, тако и као велики, пун месец у ноћи, али и весник смрти у зору, када долази до коначног разрешења радње. Месечева пратиља је у трагедији и филму Просјакиња. Док је у драмском делу за њу резервисано место на крају, уједно са Месецом, филм јој оставља места у читавом току радње. Она, рекли бисмо, допуњава Месечеву улогу. У филму Просјакиња постаје пројекција Веренице, али са злом намером. Иако се ово може тумачити њеним знањем предстојећих догађаја, које не жели да спречи, ипак је свака њена појава обавијена злослутношћу. Да је Просјакиња заправо Вереница, постаје јасније са близином краја филма. Вереничина и Просјакињина хаљина су исте, косе су им исто исплетене, чак се у једном тренутку смењују њихови ликови. Помало је језиво што Просјакиња/Вереница гура себе у сопствену пропаст.

Но, вратимо се још мотиву крви и бодежа. Бодеж је смрт, освета и жртва, и такође је направљен од стакла. Просјакиња даје бодеж вереници, а у једној од сцена које већ воде ка расплету, изговара стихове: „La luna deja un cuchillo abandonado en el aire“ (LA NOVIA 2015: 00:55:08). Наново се срећу мотиви који наговештавају смрт – Просјакиња, месец и бодеж. Прикључује им се и крв, која је присутна увек када и Просјакиња. Вереница се накашље и избаци у руку крв и делове бодежа. Вратимо се на слику стаклених фигура од које смо почели. Најважнији мотиви се окупљају у њима, олича-

⁸ *Madre*: En una custodia de cristal y topacios pondría yo la tierra empapada por ella (LORCA 2002: 133).

Luna: ¡Dejadme entrar! ¡Vengo helada por paredes y cristales! (LORCA 2002: 144).

Novia: ¡Qué vidrios se me clavan en la lengua! (LORCA 2002: 150).

Muchacha 2: Jazmín de vestido, cristal de papel. (LORCA 2002: 155).

вају несрећу и смрт, а у току филма нас изнова на њих подсећају светлост која се кроз њих прелама и Просјакиња, суђаја која брине да се згоди све по плану. У флешбеку који је сниман техником камере успореног филма (енг. *slow motion*) у ком нас редитељка упознаје са некадашњом љубавном везом Леонарда и Веренице, видимо сцену у којој јој он поклања месец од кристала а који она дан данас чува у својој соби (LA NOVIA 2015: 00:08:30). Отац у својој радионици израђује коња од кристала (LA NOVIA 2015: 00:12:26), на истом месту Просјакиња израђује два стаклена бодежа (LA NOVIA 2015: 00:14:03), којима ће бити спроведено међусобно убиство младића. Вереница плује комадиће стакла (LA NOVIA 2015: 00:54:08). Стакло пуца као што пуцају емоције протагониста (LA NOVIA 2015: 00:55:17).

Од веридбе, у којој се Вереници доносе најлепши дарови, о чијој се лепоти и вредности на даље прича (нарочито у Лоркиној трагедији), присуствујемо и разговору две патријархалне породице. Мајка, која као чврст и принципијелан лик, одговара улози оца, и Отац Вереничин разговарају о богатству (како материјалном, тако и моралном) двеју породица и стиче се утисак, што они и сами изговарају, да се спајају два добра капитала (опет не само у буквалном смислу). Даље, спремање Веренице такође садржи елементе традиције. Помажу јој другарице, а после свадбе им она даје укунице, које треба да помогну следећој девојци да ступи у брак. Овакав принцип није стран ни данас, само што је сада заступљено бацање бидермајера, али са истим значењем. Веома је леп детаљ што је Вереник окићен класјем жита. Жито је симбол плодности, што акцентује младожењину и уопште брачну функцију. Мајка изузетно лепо дочарава однос мушкарца и жита када каже: „Los hombres, hombres, el trigo, trigo“ (LORCA 2002: 95). Осврнућемо се још и на цвет наранџе, који је веома битан у трагедији, а препознала га је и Паула Ортис. Најпре Леонардо пита Вереницу да ли јој је изабраник донео наранџин цвет, а потом је видимо окићену наранџиним цветом. Појављивање ове биљке није случајно. Мануел Антонио Аранго (1998: 190) каже да наранџин цвет представља „мушку сексуалну моћ и оплођење Веренице“. Осим овога, када млада носи наранџин цвет, то је знак да је она чиста, невина. Вишезначност наранџиног цвета у шпанској традиционалној култури, коју преноси Лорка у своје дело, а потом Паула Ортис на филм, је оправдала сваки свој аспект. Најпре, Леонардова опаска у питање доводи Вереникову сексуалну моћ, односно, веома важним се сматра могућност мушкарца да оствари своју функцију у браку. Даље, Вереников дар сугерише и то да је Вереница невина, чиста, што се тврди у трагедији, али се помало доводи у питање, јер се зна да је раније постојало нешто између Леонарда и Веренице. Најинтересантнији моменат у филму је ипак онај када Вереница скида венац (накит) са наранџиним цветовима и даје девојцици, а вереникова мајка јој га враћа на главу. Тих симболичних неколико тренутака показују Вереницу која се опрашта од своје невиности и Мајку која заступа патријархалне принципе и не дозвољава удаљавање од њих.

Патријархална заједница се доводи у питање превасходно Вереничиним преступом и за то је стиже неминовна казна. У традиционалној култури постоје извесне норме које се морају поштовати, и за чији преступ мора уследити нека врста санкције. После оваквих догађаја, за које има прегршт примера у народној књижевности, заједница се враћа у устаљени ток. Лорка препознаје овакав код, не оставља Вереницу и Леонарда да живе срећно, већ њу кажњава, можда на неочекиван начин. Вереницу оставља у животу, а Вереника и Леонарда не. Вереници остаје читав живот да се каје, што и јесте већа казна од смрти. Мајка, са друге стране, јесте потпуно упућена у функционисање света и заједнице, па остаје смирена. О њеном знању говори и ауторитативност коју показује када треба да крене потера за Вереницом и Леонардом. Она је свесна да ће изгубити сина, али и даље инсистира на томе да оде, јер зна да постоје вредности веће од њене личне среће. Мајка се још једном показује као чувар патријархалног поретка.

5. ЗАКЉУЧАК. Остављамо простора за још детаљнију анализу елемената традиционалне културе у Лоркиној трагедији и филму Пауле Ортис. Анализа, по нашем мишљењу, најважнијих и најупечатљивијих елемената који су из трагедије пренети на филм, ипак је била сасвим довољна за сврхе овога рада. Традиционална слика света је нашла место у савременој адаптацији и то на (најмање) два веома значајна начина. Прво, Лоркини симболи су се неизбежно морали поновити у филму, јер би без њих нестао добар део саме радње (мислимо, примера ради, на Просјакињу). Други начин, још успелији из перспективе филма, јесу метаморфозе традиционалних елемената или реинтерпретација традиције (фигуре од стакла, игра светлости, слојевитији лик Просјакиње). Остаје нам, на послетку, да закључимо да, упркос свеопштим тенденцијама да се традиција наруши и остави у запећку, она, можда у неочекиваним облицима, али и те како успева да преживи, да буде присутна.

Трагедија *Крваве свадбе* представља поетско дело о животу и смрти где природа и предмети из свакодневног живота делују као ликови и симболи фатума. Страст је овде негативни лик а сви остали су њене жртве. „Осећа се жудња за слободом у којој се страсти јунака се распламсавају под будним оком месеца, прелепој а опет престрашној персонификацији смрти. Бол, патња, мучење, немогућност да се побегне од оног неизбежног“ (ABELLAN CHUECOS 2017: 2). Филм *La novia* представља интерпретацију лоркијанског универзума помоћу пажљиво разрађеног естетског, светлости и контраста уз музику која све употпуњује. До катарзе долази јер свако од нас може да се поистовети са причом било да чита дело, гледа представу или филм.

ИЗБОРИ

- GARCÍA LORCA, Federico. *Bodas de sangre*. Allen Joseps y Juan Caballero (ed.). Madrid: Cátedra, 2002. 16ª edición.
- ORTIZ, Paula (režija). *La novia*. Get in the Picture Productions. Mantar Film, Televisión Española. 2015.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- ТОРБИЦА, Игор Вук. *Кајџалој за крваве свадбе*. ЈУ „Град театар“, Будва и Српско народно позориште, Нови Сад. 2018а: 7–8.

*

- ABELLAN CHUECOS, Isabel. Las cuerdas y el deseo. *Cuadernos de Aleph* 9 (2017): 1–9.
- ARANGO, Manuel Antonio. Presencia mítica de las culturas arcaicas en la obra de Federico García Lorca. *Pensamiento y cultura* 10 (noviembre 2007): 159–171.
- BURGOS, Carmen de. *Puñal de claveles*. Edición de Miguel Naveros (ed.). Almería: Editorial Cajal, 1991.
- BURTON, Julianne. The Gratest Punishment: Female and Male in Lorcás Tragedies. *Women in Hispanic Literature: Icons and Fallen Idols*. Beth Miller (ed.). Berkeley U of California, 1983, 259–279.
- CORREA, Gustavo. El simbolismo de la luna en la poesía de Federico García Lorca. *PMLA* 72/5 (1957): 1060–1084.
- CHABAS, Juan. F. G. Lorca y tragedia. En Federico García Lorca. *Obras VI*. Miguel García-Posada (ed.). Madrid: Akal, 1994: 646–648.
- ESNP: *Enciklopedija Srpskog narodnog pozorišta*.
<<https://www.snp.org.rs/enciklopedija/?p=6539>> 15. 11. 2018.
- FURIÓ, María José. *El punto de vista femenino en La novia de Paula Ortiz (1)*. 30. 5. 2017.
<https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/mayo_17/30052017_01.htm> 29. 11. 2018.
- FURIÓ, María José. *El punto de vista femenino en La novia de Paula Ortiz (2)*. 14. 6. 2017.
<https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/junio_17/14062017_01.htm> 29. 11. 2018.
- GONZALES DEL VALLE, Luis. Bodas de sangre y sus elementos trágicos. *Revista de la Facultad de Filología* tomo 20 (1971): 95–120
- IVANIŠEVIĆ, Drago. Pogovor. Federico García Lorca. *Knjiga pjesama*. Zagreb: Aurora, 1990: 139–144.
- JOSEPS, Allen, Juan CABALLERO. Historia de Bodas de sangre. Federico García Lorca. *Bodas de sangre*. Madrid: Cátedra, 2002: 26–48.
- KATONA, Ester. Bodas de sangre de Federico García Lorca en las tablas húngaras. Algunas representaciones memorables entre 1957-2014. *Acta hispánica* 19 (2014): 79–100
- ORTIZ, Paula. La culpa es de la tierra. *Bodas de sangre*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2015.

- ORTIZ-LOYOLA, Brenda. Bodas de sangre de Federico García Lorca y Puñal de claveles de Carmen de Burgos: Dos versiones de una misma historia. *A Journal of the Céfiro Graduate Student Organization* 7.1/7.2 (Spring & Fall, 2007): 61–77.
- MAJO, Óscar de. La muerte como personaje en la obra dramática de Federico García Lorca. *Signos universitarios* 8/16 (1989): 93–104.
- REMACHA, Belén. La mirada de Paula Ortiz revive a Lorca. *El diario*. 11. 12. 2015. <https://www.eldiario.es/cultura/cine/Mirada-Paula_Ortiz-revive-Lorca_0_461604131.html> 10. 11. 2018.
- PÉREZ-PEDRERO, Susana Gil-Albarellos. Bodas de sangre y la novia: De Federico García Lorca a Paula Ortiz. *Tonos Digital* 2018.
- SALATINO DE ZUBIRÍA, María Cristina. Yerma. Por qué poema trágico y no tragedia poética. *Revista de Literaturas Modernas* 35 (2005): 143–161.
- TORBICA, Igor Vuk. *Krvave svadbe Igora Vuka Torbice na Grad teatru: U slavu Federika Garsije Lorke*. 03. 8. 2018b. <<https://www.kurir.rs/zabava/pop-kultura/3096149/krvave-svadbe-igora-vuka-torbice-na-grad-teatru-u-slavu-federika-garsije-lorke>> 10. 11. 2018b.
- TORBICA, Igor Vuk. *Napravićemo još veće četvrti i gradove, ali društvo nikad nećemo biti*. Intervju objavljen u listu *Blic* 09. 8. 2018b. <<https://www.blic.rs/kultura/vesti/intervju-igor-vuk-torbica-napravicemo-jos-vece-cetvrti-i-gradove-ali-drustvo-nikad/58nr5mn>> 11. 11. 2018.
- TUXA, Sylvia. Corrientes y prácticas literarias en la obra de Carmen de Burgos. *Literatura y pensamiento en España: Estudios en honor de Ciriaco Morón Arroyo*. Newark: Juan de la Cuesta, 2003: 245–261.
- VILLEGAS, Juan. El leitmotiv del caballo en “Bodas de sangre”. *Hispanófila* 29 (1967): 21–36.
- WOJTYSIK-WAWRZYŃIAK, Katarzyna. Las inspiraciones griegas en la trilogía dramática de la tierra española de Federico García Lorca. *Collectanea philologica* XVI (2013): 175–184.

Dr Sanja M. Maričić Mesarović, mrš Danica D. Trifunjagić

*THE FAULT IS OF THE EARTH. ELEMENTS OF TRADITION AND FATE
IN THE TRAGEDY BODAS DE SANGRE AND THE MOVIE LA NOVIA*

Summary

García Lorca's connection with tradition and traditional culture is one of the most beautiful motifs of his artistic opus. A number of studies of this prominence of Lorca's poetics turn out to be a double-edged sword, thus it is extremely important to find a subject that will not be a simple repetition of what has already been said. Therefore, our goal is to give our small contribution by analysing the elements of tradition and fate in Lorca's tragedy *Bodas de sangre* (Blood wedding) and Paula Ortiz's movie based on Lorca's

tragedy, *La novia* (The bride). We consider this study to be useful primarily from the perspective of understanding and interpreting Lorca's work in the present time considering that the movie had its premiere in 2015. In the symbolism of Lorca's motifs certain constants can be recognised which can clearly be associated with traditional culture. Paula Ortiz recognizes Lorca's admanancy on certain motifs and translates the ones she considers important and impressive onto the big screen. Lorca's symbols inevitably had to be repeated in the movie, or else without them a significant part of the story would be lost.

Др Сања М. Маричић Месаровић
 Универзитет у Новом Саду
 Филозофски факултет
 Одсек за романистику
sanja.maricic.mesarovic@ff.uns.ac.rs

Мср Даница Д. Трифуњагић
 Универзитета у Новом Саду
 Филозофски факултет
 Докторанд на Одсеку за српску књижевност
danica.trifunjagic@gmail.com

Др Диана М. Поповић

МАЛАЈСКИ ПАНТУН У ФРАНЦУСКОМ РУХУ

Иако је малајски пантун, или пантум, устаљени песнички облик, настао на подручју Малезије и Индонезије, дакле на простору који је географски и културолошки веома удаљен од европског и америчког тла, то није представљало препреку да пронађе свој пут и у књижевностима других континената. У овом чланку говоримо о особеностима изворног пантуна, потом о његовом продору у европску књижевну традицију и посебно о распрострањености у француској књижевности, као и у северноамеричкој књижевности француског говорног израза. Истраживање показује да је у француском књижевном кругу ова специфична лирска форма прихваћена, али уз извесна прилагођавања романском културно-језичком наслеђу, док је у савременој канадској поезији на француском језику могуће пронаћи и примере који се враћају суштини изворног, малајског облика.

Кључне речи: устаљени песнички облици, малајски пантун (пантум), француска поезија, франко-канадска поезија.

1. КА ДЕФИНИЦИЈИ МАЛАЈСКОГ ПАНТУНА. У народној књижевности распрострањеној на територији данашње Малезије и Индонезије настала је песма устаљене форме под називом *пантун*. У поднебљу одакле потиче, уобичајена су и друга имена за овај облик, као на пример *пантон*, *панари-кан*, *панекан* (Џивковић 1992: 563)¹. У њему се третирају најразличитије теме, од верских и поучних до шаливо-сатиричних и љубавних. Ове последње су најзаступљеније.

У малајској културној традицији пантун је присутан од давнина. Настао је у усменој форми, коју никада није напустио. Рецитовао се или певао током церемонија и свечаности, али и приликом неких важних тренутака

¹ Према *Етнолошком извештају* (*Ethnologic report for Malaysia*) у Малезији се говори стотину тридесет и седам језика, те не чуди што постоје различити називи за исти појам <www.wikiwand.com/sr/Малезија>.

у свакодневном животу. Постоје пантуни којима се изјављује љубав, наговештавају одласци, исказују разне догодовштине, шале, покуде или мудрости. Када је ушао у писану књижевност, пантун се могао наћи у прозним текстовима, као поетски одломак, у виду монолога или дијалога (VOISSET 1997: 7).

Први писани примери пантуна датирају из шеснаестог века. Забележени су арапским писмом у тексту под насловом *Династија султанâ* (*Sulalatus Salatin*), познатијем као *Малајски рогослов* (*Sejarah Melayu*)², за који се сматра да је настајао у периоду од 1401–1511, да би коначно био обједињен и преписан 1536. године (РЕВУНЕНКОВА 2008). Због тога се уз појам пантуна, који је нашао место у овом важном историјском спису³ увредио епитет *малајски*.

Малајски пантун је лирски облик особен пре свега по својој структури, која се заснива на понављањима и бројним паралелизмима, односно на извесној симетрији, која је у писаном облику још израженија, јер се усменом (аудитивном и вокалном) аспект придружује и визуелни. Паралелизам се уочава најпре у броју стихова, којих има четири (дакле, реч је о катрену), а сваки стих сачињен је од по четири речи. Свака реч има два, највише три слога, тако да је број слогова у стиху најмање осам, што је најчешћи случај, или пак већи, али не прелази дванаест. Изабрани број слогова у првом стиху задржава се до краја песме, чиме се постиже устаљени ритам.

Паралелизам се огледа и у фонетској структури. Пантун је миловучна лирска песма која обилује римама. Њена гласовна организација из прва два стиха пресликава се у наредна два. Уобичајено је присуство укрштене риме, *абаб*, али су честе и унутрашње, које могу да иду дотле да се све речи римованих стихова такође римују (VOISSET 1997: 7–8).

И семантички ниво песме подразумева одређени паралелизам. Тачније, реч је о бипартитној структури у којој се тема, песничка слика, или ређе поента, изнета у првој половини катрена, налази и у наставку, односно у наредна два стиха, али у нешто измењеном облику.⁴ Другим речима, тематски

² Преводи на европске језике датирају из деветнаестог века. Први од њих био је превод на енглески језик, шкотског оријенталисте Џона Лејдена (John Leyden), који није доживео његово штампање. Наиме, објављен је 1821. године у Лондону, десет година након преводиоачеве смрти. У дигитализованом облику овај превод је доступан и на интернету.

³ Пантуни се налазе на стр. 83, 316. и 330.

⁴ Жак Жуе (Jacques Jouet), члан групе Улипо (Oulipo) – радионице за потенцијалну књижевност (фр. Ouvroir de Littérature Potentielle), коју су основали француски књижевници и математичари 1960. године ради експериментисања са применом математичких модела на књижевно стваралаштво – описује пантун као структуру понављања која има облик катрена у којем је први двостих денотативан, дескриптивног карактера, посвећен опису неког догађаја из свакодневице или из историје, док су наредна два стиха интимистичка и представљају носиоце емоционалног стања. У њима песник износи свој субјективни доживљај, као допуну претходног двостиху (JOUET 2005: 20–21). Иако у личном тону, други двостих може имати вредност опште истине или износити морални суд и тада исказ наликује пословици или наравоученију из басне у стиху (CHISHOLM 1911: 686). Иако се може чинити да су у супротности, први и други део катрена су, заправо, комплементарни.

наговештај из прве половине песме развија се у наставку, односно надаље не може бити изневерен, јер нема увођења нових тема. Често су присутне игре речима, сваковрсна понављања морфема, слика или симбола, с намером да се обезбеди јединство у идејном смислу, као и јединство тона. Ипак, има и случајева у којима таква пренапрегнутост текста у скупеном језичком простору катрена проузрокује сасвим супротан ефекат, односно доприноси настанку потешкоћа у разумевању поруке. Те потешкоће настају и као последица чињенице да је пантун проистекао из усмене традиције, која допушта извесне текстуалне импровизације приликом изговарања (рецитовања или певања) стихова, које се руководе, пре свега, звучном сликом. Може се приметити да се такви случајеви, управо због краткоће форме (свега четири стиха) и могућег присуства импровизација приближавају поетици других источњачких фолклорних облика, на пример поетици руских и украјинских *часџушки*, лирског облика тамошње народне поезије.⁵

Пантун уобичајено има четири стиха, али постоје и дужи облици, који у изворној књижевности нису чести. Такав је, на пример, *џаниџун беркајџи* (*pantun berkait*), што у преводу значи *уланчани џаниџун*. Састављен је из више катрена, те се самим тим могућности понављања сегмената или спровођење одређених формалних паралелизама из строфе у строфу умножавају и преплићу.

Управо овакви, необично сложени облици привукли су европске песнике с почетка деветнаестог века. Но, без обзира на дужину поетског текста (било да је реч о једном или о низу катрена), европски песници су све те облике сматрали истоврсном источњачком лирском формом, називајући их истим именом, *џаниџун*, или како се грешком усталио у француској транскрипцији са суфиксом -ум, *џаниџум* (VOISSET 1997).

2. Продор пантуна у европску књижевну традицију. Малајска поезија веома је развијена и има дугу традицију која траје и данас. Негују се бројни поетски облици, од којих су најпопуларнији *хикајаџи* (*hikayat*) и *џаниџун*, али се једино овај други раширио из малајског језика и културе у друге језике и средине (www.wikiwand.com/sr/Малезија).

У европским књижевностима малајски пантун није присутан пре деветнаестог века. Једноставно, за њега се није знало. Под утицајем посве другачије књижевне традиције и укуса од изворне⁶, у европској поезији

⁵ Реч је о облику народне поезије, углавном љубавне тематике, где девојка изговара монолог од четири стиха (катрен), који је често прожет хумором. По својој структури и тону приближавају јој се украјинска *каломајка* и српскохрватски *бећарац* (видети ниже). Код руских аутора примери инспирисани овим народним обликом, али у дужој форми, могу се пронаћи у поезији Владимира Мајаковског (Владимир Маяковский) и Александра Блока (Александр Блок) (ŽIVKOVIĆ 1992: 115).

⁶ Европске књижевности потекле су на истим основама, из времена средњовековног латинитета, када је владало језичко и културно јединство, које је, потом, обликовало

најчешће се налази као дужи песнички облик, који је састављен од више катрена, чак читавог низа, у којима се, према изворном правилу *беркајџа*, односно уланчаног пантуна, други и четврти стих прве строфе понављају као први и трећи стих друге строфе, при чему се такав систем спроводи доследно на читаву песму, односно други и четврти стих друге строфе истоветни су са првим и трећим стихом наредне, треће строфе, и тако редом (JOUET 2005: 16).

Постоје и циклични пантуни, који су веома чести у западноевропској поезији, али не и у изворној. У њима су иницијални и последњи стих песме идентични (JARRETY 2010: 304). Жак Жуе (Jacques Jouet) сасвим исправно закључује да се у систему понављања које важи за циклични уланчани пантун могу појавити највише две риме (2005: 17), дакако укрштене. Ову моду цикличних или затворених песама, која је, наравно, већ постојала код европских сонета, предложио је и применио на пантуне француски песник Теодор де Банвил (Théodore de Banville) у свом *Малом њпракџаџу о француској њоезију* (*Petit traité de poésie française*) из 1872. године, где је поред устаљеног распореда рима и принципа понављања стихова увео и треће начело за писање пантуна, а то је циклична форма⁷ (BANVILLE 1872: 221), односно увео је „правило завршне речи“ („règle de clausule“), које ће постати широко усвојени модел међу француским песницима. Тако се, заправо, створио *француски њџи њаниџуна*, који се удаљио од изворне малајске форме (али и од његове суштине!) и приближио укусу европског читаоца (VOISSET 1997: 13).

Будући да је реч о специфичном виду поигравања са формом, малајски пантун је морао оставити утисак на песнике епохе романтизма, који су се окретали Оријенту и свему што је изгледало егзотично и што је представљало новину. Истраживали су га и модификовали, уносећи свој лични поетски печат. Стога није могуће говорити о европском пантуну као *јединственој њесничкој форми*, већ само *о јединственој инспирацији*.

нововековне књижевности на народним језицима. Стога поетске појаве неког периода не можемо посматрати као механички сабране, него као појаве које чине органско јединство (Грдинић 2000: 8), у којем је могуће пратити с једне стране развој класичних поетских облика, а са друге, оне које чине модификоване или посве нове, куриозне форме, које је Ернст Роберт Курцијус (Ernst Robert Curtius) назвао *маниризмима*, и сматрао их константом европских књижевности, комплементарној класици, која је узета за норму. У овом смислу говорећи, продор једне ваневропске форме у европски књижевни круг представља пример који није више ни одступање од норме ни модификација увржене традиције, него потпуно нови културолошко-стилски елемент, који излази из оквира *евројских маниризама*. Због велике културно-језичке разлике (видети ниже), пантун и није могао бити прихваћен без претходних прилагођавања постојећој традицији и укусу циљне културе. Иако га називамо малајским, то чинимо због његове везе са земљом настанка, али не и због верности изворном облику. Заправо, било би тачније назвати га *евројским* (француским, енглеским, немачким и тако редом) и тако га разликовати од изворне поетске форме из које је настао деривацијом. Јер, европски пантун се, као што ћемо видети, еманциповао.

⁷ Ово правило већ се појављивало у сонетима, а подразумева да песма завршава истим стихом којим је и почела. Тиме се ствара утисак бескрајног кружног тока.

2.1. ПАНТУН У ЕВРОПСКИМ КЊИЖЕВНОСТИМА. Распрострањеност пантуна у европским књижевностима варира, али се *grosso modo* може рећи да је реч о ретко заступљеној песничкој врсти, која се, понекад, мери појединачним примерима у оквиру националне књижевности.

Хронолошки посматрано, први пантуни на европском тлу, како наводи Жуе (2005), објављени су на енглеском језику, у Лондону 1812. године, у књижи оријенталисте Вилеа Марздена (William Marsden) посвећеној малајском језику, под насловом *Грамаџика малајског језика* (*A Grammar of the Malayan Language*). У њој се налазе Марзденови препевы⁸. Тек много година касније настаће прво оригинално остварење на енглеском језику (које датира из 1876. године), чији аутор је Остин Добсон (Austin Dobson). До тада је у Немачкој већ објављена оригинална песничка збирка на немачком језику, инспирисана овим источњачким обликом, *У малајском облику* (*In malayischer Form*, 1821). Управо писац ове збирке, Аделберт фон Шамисо (Adelbert von Chamisso), надахнуће Јаноша Арања (János Arany), мађарског песника деветнаестог века, да сачини први и до сада једини познати пантун на мађарском језику, писан осмерачким стихом, под насловом *Виџез Бор* (*Bor vitéz*, 1855) (SZILÁGYI 2009: 271).⁹

Ни на другим језицима није много заступљен. Наиме, на руском језику пантуне је писао Валериј Брјусов (Валерий Яковлевич Брюсов), Николај

⁸ Марзден даје четири примера малајског пантуна, које је превео с арапског на енглески језик. Жуе наводи да је један од тих примера преведен 1824. године на француски језик, али без рима и слободним стихом. Француски преводилац није назначен. Реч је о следећим стиховима:

The heron into the air
And dashes down the fish it had caught.
Forbear to grasp burning embers,
Or, feeling the heat, you quickly let them go (JOUET 2005: 18).

У француској верзији стихови гласе:

Le héron plane dans l'air,
Et engloutit le poisson qu'il avait pris
Gardez-vous de ramassez des cendres ardentes,
Ou, sentant la chaleur, vous les lâcherez promptement (JOUET 2005: 20).

⁹ Реч је о уланчаном пантуну састављеном од четрнаест катрена. Наводимо само прва два:

Ködbe vész a nap sugára,
Vak homály ül bérce-völgyön.
Bor vitéz kap jó lovára:
„Isten hozzád, édes hölgyem!“

Vak homály ül bérce-völgyön,
Hűs szél zörrent puszta fákat.
„Isten hozzád, édes hölgyem!
Bor vitéz már messze vágat“ (SZILÁGYI 2009: 271).

Гумиљов (Никола́й Степа́нович Гуми́лёв), Аделина Адалис (Адели́на Ада́лис), на грчком знаменити песник Јоргос Сеферис (Γιόργος Σεφέρης), а у српској књижевности једино се може пронаћи у песничком опусу Владимира В. Предића (Ružić 2008: 139).¹⁰

3. МАЛАЈСКИ ПАНТУН У ФРАНЦУСКОМ КЊИЖЕВНОМ КРУГУ. У Француској, осим анонимног препева из 1824. године (в. подножну напомену број 8), као познавалац малајског пантуна појавиће се велики песник Виктор Иго (Victor Hugo). Наиме, нецикличну песму од четири катрена, коју је посудио из Марзденове *Грамајџике* (VOISSET 1997: 59), Иго је дао Ернесту Фуинеу (Ernest Fouinet)¹¹, оријенталисти који је за њега и раније преводио одломке са арапског, персијског и других оријенталних језика, да је препева на енглески. Иго ју је потом објавио на француском под једноставним насловом *Малајски џанџун* (*Pantoum malais*), оцењујући да је то само један у прегршту драгуља из великог рудника какав је Оријент (HUGO 1913: 562). Ти стихови¹² налазе се на крају књиге, у *Бележкама* (*Notes*) у оквиру збирке *Оријенталке* (*Les Orientales*), која је изашла из штампе 1829. године (HUGO 1913: 561–562)¹³. Иако се Иго није стриктно придржавао паралелизама (број слогова варира, изостале су риме, понеки поновљени стих је модификован у наредном по-

¹⁰ У српској народној поезији, пантун би се, уз извесне ограде, могао довести у везу са шалјивим *бећарцем* и са *бачванским ђесмама* (ŽIVKOVIĆ 1992: 81–82). Расправа о овој теми била би вредна пажње.

¹¹ Сарађивао је са Игоом и за њега преводио текстове и одломке с арапског, као и са других оријенталних језика.

¹² Банвил наводи како је Игоов превод начињен у прози (BANVILLE 1872: 217). Ту грешку ће многи потоњи аутори преписивати, без претходне провере.

¹³ Иго наводи ове стихове не дајући уз њих додатна појашњења:

Les papillons jouent à l'entour sur leurs ailes;
Ils volent vers la mer, près de la chaîne des rochers.
Mon cœur s'est senti malade dans ma poitrine,
Depuis mes premiers jours jusqu'à l'heure présente.

Ils volent vers la mer, près de la chaîne des rochers...
Le vautour dirige son essor vers *Bandam*.
Depuis mes premiers jours jusqu'à l'heure présente,
J'ai admiré bien des jeunes gens.

Le vautour dirige son essor vers *Bandam*...
Et laisse tomber de ses plumes à *Patani*.
J'ai admiré bien des jeunes gens;
Mais nul n'est à comparer à l'objet de mon choix.

Il laisse tomber de ses plumes à *Patani*...
Voici deux jeunes pigeons!
Aucun jeune homme ne peut se comparer à celui de mon choix,
Habile comme il l'est à toucher le cœur. (HUGO 1913: 561–562).

јављивању), мора се приметити да је Иго први скренуо пажњу на постојање ове, како је навео, „прекрасне“ и „оригиналне“ лирске форме („un *pantoum*¹⁴ ou chant malais, d'une délicieuse originalité“, HUGO 1913: 561). Она ће се нарочито допасти француским песницима Парнаса попут Теофила Готјеа (Théophile Gautier), Теодора де Банвила, Леконта де Лила (Leconte de Lisle), и постати им извор инспирације. Може се рећи да су (тек) парнасовци удахнули живот овој врсти песме на француском језику, мењајући је према укусу епохе, те су уводили тему светске боли (фр. *mal du siècle*) као и неке нове захтеве који се тичу форме, попут избора стиха (углавном александринца) или пак бинарне презентације теме, инсистирајући на развијању две идеје које се правилно смењују у етапама од по два узастопна стиха.

Будући да су били опчињени савршенством форме, песници Парнаса ће у потпуности усвојити источњачки пантун и дати му на значају исто колико и другим европским устаљеним облицима (фр. *formes fixes*) потеклим из средњовековне и ренесансне песничке традиције (пре свега сонету, али и другим облицима као што су рондо, балада, децима и тако редом), чија поетика наликује поетици малајских уланчаних пантуна. И, уврстиће га у свој уобичајени песнички репертоар. Разлог што их је пантун привлачио лежи, свакако, у сложености захтева који се постављају пред песника жељног поетских изазова, који се у овом случају састоји у томе да је потребно да се састави с једне стране формално строго уређена, а са друге стране идејно (пре свега на семантичком, али и на лексичко-синтаксичком нивоу) врло одређена а складна стихована целина. Тај изазов обогатиће француску и уопште читаву европску поезију деветнаестог века¹⁵, и наставиће да постоји и касније.

Када је реч о француској књижевној историји, поред песника Парнаса¹⁶ и симболиста, и Бодлер (Baudelaire) ће писати песме базиране на понављањима.

¹⁴ Како Воасе наводи, Игоова транскрипција је пофранцужена (ради очувања изговора у писању се уместо вокала *-и* налази *-ои*), али се грешка у коначној транскрипцији појма приписује процесу штампања књиге, приликом којег она није уочена и отклоњена, те се на месту крајњег консонанта *-п* нашло *-т* (*pantoum*). Појам је у том облику широко прихваћен у француској књижевности и култури. Једино су Жерар де Нервал (Gérard de Nerval) и Леконт де Лил били доследни у коришћењу исправне транскрипције (*pantoun*). Воасе наводи да Де Лил није дозвољавао грешку вероватно због свог реинионског порекла и близине Индијском Океану (VOISSET 1997).

¹⁵ Устаљени песнички облици, уопште узев, интригантни су за ствараоце, јер је потребно изборити се са законитостима сваког појединачног облика, ма колико био комплексан. Како Сања Париповић Крчмар примећује за песнике српског неосимболизма који су волели да користе сталне песничке облике, за њих је „постизање модела које облик тражи [...] представљао изазов, док је с друге стране [то] била својеврсна потврда њиховог талента“ (Париповић Крчмар 2017: 127). Додајмо да што је облик захтевнији, изазов је већи. Ово је, свакако, универзална одлика која важи за песнике свих епоха и свих меридијана.

¹⁶ Међу ауторима који се инспиришу пантуном Банвил наводи Шарла Аселиноа (Charles Asselineau) и Лујзу Сифер (Louisa Siefert). Од познатих песника поменимо још Албера Глатињија (Albert Glatigny) и Ренеа Гиля (René Ghil).

Иако и он одступа од строгих захтева изворног пантуна, као што уосталом чине сви француски песници¹⁷ (JARRETY 2010: 304), његове песме одражавају поетику овог малајско-индонежанског облика и постављају Бодлера на чело француских стваралаца који се њиме надахњују (в. ниже).

3.1. ПАНТУН У ФРАНКОФОНОЈ КАНАДИ. Овај песнички облик доспео је и на северноамерички континент. Како је франко-канадска књижевност верно пратила догађања на француском књижевном небу, тако је током деветнаестог века прихватила тамошњи романтичарски укус и идеје, као и моду писања устаљених песничких форми. Поред Ламартина (Lamartine), Мисеа (Musset) и Вињија (Vigny), Иго је представљао највећу инспирацију читавој једној генерацији писаца, а од устаљених песничких врста, сонет је постао најдоминантнија форма. Међутим, песничко умеће одмеравало се и коришћењем других устаљених облика, те је и пантун у другој половини деветнаестог века добио своје место, али само као инспирација, код песника као што су Франсоа Гзавије Гарно (François-Xavier Garneau), Франсоа Маглоар Дером (François-Magloire Derome) (в. *Des poètes méconnus du Québec* 2002), који нису остварили велике домете у поезији, и код песника Монреалске школе, која се развијала од самог краја века све до половине четврте деценије наредног века када се угасила (1895–1935). Припадници ове чувене школе, на челу са истакнутим песником Емилом Нелиганом (Émile Nelligan), по многима најзначајнијим песником тог периода, имали су своје узорне међу француским и белгијским ауторима, пре свега међу парнасовцима, који су волели да експериментишу са песничком формом. Тако су и у канадској књижевности модификације постале уобичајени модел писања, те се примери поетских остварења која почивају на паралелизмима, у ствари, тешко могу сврстати у праве пантуне. На пример, узорни за чувену песму *Ритам ноћи* (*Rythmes du soir*) Емила Нелигана били су Бодлерова *Хармонија вечера* (*Harmonie du soir*) и Верленова (Verlaine) *Месечина* (*Clair de lune*), песме које су се већ удаљиле од пантуна, те не чуди што Нелиганови стихови имају још мање заједничког са малајским обликом, за који он, очигледно, није много марио.

Заправо, први пример малајског пантуна у канадској књижевности француског говорног израза, потпуно изненађујуће, датира из времена пре

¹⁷ Ако се сложимо са тврдњом Пјера Гироа (Pierre Guiraud) да је за версификацију важно да ли је она силабичка попут француске, акценатска попут германске, или пак квантитативна, попут грчко-латинске (GUIRAUD 1978: 9–11), увидећемо да је понекад немогуће доследно пренети устаљену песничку форму у њеном посве изворном облику. Осим тога, постоје и бројна морфолошка, граматичка и лексичко-семантичка ограничења, што један идиом који, примера ради, има члан, као што га има француски језик, чини потпуно непријемчивим за увођење кратке форме од свега једног катрена у којем би стихови имали по четири речи. Овај (немогући) изазов поједини француски песници су прихватили, али уз примену, можемо слободно рећи неизбежних, песничких слобода. Уз ову тврдњу додајмо да је и превођење пантуна изузетно захтеван подухват, нарочито уколико постоје разлике у природи полазног и циљног језика и/или типу версификације о којој говори Гиро.

романтичарских уплива на северноамерички континент (пре Игоовог „промовисања“ пантуна, али, немојмо сметнути с ума, после енглеског превода *Малајској родослова!*), у песничком опусу изразито плодне песникиње Лидије Сежурне (Lydia Séjourné). Пантун се потом јавља у знатно каснијем периоду од романтичарског.

Наиме, новинарка и песникиња Лидија Сежурне, била је позната и призната у свом родном Напијервилу, где се активно бавила писањем током прве половине и средином деветнаестог века. Тематски опсег који је често присутан у њеном списатељском опусу није необичан за новинара, али за поетско стваралаштво свакако јесте. Реч је о економским и трговачким темама. Она је за собом оставила више од две хиљаде чланака и четрдесет и шест збирки текстова. Године 1815. објавила је збирку под насловом *Ode o ѳ̇рѳіовини (Odes aux échanges)*, у којима се налазе стихови о склапању и о раскидању уговора, о набавци робе и сличним пословима везаним за економску струку (в. http://www.udenap.org/groupe_de_pages_06/poesie_feminine_napierville.htm). У том духу настао је и њен једини пантун, у којем је реч о развоју рингита у Малезији. Песма носи наслов *Ринѳіѳ је малајска валуѳа (Le ringgit est l'unité monétaire de la Malaisie)* (SZILÁGYI 2009: 272).

Готово читав век касније, тачније 1913. године, једна друга песникиња по имену Бланша Ламонтањ (Blanche Lamontagne), објавиће изузетно значајну збирку посвећену животу на северноамеричком полуострву Гаспе, коју је назвала *Гасѳезијанске визије (Visions gaspésiennes)*. У њој се налази пантун под насловом *Здраво малени (Salut petit gas)*¹⁸. Ова песма се у савременој канадској критици још увек сматра првим примером пантуна у канадској књижевности француског говорног израза (SAINT-JACQUES 2005: 344), вероватно јер је објављена у песничкој збирци која је награђена управо због (тада се чинило) „првог коришћења“ захтевне малајске форме, као и због присуства патриотских тема.¹⁹

Пантун је надаље тешко пронаћи у франко-канадској књижевности. У другој половини двадесетог века, у поезији Жералда Годена (Gérald Godin) налази се песма шалјивог карактера под насловом *Назови-ѳанѳун (Quasi-pantout espérant)*, која је објављена 1960. године у збирци *Баѳи наивне ѳесме*

¹⁸ То је уланчани пантун цикличне форме. Прве две строфе гласе:

Salut, petit gas de campagne,
Chers petits hommes de chez nous!
La paix du ciel vous accompagne,
Nous vous regardons à genoux...

Chers petits hommes de chez nous,
Vos grands yeux bleus sont pleins de flamme.
Nous vous regardons à genoux,
Vous avez tout l'azur dans l'âme! (LAMONTAGNE 1913: 22).

¹⁹ Реч је о награди коју јој је доделило Друштво за очување француског језика у Канади (Société du Parler Français au Canada), основано 1902. године.

(*Chansons très naïves*). Може се уочити како и сам наслов алудира на присуство извесне дозе неозбиљности, а заправо реч је о немарном односу према паралелизмима, који су, као што смо видели, формална одлика пантуна.²⁰

У канадској књижевности писаној на француском језику поетска форма пантуна много је више присутна у двадесет и првом веку. Поменимо само Анжелу Ликс (Angèle Lux), која сву своју креативност и ерудицију усмерава у правцу истинског присвајања источњачких поетских облика, пре свега *хаикуа*, али и других, међу којима је свакако и *џанџун* (в. ниже) и њиховог уобличавања у њен матерњи језик, француски.

3.2. КАРАКТЕР ФРАНЦУСКИХ ПАНТУНА. Да бисмо закључили какав је, заправо, француски облик малајског пантуна, довољно је да погледамо најчешће цитиране песме. Потребно је нагласити да чувена Бодлерова песма *Хармонија вечера* из збирке *Цвеће зла* (*Les Fleurs du mal*, 1857)²¹ представља

²⁰ Четири катрена са укрштеним римама које прелазе у парне у трећој строфи, као и несталним метром (у распону од седам до дванаест слогова) и произвољним понављањима стихова, заиста су далеко од стриктних захтева пантуна.

²¹ Доносимо стихове у цлини, у оригиналу:

Voici venir les temps où vibrant sur sa tige
Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir;
Les sons et les parfums tournent dans l'air du sir;
Valse mélancolique et langoureux vertige!

Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir;
Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige;
Valse mélancolique et langoureux vertige!
Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir.

Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige,
Un cœur tendre, qui hait le néant vaste et noir!
Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir;
Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige.

Un cœur tendre, qui hait le néant vaste et noir,
Du passé lumineux recueille tout vestige!
Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige...
Ton souvenir en moi luit comme un ostensor! (COLLOGNAT-BARÈS 2011: 140–141).

Такође додајемо и врло успели препев на српски језик, који је сачинио Борислав Радовић:

Ево су доба кад са дршке која се љушка
сваки цвет испарава густим обиљем када;
звучи и мириси круже вечером што пада;
вртоглавица страсна док сетни плес се слуша!

Сваки цвет испарава густим обиљем када;
Виолина дрхти као напаћена душа;
вртоглавица страсна док сетни плес се слуша!
Небо је широко одмориште туге и склада.

најпознатији и најцитиранији пример малајског пантуна на француском језику (COLLOGNAT-BARÈS 2011: 140–141), иако се врстом стиха и структуром понављања аутор удаљава од захтева изворног источњачког облика, истовремено се приближавајући поетици *formes fixes* – класичних европских устаљених песничких форми.

Мишела Акијен (Michèle Aquien) са Универзитета Париз XII сматра да је осмерачка *Тужбалица о њокојници* (*Complainte de la bonne défunte*²²) Жила Лафорга (Jules Laforgue), коју је објавио у збирци *Тужаљке* (*Les Complaintes*) 1885. године, такође пантун (AQUIEN 1990: 89; JARRETY 2010: 304), иако је и овде присутно видно одступање од очекиваног распореда понављања, и то чак у већој мери него што је то чинио Бодлер у својој *Хармонији*. Може се уочити да по спољашњем облику песма заиста наликује малајском пантуну, јер је испевана у осмерцима, чиме се постиже уобичајени ритам изворног модела пантуна. Међутим, риме нису укрштене, нити су понављања стихова уређена према правилима источњачке форме. Ипак, у идејном смислу, бинарни однос две теме је присутан (и то у јасним опозицијама *она/он, смрт/*

Виолина дрхти као напаћена душа,
 благо срце, што би да црну празнину слада!
 Небо је ширно одмориште туге и склада;
 утопило се сунце у крв што му се груша.

Благо срце, што би да црну празнину свлада,
 Упија сјај прошлости који се још пенуша!
 Утопило се сунце у крв што му се груша!
 Спомен твој као путир у мени блиста сада! (БОДЛЕР 1982: 65).

²² Стихови гласе:

Elle fuyait par l'avenue,
 Je la suivais illuminé,
 Ses yeux disait: „J'ai deviné
 Hélas! Que tu m'as reconnue!“

Je la suivis illuminé!
 Yeux désolés, bouche ingénue,
 Pourquoi l'avais-je reconnue,
 Elle, loyal rêve mort-né?

Yeux trop mûrs, mais bouche ingénue;
 Œillet blanc, d'azur trop veiné;
 Oh! oui, rien qu'un rêve mort-né,
 Car, défunte elle est devenue.

Gis, œillet, d'azur trop veiné,
 La vie humaine continue
 Sans toi, défunte devenue.
 - Oh! je rentrerai sans dîner!
 Vrai, je ne l'ai jamais connue.

живої, сан/јава), што ову песму приближава (али се не може рећи да је изједначава!) са уланчаним малајским пантуном. Но, утицај је и те како присутан.

Како су ово најчешће цитирани француски пантуни, намеће се закључак да француски пантуни, уопште узев, *нису* у потпуности верни источњачком моделу. Ако поседују неко заједничко правило, онда је то управо одсуство правилâ.

За разлику од књижевне традиције у Француској, у Канади постоје познаваоци малајског пантуна и других источњачких облика, међу којима се истиче Анжела Ликс, ауторка која је у свом стваралаштву показала не само ерудицију, него и праву песничку вештину. Иако је појављивање пантуна у франко-канадској књижевности знатно каснијег датума у односу на појаву у Француској, они су се отргли од утицаја европских маниризама (в. ниже).

4. (НЕ)СВЕСНО (НЕ)УДАЉАВАЊЕ ОД ИЗВОРНЕ ФОРМЕ. Пантуни у француској књижевности нису произвели пометњу, нити су се наметнули, већ су се, напротив, умешали, готово стопили са устаљеним формама романске песничке традиције. С правом се можемо запитати да ли је романтичарски песник уопште био довољно информисан о пантуну, да ли је био свестан да се удаљава од његове строге нормe, другим речима да ли је знао да ствара облик који крши начела изворног облика. Налазимо да је било таквих песника.

Теофил Готје, на пример, једну своју песму насловио је *Лейџири (Панџун)* (*Les papillons (Pantoum)*) и уврстио је у збирку *Комедија смрти* (*La comédie de la mort*), коју је објавио 1838. године, али је ту одредницу о врсти песме касније изостављао, па ће и у *Сабрана дела* (*Les œuvres complètes*) песма ући под скраћеним насловом, *Лейџири*. Дакле, може се рећи да је свест о томе да песма није подражавала облик пантуна постојала, и учинила да ранија грешка касније буде исправљена.

Пол Верлен је, такође, имао довољно сазнања о овом малајском облику те је свој пантун, за који је сматрао да је ипак недовољно веран оригиналном облику, назвао „немарним“ (*Pantoum négligé*)²³. Тиме је показао да је изражавање стваралачке слободе претпоставио формалним начелима. Стихове

²³ Пантун гласи:

Trois petits pâtés, ma chemise brûle.
Monsieur le Curé n'aime pas les os.
Ma cousine est blonde, elle a nom Ursule,
Que n'émigrons-nous vers les Palaiseaux!

Ma cousine est blonde, elle a nom Ursule,
On dirait d'un cher glâteul sur les eaux.
Vivent le muguet et la campanule!
Dodo, l'enfant do, chantez, doux fuseaux.

је објавио најпре у збирци *Зуџички албум* (*Album zutique*, 1871), а касније их је уврстио и у чувену збирку *Некада и негавно* (*Jadis et Naguère*, 1884). Можемо рећи да овде никако није реч о песниковом непознавању норме, о случајности или о немарности, већ напротив, о свести да захтевни поетски облик није пренет у потпуности.

За разлику од француских песника, који јесу упознати са малајским пантуном, али га у свом језику моделирају, у канадској франкофоној књижевности има примера који успевају да остану посве верни источњачком моделу. Наиме, већ смо поменули савремену песникињу Анжелу Ликс, која се необично успешно изражава у ограничењима хаику поезије коју пише на француском језику, изврстан је познавалац и малајско-индонежанске поетске традиције. Пантун из 2002. године, који је насловила „Ипак сам покуцала ... (пантун)“ („J’ai frappé pourtant... (pantoun)“) ²⁴, објављен у збирци *Замах крила* (*Courant d’ailes*), у потпуности следи правила изворног облика. То је редак пример и права је срећа што су стихови ушли у чувену *Антологију крајке ђесме* (*L’Anthologie du poème bref*, 2005).

Наиме, њена песма има цикличну, затворену форму, што је одраз француског модела пантуна, али је испевана у десетерцу, чиме се приближава

Que n’émignons-nous vers les Palaiseaux!
Trois petits pâtés, un point et virgule;
On dirait d’un cher glaïeul sur les eaux.
Vivent le muguet et la campanule!

Trois petits pâtés, un point et virgule;
Dodo, l’enfant do, chantez, doux fuseaux.
La libellule erre emmi les roseaux.
Monsieur le Curé, ma chemise brûle! (VERLAINE 2008: 75).

²⁴ Стихови гласе:

J’ai frappé pourtant à la lourde porte
Tu ne m’as même pas prié d’entrer
Solitaire, mon âme flâne, morte,
Nostalgie en un mirage avorté

Tu ne m’as même pas prié d’entrer
Sur le seuil, je succombe à la froidure
Nostalgie en un mirage avorté
Mes lunes ennuagent mon murmure

Sur le seuil, je succombe à la froidure
Sous le bleu émail des astres crevés
Mes lunes ennuagent mon murmure
Génocide et rêves expropriés

Sous le bleu émail des astres crevés
Ma solitude me grave à l’eau-forte
Génocide et rêves expropriés
J’ai frappé pourtant à la lourde porte... (CAGLIARI et al. 2005: 97).

малајским коренима. Понављања стихова и распоред рима (*абаб*) уређени су по изворним правилима. Али оно што је још важније од саме структуре и ритма, њена песма је и *ѿемајски* у потпуности у духу малајског облика. То је, заправо, најважнија особеност малајске форме, а Ликсова је успела да је изрази. За разлику од француских песника који су ту одлику одувек остављали по страни и тиме јој умањивали важност, франко-канадска песникиња управо чини супротно и истиче је као суштинску карактеристику малајске форме. Акценат је, дакле, на идејним и семантичко-лексичким паралелизмима, који се додатно обогаћују звучном сликом и тиме добијају на оној пуноћи коју имплицира изворни малајски облик. Али, осим Анжеле Ликс, нисмо учили друге песнике који су у таквом подухвату успели.

4.1. Удаљавање од стиховане форме: пантун у прози. Француски песник двадесетог века Ален Шеврије (Alain Chevrier), свестан постојања врло одређених захтева за писање пантуна, ипак се упушта у књижевну пустоловину, даје себи слободу да се удаљи од норме и пише *Мали ѿрозни ѿантиун* (*Petit pantoun en prose*). Овај његов књижевни експеримент одише смелошћу, али се испоставља да то није било узалуд и чак можемо констатовати да је веома успешан. Наиме, значај овог кратког пантуна лежи у томе што је писац у центар пажње поставио питање, које је у ствари кључно, а то је да ли је уопште могуће (и примерено) писати пантун у прози. Текст налазимо код Журеа и доносимо га у целини (2005: 180):

„Un pantoun en prose, je n'en ai jamais vu. Mais ça peut se faire. Et on peut faire court. Je n'en ai jamais vu, mais en voilà un. Et on peut faire court un pantoun en prose.“²⁵

Уочава се да је тематски, као и по тону, овај прозни текст у суштини у духу малајског пантуна, у којем се сукобе две супротстављене идеје (с једне стране пантун као стиховани облик, а са друге проза), које се, коначно, измирују у преплетају форме и садржаја (пантун у прози). Наиме песник, који у првој реченици саопштава да никада није видео прозни пантун, даје читаоцу на знање да управо сада ствара и пред њега износи тако чудновату, никад раније виђену творевину. Шаливи тон и сукоб два принципа, уз понављање синтагми и уз сталност ритма (секвенце од по шест слогова одвојене су интерпункцијским знацима, зарезом или тачком), заиста следе поетику источњачког пантуна и доводе у питање сумњу да је могуће користити прозни израз. Међутим, посебна вредност произлази из саме теме, која је учинила да овај ингениозни пантун постане, и остане, јединствен и непоновљив у историји књижевности.

²⁵ „Пантун у прози, никада нисам видео такав. Али могуће га је начинити. И може вам се свидети. Никада нисам видео такав, али ево једног. И може вам се свидети пантун у прози“ (Превела Д. П.).

5. Закључак. Из овог кратког осврта на основне карактеристике малајског пантуна и његових деривата, пре свега оних који су настали на франкофоном подручју, из прегледа које није имало намеру да постане коначно и свеобухватно, већ довољно да се појми какав је живот пантуна изван постојбине, може се закључити следеће: да се у пантунима на француском језику бинарност у тематском приказу и устаљеност песничког облика само донекле укрштају.

Наиме, француски песници махом иду за звучном сликом и механичким понављањима, а мање за контрастом две теме. Примери показују да су франкофони песници само препознали нови облик, који су усвајали уз извесне слободе и на различите начине. Заправо, права суштина малајског облика на другим континентима, а то значи и на другим језицима, у овом случају на француском језику у Француској и у Канади, постаје и остаје замагљена, јер се утопила у европску књижевну традицију, укорењену на латинитету и на маниризмима. Међутим, та чињеница не доприноси умањењу лирског доживљаја пантуна насталих у маниру француских романтичара, парнасоваца или потоњих генерација, него их културолошки раздваја бојећи их другачијим нијансама. Док је изворни пантун сажет и у тоновима које се чују у својеврсном стакату који прати дијалектику изнете мисли, његов француски потомак, дужи је и оставља утисак да је, како каже Воасе, „моно-тон“ („mono-tone“), односно да има само један тонални склоп, или један слој, који не доноси сву фонетско-структурну и лексичко-семантичку пуноћу изворног малајског облика.

И тако, модификујући првобитну форму, али и њен карактер, у неку новообликовану поетску целину, „француски пантун“ не тежи да иде у правцу књижевне традиције Далеког истока, или то чини веома ретко, као у усамљеном случају Анжеле Ликс, него, сасвим природно, тежи да се приближи сопственој, европској традицији. Ипак, то му не може бити мана.

Укратко, прошавши одређени степен преображаја, „француски пантун“ добија нов квалитет и другачији живот у другачијем књижевном контексту, показујући постојање интеракција различитих културних образаца, где се границе више не препознају. Но, лепота књижевног дела и јесте у томе што као творевина људског духа не признаје границе, већ се, напротив, напада утицајима са свих меридијана и припада читавом свету. Отуда и овај појам, који је према земљи из које вуче корене назван *малајским*, у француском књижевном окружењу (а верујемо и у ширем европском контексту), одавно је напустио ту везу и заоденуо се новим рухом, чије нијансе, као и само ткање, имају другачији одсјај и пуноћу.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- БОДЛЕР, Шарл. *Цвеће зла*. Београд: Рад, 1982.
- ГРДИНИЋ, Никола. *Формални маниризми*. Београд: Народна књига – Алфа, 2000.
- КУРЦИЈУС, Ернст Роберт. *Евројска књижевност и латински средњи век*. Београд: Српска књижевна задруга, 1996.
- ПАРИПОВИЋ КРЧМАР, Сања. *Стилни њеснички облици српској неосимболизма*. Београд: Службени гласник, 2017.
- РЕВУНЕНКОВА, Елена Владимировна. *Сулалат-Ус-Салатин*: Малајска рукопис Крузенштерна и ње културно-историческо значење. Санкт-Петербург: Петербургское Востоковедение, 2008.

*

- AQUIEN, Michèle. *La versification*. Paris: Presses Universitaires de France, 1990.
- BANVILLE, Théodore de. *Petit traité de poésie française*. Paris: A. Le Clère, 1872. <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50423r.image>> 12.10.2019.
- CAGLIARI, Georges de et al. (ur.). *L'Anthologie du poème bref*. Bordeaux: Les Dossiers d'Aquitaine, 2005.
- CHISHOLM, Hugh (ed.). Pantun. *Encyclopaedia Britannica*. 20 (11th ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 1911, 686.
- COLLOGNAT-BARÈS, Annie (ur.). *Des troubadours à Apollinaire*: Petite anthologie poétique. Paris: Pocket, 2011.
- DAILLIE, François-René. *La Lune et les étoiles (le pantoum malais)*. Paris: Les Belles Lettres, 2000.
- Des poètes méconnus du Québec*: une anthologie: 1800-1950. La Bibliothèque électronique du Québec, volume 72, 2002. <<https://beq.ebooksgratuits.com>> 12. 10. 2019.
- HUGO, Victor. *Odes et Ballades. Les Orientales*. Paris – Londres – Édinburgh – New York: Nelson, 1913.
- GODIN, Gérard. *Chansons très naïves*. Trois-Rivières: Éditions du Bien public, 1960.
- GUIRAUD, Pierre. *La versification*. Paris: Presses Universitaires de France, 1978.
- JARRETY, Michel et al. (ur.). *Lexique des termes littéraires*. Paris: Librairie Générale Française, 2010.
- JOUET, Jacques. *Échelle et papillons*: Le pantoum: Comprenant la réédition intégrale en fac-similé du poème de René Ghil. Paris: Les Belles Lettres, 2005 [1998].
- LAMONTAGNE, Blanche. *Visions Gaspésiennes*. Préface de Adjutor Rivard. Montréal: [s. n.] 1913. <<http://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/2708415>> 12.10.2019.
- Malay Annals. Translated from the Malay language by John Leyden: with an Introduction by Thomas Stamford Raffles*. London: Longman – Hurst – Rees – Orme – Brown, 1821. <<http://seбинаol.unior.it/seбина/repository/catalogazione/documenti/Leyden%20Malay%20Annals.pdf>> 12. 10. 2019.
- NELLIGAN, Émile. *Poésies complètes 1896-1899*. Texte établi et annoté par Luc Lacourcière. Montréal – Paris: Fides, 1952. <<https://beq.ebooksgratuits.com/pdf/nelligan.pdf>> 12. 10. 2019.

- PIA, Pascal (ur.). *Album zutique*. Paris: Cercle du livre précieux, 1961.
- RUŽIĆ, Žarko. *Enciklopedijski rečnik versifikacije*. Sremski Karlovci – Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2008.
- SAINT-JACQUES, Denis, Maurice LEMIRE (ur.). *La vie littéraire au Québec*. T. 5. *Sois fidèle à la Laurentie*. Sainte-Foy: Les Presses de l'Université Laval, 2005.
- SZILÁGYI, Ildikó. Le pantoum au Québec. MOLNAR, Judit (ur.). *Imaginative spaces*. Brno: Masaryk University, 2009, 267–278.
- VERLAINE, Paul. *Album zutique*. Paris: Éditions du Sandre, 2008.
- VERLAINE, Paul. *Œuvres poétiques complètes*. Texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec. Paris: Gallimard, 1989.
- VOISSET, Georges. *Au fait, vous avez dit pantoun ou pantoum?* <<https://lettresdemalaisie.com/2012/05/14/au-fait-vous-avez-dit-pantoun-ou-pantoum/>> 12. 10. 2019.
- VOISSET, Georges. *Histoire du genre pantoun*. Paris: L'Harmattan, 1997.
- ŽIVKOVIĆ, Dragiša (ur.). *Rečnik književnih termina*. Beograd: Institut za književnost i umetnost – Nolit, 1992.

Diana M. Popović

MALAY PANTOUN IN FRENCH

Summary

This paper deals with the Malay pantoun, or pantoum, specific poetic form originating from Malaysia and Indonesia, which are geographically and culturally very distant from European and American soil, and therefore from their literatures. We start with the definition of the form itself, discuss its peculiarities, its penetration into the European literary tradition, and focuss on its distribution in French literature, as well as in French-Canadian literature. During the research, we noticed that in the French literary circle this specific poetic form was accepted with some adaptations to the Romance cultural and linguistic heritage, while contemporary French-Canadian poetry contains examples of return to malay roots of this poetic form, therefore to its essence.

Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за романистику
Др Зорана Ђинђића 2, 21000 Нови Сад, Србија
diana.popovic@ff.uns.ac.rs

Мср Милица В. Туковић

„ПОСЛАНСТВО“ ЛЕТОПИСА МАТИЦЕ СРПСКЕ
У СОФИЈИ И РИМУ: ПИСМА ЈОВАНА ДУЧИЋА
ТИХОМИРУ ОСТОЈИЋУ

У раду су приређена и прокоментарисана писма и дописнице које је Јован Дучић послао Тихомиру Остојићу, у периоду од 1903. до 1914. године, из Швајцарске, Бугарске, Грчке и Италије. Ова писма и дописнице, који се чувају у Рукописном одељењу Матице српске, пружају податке о лепом, непомућеном, дугогодишњем пријатељству између Јована Дучића и Тихомира Остојића, она садрже релевантне и занимљиве Дучићеве аутопоетичке исказе, а више од свега, ова писма и дописнице сведочанство су труда, енергије и посвећености којима је Дучић приступио сарадњи на *Летопису Матице српске* у време уређивања Тихомира Остојића, када је Дучић био готово спољни члан редакције овог часописа.

Кључне речи: Јован Дучић, Тихомир Остојић, писма, *Летопис Матице српске*.

Српски песник, прозни писац, есејиста, путописац, један од покретача (1896), а потом члан редакцијског одбора (1898) и уредник (1899) мостарског књижевног часописа *Зора*, сарадник, потом уредник културне хронике (1908) у *Полијници*, дописни (1924), затим и редовни (1931) члан Српске краљевске академије (данашње Српске академије наука и уметности)¹, Јован Дучић остварио је богату дипломатску каријеру. Како запажа приређивач *Дипломатских списа* Јована Дучића, Миладин Милошевић „Јован Дучић био је у дипломатији 31 годину, 1910–1941. (...) Службовао је у девет држава у којима

¹ Како наводи Иван Негришорац, Јован Дучић „За дописног члана СКА изабран је 18. фебруара 1924, а тих дана га је лондонски ПЕН изабрао за почасног члана за Србију. (...) За редовног члана СКА изабран је 16. фебруара 1931.“ Видети: И. Негришорац, „Дучић, Јован“, у: *Српски биографски речник*, књ. 3, Д–З, главни уредник Чедомир Попов, уредници Злата Бојовић и др., Матица српска, Нови Сад, 2007, стр. 462–463.

је био у тринаест мисија. Био је шеф мисије у шест држава. (...) Први је у историји југословенске дипломатије именован у звање амбасадора, чиме му је указано поверење и част и као великом писцу и као успешном дипломати. Целокупна његова дипломатска каријера везана је за рад у мисијама у иностранству.² Своју дипломатску каријеру, која је подразумевала рад у „...Софији, Риму, Атини, Мадриду, поново Атини, Женеви, Каиру, Будимпешти, поново у Риму, Букурешту на крају опет у Мадриду...“³, односно напредовање у звањима „...од писара посланства преко секретара, саветника, генералног конзула, отправника послова, посланика до амбасадора, првог са тим звањем у Краљевини Југославији“ (Исто), Јован Дучић започео је, краљевским указом од 10. маја 1910. године, „...као писар прве класе (прескочивши звање писара III и II класе) Српског краљевског посланства у Софији“ (Исто: 9). Након боравка и рада у главном граду Бугарске, Јован Дучић „...краљевским указом од 29. јуна 1912. унапређен [је] у звање секретара V класе Посланства КС у Риму“ (Исто: 10), при чему „У Рим је стигао почетком августа 1912. године у предвечерје Првог балканског рата и одмах се ангажује на задобијању италијанске јавности да прихвати чињеницу да је рат против Турске једини излаз из кризе. Тај његов рад нарочито се манифестовао писањем у италијанском листу 'Трибуна', о чему је октобра 1912. известио свог пријатеља Ј. Јовановића, начелника МИД-а“ (Исто).⁴

У Рукописном одељењу Матице српске налази се шест писама и шест дописница које је Јован Дучић послао Тихомиру Остојићу, у периоду од 1903. до 1914. године, из Швајцарске, Италије, Грчке и Бугарске. Са изузетком првог писма, из 1903. године, које је било интимне природе, сачувана писма и дописнице Јована Дучића махом су везана за период у којем је Јован Дучић обављао функцију писара Српског краљевског посланства у Софији,

² Миладин Милошевић, „Српски писци у дипломатији Краљевине Србије и Краљевине Југославије“, у: *Два века модерне српске дипломатије*, ур. Чedomир Попов, Драгољуб Р. Живојиновић и Слободан Г. Марковић, Балканолошки институт САНУ, Београд, 2015, стр. 198–199.

³ Миладин Милошевић, [Предговор], у: Јован Дучић, *Дипломатски списи*, приредио, предговор и коментаре написао Миладин Милошевић, Просвета, Београд, 1991, стр. 26.

⁴ Иван Негришорац, у *Српском биографском речнику*, у свега неколико реченица прецизно резимира разгранату дипломатску активност Јована Дучића у Софији и Риму „Краљевим указом од 10. маја 1910, као писар прве класе (прескочивши звање писара треће и друге класе) и после кратког рада у Цариграду, постављен је у српско посланство у Софији. Из Софије се, премда ниског звања, а по сугестији посланика Светислава Симића, јавио писмом министру Миловану Миловановићу са подробном анализом карактера и политичких ставова бугарског краља Фердинанда. Краљевим указом од 29. јуна 1912. постављен је за секретара пете класе Српског краљевског посланства у Риму, где је у то време отправник послова, а касније и посланик био Љубомир Михаиловић. Дучић је развио јаку пропагандну активност, објављујући текстове и дајући интервјуе у италијанској штампи, а све са циљем да се јавности објасни неопходност рата са Турском.“ Видети: И. Негришорац, „Дучић, Јован“, у: *Српски биографски речник*, књ. 3, Д–З, главни уредник Чedomир Попов, уредници Злата Бојовић и др., Матица српска, Нови Сад, 2007, стр. 462.

односно секретара посланства Краљевине Југославије у Риму, а Тихомир Остојић функцију секретара Матице српске и уредника *Летописа Матице српске*, дакле за период од 1912. до 1914. године, а у свим овим писмима и дописницама средишња и најважнија тема пријатељског дописивања је *Летопис Матице српске*. По обиму и броју невелика, писма Јована Дучића Тихомиру Остојићу изузетно су драгоцене, са неколико аспеката: књижевноисторијског (ова писма сведоче у којој је мери и на који начин Јован Дучић био везан за *Летопис Матице српске*, чиме је, уједно, пружена могућност да се исправе или прецизирају неке од раније изнетих тврдњи, о сарадњи Јована Дучића у *Летопису Матице српске*, у време када је овај часопис уређивао Тихомир Остојић), аутопоетичког (у писмима се могу наћи изјаве Јована Дучића о његовом односу према препевима и преводима, или о начину на који је овај књижевник писао), као и са аспекта разумевања карактера Јована Дучића (из ових писама и дописница могу се реконструисати контуре портрета Јована Дучића као пријатеља, али и као сарадника часописа).

И поред редовног писања и слања месечних извештаја Министарству иностраних дела Краљевине Србије, Јован Дучић, током боравка у Софији и Риму, не запоставља ни књижевност. Тако, како сазнајемо из сачуваних писама и дописница упућених Тихомиру Остојићу, Јован Дучић указује се као неко ко редовно чита српске часописе (конкретно, *Летопис Матице српске*), неко ко коментарише уметничку вредност објављених прилога, неко ко предлаже сараднике или се чуди због заступљености писаца које не сматра талентованима: „Зашто у овој свесци нема Вељка Петровића и Васе Стајића? Прока Јовкић није за Летопис. Обрати се Ћипику (Београд).“ (РОМС, инв. бр. 4. 916). Указује се као неко ко уверава српске писце са колико се посвећености, одговорности и љубави према српској књижевности Тихомир Остојић прихватио места уредника *Летописа Матице српске*. Бележи: „Ја сам ономад у Београду говорио с многим млађим добрим пријатељима да треба да Летопис сматрају својом ствари јер знам колико његов уредник ставља у њега амбиције, патриотизма и сујете“ (РОМС, инв. бр. 4. 919), или „Ја сам решен да ти будем од користи на Летопису. Надам се да ћу неке пријатеље задобити да узму Летопис као своје лично питање и обавезу“ (РОМС, инв. бр. 4. 912), чиме је Јован Дучић, према запажањима Миливоја Ненина, заузео готово позицију спољног члана редакције *Летописа Матице српске*: „Он је готово члан редакције (истина, спољни!); он агитује, организује, прикупља сараднике. Тражи од писаца да шаљу прилоге Тихомиру Остојићу – уверавајући их са колико је енергије и Остојић приступио том уредничком послу.“⁵ За разлику од Проке Јовкића, којег Јован Дучић није ценио и о чијем је стваралаштву изрекао недвосмислено негативан и изразито суров суд, одређујући Јовкића као писца коме уопште није место у *Летопису Матице српске*, дотле је, с друге стране, Јован Дучић заслужан за увођење Тодора Манојловића у

⁵ Видети: Миливој Ненин, Писма Јована Дучића Тихомиру Остојићу, у: *Сви моји банатски ђаци: приказе и прикази*, Банатски културни центар, Ново Милошево, 2016, стр. 83.

српску књижевност. Препознавши књижевнокритички дар Тодора Манојловића, Дучић је препоручио овог аутора Тихомиру Остојићу, сâм је Манојловићу исплатио хонорар (тек касније узевши новац од Тихомира Остојића), пропативши и објављивање Манојловићевог текста у *Лейџоису Майице срџске*: „Јован Дучић је био тај који је наручио текстове од Тодора Манојловића, иако овај пре тога није имао објављен ниједан критички текст на српском језику! Уистину се понашао као спољни члан редакције, али и много више од тога. Не само што је Манојловићеве текстове испратио; већ је посао уредника довео до краја. Наиме, из свог џепа (све то знамо из ових писама!) дао је хонорар Тодору Манојловићу – овај је путовао у Напуљ и био му је важан сваки динар. (Тек после је Дучић од Тихомира Остојића добио свој новац). Умало да заборавим да кажем – Дучић је Манојловићев текст и опремио за штампу“ (Исто: 85), као што је, исто тако, Јован Дучић умео да похвали свог покојног колегу песника Пенча Славејкова и да изрекне више него афирмативан суд о његовој поезији, коју је чак, за *Лейџоис Майице срџске*, превео и опремио биографским и есејистичким *Post scriptum*-ом: „Сутра ћу ти послати и серију песама Пенча Славејкова у елегантној прози (...) Послаћу ти и биографију с оценом његове поезије. Тај чланчић би изишао ситнијим словима као *Post scriptum* тих превода. (...) Послаћу ти десет песама најлепших и најкарактеристичнијих за његов лепи таленат“ (РОМС, инв. бр. 4. 919). Поред тражења сарадника за *Лейџоис Майице срџске* Тихомира Остојића, Јован Дучић јавио се у *Лейџоису* и као аутор, објавивши обиман есеј о Петру Кочићу „За два три дана – чим будем све преписао начисто – добићеш мој рукопис. Шаљем ти један свој есеј (40 страна рукописа) о Петру Кочићу из књиге есеја који ће изићи до јесени. Надам се да ћеш бити задовољан“ (РОМС, инв. бр. 4. 912)⁶. Ипак, иако је у *Лейџоису Майице срџске* у време уређивања Тихомира Остојића Јован Дучић објавио један једини текст – „књижевни есеј“ о Петру Кочићу – Дучић је Остојићу непрекидно обећавао да ће му послати радове. Он пише: „Драги мој Остојићу, ево мој први рад за твој Летопис. Надам се да ћеш бити задовољан и уверен колико желим напретка твом листу“ (РОМС, инв. бр. 4. 919), „Драги Тихомире, сутра ћеш добити један пакет рукописа за Летопис“ (РОМС, инв. бр. 4. 918), „Извини што ти још ништа не шаљем. Ја сам сâм. Али ћу стићи, надам се, за број који је на реду“ (РОМС, инв. бр. 4. 908), „Спремам ти један рад за Летопис, али ти нећу одмах моћи свршити јер сам овде у грдном послу (позван сам из Рима делешом)“ (РОМС, инв. бр. 4. 913) и „Мили Тихомире, ако је Летопис с мојим есејом већ изишао, молим те пошаљи га у Рим, куда одлазим данас. Прво што напишем биће опет за тебе“ (РОМС, инв. бр. 4. 914). Дучићев труд око прикупљања квалитетних сарадника за *Лейџоис Майице срџске*, слање својих текстова и непрестана уверавања о текстовима које пише и које ће тек послати Остојићу, сведоче о савесности, брижљивости и пожртвованости,

⁶ Овај есеј објављен је у *Лейџоису Майице срџске* 1912. године. Видети: Јован Дучић, Петар Кочић: књижевни есеј, *Лейџоис Майице срџске*, год. 87, књ. 288, св. 4, 1912, стр. 70–88.

о великој енергији и вољи коју је Јован Дучић уложио у *Лейтхойис Майице срѣске* у време када овај часопис уређује Тихомир Остојић. Дучићева писма лепо су и искрено сведочанство о неизмерном труду и једном великом старању Јована Дучића око квалитета књижевних прилога *Лейтхойиса Майице срѣске*, а уједно, у овим писмима може се наћи и доказ о бризи префињеног естетa (какав је био Дучић) о спољашњој опреми часописа – тако, у писму од 10. априла 1912. године Јован Дучић обавештава Тихомира Остојића како је наручио једну свеску неке књижевне ревије „...чија је опрема угледна и вредна да се узме за образац“ (РОМС, инв. бр. 4. 915) и како би радо обавестио Остојића о опреми дотичне ревије, која би могла да послужи као узор за техничко уређење *Лейтхойиса Майице срѣске*. С друге стране, о Дучићевом перфекционизму, вођењу рачуна о детаљима и бризи о појединостима сведоче и услови под којима је Дучић сарађивао у *Лейтхойису Майице срѣске*, а које је овај писац отворено саопштио Тихомиру Остојићу. Наиме, Дучић захтева да он сâм води коректуру својих текстова и да му радови буду објављени на месту које заслужује он као писац и његови радови као квалитетна уметничка остварења: „Само, драги Тихомире, два мала услова: 1) да не изиђе рад на неугледном месту, и 2) да ја водим коректуру“ (РОМС, инв. бр. 4. 919), односно, да уредно добија *Лейтхойис Майице срѣске*. Бележи: „Али ако желиш да не сметнем с ума, и да поверујем да држиш до моје сарадње, шаљи ми Летопис. Нас нема много који пишемо и који треба да буду заједно у Летопису, и зато лист мора чинити ту жртву – можда не и без свог интереса“ (РОМС, инв. бр. 4. 915). Имајући у виду залагање Јована Дучића око *Лейтхойиса Майице срѣске*, његов рад на придобијању сарадника, старање и о техничкој опреми овог часописа, не изненађује Дучићева изјава, изнета у дописници, 4. децембра 1913. године, како „Пашић не би разумео да смо ми овде и посланство нашег Летописа“ (РОМС, инв. бр. 4. 908).

С друге стране, писма и дописнице које је Јован Дучић послао Тихомиру Остојићу пружају прилику за прецизније сагледавање улоге Јована Дучића у *Лейтхойису Майице срѣске*, као и за кориговање тврдњи изнетих поводом Дучићеве сарадње у Остојићевом *Лейтхойису*. Наиме, Иванка Удовички, у раду *Традиционализам и модернизам у Остојићевом Летопису*⁷ истакла је како се у време када Тихомир Остојић уређује *Лейтхойис Майице срѣске* из овог часописа повлаче књижевни критичари, историчари књижевности и писци који су раније (у *Лейтхойису* Милана Савића) били стални сарадници. Међу писцима који су смањили обим сарадње у *Лейтхойису Майице срѣске* Иванка Удовички навела је Јована Дучића „Неки су се сарадници повукли, а неки сасвим сузили своју сарадњу. Дучић у овом часопису поезију више не објављује, али је дао још леп есеј о Петру Кочићу (књ. 288)“

⁷ Иванка Удовички, „Традиционализам и модернизам у Остојићевом *Лейтхойису*“, у: *Традиционално и модерно у српским часописима на почетку века (1895–1914), зборник радова*, уреднице Слободанка Пековић и Весна Матовић, Институт за књижевност и уметност, Београд, Матица српска, Нови Сад, 1992, стр. 37–39.

(Исто: 37). Упркос томе што је тврдња коју је Иванка Удовички изнела поводом Дучићеве сарадње у *Лейтојису Майице српске* у периоду од 1912. до 1914. године тачна, она није у потпуности прецизна, будући да је смањење сарадње Јована Дучића у *Лейтојису Майице српске* највероватније последица недостатка времена, а не намерна жеља да се обим сарадње смањи. Напротив, као што се јасно види из писама и дописница које је послао Тихомиру Остојићу, Јован Дучић уложио је много времена, енергије и труда у *Лейтојис Майице српске*, како као спољни члан редакције, тако и као сарадник овог часописа (упркос томе што је у наведеном периоду објавио један једини прилог у *Лейтојису Майице српске*, Јован Дучић обећавао је уреднику да ће послати још текстова, планирао је да пише за *Лейтојис Майице српске*, наручивао је и прикупљао текстове од сарадника које је сматрао добрим писцима). Закључак о смањењу сарадње Јована Дучића у *Лейтојису Майице српске* у периоду од 1912. до 1914. године није нетачан, али писма која је Јован Дучић послао Тихомиру Остојићу дају могућност да се овај закључак коригује и да се обим Дучићеве сарадње у Остојићевом *Лейтојису* прецизније сагледа и да се суд о овој сарадњи донекле ревидира.

Поред података о старању Јована Дучића за *Лейтојис Майице српске*, у овим писмима и дописницама садржани су и аутопоетички искази Јована Дучића о природи властитог стваралачког поступка, као и о односу према преводима и препевима поезије на српски језик. Тако, у писму послатом Остојићу 1912. године из Софије, поводом свог превода поезије Пенча Славејкова, Јован Дучић истиче да је поезију овог аутора превео „...у елегантној прози (јер ја сам против препевавања које увек убије оригинал својим врлинама или својим манама), а тако преводе и Енглези и Французи“ (РОМС, инв. бр. 4. 919). С друге стране, у истом писму, шаљући свој први текст за Остојићев *Лейтојис Майице српске*, Јован Дучић оставио је драгоцену сведочанство о начину на који он сам пише „Опрости што овај есеј не послах пре. Ти не знаш каква сам цепидлака у писању и колико се пораћам кад пишем само да се после не бих показао за оно што кажем и како кажем“ (РОМС, инв. бр. 4. 919).

Конечно, Дучићева писма и дописнице сведочанство су блискости, поверења и дугогодишњег лепог пријатељства између Јована Дучића и Тихомира Остојића. О степену поверења између ове двојице књижевника, о разговорима како о књижевним тако и о интимним плановима, о блискости и разумевању које је било снажно и непомућено, у великој мери говори и Дучићево писмо из 1903. године (РОМС, инв. бр. 4. 909), у којем је реч о питању интимне природе и услузи коју је од Остојића затражио Јован Дучић. О блискости између Јована Дучића и Тихомира Остојића, поред молбе интимне природе, сведочи и Дучићево отворено, искрено и експлицитно изношење вредносних судова о прилозима објављеним у *Лейтојису Майице српске*, а уједно и начин на који се Дучић у писмима обраћао Тихомиру Остојићу. Јован Дучић ословљавао је Остојића на следеће начине: „Мили мој Тихомире“, „Драги мој Тихомире“, „Мили Тихомире“, „Драги Тихомире“,

„Драги мој Остојићу“, као што је писма и дописнице најчешће завршавао на идентичан начин, речима – „срдечно твој увек“. Поред доказа о искреном пријатељству и непрекинутој, ничим помућеној, срдечној и лепој књижевној сарадњи између Јована Дучића и Тихомира Остојића, Дучићева писма и дописнице упућене Тихомиру Остојићу садрже и доказе о Дучићевом залагању за младе колеге код којих је препознао књижевни таленат (срдачна препорука и залагање за Тодора Манојловића), о похвалном говору и комплиментима које је без имало сујете умео да изрекне о нечијој поезији (о поезији Пенча Славејкова), али и доказе о приоритетима Јована Дучића. Неко ко је свој тестамент из 1941. године завршио својим аутопортретом, оставивши слику себе као „...патриоте, којем је и у задњем часу лебдио пред очима тешки положај Српства у збrcи појмова и противуречних идеја у којима се оно налази овог момента.“⁸, Јован Дучић је, радећи као писар посланства Краљевине Србије у Софији и секретар пете класе Српског краљевског посланства у Риму, као властити приоритет посматрао своју сарадњу у *Лейпцигској Мајници српске*, али и прибављање квалитетних литерарних прилога и придобијање талентованих писаца за сарадњу у овом часопису. Није занемарљив ни значај Дучићевих писама као докумената који омогућавају прецизније временско ситуирање догађаја из живота Јована Дучића – приређивач *Дипломатских списа* Јована Дучића, Миладин Милошевић изнео је тврдњу како је Дучић „У Рим (...) стигао почетком августа 1912. године...“⁹, док у дописници коју је послао Тихомиру Остојићу 30. августа 1912. године, Дучић експлицитно наводи: „Мили Тихомире, ако је Летопис с мојим есејом већ изишао, молим те пошаљи га у Рим, куда одлазим данас.“ (РОМС, инв. бр. 4. 914), тако да се Дучићев одлазак у Рим може, на основу ових писама, померити са почетка на крај августа 1912. године.

Дакле, писма и дописнице које је Јован Дучић послао Тихомиру Остојићу, у периоду од 1903. до 1914. године, из Швајцарске, Бугарске, Грчке и Италије сведоче о искреном и дугогодишњем пријатељству Јована Дучића и Тихомира Остојића; о лепој, продуктивној и непрекидној литерарној сарадњи двојице књижевника; ова писма и дописнице, уједно, садрже и Дучићеве аутопоетичке исказе; а као можда најважније од свега – писма и дописнице Јована Дучића пружају доказе о значају који преписка има у разумевању књижевних чињеница из (ближе и даље) прошлости, али и у процесу разумевања целокупне књижевне историје. Наиме, писма и дописнице Јована Дучића омогућили су прецизније и тачније разумевање начина на који је Јован Дучић био везан за *Лейпцигској Мајници српске* – иако је у овом часопису у време уређивања Тихомира Остојића Јован Дучић објавио

⁸ Наведено према: Радован Поповић, Први поклисар – Јован Дучић, у: *Жудња за фраком: српски ђисци у дипломатији*, Алтера, Београд, Задужбина Николај Тимченко, Лесковац, 2011, стр. 65.

⁹ Миладин Милошевић, [Предговор], у: Јован Дучић, *Дипломатски списи*, приредио, предговор и коментаре написао Миладин Милошевић, Просвета, Београд, 1991, стр. 10.

један једини текст, Дучић је био готово спољни члан редакције *Лейојиса Мајице српске*, неко ко коментарише уметничку вредност објављених прилога, неко ко се труди да пронађе сараднике, али и да мотивише писце да обављају прилоге у Остојићевом *Лейојису*, неко ко брине о техничкој страни часописа, али и аутор који је уреднику (Тихомиру Остојићу) обећавао да ће послати још текстова, што, међутим, није стигао да учини. Ипак, писма и дописнице које је Јован Дучић послао Тихомиру Остојићу расветљавају обим сарадње Јована Дучића у *Лейојису Мајице српске* у време уређивања Тихомира Остојића. Она показују у којој је мери Дучић био везан за Остојићев *Лейојис*, са колико је енергије и воље бринуо о „форми и стилу“ *Лейојиса Мајице српске* (а форма и стил елементи су који су били важни за Јована Дучића и као писца и као дипломату¹⁰), ова писма и дописнице, даље, доприносе изнијансиранијем и прецизнијем разумевању значаја који је Дучић придавао *Лейојису Мајице српске* (видећи себе као „посланство“ *Лейојиса Мајице српске* у Софији). Коначно, Дучићева писма и дописнице речито су сведочанство важности ишчитавања и познавања преписке српских писаца, као књижевноисторијског документа који омогућава тачније, продубљеније и свестраније разумевање историје српске књижевности (као и историје српске књижевне периодике).

1.¹¹

Schnittweyer, den 11. Септ 1903 п. н.

Мили мој Тихомире,

Да ти се пријатељски јавим после пуне две године, али само са неколико речи. Хоћу само да те замолим да ми јавиш: јеси ли у Н. Саду и хоћеш ли бити вољан да ми даднеш нека објашњења, нека упуства, која се тичу само мене. У томе случају ја бих ти се јавио, одавде још, опширно, и изложио

¹⁰ Јован Дучић је записао: „Форма и стил чине књижевника, а то је потребно и дипломати да у страни држави задобије за своју домовину симпатије. Не могу државе које постављају књижевнике у дипломатску службу ништа тиме изгубити, него само добити.“ Ове Дучићеве реченице за мото „Предговора“ *Дипломајским сјисима* Јована Дучића изабрао је Миладин Милошевић. Видети: Миладин Милошевић, [Предговор], у: Јован Дучић, *Дипломајски сјиси*, приредио, предговор и коментаре написао Миладин Милошевић, Просвета, Београд, 1991, стр. 7.

¹¹ Сва писма донета су онако како су написана, без исправљања грешака у правопису и интерпункцији. Очигледне словне грешке такође нису исправљане. Сегмент писма Јована Дучића од 22. новембра 1911. године (РОМС, инв. бр. 4. 917), који делује као засебна дописница, услед немогућности прецизног утврђивања датума и статуса тог сегмента писма, приређен је према инвентарском броју који му је додељен, а не према закључцима који се намећу из садржаја писма, о чему су читаоци ових писама обавештени из фусноте написане уз поменуто писмо.

ти потанко у чему је ствар. Имао бих само једну изричну и пријатељску молбу: да о свему томе нико за сада не треба ништа да зна. Ствар је сама по себи врло наивне природе, али је у моме интересу да остане за сада позната само теби у чију дискретност и добру вољу према мени имам неограничено поверење.

Молим те јави ми се. Оно неколико сати проведених у друштву твоме и Радоњићевом, за ме су врло мила и свежа успомена, и то ми је дало повода да верујем да ћеш ми се и овом приликом јавити исто онако пун предисретљивости и љубазности.

Ја ћу овде у Алпима остати још коју недељу да завршим своју тромесечну куру и одавде враћам се поново за „ville-lumiere“, за Париз, на моју повољну (можда) годину на страни.

Пошто је ово писмо под дискрецијом, не шиљем овом приликом поздраве тамошњим пријатељима, него само теби и то топло и срдечно са пријатељским поштовањем

твој
Ј. Дучић

[РОМС, инв. бр. 4. 909; писмо]¹²

2.¹³

22. нов. 1911

Софија

Драги мој Тихомире,
Имам једну пријатељску молбу.

Наш књижевник др Л. кнез Војновић који се својим несрећним стицајем прилика налази овде већ четири године, послао је Матици (Варађанин – Савић) један свој рукопис о земљотресу који је у 17-ом веку био уништио наш лепо Дубровник. Рукопис треба да се штампа у јануару.

¹² На завршетку писма, у левом углу, Јован Дучић написао је: „Адреса: J. Douthitch, Schnittwegerbad bei Thün (Suisse) Schwitz“.

¹³ Део овог писма који почиње речима „Мили Тихомире“, а завршава се речима: „Остајем овде до краја јула“, приређивачу ових писама делује као да није саставни део овог писма, већ пре као засебна дописница, чије би логичније датирање било јул 1912. године (после дописнице од 2. јула 1912. године. РОМС, инв. бр. 4. 911), након смрти Пенча Славејкова, којег Јован Дучић и помиње у писму и чије песме припрема заједно са опширним писмом. Ипак, иако се такав начин закључивања намеће као логичан, не могу се са сигурношћу утврдити ни датум ни статус (засебна дописница / саставни део писма) овог сегмента Дучићевог писма, стога се он приређује у затеченом стању, према библиотечком инвентарском броју који му је додељен, а не према садржају писма и информацијама садржаним у писму.

Али како се дубровачком писцу јавила болест у кући која га огромно кошта, он је у овом тренутку у великој материјалној оскудици. Зато, знајући да сам пријатељ с новим секретаром Матице, молио ме да ти пишем и да те и у своје име замолим, ако икако можеш¹⁴, да му пошаљеш а conto 100 дин. то би га спасло од једне велике невоље.

Ја те молим да то учиниш. Он ће се одужити Матици за ту љубав. А и ја ћу се сматрати обвезаним. Ако можеш без седнице да то учиниш и да ми одмах телеграфираш да је ствар свршена, ја ћу за ту услугу да се, ако хоћеш, одужим Летопису прилогом чим ми то затражиш.

Дакле видиш колико правим апел на твоје пријатељство. Ово остаје међу нама, наравно.

Срдачно твој увек
Ј. Дучић¹⁵

Мили Тихомире,
Молим те пошаљи ми још два отиска оваква. Требају ми за отштампавање у засебну књигу.

Песме Славејкова спремам заједно с опширним писмом.

Молим те да слагач добро пази.

Срдачно твој
Ј. Дучић
Р. С.

Остајем овде до краја јула.

[РОМС, инв. бр. 4. 917; писмо]¹⁶

3.

10. IV. 912.
[Софија]¹⁷

Драги мој Тихомире,
нисам те заборавио, али на моје велико сажаљење нисам стигао да се ичим јавим твом Летопису. Али ако желиш да не сметнем с ума, и да повељујем да држиш до моје сарадње, шаљи ми Летопис. Нас нема много који

¹⁴ Речи „ако икако можеш“ Јован Дучић је подвукао.

¹⁵ На завршетку писма, у доњем левом углу Јован Дучић записао је адресу: „Адреса Ј. Douthitch Attaché à la Légation de Serbie Sofia“, а ред испод ове реченице Дучић је написао „Телеграм: Douthitch Légation Serbe Sofia“.

¹⁶ На полеђини писма Тихомир Остојић обичном оловком је записао „послао 6 дец. К 100 71 Л. Војновић“ и „писао Дучићу 13 дец.“.

¹⁷ Јован Дучић не пише одакле шаље дописницу, али то се може закључити по поштанском жигу на којем пише „SOPHIA“. Такође, иако није наведена адреса, Јован Дучић је руком написао „Exp. J. D. Attaché à la Légation de Serbie s.“

пишемо и који треба да буду заједно у Летопису, и зато лист мора чинити ту жртву – можда не и без свог интереса. Пошаљи ми свеске које су твоје.

Хтео сам да ти учиним један предлог о спољној страни. Стога сам поручио у [нечитка реч] једну свеску неке ревије чија је опрема угледна и вредна да се узме за образац. Некадашњи Летопис био је можда скуп али без укуса, и налик на све ценовнике семења, кољача, намештаја. Хоћеш да ти пишем о томе. Пошаљи свеске. Пријатељски увек твој

Ј. Дучић

[РОМС, инв. бр. 4. 915; писмо]¹⁸

4.

25. V 1912

[Софија]¹⁹

Драги мој Тихомире,

За два три дана – чим будем све преписао начисто – добићеш мој рукопис. Шаљем ти један свој есеј (40 страна рукописа) о Петру Кочићу из књиге есеја који ће изићи до јесени. Надам се да ћеш бити задовољан.

Ја сам решен да ти будем од користи на Летопису. Надам се да ћу неке пријатеље задобити да узму Летопис као своје лично питање и обавезу. Одговори кад може изићи мој есеј. Могу ли стићи за ову свеску? Срдачно твој Ј. Дучић

[РОМС, инв. бр. 4. 912; дописница]²⁰

5.

2 / VI. 1912

[Софија]²¹

Драги Тихомире,

Завршујем мој рад. Зашто ми не одговориш с две речи хоће ли стићи за прву наредну свеску.

¹⁸ Дрвеном бојицом плаве боје, на врху писма, Тихомир Остојић записао је датум када је на писмо одговорио „одг. 20/IV 3/V“.

¹⁹ Јован Дучић не пише одакле шаље дописницу, али то се може закључити по поштанском жигу на којем пише „SOPHIA“.

²⁰ У горњем левом углу дописнице написано је: „Примих Летопис. Хвала.“ Дрвеном бојицом плаве боје Тихомир Остојић записао је када је одговорио „одгов 14 / VI“.

²¹ Јован Дучић није забележио одакле је дописница послата, али на полеђини дописнице налази се поштански жиг на којем пише „SOPHIA“.

Умро је Пенчо Славејков. Ја бих ти послао преводе (циклус) његових песама и некролог. Али треба да знам докле је дошла свеска која је у штампи и хоћу ли стићи за њу.

Одговарај, драги Тихомире.

Признаница нашег пријатеља одавна је у мене затурена у хартијама. Послаћу ти је заједно с рукописима. Али одговарај молим те. Срдачно твој

Дучић

[РОМС, инв. бр. 4. 911; дописница]

6.

[1912]²²

Драги мој Остојићу,

ево мој први рад за твој Летопис. Надам се да ћеш бити задовољан и уверен колико желим напретка твом листу. Ја сам ономад у Београду говорио с многим млађим добрим пријатељима да треба да Летопис сматрају својом ствари јер знам колико његов уредник ставља у њега амбиције, патриотизма и сујете.

Само, драги Тихомире, два мала услова:

1) да не изиђе рад на неугледном месту, и 2) да ја водим коректуру.

Осим тога молим те да ми, чим примиш рукопис пошаљеш хонорар.

Ја сам у овом тренутку заплетен у један непредвиђен трошак и морам створити што погоднију ситуацију за ове дане кад се знојимо и без тога. Скоро бих те молио да ми пошаљеш брзојавно ако не прелази 5 дин. трошка. Не треба да ти речем да ми пошаљеш цео хонорар, јер је питање о сваком динару. Сутра ћу ти послати и серију песама Пенча Славејкова у елегантној прози (јер ја сам против препевавања које увек убије оригинал својим врлинама или својим манама), а тако преводе и Енглези и Французи. Послаћу ти и биографију с оценом његове поезије. Тај чланчић би изишао ситнијим словима као *Post scriptum* тих превода.

Према томе одмери хонорар. Послаћу ти десет песама најлепших и најкарактеристичнијих за његов лепи таленат.

Опрости што овај есеј не послах пре. Ти не знаш каква сам цепидлака у писању и колико се порађам кад пишем само да се после не бих покајао за оно што кажем и како кажем.

²² Ово писмо Јована Дучића није датирано. Закључак о години када је послато може се извести из одговора Тихомира Остојића. Дрвеном бојицом плаве боје Тихомир Остојић написао је: „одгов 6 (19) јули 1912“. У каталошком листићу у Рукописном одељењу Матице српске за ово писмо Јована Дучића пише: „Софија, јуни, 1912.“

А сад: à toi la parole.²³

Срдачно твој увек

Ј. Дучић

[РОМС, инв. бр. 4. 919; писмо]

7.

30. VIII. 1912

[Венеција]²⁴

Мили Тихомире,

ако је Летопис с мојим есејом већ изишао, молим те пошаљи га у Рим, куда одлазим данас. Прво што напишем биће опет за тебе. Срдачно твој, Ј. Дучић²⁵

[РОМС, инв. бр. 4. 914; дописница]

8.

4. IX 1913.

[Рим]²⁶

Драги Тихомире,

сутра ћеш добити један пакет рукописа за Летопис. Овим те молим само да ми одмах пошаљеш један број оног Летописа у којем је изишао лане мој есеј о Кочићу.

Срдачно твој увек

Дучић

[РОМС, инв. бр. 4. 918; дописница]

²³ Речи „à toi la parole“ Јован Дучић је подвукао.

²⁴ Јован Дучић не пише из којег места шаље ову дописницу, али да је у питању Венеција може се закључити по поштанском жигу на којем пише „VENEZIA“, као и на основу предње стране дописнице на којој се налази фотографија венецијанске лође и натпис „VENEZIA – La Loggetta“.

²⁵ На крају дописнице Јован Дучић написао је своју адресу у Риму: „Secrétaire à la Légation de Serbie Rome“.

²⁶ Јован Дучић не пише одакле шаље ову дописницу, али то се може закључити на основу поштанског жига на којем пише „ROMA“, као и на основу фотографије сатира са предње стране дописнице и натписа „SATIRO – Prassite M. Capit. Roma“.

9.

10 септ. 1913

Драги Тихомире,

ево обећана рукописа. Писац је један млад Војвођанин с пуно књижевног смисла и књижевних способности. Ја сам га упутио да пише и надам се да ће скорим бити познат у нашој публици која тражи да се обнови наша критика у којој се октроишу принципи који би одвели натраг у детињство и неписменост. Из ове критике о гђци Исидори, која је писац првог реда, а која је наишла на једну заверу неинтелигентних, видећеш колико овај земљак уме да види и да каже.

Он докторира у [нечитка реч], а сад студира овде уметност по галеријама. Синовац је гђе А. Крسمановић, а родом из В. Бечкерека. Ја бих желио да он постане твој што редовнији сарадник. Писаће и друге ствари осим критике.

Мени је жао што нисам могао да ти пошаљем и неке своје ствари које сам ти наменуо. Овде сам сâм отправник послова и једини представник Дарданије-Мезије-Илирије и Македоније код Цезара на Палатину. Али чим стигнем послаћу.

Нашем Манојловићу ако ти је икако могуће пошаљи 100 дин. на име хонорара за ове радове. Он спрема за другу свеску нове ствари. Овај чланак о мацарској лирици веома ће се свидети свима нашим писцима; веома су добри преводи песама Адијевих.

Пошаљи новац преко мене. Или брзојави ми па ћу му ја издати 100 динара. Он жели да крене за Напуљ и треба да му помогнемо.

Срдечно твој, драги Тихомире,

Ј. Дучић

Р. S. Ја сам рукописе спремио за штампу.

[РОМС, инв. бр. 4. 910; писмо]²⁷

10.

4. дец. 1913

Драги Тихомире,

Примио сам „Летопис“ у којем са сажалењем видим стихове скандалозног В. Илића Млађег и лепо приказ нашег Манојловића. Молим те лепо пошаљи ми онај хонорар који сам у твоје име дао Манојловићу чију сам ти признаницу послао. При крају смо године, кад закључујемо књиге. Пашић

²⁷ На трећој страни писма, у горњем углу, хемијском оловком црвене боје, Тихомир Остојић одговорио је: „Телеграфисао 27 / IX да Манојловићу да 100 дин.“

не би разумео да смо ми овде и посланство нашег Летописа. Извини што ти још ништа не шаљем. Ја сам сâм. Али ћу стићи, надам се, за број који је на реду. Твој Ј. Д.

[РОМС, инв. бр. 4. 908; дописница]

11.

Athènes le 12 Јуни 1914.

Драги Тихомире,

Сада ти мене да аконтираш за 100 динара. Спремам ти један рад за Летопис, али ти нећу одмах моћи свршити јер сам овде у грдном послу (позван сам из Рима депешом). Морао сам да направим многе изванредне трошкове који су ме бацили у кризу, и сад сам остао без новаца. Молим те пошаљи ми одмах телеграмом²⁸, и тиме ћеш ме неизмерно обвезати.

Чекам те, драги Тихомире, на белези

и срдечно поздрављам

твој Ј. Дучић

[РОМС, инв. бр. 4. 913; писмо]

12.

[1914]²⁹

[Софија]³⁰

Хвала, драги Тихомире, на брзом и лепом одговору. Идуће недеље послаћу ти обећано, и још рукопис једног пријатеља. – Зашто у овој свесци нема Вељка Петровића и Васе Стајића? Прока Јовкић није за Летопис. Обрати се Ћипику (Београд). Срдечно твој, Ј. Дучић

[РОМС, инв. бр. 4. 916; дописница]³¹

²⁸ Речи „одмах телеграмом“ Јован Дучић је подвукао.

²⁹ На дописници не пише датум када је послата. Из одговора Тихомира Остојића може се извршити приближно датирање. Наиме, дрвеном бојицом плаве боје Тихомир Остојић записао је „одгов 6 (19) / VII 1914“, тако да се са сигурношћу може утврдити да је Јован Дучић ову дописницу послао 1914. године, док се тачан датум не може одредити, иако се може претпоставити да је послата неколико дана или недељу дана пре одговора Тихомира Остојића.

³⁰ На дописници не пише из којег је места послата, али да је послата из Софије може се закључити по поштанском жигу на којем пише „СОФИЈА“.

³¹ На предњој страни дописнице налазе се момак и девојка у бугарској народној ношњи, у горњем делу дописнице налази се натипс „Софийска селска носња“ и одмах испод њега „Costume des paysannes près de Sophia“.

Милица В. Чукович

«МИССИЯ» ЛЕТОПИСИ МАТИЦЫ СЕРБСКОЙ В СОФИИ И РИМЕ:
ПИСЬМА ЙОВАНА ДУЧИЧА ТИХОМИРУ ОСТОИЧУ

Резюме

В этой работе находятся собранные и прокомментированные письма и почтовые открытки, которые Йован Дучич отправил Тихомиру Остоичу от 1903 до 1914 года из Швейцарии, Италии, Греции и Болгарии. Эти письма и почтовые открытки, которые хранятся в Рукописном отделе Матицы сербской, свидетельствуют о многолетней, бесперерывной и красивой дружбе между Йованом Дучичем и Тихомиром Остоичем; они, дальше, содержат важные автопоэтические заявления Дучича (о пониманию перевода и свободного перевода стихов на сербский язык, а именно о природе собственного стиля), а больше всего, эти письма – свидетельство огромного труда, энергии, воли и хлопот, которые Йован Дучич (как внешний член редакции) вложил в *Летопись Матицы сербской*, когда редактором был Тихомир Остоич. Хотя в *Летописи Матицы сербской*, во время редактирования Тихомира Остоича (с 1912 до 1914 года), Дучич опубликовал только один текст (эссе о Петре Кочиче), всё таки Дучич мотивировал писателей, чтобы они были сотрудниками *Летописи Матицы сербской*, собирал работы, даже заботился о техническом оборудованию журнала. Вот почему эти письма показывают сведение о связанности Йована Дучича и *Летописи Матицы сербской*, а ещё дают возможность исправить суд предыдущих изучателей о Йовану Дучичу, как сотруднику *Летописи Матицы сербской*.

Институт за књижевност и уметност
Краља Милана 2, 11 000 Београд, Република Србија
tiskicvet38@gmail.com

Мирко Богдановић

КАКО ЧИТАТИ КОЛРИЦА?

Поводом објављивања *Књижевне биографије* на српском језику, а с обзиром на релативно слабу заступљеност Колрицових пјесничких и критичких начела у српској англистици, овим радом настојимо издвојити и објаснити неке од основних принципа изражених у том дјелу, који би, надамо се, могли послужити као солидна основа и подстрек за темељитије проучавање његовог, несумњиво значајног доприноса модерној критици.

Кључне ријечи: Колриџ, *Књижевна биографија*, критика, теорија имагинације, принцип јединства.

„Не постоји предмет кога се он није дотакао, а нема ниједног на коме се задржао.“¹ Ова, упола подругљива, али и упола тачна, Хезлитова изјава може се искористити као најкраћи израз односа према Колриџу и његовом стваралаштву током друге половине XIX, па и већег дијела XX вијека. Она започиње похвалом, а завршава поругом, али не из неке злурадости или осветољубивости, већ са одређеном дозом жаљења за могућностима које су остале неискориштене. Отуда је, Колриџово име, дуго пратила стигма узалудно потрошеног талента, недостатка дисциплине и одлучности, плагијаторства, неразумљивости и неразмрсивог тока његове метафизике, те коначно, болног раскорака између онога што га, како је то примјетила једна његова савременица, „тјера да буде оно што јесте, а опет му оставља моћ да покаже шта би могао бити.“² Но, негдје од објављивања Шоукросовог (Shawcross) издања *Књижевне биографије*, 1907. године, све јасније ће се уочавати и све гласније признавати да је Колриџ остварио много више од онога што је већина његових савременика могла, или била спремна, да разумије. Објављивањем неколико изврских студија, попут *Coleridge, on Imagination*,

¹ „There is no subject on which he has not touched, none of which he has rested.“ (HAZLITT 1928: 195)

² „...forcing him to be what he is, and yet leaving him the power of showing what he might be.“ (COLERIDGE 1914: 23)

А. А. Ричардса (1960), *The Mirror and the Lamp*, М. Х. Абрамса (1971) или *The Theory of Criticism*, Мари Кригера (1976), Колрицов допринос књижевној критици и поетици коначно ће добити своју пуну и заслужену потврду. Али, обим тог доприноса, иако је данас признат, још увијек није дефинитивно утврђен, нити јењава занимање за Колрицово дјело.

У српској англистици Колриц је углавном заступљен као пјесник, аутор *Баладе о сјаром морнару* и *Кублај Кана*, као Вордсвортов сарадник на *Лирским баладама* и један од утемељивача енглеског романтизма. Међутим, његове заслуге у развоју књижевне критике слабо су истраживане, тако да је *Књижевна биографија*, као његов централни документ, више од двјесто година чекала на српски превод. Захваљујући издавачкој кући Дерета и уредништву Зорана Богнара, ово несумњиво значајно, па и капитално дјело коначно је доступно и нашој читалачкој публици. Томе у прилог, овај рад је замишљен као својеврсни увод у Колрицову поетику, који би могао послужити као одређено полазиште за што лакше разумијевање *Књижевне биографије*, а, надамо се, и као подстрек за темељитија и опширнија истраживања принципа који су у њој изложени.

1. Колико год се данас истицала важност овог дјела и колико год да је оно хваљено, на његовом наличју се обично појављује и онај, готово пословични, приговор на „лабиринтско“ (WALLACE 1983: ix) обиљежје његове форме. Објављено 1817. године, а првобитно замишљено као предговор издању Колрицових пјесама, оно се изгледа „отело контроли“ и прерасло у „Биографске скице мог живота и мишљења.“ Међутим, у њему је садржано много више од онога што се сугерише насловом. Како то сам аутор на почетку најављује, књига представља покушај излагања његових „начела о политици, религији и филозофији“ и покушај примјене тих начела на питања о „природи пјесничке дикције“ и о „стварном карактеру пјесника“³ (Колриц 2019: 18). Ту, дакле, није ријеч о биографији која би се превасходно бавила слиједом догађаја, значајних у нечијем животу, посматраном у цјелини, већ догађаји служе као повод размишљањима, или као потврда утврђеним начелима. Тај необичан приступ, Колрицу омогућава да се сасвим слободно и несметано креће огромним пространством властите ерудиције, стављајући у фокус свог излагања час један, час други предмет, из често сасвим удаљених области. Отуда је и формални оквир *Књижевне биографије* прилично конфузан. Књига је подијељена у 24 поглавља, која би се могла сврстати у четири тематске цјелине. У прва четири поглавља, аутор говори о својим пјесничким почецима и о поезији и критици која је била заступљена у том периоду. Другу тематску цјелину, обухваћену поглављима V–XI, Колриц је писао на самом крају, а она се бави филозофијом и његовим покушајем да дође до

³ Српски превод *Биографије*, кориштен у овом раду, базира се на издању: Coleridge, Samuel Taylor, *The Major Works (including Biographia Literaria)*. Oxford: Oxford University Press, 2000. Наводи из још непреведених дјела дати су у оригиналу.

стабилне метафизичке основе на којој би се темљила његова начела и то не само о поезији, већ и о укупној људској егзистенцији. Трећа цјелина (поглавља XII–XXII) представља примјену претходно утврђених принципа на вредновање књижевних дјела, првенствено на поезију Шекспира и Вордсворта. Четврта цјелина (преостала два поглавља), која обухвата Колрицове записе са путовања у Њемачку (из 1798.) и критику тадашњег позоришта, уврштена је накнадно, на захтјев издавача, како би се допунило замишљено двотомно издање.

Оно што, поред овако шаролике композиције, додатно збуњује читаоца јесу и честе референце на нека будућа, али никада довршена дјела, у којима би одређена проблематика била потпуније разрађена, или обећања да ће одређени проблем бити разјашњен у наредним поглављима, да би се затим на то обећање заборавило. Но, ти дакако озбиљни недостаци, нису учињени намјерно, нити су најављене обавезе свјесно избјегаване, оне су прије резултат једног начина истраживања, који је својом темељитошћу и ширином превазилазио могућности чак и таквог човјека какав је био Колриц. Он о томе говори овако:

„У различитим периодима свог живота, не само да сам планирао, већ сам и прикупљао материјал за многобројна дјела о разним и значајним темама: заиста, толико многобројна да је количина неостварених замисли и гомила разноразних фрагмената мојим пријатељима често давала повода за поругу, а понекад и жаљење и пријекор... Склон сам увјерењу да је тај недостатак истрајности узрокован претјераном дјелатношћу мисли и потпомогнут урођеном лијеношћу... И даље ме гонио напријед све јачи осјећај несавршености мог знања, као и увјерење да ми је, за потпуно схватање и разраду било ког предмета, неопходно да загосподарим и неким другим, а он је редовно обухватао и неки трећи, и тако даље до у бескрај.“⁴

Додатну потврду овом признању пружа и осврт на необјављену грађу, коју је Колриц за собом оставио, а чије уређивање и објављивање још увијек траје. Овдје првенствено мислимо на његове свеске, у којима се може пронаћи нешто од горе поменутог материјала, али и много драгоцен запис који расвјетљавају поједине нејасноће, које су у објављеним дјелима

⁴ „At different Periods of my Life I have not only planned, but collected Material for many Works on various and important Subjects: so many indeed, that the Number of unrealized Schemes, and the Mass of my miscellaneous fragments, have often furnished my friends with a Subject of Raillery, and sometimes Regret and Reproof... I am inclined to believe, that this Want of Perseverance has been produced by Over-activity of Thought, modified by a Constitutional Indolence... I was still tempted onward by an increasing Sense of the Imperfection of my knowledge, and by the Conviction, that, in order to fully comprehend and develop any one Subject, it was necessary that I should make myself Master of some other, which again as regularly involved a third, and so on, with an ever-widening Horizon.“ (HOLMES 1998: 153) – (Сви цитати дати су у властитом превод сем ако није другачије назначено.)

остављене за неку будућу разradу. На те драгоцене фрагменте наилазимо и у његовим писмима, чланцима, предавањима и забиљеженим разговорима, тако да се нужно намеће закључак да је *Књижевна биографија* тек један, заиста величанствени, детаљ на много већем и монументалнијем платну. Она је само дио једне далеко шире замисли, једног обухватнијег филозофског система, у коме поезија, схваћена у најширем смислу, заузима веома значајно мјесто. У том настојању да се поезији утврди одређено мјесто на скали људских вриједности, да се у њој сагледа нешто много озбиљније од вербалне разбихриге и пригодног стихотворства, огледа се и суштински заокрет од класицизма ка романтизму, у чему је Колриџ одиграо значајну улогу. Отуда и поједини критичари сасвим исправно наглашавају да је главна Колриџова порука XIX вијеку „да ниједан начин размишљања, који не обухвата укупност људске природе, њено морално и метафизичко, исто као и емпиријско искуство, не може бити задовољавајући.“⁵ Јер његова пјесничка начела су неодвојива од његове, на моменте прилично тегобне, метафизике, док се и једно и друго опет стапа и прожима са религијским и етичким ставовима, што у великој мјери објашњава, па и оправдава, сложену структуру *Књижевне биографије*. Стога је, на самом почетку, врло важно схватити да крајњи циљ Колриџових размишљања није тек расвјетљавање проблема пјесничког стварања или легитимног вредновања књижевних дијела, па ни оних гносеолошких или метафизичких загонетки, већ одгонетање мистерије зване ЧОВЈЕК, у пуном обиму његових сазнајних, креативних и друштвених могућности.

2. Уколико зађемо нешто дубље у лавиринт Колриџове *Биографије*, или се запутимо вијугавима стазама (а понекад и ћорсокацима) разних фрагмената, у стиховима, писмима, биљешкама, чланцима итд, оно што ће се показати као спасоносна луч и чвориште свих тих замршених путева јесте Колриџова вјера у Бога. Она представља темељ његове метафизике, етике, па у коначници, и његове поетике. Корјени те дубоке религиозности могу се пратити у биографским подацима и тумачити чињеницом да је Колриџ рођен у породици једног свештеника и управника школе, врсног математичара и познаваоца латинског, грчког и оријенталних језика, за кога ће његов најмлађи, од укупно десет потомака, касније написати да „није био прворазредни гениј, али је зато био прворазредни хришћанин.“⁶ Захваљујући управо његовом утицају, Колриџ ће, већ у раном дјетињству, „привикнути свој ум на бесконачно,“ уз сљедеће појашњење „ја никад нисам сматрао своја чула, на било који начин, критеријем мог вјеровања. Сва своја увјерења

⁵ „... (Coleridge's) chief message to the XIX century – that no way of thinking could be adequate that did not involve the whole of a man's nature, his moral and metaphysical as well as his empirical experience.“ (HOUGH 1974. 41)

⁶ „My Father was not a first-rate Genius – he was however a first-rate Christian.“ (COLERIDGE 2000: 496)

равнао сам према својим представама, а не према видицима.“⁷ Другим ријечима, та представа о бесконачном налазила је потврду у самој себи и није се заснивала, нити је имала потребе да тражи, било какав емпиријски доказ, јер оспорити постојање Бога, Колрицу је исто што и оспорити властито постојање, обесмислити га и претворити га у пуку случајност или омашку природе. То значи расцјепкати свијет на мноштво неповезаних дијелова који сами од себе настају и нестају, без икакве сврхе и без икаквог удјела у цјелини. Отуда Колрицову религиозност не треба схватити у смислу искључивог догматизма, или чак фанатизма, већ као израз настојања да се свијет посматра, и по могућности сагледа, у укупности његових појава, у његовом изворном јединству, које је могуће само уколико се прихвати божанско поријекло.

Појам јединства (*unity*), утемељеног на вјери у Бога, тако постаје један од кључних појмова Колрицове терминологије. На метафизичком плану оно се првенствено огледа у јединству субјекта и објекта, које настаје у тренутку самосвијести, или онога што Колриц у *Биографији* означава термином „ПОСТОЈИМ“ (*I AM*). То је моменат у коме сазнајући субјект постаје објектом властите спознаје, када, установивши претходно постојање вањских објеката, дође до коначне спознаје о сопственом. Међутим, у свјетлу Колрицове трансценденталне филозофије, та афирмација спознајућег субјекта представља само одјек једне више афирмације, то јест потврде божијег постојања. Другим ријечима, самосвијест је истовремено и свијест о Богу, одјек оног вјечног ПОСТОЈИМ, које одзвања у сваком појединцу, дајући му смисао и уводећи га у свеопште јединство постојања. Или, да се послужимо Колрицовим стиховима:

„’Tis the sublime of man,
Our noontide majesty, to know ourselves,
Parts and proportions of one wondrous whole.“
Religious Musings

[Узвишеност је људска,/ Зенит нашег величанства, да спознамо себе,/ Дјелове и удјеле једне чудесне цјелине.]⁸

Самосвијест, дакле, није потенцирање индивидуалитета и издвојености појединца, већ наглашавање колективитета и братства у Богу; она представља спознају божанске суштине у властитом бићу, као и опажање те суштине у свим његовим креацијама. У тој својеврсној пројекцији оног апсолутног ПОСТОЈИМ на све његове објекте, долази, не само до чвршћег јединства

⁷ „...my mind had been habituated to the Vast. I never regarded my senses in any way as the criteria of my belief. I regulated all my creeds by my conceptions not by my sight.“ (COLERIDGE 2000: 503)

⁸ Samuel Taylor Coleridge, *The Major Works*, Oxford University Press, Oxford, 2000, p. 16.
— властити превод.

међу људима, израженог у оном етичком начелу „љуби ближњег свога,“ већ и до уже повезаности свега органског, не само међусобно, него и у односу према неорганском, што води ка пантеизму, као једном од најупечатљивијих обиљежја Колрицове, нарочито ране, поезије.

С друге стране, ова спознаја о властитом ЈА и његовом учешћу у бесконачном не представља некакав врхунац знања, нити крајњи домет људског интелекта. „Знати је, у самој својој суштини, активни глагол,“ каже Колриц (Колриц 2019: 205). У етичком погледу, та активност води ка добром владању и добром поступању, а у оном епистемолошком ка имагинацији или способности запажања оног изворног јединства свакога у свему. Заправо, цијела филозофска припрема, разрађена у другој тематској цјелини *Биографије*, служи као увод у теорију имагинације, као централни елемент Колрицове поетике. Но, када се коначно стигне до тог средишта, аутор нам, на њему својствен начин, даје прилично штура објашњења, уз најаву да ће дати предмет бити потпуније разрађен на неком другом мјесту. Можда се управо зато о овом дијелу *Биографије* највише расправљало, у настојању да се, на основу неколико нејасних реченица, реконструише оно што је неповратно изгубљено. Међутим, уколико се ограничимо искључиво на оно што нам нуди текст, онда прије свега видимо да Колриц разликује двије врсте имагинације – примарну и секундарну. Прва је „главни покретач сваке људске перцепције“ и представља „понављање, у коначном уму, вјечног стваралачког чина оног бесконачног ПОСТОЈИМ“ (Колриц 2019: 229). Друга је, „по врсти њеног дјеловања“ идентична са првом, али се „разликује једино у степену.“ Она „растаче, шири, расипа како би наново стварала“ те се бори да „идеализује и да уједини“ (Колриц 2019: 229).

О чему је заправо ријеч? Овдје нас Колриц, у одређеној мјери, збуњује својом терминологијом, наводећи нас на помисао да се ради о двије врсте имагинације, док је у ствари ријеч о једној те истој способности, која је развијена у различитом степену. Њу, међутим, не смијемо поистовијетити са опажањем, јер је она, како се каже, само покретач, рекли бисмо, једне нарочите врсте перцепције, схваћене као понављање бесконачног у коначном. Имагинација, као њен покретач, проистиче из самосвијести те јој омогућава да запажа творца у његовим творевинама. Она се тако може схватити као способност увођења субјекта у објект, уживљавања у оно посматрано или, најједноставније речено, способност пјесничког погледа на свијет. Нужност посједовања те способности истицали су и други пјесници, не само Колрицове епохе (попут Блејка и његовог чувеног захтјева за прочишћењем „врата перцепције“), већ и они који ће доћи много касније (поменимо само Рембоа и његову потребу да себе учини „видовитим“ кроз „растројство свих чула“). Тај пјеснички поглед на свијет, означен термином примарне имагинације, нужни је предуслов стварања, за шта је одговорна секундарна имагинација, као њен виши степен. Она омогућава комбиновање, стапање и уопштавање претходно створених представа у један потпуно нови и оригиналан облик јединства, то јест претварање представе, или замисли, у

умјетничко дјело. Насупрот томе, Колриџ помиње фантазију или уобразиљу (*fancy*) која представља крајњи домет оног погледа на свијет, који би се у овом контексту, морао назвати непјесничким. Она барата оним „непромјенљивим и утврђеним“ и „преузима сав свој материјал у готовом облику, по закону асоцијације,“ па отуда представља само „вид памћења“ (Колриџ 2019: 229).

Као најбољи резиме, или нека врста интуитивног увида, у ову, доста нејасно изложену теорију, могу послужити и стихови из „Оде потиштености:“

„Ah! from the soul itself must issue forth
A light, a glory, a fair luminous cloud
Enveloping the Earth –
And from the soul itself must there be sent
A sweet and potent voice, of its own birth,
Of all sweet sounds the life and element!“

Dejection; an Ode

[Ах! Из саме душе извирати мора/ Свјетлост, слава, чист блистави
облак/ Што Земљу заодијева – / Из душе саме изаћи мора/ Складан и
силан глас, властитог рођења,/ Свих складних звука живот и елемент!]⁹

Полазећи, дакле, од јединства субјекта и објекта, као темеља једне метафизике, Колриџ гради и једну сасвим особену естетику, коју М. Х. Абрамс назива „органиком,“ насупрот оној „механичкој“ (АБРАМС 1971: 168). А она је органска управо по томе што њена свјетлост долази изнутра, што она није више условљена механичким комбиновањем и мјерењем пропорција, већ има далеко шире размјере у којима се стваралаштво схвата као понављање оног вјечног стваралачког чина. Занимљиво је уочити како Колриџ то понављање означава акустичким асоцијацијама, као „одјек“ или „звук,“ настојећи да тиме нагласи значај њиховог извора, који своје трептаје шири и простире свуда унаоколо. Стога ћемо се сада осврнути на одјеке тог јединства у Колриџовој поезици и естетици.

3. Теорија имагинације, коју смо претходно разматрали са становишта епистемологије, већ нас увелико уводи у област умјетничког стварања, или, уколико ограничимо наш фокус, у област пјесништва. Наиме, ако смо примарну имагинацију означили као један, у суштини, пјеснички поглед на свијет, а секундарну као способност претакања тако добијених представа у умјетничке форме, тиме смо, у великој мјери, одговорили и на питање – ко је пјесник? Најпростије речено, пјесник је онај ко посједује дар имагинације, не само у њеном примарном, већ, изнад свега, у оном секундарном степену. Можда је ово згодан моменат да се уочи како Колриџ, захваљујући овом степеновању, у одређеном смислу објашњава и феномен манифестације оног

⁹ Samuel Taylor Coleridge, *The Major Works*, Oxford University Press, Oxford, 2000, p. 115.
– властити превод.

„поетског“ у свијету, које се, додуше у ријетким, али величанственим моментима, може указати и онима који немају пјесничке афинитете. У сваком случају, одговором на ово, и њему сродна питања, долазимо до суштинских поставки романтичарске поетике, које ће имати многобројних одјека и у стваралаштву каснијих раздобља.

Када кажемо сродна питања, онда ваља истаћи да Колрицова поетика, у ствари, полази од три питања, и то – ко је пјесник, шта је поезија и шта је пјесма? Међутим, она стоје у тако блиској вези да је одговор на једно од њих садржан у „рјешењу оног другог,“ или, како он каже: „Шта је поезија? – питање је које је готово исто као и питање: Шта је пјесник?“ (Колриц 2019: 237). Уколико онда кренемо од овог посљедњег, у самој *Биографији*, наићи ћемо на многобројне квалификације, које природно слиједе из Колрицове трансценденталне филозофије. „Нема човјека, који је икада био велики пјесник, а да, у исто вријеме, није био и дубоки филозоф“ (Колриц 2019: 248). Ова констатација, која се Колрицовим стваралаштвом и потврђује и побија, пред пјесника заправо износи захтјев, не само дубоког промишљања, већ прије свега запажања једне шире перспективе, коју омогућава једино филозофија, а опет у циљу сагледавања оног изворног јединства. То јединство потврђује се и на другим мјестима, па тако, у једном од својих писама, Колриц биљежи: „Срце и Разум пјесника требало би да буду повезани, блиско повезани и здружени са величанственим појавама у Природи.“¹⁰ Но, можда је најпотпунија дефиниција она у XIV поглављу *Биографије*:

„Пјесник, описан у идеалном савршенству, нагони цијелу људску душу на активност тиме што међусобно подређује њене способности према њиховој релативној вриједности и достојанству. Он шири тон и дух јединства, који стапа и (такорећи) спаја једно са другим путем оне синтетичке и магичне моћи којој смо искључиво намјенили назив машта“ (Колриц 2019: 238).

Ако се, на основу ових особина пјесника, окренемо поезији, онда се свакако мора запазити да је поезија у ствари израз тог јединства, јединства човјека са човјеком, човјека са Богом и човјека са природом. Но, оно што је још значајније и што представља Колрицов велики допринос поетици романтизма, јесте постављање субјекта, ствараоца, генија, у сам центар тог јединства. Јер, поезије нема у свијету механицистичке филозофије, у коме је све расцјепкано и неповезано, и у коме се фантазија поиграва једино асоцирањем мртвих и беживотних објеката. Она настаје само активним учешћем самосвјесне маште, која је способна да је уочи и да је пренесе другима. Управо у том смислу треба тумачити и Колрицово, на први поглед чудно, инсистирање на повезаности поезије и филозофије, и то филозофије која не

¹⁰ „A Poet's Heart & Intellect should be combined, intimately combined & unified with the great appearance in Nature“ (COLERIDGE 2000: 513).

негира постојање Бога, а то нам можда даје и одговор на питање зашто је поезија данас тако ријетка? Она је, према једној од најнадахнутијих Колрицових дефиниција, „цвијет и мирис свих људских знања, мисли, жеља, осјећања, језика“ (Колриц 2019: 248). Она стоји на самом врхунцу наше стваралачке моћи, као својеврсна есенција онога што човјек заправо ЈЕСТЕ.

На основу тога, могло би се закључити да Колриц поезији приступа, више из угла њених сазнајних могућности, него што је посматра као умјетничку, то јест, чисто естетску форму. Међутим, из његовог покушаја да одговори на питање – шта је пјесма, види се да ипак није тако.

„Пјесма је врста састава која је супротна научним радовима по томе што за свој непосредни циљ има задовољство, а не истину, док се од свих других врста (које дијеле овај заједнички циљ са њом) разликује по томе што за свој задатак има такво задовољство, на основу цјелине, које је сразмјерно посебном ужитку који пружају њени саставни дијелови“ (Колриц 2019: 236).

Наиме, тај одговор, на самом почетку, успоставља разлику између истине и задовољства, истичући да истина није непосредни циљ пјесме. Ова разлика је нужна, како би се повукла граница између науке и поезије, али ипак није довољна да бисмо јасно разликовали пјесму од умјетничке прозе. У том погледу, ни метар не може послужити као поуздано мјерило, изузев у смислу визуелне разлике. Отуда Колриц, у другом дијелу своје дефиниције, настоји да, увођењем концепта сразмјере између цјелине и дијелова у постизању задовољства, некако ријеши овај проблем. Тај концепт, опет прилично нејасно изложен, заправо се може свести на компактност једне пјесме, за разлику од рецимо романа, која може да оствари подједнако јак ефекат, не само својом цјелином, већ и низом од неколико упечатљивих стихова. Роман, са друге стране, не посједује такву језгровитост, јер његови дијелови имају различите функције; неки су усмјерени ка развоју ликова, неки настављају фабулу, други опет граде историјски контекст, психологију итд, а сви они заједно сачињавају укупни ефекат. У том смислу би требало тумачити и ону, наизглед чудну, изјаву, коју Колриц додаје само пар редова касније, да „пјесма, било које дужине, нити може да буде у цјелости поезија, нити то треба да буде“ (Колриц 2019: 237) Уосталом, и само искуство у одређеној мјери подупире овакво гледиште, нарочито ако се узме у обзир да људи често наводе своје омиљене стихове, који заправо изражавају онај исти и подједнако снажан утисак као и пјесма у цјелини. А тај утисак није ништа друго него поезија.

Но, упркос томе, тешко је отети се утиску да се Колриц, на неки начин, мучи са својом дефиницијом пјесме, иако се она, у још опширнијој разради, опет јавља у његовим предавањима. Међутим, већ та опширна објашњења и допуне, не иду у прилог ономе што једна дефиниција треба да постигне, то јест, да буде јасна и сажета. Рекло би се да њени недостаци потичу од,

како то каже Ричардс, „несретно“ (RICHARDS 1965: 112) одабраних термина, попут „истине“, „задовољства“, „циља“, који су, сами по себи, двосмислени. Томе још доприноси и одређена несразмјерност између Колрицовог, заиста широког, схватања поезије и покушаја да се та ширина, на неки начин, сабије у појам пјесме. Или, другим ријечима, оно са чиме се он непрестано мучи, јесте онај остатак поезије који остаје ван домашаја његове дефиниције, а односи се на поетска обиљежја оних дјела, која нису метрички компонована. Међутим, чак и с обзиром на поменуте недостатке, не може се занемарити чињеница да она представља један од најозбиљнијих и најобухватнијих покушаја те врсте, још од Аристотела.

4. Уколико смо, досадашњим излагањем, указали на неке од темељних поставки Колрицове филозофије и поетике, сада се можемо позабавити њиховом примјеном у области књижевне критике, у којој оне попримају одређени вид синтезе. Заправо, могло би се рећи, да је сва та исцрпна припрема стављена у службу настојања да се књижевна критика коначно заснује на чврстим и јасно утврђеним основама. На каквим је лабавим критеријумима она почивала у Колрицово доба, најбоље се може наслутити из оних почетних поглавља *Биографије*, а нарочито из чињенице да је махом била анонимна, чиме су се стварали одлични услови за неријетко малициозне, подругљиве и свјесно искарикиране коментаре. (Ударе такве критике са најснажнијим посљедицама осјетиће Китс.) Отуда Колриц увиђа да је, за правилно и објективно вредновање неког књижевног дјела, нужно успостављање стабилних критеријума.

Имајући у виду тај циљ, можемо запазити са каквом се озбиљношћу и обухватношћу приступа његовом остварењу, јер Колриц не настоји да на просто пропише регулативу књижевног вредновања, већ покушава да изнађе одговоре на питања која се тичу самог стварања, способности која је његов искључиви носилац, затим оног створеног, дакле поезије и њене суштине, како у ширем, тако и у ужем смислу, те коначно рецепције или доживљаја, коју постигнута креација оставља на читаоца. Захваљујући томе, Колриц прије свега ствара термилошку основу, то јест, утврђује основне појмове којима ће се, у великој мјери, служити модерна критика.

Неки од тих појмова директно проистичу из његове епистемологије. На тај начин, успостављена разлика између фантазије (fancy) и маште (imagination) улази у критику, у приђевским одредницама „уображавајући“ (fanciful) и „маштовит“ (imaginative), при чему ниједна од њих нема негативан привук, већ на просто означавају стваралачку моћ нижег и вишег степена – прву засновану на пуком здруживању наизглед нескладних квалитета (ономе што су метафизичари и класицисти означавали појмом „wit“), а другу на стапању, сједињавању и прожимању. Поменимо и то да ће, у свом ширем обиму, она бити полазиште и за разликовање талента од генија.

Када се, међутим, пријеђе на Колрицову критику Вордсворта и Шекспира, дакле на оно што, по његовом мишљењу, поезија треба да буде, онда се

јасније увиђа како једна поетика уједно постаје и темељ критике. С обзиром на обим овог рада, Вордсвортову поезију морамо оставити по страни, јер се Колриџ углавном бави њеним језиком, нашироко оповргавајући неке Вордсвортове поставке о природи пјесничке дикције, изражене у предговору *Лирским Баладама*. Довољно је рећи да се Вордсворт, по много чему, приближио оном идеалу пјесника-филозофа, који је увећано подстицао с Колриџове стране, но ипак је Шекспир имао оно главно, ако не и све, што је потребно једном пјеснику – дубоку осјећајност и изузетан смисао за лијепо, како за око кроз комбинације облика, тако и за ухо, путем fine и прикладне мелодије; надаље, ова је осјећајност била под контролом његове воље; чак и у оним првим радовима он је пројектовао свој дух изван властитог бића и проживљавао, те нагонио и друге да доживе, теме које никако нису блиске њему, изузев по снази контемплације и оне узвишене способности по којој велики дух постаје оно о чему промишља. Овome се још мора додати она одана љубав према природи и природним стварима, без које ниједан човјек не би могао посматрати тако постојано, нити сликати тако вјерно и страшно, љепоте вањског свијета, чак и до најситнијих детаља.¹¹

У овом одломку, који потиче из предавања о Шекспиру из 1818, можемо пронаћи замeтaк онога што ће, у Књижевној биографији, бити изложено под „специфичним симптомима пјесничке снаге“ (Колриџ 2019: 240). У том XV поглављу, Колриџ критички испитује Шекспирове ране пјесме, *Венеру и Агона* и *Најасићивање Лукреције*, те настоји да открије који су то квалитети једне пјесме на основу којих се може доћи до суда о истинском пјеснику. У том погледу, он издваја четири карактеристике – слaст версификације, избор тема, сликовитост, те дубину и енергију мисли.

Прва особина проистиче из његове теорије органске форме, којом се наглашава нужност унутарњег обликовања дјела, или боље речено његовог самообликовања, насупротив оној механичкој, у којој се датој садржини, готово силом, намеће спољашњи оквир. Отуда ритам једне пјесме, њен метрички облик, мора бити прилагођен доминантној емоцији, што је, а то свакако ваља нагласити, величанствена и најупечатљивија одлика *Баладе о ситаром морнару*. Идуће двије особине првенствено зависе од имагинативне моћи. „Тамо гдје је предмет узет непосредно из личних осјећања и искустава аутора, савршенство одређене пјесме представља непоуздано

¹¹ „...possessed the chief, if not every, requisite of a poet, – deep feeling and exquisite sense of beauty, both as exhibited to the eye in the combinations of form, and to the ear in sweet and appropriate melody; that these feelings were under the command of his own will; that in his very first productions he projected his mind out of his own particular being, and felt, and made others feel, on subjects no way connected with himself, except by force of contemplation and that sublime faculty by which a great mind becomes that, on which it meditates. To this must be added that affectionate love of nature and natural objects, without which no man could have observed so steadily, or painted so truly and passionately, the very minutest beauties of the external world“ (COLERIDGE 1914: 218).

обиљежје“ (Колриц 2019: 242). Истинско мјерило те моћи јесте способност уживљавања у предмет који није близак пјесниковом искуству, способност којом „велики дух постаје оно о чему промишља.“ Она је, са друге стране, одговорна и за стварање слика, које су, код правог пјесника, „преображене доминантном страшћу,“ или имају за циљ „свођење мноштва на јединство, или (...) низа догађаја на један тренутак“ (Колриц 2019: 243). Оне, дакле, не смију бити тек стандардни инвентар и окамењени декор једног пјесничког поступка, попут неке врсте сталних епитета епске поезије, већ, на основу синтетичке моћи имажинације, треба да дају утисак новине чак и оним предметима, које, у нашој свакодневници, узимамо здраво за готово. Свакако је важно уочити да Колриц, заправо, наглашава не само визуелни, него и емоционални карактер пјесничке слике, који, по његовом мишљењу проистиче из саме природе језика, јер под значењем једне ријечи он подразумејева „не само њен предмет већ исто тако и све асоцијације које он призива. Јер језик је саздан тако да се њима не изражава само предмет, него и карактер, расположење и намјера онога који се њиме служи“ (Колриц 2019: 369). Захваљујући свим тим асоцијацијама што их једна ријеч призива, пјесничка слика на много снажнији начин може да пренесе комплексне мисаоне садржаје, који су често на самој граници неизрецивог. Њена функција и није чисто дескриптивна, нити декоративна, јер она прије ствара или репрезентује, него што описује амбијент у коме настаје један доживљај, тако да се њен мисаони садржај не преноси интелектуално, већ интуитивно. Отуда, она четврта карактеристика, то јест, дубина и енергија мисли, увелико зависи од способности стварања слика, али и од оног захтјева да пјесник истовремено мора бити и филозоф. Нужност филозофије огледа се у способности уочавања општег у појединачном, у запажању јединства у мноштву или у ономе што Колриц на крају овог поглавља закључује о Шекспиру:

„(Он) је стрпљиво учио, дубоко размишљао, помно шватао, све док знање није постало уобичајено и интуитивно, и док се није везало уз његова уобичајена осјећања да би ускоро изњедрило ту чудесну моћ по којој он стоји сам, без себи равнога или другог по реду“ (Колриц 2019: 249).

Једна од кључних ријечи у овом одломку јесте оно „интуитивно,“ па у том смислу треба и схватити ту филозофију, као производ интуитивне више него интелектуалне спознаје. Међутим, интуиција, која ће се касније употребљавати као једно од суштинских обиљежја романтичарске епохе, код Колрица је заправо и оно на чему почива доживљај пјесничког дјела. За тај доживљај неопходна је „пјесничка вјера,“ која, самим тим што је вјера, не тражи потврду разума за оно чему је наклоњена, већ представља „свјесно потискивање невјерице“ (Колриц 2019: 232). Читалац, дакле, мора да буде спреман да се, у одређеном смислу, препусти дјелу, да машту, бар на извјесно вријеме, стави испред разума како би циљани доживљај могао да се оствари у спознаји, која је по својој суштини интуитивна. Аутентични доживљај

једног дјела, према томе, зависи од способности коју ће Китс означити придевом „негативна“, јер она у ствари негира разум, а потенцира интуицију.

Ово, обимом прилично кратко поглавље засигурно представља један од најјезгровитијих и најрепрезентативнијих модела књижевне критике, у коме „има више наговјештаја у правцу теорије поезије него у свему осталом што је написано о том предмету“ (Ричардс 1964: 141). Потврду овој процјени пружа и чињеница да велики број модерних критичких праваца, па и одређених поетика, неке од својих поставки, свјесно или несвјесно, дугују Колрицу. Међутим, оставимо ли по страни те утицаје, морамо запазити још један важан аспект који лежи у позадини Колрицовог разматрања симптома пјесничке снаге. На њиховом наличју непрестано провејава оно чувено и никада до краја разјашњено питање о самој генези пјесника, наиме, да ли се пјесник рађа, или се пјесником постаје? Када је ријеч о појединим обиљежјима, попут сликовитости или дубине мисли, Колриц допушта могућност њиховог постизања увјежбавањем или преданим радом, међутим истински тест пјесничке снаге представља осјећај за музику стиха, музику ријечи, укратко, осјећај за ритам. „Човјек који нема музике у својој души заиста никада не може бити пјесник“ (Колриц 2019: 241). Није ли управо незграпност метра и одсуство складног ритма оно што, већ након неколико стихова, одаје слабог пјесника? У музици је то још очигледније, јер техника свирања једног инструмента, чак и онда када дотиче границе виртуозности, не значи ништа без осјећаја за ритам. На концу, већ и то што га називамо осјећајем сугерише чињеницу да се он не може објаснити, нити се може научити или постићи вјежбом. Отуда за ритам, као и за поезију, постоје само двије могућности – или га имате, или не.

5. Колриц је неоспорно имао и једног и другог. Међутим, његова пјесничка снага, уласком у XIX вијек, више није могла да се вине до оних висина са којих је раније, метеорском силином, уздрмавала књижевне хоризонте. У томе се често сагледавао Колрицов пораз, тумачен као трагични и неповратни губитак оне способности коју је управо он успио да издвоји као суштинску моћ сваког умјетничког стварања. Она ће се, попут албатроса, вјешати о Колрицов врат, као својеврсни знамен једног гријеха који је почињен несмотреним расипањем божанског дара. Тај терет ће, чак и у XX вијеку, имати одређену тежину, која се може осјетити у овој Елиотовој процјени:

„Колриц је био једна од оних несретних особа (...) за које би се могло рећи да би, да нису били пјесници, могли направити нешто од својих живота, да су чак могли имати каријеру, или обрнуто да нису били заинтересовани за толико ствари и да се у њима нису укрштале тако различите страсти, могли су бити велики пјесници.“¹²

¹² „Coleridge was one of those unhappy persons (...) of whom one might say, that if they had not been poets, they might have made something of their lives, might even have had a career;

Заиста, када Колрица посматрамо искључиво као пјесника, ова примједба нам се може учинити тачном. Међутим, у ширем сагледавању ствари, неизоставно се показује да је Колриц био много више од пјесника и да је, на одређени начин, надрастао властити позив. Стога је, из данашње перспективе, веома тешко, у једној ријечи, рећи ко је или шта је био Колриц. Напола пјесник, напола филозоф, напола критичар, напола публициста, а опет све то у пуном смислу ријечи. Стога Елиотова замјерка о ширини његових интересовања, којом се заправо само понављају Хезлитове ријечи наведене на почетку, не представља недостатак, већ прије суштинску одлику Колрицове личности. Запитајмо се само да ли би још десетина врхунских пјесничких остварења која би можда настала из његовог пера, могла да надокнаде губитак свега онога што нам је Колриц дао у наслијеђе? Нисмо ли већ и овако добили драгоцјене дарове? Јер, ако је Колриц и изгубио моћ да поезију претаче у стихове, он нас је барем научио како да је тражимо и гдје да је нађемо. А такво се знање ријетко добија на поклон.

ИЗВОРИ

- COLERIDGE, Samuel Taylor. *The Major Works(including Biographia Literaria)*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- COLERIDGE, Samuel Taylor. *Lectures and Notes on Shakespeare and other English Poets*. London: G. Bell & sons, 1914.
- KOLRIDŽ, Semjuel Tejlor. *Biographia Literaria*. Beograd: Dereta, 2019. (Prevod: Mirko Bogdanović).

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- ABRAMS, M. H. *The Mirror and the Lamp*. Oxford: Oxford University Press, 1971.
- ELIOT, T. S. *The Use of Poetry and the Use of Criticism*. London: Faber, 1933.
- HAZLITT, William. *Lectures on English Poets & The Spirit of the Age*. London: J. M. Dent & sons, 1928.
- HOLMES, Richard. *Coleridge: Darker Reflections*. London: Flamingo, 1998.
- HOUGH, Graham. *The Romantic Poets*. London: Hutchinson & co, 1974.
- RICHARDS, I. A. *Coleridge on Imagination*. Bloomington: Indiana University Press, 1965.
- RIČARDS, Ajvor Armstrong. *Načela književne kritike*. Sarajevo: Veselin Masleša, 1964. (prevod: Nikola Koljević i Dušan Puvačić).
- WALLACE, Catherine Miles. *The Design of Biographia Literaria*. London: George Allen & Unwin, 1983.

or conversely, that if they had not been interested in so many things, crossed by such diverse passions, they might have been great poets“ (ELIOT 1933: 68).

Mirko Bogdanović

HOW TO READ COLERIDGE

Summary

In his central and most influential work, *Biographia Literaria*, Coleridge tried to find an answer to those fundamental questions, such as, what is a poet, what is poetry, where does it come from and how do we respond to it? Due to the obvious difficulties of his style and frequent references to works he had never published his *Biographia* has been debated for centuries, in an attempt to reconstruct that which had been lost forever. This paper summarizes the key concepts of his poetics from a somewhat wider perspective which includes his philosophy and profound religious beliefs that bring more light to some of the most obscure parts of this famous book.

JU Osnovna škola „Sutjeska“

Modriča

bojelmir@gmail.com

АНТИЧКА КЊИГА И РАНО ХРИШЋАНСТВО У ДИЈАЛОГУ

(Ненад Ристовић. *Античка књи́га и рано хришћанство у дијалогу*:
Октавије Минуција Феликса. Нови Сад: Матица српска, 2019, 364 стр.)

Ристовићева књига под горњим насловом настала је из двојаких побуда: да српским читаоцима представи једно књижевно дело о коме је мало и недовољно озбиљно писано на српском језику, као и да се аутор укључи у научну дебату која се последњих година води у класичним студијама и сродним научним областима око односа раног хришћанства према античком дијалошком жанру, дијалошком дискурсу и дијалошкој култури.

Књига има краћи увод, затим следе три основна и обимнија поглавља, а завршава се закључном речју. Уводни текст формулисан је у реторичком маниру: *Уводна реч: Може ли хришћански ђисац би́ти и́стински геоник а́нтичке ѓрадиције дијало́га? (9–21)*; А три основна поглавља насловљена су овако: 1. *О́ицији а́спектији ѓекстиа и конѓекстиа дијало́га О́ктавије Минуција Феликса (23–75)*; 2. *Књижевни ѓрисѓуи и узорѓ Минуција Феликса (77– 171)*; 3. *Лѓиѓерарно-мислилачка концепѓија О́ктавија и ѓено ѓорекло (173–317)*. Завршно поглавље књиге носи наслов: *Закључна реч: Минуције Феликс – хришћански ђисац, и́стински геоник а́нтичке ѓрадиције дијало́га (319–328)*. Затим следе резиме на енглеском језику: *Classical Letters and Early Christianity in Dialogue Minucius Felix' Octavius (329–335)*; *Цѓиѓирана лѓиѓератиура и Извори (337–352)*; *Сѓисак скраћеница (353–357)*; *Реѓисѓар (359–364)*.

„Уводна реч“ ове књиге посвећена је, једним делом, представљању горепоменуте дебате у којој су се нарочито истакли својим потпуно опречним ставовима Сајмон Голдхил и Ејверил Камерон. Уједно је истакнуто полазишно уверење да дијалог и у свом ужем смислу, као књижевни жанр, и у ширем, као спремност и способност за комуникацију са другим и другачијим (а оба смисла ове речи подразумевају се у наслову књиге), није неспојив са агендом једног (старо)хришћанског писца, како то уверљиво показује *О́ктавије Минуција Феликса*.

У првом поглављу Ристовић уводи читаоца у сложену проблематику дијалога као жанра и његовог могућег изумитеља у антици. Античка традиција је дијалог везивала за Сократа и Платонову списатељску делатност у којој је дијалог уметничка фикција чији је циљ да представи дијалог у његовом идеалном облику. Аристотел као дијалогограф одступио је од Платонове праксе кратких питања и одговора, већ учесницима у дијалогу пружа могућност да искажу своје ставове у дужим излагањима. У римској књижевности образац уметничког дијалога, и то оног филозофског, сачуван је у Цицероновим списима. Његови дијалози својим

облика и у самој философској књижевности, као и да је та чињеница била неспорна за античке теоретичаре и историчаре овога жанра (Диоген Лаертије). Примери за дијалог који служи преношењу одређених ставова налазе се не само у временски блиским делима *Окџавију* (код Плутарха), већ и код Минуцијевог главног узора, Цицерона (*Tusculanae disputationes*).

Друга теза са којом се полемисхе јесте та да је хришћанска апологија у складу са дијалошком формом (Б. Р. Фос). Осврће се и на (реторичко) питање Џонатана Пауела 'Је ли Минуције поступио фер према лику Цецилија?' и налази да је оправдан одговор да је аргументација заступника паганске стране у дискусији дата тако да он није имао шансе да из ње не изађе као губитник. Осим што је изведено са максималним уважавањем противника, такво Минуцијево поступање има своје претходнике у дијалошкој традицији (Платон), што се мора имати у виду с обзиром на то да *Окџавије* није пука имитација Цицеронових дијалога, већ (као и они сами) плод креативне синтезе различитих литерарних утицаја.

Минуцијев хришћански дијалог *Окџавије*, истиче Ристовић, настао је у клими философске религиозности која је широко захватила све слојеве римског друштва под династијом Антонина и у којој се хришћанство понудило елити као 'философија'. Стога је у Минуцијевом делу дискусија сведена на заједнички терен философије те је оно само отуда и профилисано као типичан философски дијалог. И Цицерон и Минуције имали су исти циљ – да одговоре на егзистенцијалну потребу своје епохе нудећи одређену 'духовну храну'. Отуда је Цицеронов тип дијалога, нормативан у римској књижевности, Минуцију служио, слично његовоме узору, као средство за ширење нових хоризоната далеких римском менталитету (хеленска философија у једном, хришћанство у другом случају). У томе кључу Ристовић, научно прецизно, а језички и стилски допадљиво, и даље проблематизује улогу дијалога као везивног ткива паганства и хришћанства. У одељку који је насловио *Изабрани судија у дијалогу – проблематичан драматуршки елемент у Окџавију?* разматра још један спорни аспект Минуцијевог дијалога – улога арбитра у дискусији, коју је у драмској подели ликова у *Окџавију* аутор-наратор дао самоме себи. Неки то виде као хришћанско манипулисање наслеђем античког дијалога, иако то демантују чињенице и из Минуцију временски блиске дијаложке продукције, и из оне на коју се првенствено угледао, а то је цицеронска *disputatio in utramque partem*, пореклом из праксе дебатована скептичких философа Нове академије. Минуције се својим дијалогом вешто и зналачки надовезао на ову праксу. Расправа о дијалогу наставља се поглављем *Хришћанска айолоија без библијске теолоије – мањкавост или ойредељење за ејзоџерички џрисџуџ џисању дијалога?*. Оно у овом истраживању чини повезницу претходних тумачења у вези са дијаложким карактеристикама *Окџавија*, и неким специфичностима међу којима се издваја теолошки 'минимализам'. Основа за њега налази се, шире гледано, у намењености дела непрофесионалној публици (што је била једна од традиција философског дијалога), а у конкретној ситуацији протрештичком типу дискурса који је у антици служио придобијању за окретање ка неком вишем животном циљу.

Стога следећа целина ове књиге, чији је наслов *Окџавије у џтрадицији античке џројџрејџијичке лиџератуџуре*, указује да су истраживања о протрештику у великој експанзији, те да је *Окџавије* лоциран међу списе ове врсте. У одељку под насловом *Обраћење на крају дијалога – неумесно лиџерарно-мислилачко решење?* наставља се полемика са онима који тврде да су у *Окџавију* изневерене најбоље традиције дијаложког жанра, чему се у прилог истиче обраћење на крају Минуцијевог дела. Објашњење за овакав завршетак *Окџавија* налази се у чињеници да су у њему спојене карактеристике протрештика, чија је интенција (и подразумевана функција)

обраћење, са базичним жанровским избором дијалога. У прилог овоме тумачењу наводе се савремени примери овакве комбинације (Лукијан) да би се у следећем потпоглављу (*Цицеронов Хортензије као Минуцијев узор*) показало да је Минуције и у овоме погледу био доследни следбеник онога узора у писању дијалога за који се определио.

Последња у низу тема којима се ова књига бави обрађена је у поглављу *Минуцијева концепција реторике, њена айологичка функција и неодојивост од жанровској избора дијалога*. Важност поклоњена питању реторике у овом хришћанском дијалогу објашњава се личним мотивима реторски образованог аутора суоченог са отпором реторици у хришћанским круговима, подржаним актуелном обновом философске критике реторике коју је изазвала Друга софистика. Минуције стару распу између софистике и философије преноси на терен хришћанства као 'праве' философије и решење, без много измена, налази у Цицероновом компромисном измирењу двеју позиција, чиме легализује коришћење убеђивачког потенцијала реторике у хришћанству.

У *Закључној речи* ове књиге сумирају се главне карактеристике Минуцијевог дела као важног искорак у књижевности раног хришћанства коме је циљ био његова истовремена акултурација и инкултурација – да истовремено подстакне на дијалог пагане са хришћанством и хришћане са античком културом.

Књига је снабдевена још и списком извора и литературе која у потпуности покрива ову тако важну, а до сада запостављану, област истраживања, којој је Ристовић дао свој не мали допринос и подстрек за даља испитивања односа у коме стоје или се преплићу антички и хришћански свет, култура, књига, аутори и њихова дела. У целини гледано ова студија професора Ристовића представља значајан помак у тумачењу неких феномена припадних античкој књизи и култури, а који чине спону која повезује, не само античку и старохришћанску књижевност, већ представља и основу за разумевање свеколике баштине човечанства, пре свега оне хеленско-римске. Дијалог је једна од тековина која се у различитим видовима показује како у култури живе, тако и у култури писане речи. Књига је осмишљена прегледним и јасно формулисаним насловима поглавља и потпоглавља, утемељена на исто тако јасним и провереним научним аргументима, а писана језиком стилски дотераним и углађеним, тако да налази пут до читалаца који нису ближе упућени у проблематику којом се она бави. Писана је језички и стилски готово беспрекорно, тако да читалац има утисак како га књига, из поглавља у поглавље, неосетно води до самога краја. Зналачки изукрштани аргументи у реторичком кључу казивања *pro et contra*, остављају још и додатни утисак о целини ове књиге и њене пријемчивости за широки круг читалаца.

Др Војислав П. Јелић
Универзитет у Београду
Филозофски факултет
Одељење за класичне науке
vjelic@f.bg.ac.rs

ДИНАМИКА ТРАДИЦИЈЕ: СКАЗАНО, СПИСАНО, НАПИСАНО

(Снежана Самарџија, *Речи у времену. Усмено стваралаштво и епохе српске књижевности*, Београд: СКЗ, 2018)

Књига Снежане Самарџије *Речи у времену* један је од многих „лирских кругова“ које ауторка годинама исцртава око теме фолклорног стваралаштва, померајући ракурсе и фокусирајући се на различита тематска језгра, типологију, индексе мотива, антологијске изборе, епског јунака, жанровске константе, пародију и низ других фундаменталних категорија традицијске културе и уметности која је прати. У издању Српске књижевне задруге појавила се овога пута збирка њених текстова која у међусобном огледању самерава дела усмене и писане културе, кроз пресек епоха у српској књижевности, од просветитељства до наших савременика. Истичући да су истраживања прошлости „пружала човечанству један вид одбране од неумољивог протицања времена“ ауторка даје и особени аутопоетички исказ, нераскидиво повезан с њеном најужом струком и природом усмене речи, која, за разлику од писане, првобитно фиксирани у камену и на пергаменту, превасходно egzистира у времену, подложна менама, утицајима, преплитању, индивидуалном дару, тренутном надахнућу.

Дијахрони лук је, међутим, знатно шири од два и по века, не само зато што су мит и фолклорни наративи базично референтно поље у практично свим огледима, већ и стога што је у уводној студији дат богат попис и коментар постојећих помена и бележења српског усменог стваралаштва, од Чернорисца Храбра и Презвитера Козме из десетог столећа, преко средњовековних житија, путописних и историјских списа, богатог ренесансног наслеђа, до „новог доба“, које је донело и нове преплете усменог и писаног. Сем што представља драгоцен и поуздан извор „позитивистичких“ знања у најбољем смислу о усменом фолклору и токовима традиције (не само „лепе речи“, већ и садејства фолклора и музике, сликарства и сл.), као и арсенал секундарне литературе о бројним темама (које често остају на маргинама основне нити и потенцијално су нови аналитички рукавци), ова је студија и канонски текст који, с једне стране, мапира контексте у оквиру којих је долазило до контаката и преплитања усмене и писане речи (од „наширих историјских оквира и локалних животних прилика“ до индивидуалног удела талента и фактора импровизације) и особености контаката кроз жанрове, а с друге – нуди прецизну и врхунским примерима илустровану типологију тих односа. Она се, с једне стране, базира на критеријуму изворних домена мотива, сижеа и симбола и смера транслације, при чему се у сложеном преплету узајамних „позајмљивања“ имају у виду текстови интернационалног и националног фонда, како усмене, тако и писане књижевности (Езоп, Мериме, Гете, Маргарет Јурсенар, Гундулић, Јован Рајић, Његош, Костић, Миљковић итд.), али и модел културе који је и на невербалном плану исходиште појединих детаља. С друге стране, типологија је успостављена и на основу врсте и обима модификације преузетих елемената, и ту ауторка издаваје четири основна модуса: 1) интерполације, 2) алузије, парафразе и перифразе, 3) подражавање наративних и стилских поступака и 4) „поетске метаморфозе“, које подразумевају литерарне обраде мотива и симбола преузетих из фолклорног фонда (Растко Петровић, Попа, Десанка Максимовић, Андрић и др.). Пресек метаморфоза кроз жанрове, који је посебан рукавац ове студије, на моменте постаје и

„прилог проучавању“ „измишљања традиције“, реконструкција путева којима је ишло уобличење имаголошког језгра и идентитета нације и формирања репрезентативног канона историјских фигура и догађаја, што посебно важи за анализу узајамне интеракције фолклора и српске драме, која се што магистралним током, што на ободима анализе, прати од Јоакима Вујића до савремених драматурга.

У том смислу можда су најиндикативније анализе драма Симе Милутиновића Сарајлије *Трагедија Обилић* и Јована Стерије Поповића *Милош Обилић* о Косовском боју и усуду косовског подвижника. Из читања двеју драма Снежана Самарџије помаља се готово античка ситуација у којој, попут грчких трагичара „заробљених“ у оквиру истих „великих наратива“ (masterplot), српски драматурзи деветнаестог века позиционирају „косовски мит“ у сам епицентар наративног идентитета и осмишљавају исту „основну причу“ по мери сопственог сензибилитета и сопствене епохе. У обе студије ауторка указује на интензиван и комплексан преплет фолклорног наслеђа и ауторског текста, али и на особености индивидуалних поетика. Код Сарајлије су, тако, уочени „спој визије косовског подвига са историјским збивањима Устанка“, знатне примесе хумора и бројност масовних сцена, којима се као контрапункт страдању успоставља слика животности и бујности, те аутопоетички сегменти неvezани за драмски сиже (посвета, *Прегизвесити*, *Дозбор*). Утицаји усмене традиције препознају се код Милутиновића на више планова – у избору теме, поступцима у карактеризацији ликова и стилизацијама баштињеним из фолклорног фонда. Снежана Самарџија показује како Сарајлија математички прецизно конструише драмску радњу и систем појављивања ликова, успостављајући особену „лазарицу“ од елемената најшире традиције певања и приповедања о знаменитом боју. Из комплексног система паралелизама различитих по типу (међу ликовима, ситуацијама, симболичким аспектима, на релацији лик – аутор) израста фигура јунака који – у боју у коме победника нема – успева да се кроз подвиг обесмрти. У Стеријином „јуначком позорју“ уобличење приче, како показује Снежана Самарџија, води се пак у великој мери нормама светске драматургије, са знатним заокретом према реалистичким мотивацијама. Ауторка указује на околност да се Стеријина интерпретација у знатно већој мери поклапа са прототекстом који је нудила бугаршпичка традиција, те да се највећи Стеријин отклон од традиције огледа у конципирању лика кнеза Лазара: „Лазар не подиже задужбине, не упира очи ка Свевишњем, не позива у бој клетвом, нити је овенчан ореолом мученика“; он је „владар погрешног избора, немоћан да препозна сплетке“. Иновације се прате и на плану улоге демонског света у сижејном склопу (Стерија, по Шекспировом моделу, уводи три авети које усмеравају поступке јунака и радњу), а ауторка анализира и сложену симболику реквизита (огледало, тршчана палица, стрела, прстен), снова, удео демонолошких и културноисторијских предања у драмском наративу, те фолклорну идиоматику и присуство кратких усмених форми.

Самеравање епског и драмског доминантан је аналитички поступак и у текстовима у чијим су жижама Максим Црнојевић Лазе Костића и Марко Краљевић Борислава Михајловића Михиза. Снежана Самарџија указује на чињеницу да се Лаза Костић у конкретном случају држао начела укрштаја „супротица“ и да је „разнизане сегменате модела“ епске женидбе с препрекама које је у наслеђе оставио даровити певач Старац Милија преплео са античком драмском традицијом и обрасцима које су нудили врхови потоње европске драме (Шекспир, Шилер). Ауторка прати одступања од епског хронотопа, превасходно на плану временске структуре, и инверзију „крупног плана“, условљену природом драмског приказивања: рефлектор се са масовних сцена помера ка фигури несрећног црногорског племића, коме је, истиче Снежана Самарџија, тек Лаза Костић подарио глас (у епској песми Максим Црнојевић не проговара ни једну реч). Модификација се прати и на

плану обредне прагматике (елементи свадбеног ритуала се маргинализују, а орођавање превентивно фигурира у политичком кључу), и перформативне ситуације: лажни гуслар извешће у Млецима лажну народну песму чији је аутор Максим сам, што је тек једно од бројних Костићевих поигравања с појмовима „лик, личина, личити, лично и слично“. Са извршним осећајем за нијансу у анализи, али и у артикулацији личног односа према тексту, Снежана Самарџија закључује да се Костићев Максим „само приближио Хамлету, Отелу или Ричарду III“, а да „више није припадао Страхињићу, Пријезди или барјактарима народних балада“. На други начин, у складу с лудистичким и критичким преиспитивањем националне „митологије“, о епској традицији је драмски проговорио Борислав Михајловић Михиз. У покушају да напише комедију о Марку Краљевићу, Михиз је, показује Снежана Самарџија, критички захватио феномен епске биографије јунака, преосмишљавајући однос историје и поезије. Ауторка прати различите нивое и типове интертекстуалности (реминисценције, подстицаје, позајмице, прилагођавање, имитацију), издвајајући као доминантне поступке варирања фолклорног предлошка – пародију и травестију. Иронијска дистанца драматурга водила је деепизацији усмених сижеа и фигура, у чему су знатан удео имали нова тумачења типичних епских атрибута (Урош нејаки, протопоп Недељко, жура Вукашин) и хиперболизација карактеристичних црта јунака. Упркос комичком потенцијалу кључног протагонисте јужнословенске епске традиције, околност да су сви Мрњавчевићи изгинули у боју потиснуо је пародијски контекст драме, што је водило особеној рехабилитацији ове владарске породице и уобличењу последњег крунисаног српског средњовековног краља као „остарелог и проклетог јунака, многоструког невољника и издајника“, с амбивалентном судбином у рецепцији.

По природи ствари, фолклорна традиција је другачије моделована и реципирана у прозним остварењима, дакако – не мање интензивно нити мање комплексно, од Доситеја до Радована Белог Марковића. Чињеницом да је примарна Доситејева интенција била да својим делима образује и поучава народ, Снежана Самарџија објашњава просветитељев захват у традицију, избор жанрова и тип модификација у односу на фолклорне предлошке. Ауторка прати дискурзивне аналогije између фолклорног и Доситејевог идиома (реторика и спонтаност говорног чина) и показује на који је начин Доситеј функционализовао пословице, изреке, питалице, анегдоте, етиолошка и културноисторијска предања, делимично и бајке, с очекиваним фокусом на басну, усменог и писаног порекла. Она издваја два основна поступка у динамичној интеракцији басне и кратких усмених форми: згушњавање наративне нити и „надградњу наративног сегмента или његово ширење из распрострањене фразе“, напомињући да су блискост са фолклорним поступцима и ауторитет писца учинили да се његови текстови припоје „свеопштем наслеђу, поставши честице појединачних репертоара и предмети варирања у усменом извођењу“. На други је начин реторика фолклорног фонда усмеравала писање Вука Караџића, чему су најмање два разлога, усмереност на историју уместо на поуку и на епiku уместо на жанрове с наглашеним дидактичким потенцијалом. Ауторка показује како је Вук у спису *Прва година српског војевања на даије* (1828) преплео факцију и фикцију, ослањајући се на моделе приповедања које је нудила јуначка епика, Вишњићеве варијанте поглавито. Као доминантни поступци издвојени су „примена епске технике грађења сцене и ликова; коришћење паралелизама, контраста и градијације; сложеност и функција хронотопа; постизање објективности приповедача“.

Епоха реализма донеће нов однос према фолклорном наслеђу, које ће, с једне стране, бити илустрација свакодневног живота (слике из сеоског, паланачког и градског живота) и средство психолошког нијансирања јунака, а, с друге, репер према коме ће се у сатиричком напону самаравати и сагледавати политичка и друштвена

стварност новог доба. Ауторка тако детектује фолклорне елементе у приповеци *Вейшар* Лазе Лазаревића, који је далеко мање од својих савременика (Сремца, Глишића, Домановића) инспирацију тражио у народним обичајима и националном фолклору. Наслеђе усмених модела приповедања детектује се у типским ликовима (самохрана, религиозна мајка; честита, смерна ћерка; одани побратим; послушан син) и конкретним легендарним причама, којима ауторка улази у траг захваљујући изузетном познавању фолклорног корпуса, између осталог и оног објављиваног у часописима. С друге стране, Снежана Самарџија указује и на општи систем традиционалних представа и фолклорну симболику сна, ветра, простора – интегрисане у ткиво Лазаревићеве приче о „суноврату патријархалног доба“ и новом добу које „немоћно да преузме аутентичне вредности [...] није изградило сопствени морални бедем“. Суноврат вредности у потпуно другом регистру тематизује Радоје Домановић. У његовим сатирама, како показује Снежана Самарџија, трансформисани су жанровски сигнали и стратегије бајки, легендарних прича и предања, а ослонац хумора и гротеске пронађен је у изокренутом поретку чуда и стварности, сна и јаве, могућег и немогућег. „Изокренута“ је и природа актера – нови демони политичке и јавне сцене уобличавају се по обрасцу персонификованих бића који нуди фолклорно наслеђе (Влада, Демократија, Фузија и сл.), а епски и културни јунаци постају неприлагођени у сатиричном уобличењу новог доба (Марко Краљевић, Свети Сава). Пародијски преосмишљавајући жанровске моделе, Домановић са сличним циљем и сличним хуморним ефектом трансформише и пословице („Ко рђав лист издаје, ништа му не помаже“), шаливе приче, подругачице, ругалице, епику („Митрополитова женидба“, напарфемисани хајдуци са салонским кученцетом у пародији *Хајдук Ситанка* и сл.), али и елементе обреда (приношење жртве трансформише се у „поклон краљу“). На другом полу је Домановићев дијалог с лирским народним песмама, које су превасходно илустрација народног живота, „али и позадина на којој невидљива рука Усуда усмерава страсти, чежњу и немоћ“.

На размеђу епоха и у историјском и у књижевноисторијском току стоји дело Боре Станковића, незаобилазно у контексту сагледавања интеракције усмене и писане речи. Приповедном опусу овог писца Снежана Самарџија посвећује оглед „Јеванђеље по нишчим“ – у коме се анализирају перформативни хронотопи (Божих, Ускрс, недеља, породични ритуали) и фигуре певача (талентовани појединци, Цигани, старике); психолошки паралелизми, и с њима у вези – прагма усмене лирике у аутентичном социјалном контексту; инверзија колективног и личног; трансформација обреда („јагње Ђурђевско“, жртвовање првенаца); антитеза звук : тишина, пројектована и на социјални план (Станковићеве „божаци“ с маргине не певају). Посебно је драгоцено указивање ауторке на особено „обртање смера“ у Станковићевим приповеткама: осмишљавајући „предисторију“ лирских минијатура овај писац оставио је смернице за разумевање настанка и живота варијаната које савремени читалац, а често ни аутентична публика, нема у искуствуеном ни аналитичком хоризонту, због чега се конкретне песме доживљавају као апстрактни, обезличени модели певања о типским животним ситуацијама, иако су иницијално могле (и морале) имати (ауто)биографско упориште.

Ново доба донело је и нов књижевни укус и поступак, нов однос према традиционалном наслеђу и митско-фолклорним елементима, што Снежана Самарџија, правећи пресек проз жанрове и стилске формације, илуструје делима Ива Андрића, Милоша Црњанског, Момчила Настасијевића, Борислава Михајловића Михиза, Васка Попе, Бранка Милковића, Милосава Тешића и Радована Белог Марковића. Андрићев однос према обичајима и народним умотворинама ауторка сагледава у четири категорије: 1) навођење варијаната (цитати), у распону жанрова (шаливе, војничке, хроничарске и крајишке песме, севдалинке, лирске песме о епским ју-

нацима), уз укрштање лирских формула и епске тематике, 2) дескрипција контекста импровизације, у широком луку од певања ноћу, из тескобе, без публике, преко „класичног“ гусларског извођења, које је и начин да се „изоштри јаз између домаће средине и странаца“, до песме радница у ткаоници, 3) трагање за „рационалном подлогом фантастичних фолклорних мотива (вила бродарица, Црни Арапин) и реконструкција генезе сижеа (по чему је близак Станковићевом осмишљавању „предисторије“ лирских наратива) и 4) уметничко преобликовање традиционалних форми, модела, ликова (деконструкција). А оно је присутно, како показује Снежана Самарџија, на више равни – од стилизација по обрасцима кратких говорних форми, преко интензивног и динамичног сагледавања односа истинитости и лажи у приповедању (при чему „Андрић воли да представи оба пола трајања прича, било да истину прати неверица или да се лаж прихвата као истина“), пародије предања и фигура епских јунака (изглобљавањем из епског контекста, што је литерарна судбина Алије Ђерзелеза) и биљне метафорике у опису девојачке лепоте, до стапања фигура и наративних модела које су у самом језгру колективне имгинације. Сјајна су запажања ауторке о сустицају представа о јелену и јели, митским девицама, Сунчевим сестрама, привиђењима и девојци бржој од коња у моделовању „жене које нема“.

На други начин у дијалог с традицијом ступају Црњански и Настасијевић – оба посежући превасходно за фолклорним представама о демонским бићима и хронотопима, мада ни конкретне усмене наративе ауторка не губи из вида, поготово у анализи Настасијевићеве драме *Међулуцко блајо*. С једне стране, Снежана Самарџија показује како се у првој књизи *Сеоба* растачу елементи епске слике света, од доживљаја гусала (које „јече“ и „лелечу“, уз које се „урла“), до контрапунктирања граничарског искуства војевања с представама о небеском царству, косовским ратницима и подвигу у боју, истичући да се „епска песма не детонизује сама по себи, већ је поништавају оне околности које подразумева рат, рат у туђем свету, за туђег цара, за туђи народ“. С друге стране, она издваја низ демонолошких предања (о повампиреном мртвацу трансформисаном у жабу, повампиририм грешницама, вампиру надувеном као мех и сл.), хронотопа (воденица, река) и веровања (о вилама, злокобном знамењу, сновима, вранама, магли) којима се гради сапенс и фигуре главних јунака (поготово „госпоже“ Дафине) обликовају по моделу демонских бића. Указано је такође на особену игру, узајамно преливање и первертирање чуд(ес)ног и реалног, као на митску цикличност времена и прожестост човека и природе, што је водило асоцијацијама на шумска божанства и лирску поезију која памти ове слојеве културе (еротски сусрет у гори). Истакнути представник међуратног „фолклорног модернизма“ – Момчило Настасијевић – фундирао је своју „музичку драму“ на сличним представама о демонским бићима (вештице, виле, морије), али и на поетичком императиву „матерње мелодије“ и сижејним обрасцима које су нудили предања (о закопаном благу) и усмене баладе – о инцесту, братоубиству, сестри удатој „на далеко“, чија браћа умиру пре но што јој оду у похођане и несрећној судбини Милића барјактара и његове урокљиве невесте. Снежана Самарџија прати демонски итинерер Настасијевићевог Незнанца (врачарина колиба, пут, механа, подруми, гробље, повор), инверзију елементарних просторних опозиција (далеко и туђе постаје „своје“, али се оно извргава у опасно и погубно) и сложену симболику боја (бела, биља (рузмарин), животиња (соко, голубица), елементална из култа мртвих (наопако коло).

Неосимболизам је, показује даље у књизи Снежана Самарџија, фолклору дао нову патину. Поред жанровског система усменог фолклора инкорпорираног у поетски опус Васка Попе, веза с усменом традицијом препознаје се „по вези сегментата са целином и по особитој синкретичности“. У пажљиво компонован поетски

универзум Попа је увео структуру анегдоте, бројанице, брзалице, загонетке, пословице, басме, клетве, иницијалне формуле бајки, етнографске описе обредних радњи (пуштање колачића и свећа низ воду за мртве, пропуштање кроз „вучји зев“), као и читав систем представа о оном свету, природи камена, сложену симболику круга (Сунце, време, спој супротности) и кости. С друге стране, велику улогу у његовом песништву имају предања о културном јунаку (Светом Сави), вучјем пастиру и хромом божанству древног словенског пантеона. Миљковићева поетика – фундирана на представи о „подземном пореклу“ песме и различитим видовима комуникације света живих и света мртвих – с лакоћом је апсорбовала фолклорне мотиве, с тим што је, како показује Снежана Самарџија, његово примарно интересовање било на детаљима који стоје на размеђу сећања и заборавља: „Повезујући елементе традиције са властитим доживљајем тог општег колективног знања предака, Миљковић је изабрао симболе који су у исто време препознатљиви и – заборављени.“ Избор је пао на лирске детаље из „мушких“ песама и на оне који асоцирају онај свет: тамни вилајет, Болани Дојчин, рањени Слуга Милутин, ни-мртва-ни-жива зазидана невеста најмлађег Мрњавчевића, фрула (зова) која на светлост дана износи тајне похрањене у земљи, Равијојла, утва златокрила.

Ни почетком новог миленијума не јењава интересовање песника и прозних писаца за усмени фолклор, што је показано анализом песничке збирке *Млинско коло* Милосава Тешића (2010) и *Колубарском џирилоји* Радована Белог Марковића, у којој су обједињени романи *Лајковачка џирија* (1997), *Лимунација у Ђелијама* (2000) и *Последња ружа Колубаре* (2001). Лингвиста по вокацији, са изузетним осећајем и интересовањем за језичке слојеве, поготово за оне који нетрагом замиру, Тешић је збирку *Млинско коло* засновао на симболичком и лексичком потенцијалу *кола* (круг, воденички точак, врзино коло, Сунчев диск, ореол, венац итд.), камена, воде (митска граница, површина у којој се сагледава смрт, жива вода) и звука, с упориштима у архаичној лексици, због чега су уз поједине песме приложени коментари и тумачења речи, међу којима је можда централна *џашум* – „пратећи шум који нестаје после јаког шума, пазвук“, што је истовремено и аутопоетичка смерница (пашум је „сећање на усахле звукове и тутњаву бука“). Асоцијацију на фигуре фолклорног ђавола и вампира наметао је хронотоп (воденица), али „и друге утваре походе млин и простор усред којег се диже“: девојка риба, речарице виле, аждаје, заједно са античким панданима – нејадама и сатирима. Симболика се разуђује и наслојава активирањем митско-фолклорног потенцијала биљака и животиња, које у обиљу настанују свет Тешићеве поезије, с интересантним изузетком – „у воденим слаповима, вировима и тишацима нема – риба“, што Снежана Самарџија опет сагледава у аутопоетичком кључу (немост риба).

Колубарска џирилоја Радована Белог Марковића се, најзад, лудизмом и еклектицизмом позиционира на постмодернистички пол сагледавања епоха српске књижевности. Снежана Самарџија указује на поступке пародирања жанрова („од епитафа, записа и натписа, преко летописа и дневника, до приповетке и романа“), стилских формација, дела светске књижевности и српских писаца, те на инверзију и гротеску као доминантне поступке, што се све прати на плану времена, простора, атрибуције, односа узрока и последица, жанровских доминанти. Фолклорно наслеђе се у комплесан наративни свет Белог Марковића интензивно уклапа, уз модификације (етиолошких и демонолошких предања, временских формула, анегдота, ритуалних радњи, симбола, типских ликова) и особену „надоградњу“, међу којом се као најупечатљивија издваја креација нових оностраних бића – гиштова – који су, по „најпрецизнијој дефиницији“, „душе с наличаја и колико год душа да било толико и гиштова има“. Снежана Самарџија указује у каталожкој форми на инверзије усмених формула и закључује: „Опонашајући формалне особености усмених

облика, Марковић је пародирао све сегменте наративне технике, одсуство дистанце, статичне мотиве, тип фантастике и доказивање истинитости казивања.“

Једна студија у књизи издваја се по методолошком полазишту. За разлику од осталих огледа, који прате конкретна ауторска остварења у дијалогу с усменом традицијом (код Станковића корпус приповедака), текст „Владикине ноћи. Симболика ноћи у народној поезији и Његошевом песништву“ – тематски је усмерен. Топос ноћи сагледан је најпре у фолклорном кључу, с драгоценом диференцијацијом на „лирске“, „баладичне“ и „епске“. Снежана Самарџија указује на притисак жанра када је о конкретном мотиву реч и на околност да за разлику од епике, где су ноћне акције по правилу негативно конотиране (јер епика воли јавни, транспарентни сукоб, сучељавање јунака „за видела“), и баладе, где се преклапају два обреда прелаза – смрт и свадба, и потенцира „исконска веза између смрти и ноћи“, лирика ноћ препознаје као идеалан оквир за љубавне, жељене, крајње интимне авантуре. У Његошевом стваралаштву ауторка бира неколико пунктова – „Ноћ скупљу вијека“, песме „Верни син ноћи“ и „Заробљен Црногорац од виле“, те *„Лучу микрокозма и Горски вијенац“*. На једном полу Његошеве концептуализације ноћи је, како показује Снежана Самарџија, инсистирање на атмосфери најпогоднијој за распламсавање чула, немире, али и размишљање и метафизичке доживљаје. На другом је активирање аспеката ноћи знатно ближе фолклорној имагологији – то је време сненања (ауторка анализира различите типове снова у *„Горском вијенцу“* и указује на њихову функцију у драмском ткиву) и реплика библијске космогоније (на почетку „беше тама над безданом“).

Тема ноћи се међутим, мицелијумски шири и у виду аналитичког лајт-мотива делује као додатни фактор кохезије књиге *Речи у времену*. У Вуковом историографском спису погибија дахија обавијена је „мистичном тишином влажне ноћи“. Лаза Костић, у виду хотимичног или нехотичног дијалога с гусларом, епској транспарентности (дневна догађања) супротставља драмску атмосферу и већи део сцена у Млецима „обавија тамом“, активирајући хтонске аспекте иначе амбивалентне симболике Месеца, и превodeћи игру дана и ноћи на виши симболички план: „онда дане маску меће / дивну маску, црну ноћ“. Станковић је много ближи лирском доживљају ноћи: она је, као и у усменој лирици, алтернативно време, време када се оно што је официјелно „надзирано и кажњавано“ помаља у мислима и сновима јунака, слично као и код Андрића, где јунаци, обузети пићем и тескобом, усамљени, ноћу певају „ради свога разговора“. Домановић више пута цитира лирске ноћи усмене поезије („Тамна ноћи, пуна ти си мрака“, „Сјај месече, сјај ладе!“). У првој књизи *Сеоба* ноћне море и приказе јунака призивају демонолошка предања и систем представа о вампирима и вештицама, битно усмеравајући поступке и уобличење ликова; истовремено, управо ноћу отварају се у просторима куће пред јунацима „понори пакла и немоћ пред демонима“. У *„Међулузком блаћу“*, затварање круга и завршетак пута у последњем призору одвија се сред тмине, без видела, на гробљу“. Миљковићеви лирски јунаци бију „свако у свом мраку изгубљене битке“. Код Тешића митски лађар „кроз ноћ води путнике ка вечној тами“. И Марковић је дао прилог „поезици ноћи“: највеће несреће у имагинарном свету његових романа рађају се у михољској ноћи, а глуво доба „без светлости, звукова и збивања“ изједначава се са „стањем свести и духа, подједнако тешким у свако време и свако доба“.

Ноћ је, међутим, само једна од мотивских и симболичких спона у књизи Снежана Самарџије и послужила је као илустрација сложености и узајамности анализа и интерпретација. Пред нама је изузетан теоријски и књижевноисторијски напор да се сагледају типови интеракције усменог и писаног и удео фолклорног наслеђа у српској књижевности од просветитељства до постмодерне. Уз акрибичност, смисао за детаљ и нијансу, праћење аналогича и тамо где су мање очите,

врхунско владање и фолклорном и писаном традицијом, аналитички „идиолект“ Снежане Самарције препознаје се и по изузетној упућености у секундарну литературу, због чега ће белешке „са маргине“ за будуће читаоце представљати поуздане путоказе за многе теме и рудник истраживачких идеја. Уз то, књига *Речи у времену* писана је стилем који је – упркос семиотичкој строгости у мишљењу – ближи белетристици него „науци“, због чега се са уживањем може читати и ван уско стручних кругова.

Др Лидија Д. Делић
Институт за књижевност и уметност
Краља Милана 2, Београд
lidija.boskovic@gmail.com

UDC 070.488SLAVENO-SRPSKI MAGAZIN(049.32)

СЛАВЕНО-СРПСКИ МАГАЗИН

(*Славено-српски маџазин*. Бања Лука: Центар за српске студије, 2018)

Давне 1768. године, у Венецији, у штампарији Грка Димитрија Теодосија, на свијет је изашао први часопис међу Јужним Словенима и први српски часопис, Орфелинов *Славено-сербски маџазин*. Први и једини број овог часописа Орфелин је саставио по узору на часопис *Јежемесечнија сочиненија*, који је Герхард Фридрих Милер уређивао као часопис Руске академије у Москви. И већи дио прилога који се нашао у Орфелиновом *Маџазину* преузет је управо из овог часописа. Пошто ових информација нема на корицама или у садржају *Маџазина*, Тихомир Остојић је накнадно утврдио да је аутор *Маџазина* и писац предговора у њему Захарије Орфелин, те да је узор *Маџазину* журнал Руске академије. Овим је потврђено и то да се књижевност православних Срба у Карловачкој митрополији 18. вијека почела развијати и да је стајала под утицајем тадашње руске књижевности (в. Остојић 2018: 134).

Данас, 250 година након првог и нажалост јединог броја *Славено-сербског маџазина*, у прилици смо да, захваљујући Центру за српске студије из Бања Луке, а прије свих професору Душку Певуљи, као приређивачу, и Боровоју Чалићу, преводиоцу, читамо превод овог првјенца српске периодике на савременом српском језику.

И као што је Орфелин тежио да руски књижевни језик приближи српском, а допунама у часопису да српском читаоцу придода оно што је руски читалац знао и до чега је лако могао доћи, тако је и овај преводилачки и издавачки подвиг испуњен с циљем да се савременом српском читаоцу приближи тадашњи књижевни садржај, а да се допунама у часопису дају додатне научне информације о *Маџазину* и самом Орфелину.

Неће бити претјерано ако кажемо да су 17. и 18. вијек вјероватно најтежи периоди у историји православне духовности и књижевности. Према мишљењу Јована Мајендорфа, руског историчара патристичке књижевности, „док су светоотачка духовност и књижевност били очувани у манастирима и литургијским књигама, као и у популарној побожности, њих су у ствари заборавили образовани људи чије

је школовање неизбјежно било или протестантско или римокатоличко. Православне цркве су, да би избјегле дјеловање западних мисионара, инстинктивно реаговале и узимале неизбјежну форму коришћења протестантских аргумената против римокатолика и обрнуто“ (в. MEYENDORFF 1983: 78).

Период 17. и 18. вијека богословске и православне књижевности у Русији, назван од Георгија Флоровског периодом „вавилонског, тј. западног ропства православне мисли“, био је добрим дијелом испуњен уплитањем руских богослова у проблематику и тематику теолошких спорова наметаних Реформацијом и Контрареформацијом, што је изгледа и било неизбјежно, јер је Запад и новија западна мисао била нешто што се није могло мимоићи или игнорисати. Слабост руске и уопште православне мисли тог доба била је у томе што у сусрету са новом западнохришћанском философијом (проблематиком) није исходила из својих извора и искустава, тј. из живог светоотачког предања и литургијског искуства, него се поводила за проблемима, а често и за рјешењима западне теологије и философије (в. Јевтић 1998: 361). Све то рефлектовало се неминовно на књижевност и на шире стваралачко дјеловање.

У таквој културно–друштвеној клими излази и први српски часопис, *Славено-српски маџазин*. Према ријечима Тихомира Остојића, литература православних Срба, која је дотле пливала у водама византијске духовности, овим књижевним издањем кренула је током руске схоластике и изашла на видик културних идеја остале Европе (Остојић 2018: 120). Додири и везе са савременом западном науком и књижевношћу се из *Маџазина* сасвим јасно виде. На првој страни предговора Орфелин кори књижевнике што се не брину за необразовану публику, што не пишу за оне којима би требало дати „училишног млека“ (интелектуалног знања).

Одавно постоје мишљења да новија српска књижевност, насупротив старој, средњовјековној, почиње управо са ликом и дјелом Захарије Орфелина. И доиста, његово дјело је толико разнолико, друкчије и савремено у односу на књижевни тренутак када је настало, да му ова титула родоначелника нове српске књижевности и те како пристаје.

Орфелин је живио и стварао у једном од најнеповољнијих периода за развој српске културе. Већина Срба, живећи под Турцима, није могла ни да дискутује о било каквом културном напретку. Онај дио, пак, који је прешао Саву и Дунав у потрази за нешто бољим животним условима није наишао на обећану слободу. Живјети под диктатом Аустроугарске монархије и католичке цркве, Србима није дозвољавало да развијају своју аутентичну културу на начин на који су то чинили други, слободни народи.

Славеносербски маџазин појавио се у периоду када је српска књижевност бројала свега 40-ак штампаних књига (према непотпуној Новаковићевој библиографији), и то претежно богослужбеног карактера, тако да је сам *Маџазин* једна изузетна појава у нашој раној просвјешћености, преурањена за наше тадашње прилике. То се јасно види из чињенице да се други број *Маџазина* никада није појавио, јер није било довољно заинтересованих читалаца и претплатника.

Просвјетитељске тенденције овог *Маџазина* Орфелин је изнио у предговору – писао је о грађанској просвјешћености и демократизацији културе, које су за тај историјски тренутак поприлично нове. Он је сматрао да наука и умјетност треба да служе свима, а не само одабраним грађанима. Зато се залагао за писање на народном језику и зато се послужио и формом часописа јер је сматрао да су обимне књиге на једну тему просјечним људима често неинтересантне, док се у часопису могу понудити различити садржаји у кратким формама, те свако може да пронађе оно што га занима.

Иако *Маџазин* није био у потпуности оригинално српско дјело, већ „посрбљен” руски часопис, сама идеја о потреби часописа у нашој култури била је од великог значаја. Орфелин је овим својим револуционарним кораком навео многе истакнуте личности које су дошле последице њега да га слиједе и да кроз форму часописа његују српски национални и културни идентитет. Новине и часописи су увијек били носиоци напредних и покретачких идеја, као и мјеста гдје су истакнути интелектуалци свог времена могли да полемишу и размјењују мишљења и да на тај начин утичу на процес културног напретка своје нације.

Ова невелика књига отворила је вишеструке нове видике српској књижевности. Већ њен предговор заснива нови жанр, врсту есеја или огледа, а садржај првог броја *Маџазина* захвата многе области, од књижевности, језика, антропологије, педагогије, историје, географије, права, до приказа новоизашлих књига и заснивања књижевне критике. Према мишљењу Милорада Павића (1983: 243–244), Орфелинов часопис је, идејно, потпуно у водама нове, просвјетитељске епохе и с разлогом је назван манифестом просвјетитељства у српској књижевности на територији Аустроугарске. Орфелин се обраћа новој читалачкој публици. Он говори о пословним људима, посебно купцима и трговцима, као својим потенцијалним читаоцима, описује с доста појединости „вештаствене магацине“ (робне куће) и с њима упоређује структуру свог *Маџазина* (в. Деретић 2011: 453).

У предговору, Орфелин је, такође, дао детаљан опис часописа, истакавши све битне елементе његове поетике: периодичност излагања, зборнички карактер садржине, колективни, сараднички принцип, ограниченост обима прилога, што је подразумијевало да се дужи прилози могу штампати у наставцима (в. Деретић: Исто).

Магазин је подијељен на девет поглавља или рубрика, а ово ново, данашње, преводно издање садржи и додатке у виду пропратних студија, најприје преводиоца Боривоја Чалића о *Захарији Орфелину*, а потом и приређивача овог издања, професора Душка Певуље, *О првом српском књижевном часопису*. Сви текстови су по величини прилагођени форми часописа, и заузимају једну, двије или по неколико страница.

У првом тексту, под насловом *Мишљење архиепископа Теофана Прокојовича о томе како ђоучавати деце ђлеменијој рода хришћанском учењу* истиче се став према коме су темељи истинског богопоштовања у познавању књига Старог и Новог Завјета. Узоран хришћанин је онај ко познаје Свето Писмо и ко је посљедишно добар и савјестан грађанин, чему га учи и библијска порука. У другом чланку, *Очинско уџуџсџво сину за војну службу*, који се надовезује на први текст, стоји да војна служба није препрека да се буде добар хришћанин и да се војник не смије стидјети да показује своју савјест. Затим слиједе прилози трећег и четвртог поглавља који су друкчије интонирани. У трећем прилогу, под насловом *Писмо о важности жена*, стоји да су жене незнатне и „мање од ништа“, а у четвртом, *Одговор на писмо о важности жена*, читамо пјесничко и философско опонирање тог става, гдје се закључује да је омаловажавање жена „гнусно“ и неразумно, уз наглашавање значаја појединих женских личности у историји људског рода. Тај пјеснички одговор дат је у форми сонета, који је први у српској књижевности преко Саве и Дунава.

Павле Поповић је нашао да пети чланак у *Маџазину* – *Писмо Ахмџија сина Солиманова младом Али, сину Ибрахимову* потиче из руског превода (А. Нортова) који је објављен 1758. године. Тај текст Милорад Павић сврстава у ред карактеристичних списа тадашње европске књижевности, по угледу на Монтеѕкјеова *Персијска писма*, са оријенталним колоритом и критиком хришћана у Европи. Шесто, седмо и осмо поглавље заузимају кратки написи, у којима су садржаји различити

и разнолики. Шести дио представља *Писмо цара Диоклецијана далмацијском народу*. Ријеч је о ранохришћанском *Писму* римског императора упућеном становништву области Далмације, која је улазила у састав тадашње Империје. Писмо је преузето из царско–краљевске бечке библиотеке и преведено с латинског језика. Седми текст по реду у *Маџазину* посвећен је врлинама смокве. Ту се говори о благотворним дејствима овог воћа, о томе које све болести и проблеме људског организма може да излијечи и како и на који начин га треба употребљавати. Осмо поглавље, под насловом *Ејџирами*, посвећено је женидби и брачним односима, а девето, посљедње *Извјештају о ученим дјелима* тадашњег времена. То је, у ствари, преглед штампаних књига за 1767. годину који се даје „ради користи српске младежи“ и распрострања научних информација по узору на друге народе тог времена. „Извјештај“ броји шест наслова: *Нова српска ариџмеџика* (први штампани приручник аритметике код Срба, дјело сомборског сенатора Василија Дамјановића); *Први џојмови латинској језика* (обимна Орфелинова латинска граматика); *Латински буквар* (Орфелинов приручник за учење латинског језика); *Велики буквар* (Орфелиново дјело објављено, такође, анонимно, као и два претходна о латинском језику); *Ејџиџом* (дјело будимског епископа Дионисија Новаковића); *Крајџка објашњења* (спис Теофана Прокоповича). Сва ова дјела представљена су с циљем да служе на корист тадашњем српском читаоцу и свим љубитељима мудрости који су се интересовали за написане и штампане књиге.

Надамо се да ће ово кратко подсјећање на *Славено–српски маџазин* и његово најновије издање на савременом српском језику бити инспиративан покретач за поновно читање и даље истраживање тема које су се нашле у њему.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- ДЕРЕТИЋ, Јован. *Истџорија српске књижевностџи*. Зрењанин: Sezam book.
- ЈЕВТИЋ, владика Атанасије. *Живо џредање у Цркви*. Врњачка бања: Братство Св. Симеона Мироточивог.
- MEYENDORFF, John. „The significance of the Reformation in the History of Christendom“, in *Catholicity and the Churc*. New York.
- ОСТОЈИЋ, Тихомир. *Пџијања српске књижевностџи XVIII и XIX века*. Ново Милошево: Банатски културни центар.
- ПАВИЋ, Милорад. *Рађање нове српске књижевностџи*. Београд: Српска књижевна задруга.

Др Владан Барџула
Универзитет у Источном Сарајеву
Филозофски факултет Пале
vladanbart@gmail.com

ОДРАЗ У ОГЛЕДАЛУ

(Јасна Стојановић. *Temas literarios y escritores de españa en el espejo de las letras serbias: шпанске теме и писци у огледалу српске књижевности*. Београд: Филолошки факултет, Универзитет у Београду, 2019, 551 стр.)

Јасна Стојановић, редовна професорка шпанске књижевности на Филолошком факултету Универзитета у Београду, објавила је, у издању куће у којој ради, нову монографију. *Шпанске теме и писци у огледалу српске књижевности* наставак је ранијих истраживања, нова књига у ланцу наслова: *Сервантес у српској књижевности*, 2005, *Шпанско позориште барока*, 2009, *Како смо читали Дон Кихота? Српска књижевна кријка о Сервантесовом роману*, 2014.

Огледало јесте кључна реч истакнута и у наслову двојезичне студије. Познаваоцима језика (српског и шпанског) остављамо задовољство упоредног читања, огледања и огледавања једног језика у другом. За нас је она значајна у компаратистичком књижевноисторијском смислу – као огледало две књижевности и две културе. Огледало је више фукоовско него стендаловско. У интерпретацијама Јасне Стојановић, превођење, адаптирање, драматизовање дела шпанских писаца у српској књижевности није пример миметизма (односа оригинала и копије) већ спојева из којих се увек рађа нешто треће што није ни лик ни његов одраз. Огледало је и метафора двосмерног читања: трагања за оним што је Сервантес дао српској књижевности и оним што је та књижевност дала рецепцији његовог романа.

Није случајно највећи број студија посвећен рецепцији Сервантесовог *Дон Кихот*, дела које је изазвало силовит жанровски потрес и заувек изменило генологију европског романа. У анализама Јасне Стојановић, огроман утицај Сервантеса се не сагледава само у литерарној равни. Она се позива на оне читаоце који су осим артифицијелности препознали дубље јединство и сагледали га: „у једној црти националног менталитета“, „једном трагичном осећању наше вековне зле коби, али и епски снажног и легендарног отпора, и поетске вере у будућност“ (Стојановић 2019: 258). У том контексту запажање Зорана Константиновића, „као да ће бити Дон Кихот наша судбина“, могла да буде мото ове књиге, нит водиља која се провлачи кроз све радове посвећене рецепцији Сервантеса.

У нашој читалачкој одисеји кроз галерију „студија огледала“ издвојићемо неколике станице:

- 1) Дон Кихот у преводима за одрасле
- 2) Дон Кихот и српска књижевност
- 3) Дон Кихот и дечија књижевност
- 4) Рецепција других шпанских писаца
- 5) Лик муслимана у шпанској и српској епици

1. У поглављу *Како смо читали Дон Кихота? Српска књижевна кријка о Сервантесовом роману* мапирана су четири кључна догађаја која су одредила рецепцију шпанског писца у српској средини: 1. објављивање првог српског превода 1895/6; 2. Шпански грађански рат 1936–39; 3. Оснивање и деловање Катедре за иберијске студије на Филолошком факултету Универзитета у Београду (1971); 4. Отварање шпанског културног центра – Института Сервантес – у нашој земљи и 400-годишњица објављивања првог дела романа (2004, 2005) (Стојановић 2019: 369).

Првом преводу (Даничаровом из 1895/6) *Дон Кихота* дато је круцијално место. Ауторка узгред помиње и остале: други, Душка Вртунског (1988), и, за прославу 400-годишњице везан, трећи превод Александре Манчић, ауторке која је објавила и дневник преводјења *Кихота – Вејрењаче на језик*. Будући да је превод Ђорђа Поповића – Даничара 1895 (прве три свеске), односно 1896. (четврта) оставио најдужи и најинтензивнији траг у дијахронијском сагледавању рецепције Сервантесовог дела, Стојановићева му посвећује засебну студију *Генеа и значај првог српског превода 'Дон Кихота'* и истиче: „Тај превод, са својим раскошним вуковским стилем, препознатљивом фразеологијом и хуманим ликом витеза од Ла Манче, заузима изузетно место у српској преводној литератури“ (Стојановић 2019: 338). (Овом преводу је претходио Поповићев превод са кастиљанског *Енлеска Шпанолкиња* из 1885, приче о љубави шпанске сењорите и енглеског племића). Значај Поповићевог превода је вишеструк: он је поставио „чврст темељ за рецепцију Сервантеса и шпанске књижевности у нашој средини“, указао на књижевни потенцијал Вуковог (народног) језика, *Предговор* који је Поповић дао уз превод је био „први исцрпни приказ живота и стваралаштва шпанског писца код нас, веома дуго и једини“ (Стојановић 2019: 351). Читан на српском, (интегрално) почев од Поповићевог превода из 1895/1896, *Дон Кихот* је, како Стојановићева примећује, „свега неколико деценија потом, у потпуности интегрисан у нашу литературу“, „трансферисан у систем омладинске/дечије писане речи“ (Стојановић 2019: 398). Анализирајући различите преводе, Стојановића пажљиво каталогизује промене које су вршене у односу на оригинал: она набраја како језичка огрешења, тако и она која су последица сажимања, избацивања, неразумевања, с једне стране, али с друге, упућује на креативна решења и преводилачку рецепцију која је освежила интерпретацију дела.

Нарочито је импресивно трагање за текстовима посредницима упоређивањем српских превода како са оригиналом тако и са преводима са других језика, најчешће са немачког или француског. Ову детективску игру, откривања превода у преводу, илустроваћемо једним цитатом везаним за прву адаптацију *Дон Кихота* за омладину на српском (Панчево, 1882) поводом које ауторка пише: „Ипак, истраживањем смо успели да утврдимо да је у питању превод француске књиге објављене у Паризу 1853, *Histoire de l'admirable Don Quichotte de la Manche*, прештампане 1866, 1868, 1878. и 1888. године, као и да ју је превео Ђорђе Поповић (верујемо да му је као изворник послужило издање из 1866. или 1868)“ (Стојановић 2019: 390).

Као што открива трагове других превода у Поповићевом¹, ауторка такође открива директан утицај Поповићевог превода на рецепцију Сервантеса у делима српских аутора. Нпр., о томе како на тип јунака утиче директно превод који је писац користио, ауторка пише: „Верујемо да је под упливом Поповићевог превода настала и приповетка *Дон Кихот у Врайчанима* Сретена Пашића“ (Стојановић 2019: 283). Препознавање превода медијатора, а то је несумњиво једна од вредности ове студије, подразумева изванредну обавештеност, осећај за нијансе у значењу и одлично познавање различитих језика (првенствено немачких и француских превода са шпанског) који су српски писци често користили.

¹ Ауторка пише: „Наш први преводилац Сервантеса, Ђорђе Поповић – Даничар, свој целиовити превод Кихотвих авантура преводи са шпанског изворника, али се у раду испомаже француском верзијом и тумачењем романа Луја Вијардоа (1836) (Стојановић 2005: 158–163). Такође са француског преводи обраду Кихота за младе читаоце (1882)“, да би закључила: „У раној фази примања *Кихота*, француска критичка мисао одиграла је значајну улогу и видно утицала на стварање перцепције о њему“ (Стојановић 2019: 370).

Компаратистичка проучавања су неретко слична детективској игри – задовољству трагања и проналажења текстова који стварају једну уроборосну везу: примарни је шпански изворник, а затим се ређају прецизно детектовани текстови – посредници (преко којих се, или уз помоћ којих се, стварао српски превод), потом српски превод. Путовање кроз рецепцијски универзум који се ствара око једног дела води даље до читалаца који стварају инспирисани шпанским јунацима, то ствара нове читаоце па се читалачке уније око шпанских аутора непрестано увећавају.

2. Осим превода, други вид апсорпције страних писаца препознат је у стваралаштву наших аутора. Овакав вид читања подразумева специфичан дар – одвајања и напуштања једног текста да би се урањањем у други, заправо појачао ефекат „два читања“. Тако се као „ехо“ црте кихотског карактера (Стојановићева их таксативно дефинише: 1) склоност ка читању; 2) жеља да се прочитано преиначи у стварност; 3) неприлагођеност окружењу; 4) идеализам; јављају у другачијим (а опет кихотским) српским карактерима. Тачке пресека са *Дон Кихотом* могу бити директне: у форми цитата или поређења (нпр. Игњатовићев јунак себе назива Кихотом) а могу бити и структурне (реч је о структури која почива на умноженим контрастима: контрастни парови јунака, контраст јунака и средине, контраст у јунаку...).

У синтетичкој студији *Шпански дојринос насћанку срјској хумористичко-реалистичкој романа*, у дијахронијском луку од два века, прати се рецепција Сервантесовог дела – од првих узгредних помена, препорука српским писцима, преко превода, адаптација до алузија и креативних хумористичких обрада. Док се крећемо кроз галерију српских „помало Кихота“ (Доситеј у *Жицију и прикљученијма*, Стеријин Роман у *Роману без романа*, Игњатовићев Бранко Орилић у *Милану Наранџићу* и Васа Решпект у истоименом роману, Дамјановићев Стефан Криловић), заправо осећамо сву снагу Сервантесовог *Дон Кихота* – неку врсту „трансфузије“ која струји из њега кроз друге дајући им препознатљиву виталност. У Стојановићиној студији се и српски Кихоти придружују моћној струји европских. Присуствујемо симфонији читања и задовољству кретања кроз мноштво наративних светова као кроз један; сви ти светови су ауторки подједнако блиски. Ова позиција „шпанског читаоца“ у српском тексту и „српског читаоца“ у шпанском отвара нове могућности тумачења и појачава уживања у тексту, како српском, тако и шпанском. У томе је, мишљена смо, и највећа вредност ове књиге.

Посебно издвајамо луцидну анализу донкихотског типа занесеног читаоца који ће свој врхунац доживети у хумористичкој прози Стерије, Игњатовића, касније, Стевана Сремца. Полазећи од кихотског синдрома младог Доситеја с краја 18. века и његових фасцинација јунацима житија, вешто се крећући кроз српску књижевност 19. века, ауторка прати одређен тип јунака – читаоца залуђеног литературом, и на основу те литературе и односа који се према њој успоставља, сагледава како се унутар српске књижевности уређивао рецепцијски хоризонт, како су се стварали и демаскирали одређени књижевни стереотипи и како се преко, пародије и хумора, ревитализовала читалачка публика.

У својој одисеји кроз српску књижевност, ауторка не заборавља заборављене писце. Зато посебну пажњу посвећује приповеци индикативног наслова *Дон Кихот у Врайчанима* Сретена Пашића, приповедача с краја XIX и почетка XX века, о коме се и у круговима историчара књижевности мало зна. Њену анализу прати једна значајна методолошка напомена: „У компаратистици није реткост да се праћење рецепције знаменитог писца усмерава и на мање позната, па чак и минорна дела, јер она неретко представљају захвалан материјал за анализу врсте и обима деловања страног аутора, као и за посматрање модификација које у систему друге књижевности трпи преузета грађа“ (Стојановић 2019: 284).

Следећи дијахронијски лук рецепције Сервантеса у фикцији, ауторка са познатих и мање познатих писаца из 19. века, прелази на модерне ауторе и издваја романе: Радомира Смиљанића и Ратомира Дамјановића.

У основи три Смиљанићева романа *Неко је оклеветио Хејела* (1973), *У Андима Хејелово њело* (1975) и *Бекство на Хелголанд* (1977) сличност са Сервантесом је препозната у централној личности трилогије, песнику, филозофу и реформатору симптоматичног имена, Хегел Милирадовић, али и у његовим следбеницима и њиховим утопијама осуђеним на пропаст.

Већ насловом студија *Балкански сукоб у роману сервантесовској њиња Санчова верзија Радомира Дамјановића*, Стојановићева дефинише два аспекта својих истраживања – једна су везана за детектовање „сервантесовских црта“ а друга за препознавање – локалног, актуелног, балканског у њима. Сам наслов романа *Санчова верзија* сугерише алтернативност. Дубинску везе са Сервантесовим делом Стојановићева не препознаје само кроз „типичне тачке пресека“ – већ кроз сервантесовски дијалог са стварношћу. Објављен 1999, овај роман је реферирао на актуелна дешавања, бомбардовање, изолацију и мобилизацију, а кроз причу о јунаку који не жели да буде мобилисан и који је суфлер у Народном позоришту, који воли уметност остварена је дубинска веза са Сервантесовим јунаком. Стојановићева прецизно анализира сложене, не увек транспарентне интертекстуалне везе, суверено бележећи како директне цитате тако и врло индиректна поигравања са „оригиналном“ верзијом. Она притом не допушта да је понесе тенденциозно читање (трагање за сличностима не одузима српским јунацима њихову специфичност). Управо је та неповодљивост за „јаким оригиналом“, препознавање различитости, „одступања“ од модела, један од чинилаца њене интерпретацијске уверљивости.

Крећући се од узгредних помена писца до озбиљних студија, ауторка региструје рецепцијске мене покушавајући да разуме шта их је условљавало. Она примећује да су одређене интерпретације биле осетљивије за романтичарску бит јунака, а друге за хумористичко-сатиричне аспекте дела. Такође, прати како је дело постајало симбол за нешто много шире од њега самог, нешто што је атрибуирано као кихотизам или санчизам у најразличитијим (не само књижевним већ и ширим друштвеним, историјским, политичким) контекстима. Посебно су драгоцена препознавања процеса критичарског читавања актуелних идеологема у интерпретацију дела – такво је, на пример, сагледавање Марка Ристића, који кроз Сервантесовог јунака види храбри шпански народ у грађанском рату, док Жарко Требјешанин пише, инспирисан другим временима, о „донкихотизму код Срба“.

Студију Јасне Стојановић погрешно би било читати само као каталог дела који су на неки начин повезани са шпанском књижевношћу. Она садржи и дубље слојеве анализа у којима се преиспитује адаптивни и рецептабилни потенцијал романа и покушава одговорити на питање зашто је управо тај, а не неки други роман, такве „последнице“ оставио на историју европске, и уже, српске књижевности. Ми смо одговор сажели у једну реч – а то је парадокс. Сервантесови јунаци су стецили парадокса, а парадокс укључује искључивости и као такав, може, да апсорбује опречна значења. У Стојановићкиној анализи: „Амбигвитет је једна од најважнијих карактерних црта манчанског витеза. Читалац се стално колеба у настојању да одреди једном за свагда властити емотивни став: да ли да му се грохотом смеје или да га сажалева“ (Стојановић 2019: 308). Управо зато што је пример фигуре парадокса („паметна луда и луда која има памети“), Сервантесов јунак увек поседује вишак значења у односу на своје „клонове“. Дон Кихот може бити и романтичан идеалиста и будала, и борац за правду и неадаптивна луда, и носилац хуманитета, и искључив агресивац, и трагични јунак, и штетна шепртља, горд и безразложно самоуверен, дрзовит, наиван... Драмски интензитет који овакав јунак

поседује је огроман јер у релацији са другима он може изазивати љубав, дивљење, мржњу, завист, презир, подсмех... Зато није необично да потпуно опречни јунаци могу носити атрибут „донкихотски“. У студији Јасне Стојановић: „Вишеслојност витезовог лика чини да он може, с једне стране, стваралачки да се искористи као комичан јунак за пародијско-комичне циљеве писца, или пак као занесени идеалиста који се налази у процепу између „света какав јесте“ и „света какав треба да буде“ (Стојановић 2019: 287).

3. Књижевност за децу. Рецепција Сервантеса се прати кроз а) дијахронијске пресеке, али и генерацијски – од зреле, до дечије читалачке публике, као и б) просторно – од културних центара према периферији.

На популарност писца изразито утиче његова рецепција међу најмлађим реципијентима – реч је о поједностављеним, сведеним на кључне догађаје, често илустрованим верзијама романа. Стојановићева прати те верзије и процесе усвајања (уласка писца у лектуру), његовог уграђивања у развојни васпитни процес². Унутар српске књижевности следи рецепцијски лук о коме Зохар Шавит пише: „дела попут *Дон Кихота*, која дозвољавају двоструко читање (за одрасле и за младе/децу), могу да постану део књижевности за младе (и да утичу на њену физиономију) само пошто их претходно прихвати систем неке националне књижевности“ (Стојановић 2019: 399).

У поглављу *Дон Кихот у српској књижевности за децу и омладину* пионирска улога у ширење рецепцијског поља поново се приписује Ђорђу Поповићу: „Прву адаптацију „за младеж“ такође дугујемо пиониру наше сервантистике, Ђорђу Поповићу. Појава те књиге 1882. године подударила се са реформом школског система у Србији и са цветањем дечије/омладинске књижевности у периодици“ (Стојановић 2019: 389). Упркос неким новинама, потоње адаптације нису, по мишљењу ауторке, донеле значајније рецепцијске измене што је води ка критичком закључку: „Свакако да би данас требало модернизовати понуду када је реч о Сервантесовом роману за младе. Недопустиво је да се још увек штампају верзије настале пре осамдесет и више година и то са ондашњим (али неретко и додатим) грешкама у преводу, транскрипцији имена, са застарелим стилем и интерпункцијом и, на крају крајева, са потпуно превазиђеним погледом на свет“ (Стојановић 2019: 403).

За разлику од превода адаптираних за најмлађе читаоце, много више креативности је испољено у рецепцији донкихотског света преко оригиналних дела аутора инспирисаних Сервантесовим јунацима. Илустративна је студија *Витез на овну или Дон Жар из Груже: њансфер Дон Кихота у српску књижевност за децу* у којој ауторка ставља фокус на неколике „преносе“: на жанровски трансфер (циклус песма), садржајни (авантуре дечака), формални (стих), регионални (простор Груже), рецепцијски (дечија публика). Пишући циклус од девет композиција о авантурама једног чобанчета, Добрица Ерић спаја бајковити заплет са кихотском драмом: „Нисам ја рођен да чувам овце! У мени бије срце витеза. И мене негде чека принцеза!“. Авантуре опеване у засебно насловљеним песмама (*Прва бијка и сусрет са принцезом у дољи слајких мириса; За моју часи и принцезу Цицу љушћам на*

² „Сасвим нова етапа у критичкој рецепцији наступа после 1945. године. Роман се и даље штампа у истом, Поповићевом преводу, језички модернизованом (Миодраг Никачевић, Ново покољење, 1952. и касније). Издања су учестала, наставља се са објављивањем илустрованих обрада за младе читаоце, а Кихот улази и у образовни систем, путем обавезне школске лектире: београдско Знање објављује избор поглавља приређен за ђаке, на чијем крају се налазе „Питања за дискусију, домаћи и школски задаци“ (Попов 1953: 415; према Стојановић 2019: 378).

дворац оиъену иишицу; Заузимање иврђаве, неочекивани сусрећ после царске вечере и сјасоносно буђење, итд.) на крају се демистификују као плод ониричке фантастике – а познати сиже успешно трансформише кроз амбијентализацију локалног, руралног, идиличног, понајвише наивног, дечијег.

Књижевне илустрације (као средство визуелизације ликова и приказа из романа) тема су којој Стојановићева посвећује посебну пажњу – с једне стране, илустрације архивирају и код српских читалаца „оживљавају“ прве сусрете са писцима из детињства, а с друге, оне су саме по себи стваралачка интерпретација написаног. Тако слика постаје и преносилац јаким емотивних информација (читалачке носталгије), и један вид интерпретације која се памти. Полазећи од значаја коју имају, придајући им статус визуелних „преводилица“ Сервантесовог дела, у студији *Илустратори омладинских и дечијих Кихотја у српској књижевности*, ауторка издваја радове Ђуке Јанковића, Бранка Миљуша, Саше Мишића и Душана Гађанског. Највећи интерпретативно рецепцијски потенцијал види у илустрацијама Владимира Ждеринског и Радета Марковића. У студији *Владимир Жгерински и Дон Кихот*, уз изабране „доказе“ (драгоцене илустрације илустрација), Стојановићева анализира дванаест типичних сцена из кихотске иконографије, њихову семантику и структуру (црно-беле цртеже чији је садржај прецизиран насловом, обично реченицом из књиге).

4. Иако је Сервантес у истраживачком фокусу компаратистичких истраживања, за историчаре књижевности, театрологе и компаратисте значајна су и студије у којима се компаратистичке везе успостављају и са другим шпанским писцима. Таква је студија *Драмска књижевност шпанског барока у преводима на српски (и српскохрватски)* са два библиографска додатка: *Преводи шпанске барокне драме на српски (српско-хрватски)*, и *О шпанској барокној драми на српском* и студија *Лоје и Калдерон на српским сценама*. У њима се таксативно наводе преводи и позоришне поставке, за српску публику, адаптирана и режијским печатом обележена најзначајнија дела писаца шпанског барока (Калдерон, Лопе де Вега, Тирса Де Молина...). Крцата информација о историјату извођења, глумачким поставкама, редитељским интервенцијама и интерпретацијама, критичким рефлексима, Стојановићкина студија не остаје само на нивоу пописа. У закључку који наводимо најбоље се може сагледати опсег њених истраживања: „Током 150 година, колико је прошло од прве до последње премијере, дела Лопеа и Калдерона постављена су на сцене у Србији/Југославији двадесет и два пута. Премијера је било девет у главном граду, а тринаест у унутрашњости. Постављана су врхунска дела оба писца – *Фуенџеовехуна* и *Живот је сан*, као и неколико комедија. Домаћа публика је умела да цени Калдерона као драмског писца и филозофа, али и као сликара шпанских обичаја. Што се пак Лопеа тиче, наш утисак је да је због народног духа и комедија плашта и мача постао најпознатији и најизвођенији шпански барокни писац у нас“ (Стојановић 2019: 473).

5. Пратећи ехо шпанских писаца кроз сазвучја српске књижевности стижемо и до последњег есеја у књизи. Студија *Лик муслимана у шпанској и српској јуначкој поезији* остао је у форми скице, задатог рада са врло dobrим инструкцијама будућим истраживачима. Из угла фолклориста он би могао бити упитан из два разлога: један се односи на избор домаћих извора (корпус је могао бити много репрезентативнији за тему), а други на саму интерпретацију врло сложених епских јунака. Поред поједностављене интерпретације лика муслимана у суженом корпусу епских песама, упитна су и навођења Његошевих стихова у реченици које треба да илуструје епски народни десетерац (Стојановић 2019: 288). Мада ауторка

студије примећује да је идеализам „црта на којој су нарочито инсистирали романтичари“, примери које наводи „(Пера, Васа, Бранко – романтизам)“ (Стојановић 2019: 282) заправо се везују за протореалистички друштвени роман у којем је та врста идеализма ако не директно пародирана онда, свакако конципирана као упитна).³ Ове опаске, уз напомену да међу компетентним рецензентима није било србиста, међутим, не умањују нити значај монографије нити наш ужитак у читању.

Монографија *Шпанске шеме и њисци у оцлегалу српске књижевности* пример је озбиљног, вишедеценијског рада, сложеног и због предзнања које подразумева и због циљева којима стреми. Њу је могао да напише само неко ко је спреман на дуготрајна и упорна истраживања, ко воли Другог у Себи и Себе у Другом и ко ту љубав уме да пренесе и на читаоце, како српске, тако и шпанске.

Др Драгана Б. Вукићевић
Универзитет у Београду
Филолошки факултет

Катедра за српску књижевност са јужнословенским књижевностима
dragana.vukicevic67@gmail.com

UDC 821.163.41.09(049.32)
082.1:821.163.41(049.32)

ДИЈАЛЕКТИЧКИ ПРИСТУП ТЕМПОРАЛНОСТИ

(Десето коло Антологијске едиције „Десет векова српске књижевности”.
Издавачки центар Матице српске, Нови Сад, 2019)

Објављивањем десетог кола Антологијске едиције „Десет векова српске књижевности” у десет књига Издавачког центра Матице српске, односно са укупно сто књига ове знамените едиције пред нама, посведочен је – вишеструко и на највишем научном нивоу – сваки елемент културолошког, научног, језичког и националног полазишта које је Уређивачки одбор овог пројекта од националног значаја установио на почетку његовог развоја. Јер, на основу тог полазишта које је читаоцу доступно под насловом „Концепцијска и уређивачка начела” као један од одељака „Додатка” у свакој од сто до сада објављених књига, поред хронологије покретања (2007) и установљавања овог пројекта (именовање академика Мира Вуксановића, идејног творца и покретача овог пројекта за главног и одговорног уредника Антологијске едиције „Десет векова српске књижевности”, и чланова Уређивачког одбора), сазнајемо да је српска књижевност у овој едицији представљена према начелима развојности, репрезентативности, посебности, упоредности, свеобухватности, равнотежности, припадности српском језику у свим његовим развојним етапама.

Овако издвојена, наведена начела показују да је та едиција утемељена на оним постулатима који стоје у основама сваке ваљано постављене антологије.⁴ „Отуда

³ Наше разумевање ових ликова никако не спори њихов романтизам. Само мислимо да тај романтизам није у романтичарском већ реалистичком контексту.

⁴ О томе смо говорили приликом представљања десетог кола Антологијске едиције „Десет векова српске књижевности” на Коларчевом народном универзитету 09. маја 2019. године када смо приказали књ. 19 – *Александар Пишчевић, Сава Текелија, Анка Обреновић*

се у овој едицији, баш према принципима успешне антологије⁴, у непосредну близину доводе и проматрају појаве, дела и аутори који (не)припадају канону српске књижевности, или који припадају ономе што би се могло назвати новим канонем српске књижевности. Она је – опет према принципима одговорно устројене антологије⁵ – прављена са свешћу да укаже како на оне који су у фокусу, тако и на оне који су у сенци јер она посматра слику развоја и вредности српске књижевности у њеној целини и осетљива је за све валере који ту целину чине живописном, разнобојном, разноликом. Нису сви овде приказани писци класици српске литературе, али су сви класици природно неизоставни део канона српске књижевности. Док се писци канона појављују унутар темпоралности која показује њихову вредност за развој српске књижевности, дотле класици постоје изван сваке темпоралности, као савременици свих доба. Иначе, дијалектички приступ проблему темпоралности⁶, као један од кључних постулата сваке антологије, потврђен је и у овој едицији.”⁵

Живна тачка до које својим дијалектичким приступом темпоралности стиже Антологијска едиција „Десет векова српске књижевности” јесте идентитет српске књижевности. Јер, управо је пут српске књижевности од њених најранијих почека у XII веку до актуелног тренутка књижевне продукције у XXI веку маркирао оне елементе који се упркос бројним утицајима и спољашњим и унутрашњим, и синхронијски и дијахронијски контекстуализованим, као и континуитету и дисконтинуитету (поетичком, језичком, тематском, идејном...) кроз које је српска књижевност пролазила током десет векова свога трајања, препознају као конститутивни за њен идентитет. Да би се то разумело потребно је сагледати одређеног аутора, дело и појаву како унутар времена у којем су се појавили, тако и у оквиру свеукупног трајања литературе којој припадају.

Захваљујући основним начелима на којима је у тој едицији заснована слика о српској књижевности јасно се – према резултатима дисциплина науке о српској књижевности – уочавају: (1) српска књижевност у својој целокупности „па се тако у оквиру ове едиције представљају појаве, дела и аутори који припадају – послужимо се дефиницијом проф. др Јована Деретића¹ – средњовековној, народној и нововековној као трима макроформацијама, и дубровачкој као граничној формацији, које се могу издвојити у развоју српске књижевности.”⁶; (2) континуирано

(приредиле проф. емеритус др Марија Клеут и Радмила Гикић Петровић), књ. 23 – *Павле Соларић, Јован Дошеновић, Јован Пачић* (приредио проф. емеритус др Душан Иванић) и књ. 39 – *Милован Глишић, Радоје Домановић* (приредио проф. др Горан Максимовић) објављене у том колу. То наше излагање штампано је под насловом *Сво књића Антологијске едиције „Десет векова српске књижевности”*: *трајање у духу највиших вредности српске науке и културе* у Летопису Матице српске (год. 195, књ. 504, св. 1/2 (јул-авг. 2019), стр. 114–120). Будући да смо о наведеним књигама већ опширно писали у датом приказу, у овом тексту укратко указујемо на њихове основне карактеристике.

⁵ Зорица Несторовић, *Сво књића Антологијске едиције „Десет векова српске књижевности”*: *трајање у духу највиших вредности српске науке и културе*, Летопис Матице српске, год. 195, књ. 504, св. 1/2 (јул-авг. 2019), стр. 116. У фуснотама које се наводе у цитату упућује се на текст: Martha Banta, *Why Use Anthologies? or One Small Candle Alight in a Naughty World*, *American Literature*, Vol. 65, No. 2 (Jun., 1993), pp. 332–333 према којем су наведене карактеристике антологија.

⁶ З. Несторовић, *Нав. дело*, стр. 115. У цитату се упућује на фусноту која гласи: „О томе више у: Јован Деретић, *Пути српске књижевности*, СКЗ, Београд 1996, Јован Деретић, *Поетика српске књижевности*, „Филип Вишњић”, Београд 1997. и Јован Деретић, *Историја српске књижевности*, Просвета, Београд 2002.”

присуство историзма и дидактизма као кључних поетичких обележја српске књижевности⁷; (3) постојано присуство идеја конститутивних за национални, културолошки, уметнички, језички, научни и друштвени идентитет српског народа у свим етапама развоја српске књижевности; (4) континуитет и дисконтинуитет у развоју српске књижевности; (5) стваралачки дијалог епоха и аутора српске књижевности испољен и кроз циклично кретање одређених тема, мотива, идеја и естетских концепата на поетичком хоризонту српске књижевности.

Антологијска едиција „Десет векова српске књижевности” доноси потпуни пресек развоја и свеукупног досадашњег трајања српске књижевности. Она у себе укључује и магистралне и маргиналне токове развоја наше литературе, и дела која припадају литератури у ширем значењу и остварења која означавамо као belles-lettres, и ауторе који су стварали на славеносерпском и писце који су били борци за вуковску концепцију народног као књижевног језика, и благо усмене књижевности и писану традицију српског средњовековља, и саму књижевност и мисао о њој. Истовремено, та едиција посведочава трајање језика на којем је српска књижевност настајала у вековима који су за нама као једног од основних елемената њеног идентитета.

Посебно је важан дијалектички однос самог књижевног стваралаштва и његовог промишљања било оно ауторефлексивно, есејистичко, научно, књижевнокритичко, проистекло из пера самих аутора или књижевних историчара, критичара, научних истраживача, филолога, филозофа, правника, социолога, лекара... Често се у основни корпус представљених писаца укључују и њихови програмски манифести, критике и полемике, тумачења и есеји, аутопоетички текстови... Читалац добија увид како су писци мислили о језику и књижевности, туђем и сопственом књижевном стваралаштву. Са овом линијом укршта се она коју формирају предговор приређивача и избор из критичке мисли о животу и раду писца чије се дело приређује. Тако добијамо пресек – синхронијски и дијахронијски – мисли о том аутору и његовом делу али истовремено и увид у развој наше науке о књижевности и језику. Едиција отуда представља и значајну антологију тумачења српске књижевности која својим хронолошким распоном доноси својеврсну историју српске науке о књижевности, посебно књижевне критике. Та линија едиције додатно је наглашена издањима 15 наслова које оличавају књиге под бројевима од 107 до 121 међу којима су Вуков *Српски рјечник*, Андрићеви *Знакови њоред љуша*, *Сведочења Добрице Ћосића*, тематске и жанровске антологије (*Поезија Дубровника* и *Боке кошорске*, *Анџолоија књижевности за децу*, *Анџолоија сајшире и афоризма*, *Анџолоија траћанске поезије*), антологије српског песништва које су својим превредовањем наше поезије задобиле посебан статус и у развоју и у тумачењу српске књижевности (антологија Богдана Поповића и *Анџолоија српској њеснишћива Миодрага Павловића*), књиге које су поједини писци посветили другим писцима попут *Књиге о Змају* Лазе Костића, књиге о Његошу Исидоре Секулић, књиге о Лазу Костићу Станислава Винавера и књига посвећених појединим филозофима и књижевним проучаваоцима (Јован Скерлић, Божидар Кнежевић, Аница Савић Ребац).

Прирастом знања о појавама које обележавају старије периоде српске књижевности та едиција доноси одређену ревалоризацију статуса који одређени писци и/или њихова дела имају у развоју наше литературе и то како у науци о српској књижевности, тако и у српској култури. Истовремено, заснивањем односа према савременим књижевним феноменима и ствараоцима на научно-критичким претпоставкама конститутивним и за научна истраживања писаца и дела ранијих епоха,

⁷ В. Јован Деретић, *Поеџика српске књижевности*, „Филип Вишњић”, Београд 1997.

она доноси вредновање савремене књижевности и тако поставља основ за оно што ће у корпусу српске књижевности добити своје трајно место. Отуда је она место сусрета два основна канона – критичког чије су подврсте *историјски*, *национални* и *културолошки* канон, и образовног који обухвата *једитаошки* и *академски* канон⁸.

Десето коло Антологијске едиције „Десет векова српске књижевности” показује да се описана дијалектика темпоралности читава у свакој појединачној књизи, у сваком појединачном колу и у едицији у целини узев. Њега чини следећих десет књига: књига 19 – *Александар Пишчевић, Сава Текелија, Анка Обреновић* (приредиле проф. емеритус др Марија Клеут и Радмила Гикић Петровић), књига 23 – *Павле Соларић, Јован Дошеновић, Јован Пачић* (приредио проф. емеритус др Душан Иванић), књига 27 – *Јован Хаџић, Јован Суботић, Василије Суботић* (приредила проф. др Зорица Несторовић), књига 37 – *Лазар Комарчић, Пера Тодоровић* (приредила др Љилана Костић), књига 39 – *Милован Глишић, Радоје Домановић* (приредио проф. др Горан Максимовић), књига 78 – *Радомир Конђићаниновић* (приредио Радивој Цветићанин), књига 81 – *Милорад Павић* (приредила др Јелена Марићевић), књига 100 – *Новица Тагић* (приредио Селимир Радуловић), књига 115 – *Знакови јоред јуџа Иве Андрића* (приредио проф. емеритус др Славко Гордић) и књига 119 – *Аница Савић Ребац* (приредио проф. др Саша Радојчић). Међу плавим корицама ове јединствене едиције нашла су се дела српског добитника Нобелове награде за књижевност, оних који су Вука Стефановића Караџића следили и оних који су се његовим идејама противили, религиозних песника прве половине XIX и друге половине XX века, филозофа и проучаваоца књижевности, утемељивача приповетке српског реализма, песника Доситејевог круга који су новим метричким облицима, песничким темама и теоријском мисли о песништву обликовали чувени *јирџански јеснички крућ*, знаменитих личности српске културе чија аутобиографско-мемоарска проза сведочи о културној историји Срба, романописаца који су својим делима доносили нове поетичке хоризонте у српску књижевност.

Десето коло које читаоце упознаје са кретањима српске литературе и језика од XVIII до XXI века, равномерно представљеним бројем књига, отвара занимљива књига *Александар Пишчевић, Сава Текелија, Анка Обреновић* коју су приредиле проф. емеритус др Марија Клеут и Радмила Гикић Петровић. Та књига посебан статус задобија тиме што у њој представљена аутобиографско-мемоарска дела сведока векова који – неки из сенке великих протагониста историјског збивања (Александар Пишчевић, Анка Обреновић), неки у снази сопствених активности које су им заслужено донеле титулу добротвора српског народа (Сава Текелија) – остављају снажна сведочења о себи и другима, посредују духовну климу једног времена али и разоткривају велове културноисторијског и политичког кретања српског народа у XVIII и XIX веку. Егзистенцијално и приповедачко ја њихових аутобиографија, дневника и мемоара у сусрету са другима оживљава како време догађаја о којима говоре, тако и време у којем се о тим догађајима говори. Посматране са периферије збивања, из приватне визуре, односно личног искуства, путање културне историје Срба прожете су доживљајима, осећањима, идејама, рефлексима, надама, страховима појединаца који граде личну историју једног времена. Проф. емеритус др Марија Клеут као приређивач дела *Мој животић (1764–1805)* Александра Пишчевића, *Дневника (1795–1797)* и *Грађе или материјала за описаније животића мога* Саве Текелије, и Радмила Гикић као приређивач *Дневника који*

⁸ Поделу канона на типове и подтипове наводимо према истраживањима Lynn Z. Bloom, *Once More to the Essay: The Essay Canon and Textbook Anthologies*, *Symplokē*, Vol. 8, No. 1/2, Anthologies (2000), pp. 20-21.

важнија прикљученија Ане Јеф. Обреновића садржава њој самој написан у Београду јодине 1836. и Писама Анке Обреновић, заљубљеницима у овај тип литературе као и проучаваоцима нашег језика и књижевности, подробно осветљавају ова дела предговором, избором студија које о њима говоре, хронологијом живота и рада њихових аутора и речником.

Песнички трио тршћанског песничког круга подробно је представљен у књизи Павле Соларић, Јован Дошеновић, Јован Пачић коју је приредио проф. емеритус др Душан Иванић. Том књигом добили смо репрезентативне и врло обимне изборе како њиховог песништва (Ј. Дошеновић, Ј. Пачић, П. Соларић), тако и књижевно-историјских огледа, кореспонденције и аутобиографске прозе (П. Соларић). Раније смо већ истакли начело РЕПРЕЗЕНТАТИВНОСТИ као својеврсни заједнички именитељ књиге јер је оно „врло успешно разоткрило она тежишта на којима почива њихова блискост: (1) фигура Доситеја Обрадовића, (2) „тршћанска песничка школа”, (3) утицај италијанске, али и немачке и руске књижевности (4) структура песничког језика, (5) аутореференцијалност, (6) проблеми метрике и (7) разматрање значајних питања српског језика. Наведене тачке додира њихових поетика и ангажмана – чак и када се према њима односе на другачији начин – својеврсни су заједнички именитељ њиховог значаја за развој српске литературе.”⁹

Протагонистима развоја културе, књижевности и језика нашег XIX века међусобно повезаним вишеструко испреплетеним породичним или сарадничким везама, посвећена је књига Јован Хаџић, Јован Суботић, Василије Суботић коју је приредила проф. др Зорица Несторовић. Полазећи од стереотипа везаних за рецепцију њиховог рада у српској култури, приређивач се трудила да предочи слојевитост њиховог културолошког, политичког, друштвеног, научног, уметничког ангажмана и реконтекстуализује њихове појаве. У том смислу послужила се фигурама центра, маргине и међе с циљем да указујући на вишеструкост њихових активности, доносећи изборе из централних жанрова у којима су се огледали, проблематизујући стереотипе који их прате, представи и анализира њихове опусе како из перспективе времена у којем су деловали, тако и имајући на уму рецепцију – друштвену и научну – које је донео XX век у српској култури. У сусрету онога што они јесу, онога што они у нашој култури представљају и онога што представља низ позитивних чињеница које о њима знамо, на обзорју нашег доба Јован Хаџић се не појављује једино као антипод Вука Стефановића Караџића већ и као оснивач Матице српске (1826), њен први председник и један од уредника *Лейпцигске Матице српске*, као онај који се у песништву опредељивао за народни језик и имао рационалистички однос према усменој књижевности, као један од првих теоретичара у српској науци о књижевности којем дугујемо прве преводе Хорације *Посланице Пизонима* и Вергилијевих дела у српској култури, као први писац модерних закона у Србији... Јован Суботић је не само посленик писане и јавне речи присутан у свим пословима од националног значаја већ и песник истанчане осећајности и примеса модернистичког набоја, драмски писац који у фрагменту открива свој таленат, утемељивач првих националних позоришта у српској култури, одличан познавалац Шекспировог дела, драмске теорије и европске књижевности, изузетан сведок XIX века како показује његова обимна аутобиографија која обилује успешним портретима његових савременика и аутопоетичким записима. Василије Суботић је представљен репрезентативним изборима религиозне, метафизичке, родољубиве и сатиричне поезије за ову прилику сачињеним примарно према издањима из периодике његовог доба који показују нужност новог вредновања места

⁹ З. Несторовић, *Нав. дело*, стр. 119.

овог песника у развоју српске поезије односно сагледавања токова српског песништва Његошевог, Сарајлијиног, Стеријиног и Бранковог времена.

Наредна књига кола – *Лазар Комарчић, Пера Тодоровић* – коју је приредила др Љиљана Костић, симболички спаја духовне физиономије двојице представника драме политичког и културног живота Србије друге половине XIX и прве деценије XX века. Из приређивачевог предговора и хронологије сазнајемо да је први прешао пут од терзијског заната и учитељевања преко кафецијског посла до новинарске професије и места коректора Државне штампарије, уредника бројних листова, краљевог посланика, док су другог и темперамент и околности суочавале са последицама његових избора и мена па је тако његов животни пут обележен покретом Светозара Марковића, затворским казнама због политичких побуна, добровољачким учествовањем у Српско-турском рату, покретањима часописа (*Ситража, Раг, Самоујрава*), Народном радикалном странком и искључењем из ње, власништвом првог српског дневног листа *Мале новине*. Развијени Комарчићев прозни опус представљен је његовим најпознатијим романом – *Јеган разорен ум* (1893) – који тематизује опседнутост филозофијом Имануела Канта, васионом и теоријом о њеном настанку што га смешта, како је у литератури већ примећено, у домен идејног и модерног психолошког романа, и двома приповеткама „Шах мат”, „Последње збогом”. У подробном предговору приређивач осликава стваралачку физиономију Лазара Комарчића уз развијене анализе жанровске и приповедачке структуре његових романа и приповедака утемељене на традицији тумачења с посебном нагласком на у њима присутним елементима модернистичких струјања, фантастике и тематизације идејно-психолошке стране савременог човека. Стваралаштво Пера Тодоровића је представљено *Дневником једног добровољца* и *Дневником*. У духу наслова информативног предговора „Пера Тодоровић – противуречност једног живота и дела”, приређивач остварује биографски портрет аутора с развијеним деловима о његовом стваралаштву које проматра кроз обликовање ликова, приповедачке поступке и однос грађе (историографске, документарне) и њеног књижевног односно књижевно-научног уобличења.

Књигу Милован Глишић, *Радоје Домановић* приредио је проф. др Горан Максимовић на смерницама свог постојаног научног ангажмана у проучавању историје, поетике и представника српског реализма. Предговори – врло информативни, научно скрупулозно написани, уз предочавање традиције тумачења неких од најлепших и најважнијих приповедака српске књижевности, усмерени на наративне стратегије и елементе приповедачке структуре, с посебним освртима на жанровска одређења и идејне поруке – претходе репрезентативним изборима Глишићевих и Домановићевих као изразима њихове класичне уметничке вредности.

Наредних пет књига десетог кола Антологијске едиције „Десет векова српске књижевности” посвећене су ствараоцима и делима који су обележили наш XX век. Тај део отвара књига *Радомир Констјантинковић* коју је приредио проучавалац његовог живота и дела Радивој Цветићанин. Избор из дела писца *Филозофије џаланке* чија се рецепција у нашој култури од тренутка њене појаве до данас креће између адорације и оспоравања, статуса култне књиге и извора полемике, јединствен је по томе што – како приређивач наводи – следи пишчеву вољу коју посредно ишчитава из једног његовог писма издавачу *Декаршове смрти*: „’То је комплементарно твојој *Декаршовој смрти*, и то толико да су *Декаршова смрт* и *Бекеић џријаиџел* једна књига.’ [...] Иако, дакле, каже да су једна књига, захтев – да се штампају заједно – који би се односио на *Декаршову смрт* и *Бекеић џријаиџел* није испоставио; али, изјава ипак у одређеном смислу обавезује. Најпре књижевног историчара. Затим као поетички гест: шта је то – питање

је – што по пишком уверењу твори целину од те две наоко раздвојене прозе? Најзад, изјава обавезује и као израз пишкево воље: зар не би било охолo прећи преко ње?"¹⁰ У предговору „Постмодерна породична сага” Цветићанин исписује свој одговор на питање о местима сусрета та два Константиновићева остварења која, по његовом уверењу, „представљају суму *лићерарној, теоријској и мисаоној Константиновићевеј искуства*.” (8) На том основу приређивач осликава развој пишкевог и литерарног и теоријског и мисаоног искуства пратећи догађајну структуру његове биографије уз осврте на друштвену и књижевно-критичку рецепцију његове мисли, друштвеног ангажмана и књижевног дела. Развијени су и делови о жанровској структури наведених остварења и њиховом идејном хоризонту као и о Константиновићевом месту у развоју критичке, теоријске и историјске мисли о српској књижевности. Овај избор постаје посебно занимљив у светлу односа према пишчевим делима *Филозофија љаланке* и *Биће и језик*. На међи аутобиографског и филозофског, фикционалног и документарног, симболичког и догађајног, изабрана Константиновићева књижевна дела препозната су као место дијалога. Питање њиховог жанровског одређења покреће дијалог наноса романа, есеја, аутобиографије, драме у *Декартовој смрти* као „двопелу оца и сина” – послужио се одредницом којом је издавач најављивао излазак из штампе овог дела – који су тумачи одређивали као аутобиографски есеј, причу о оцу, причу о Декарту, причу о оцу и сину, причу о односу према ауторитету... Модернистички обликовано у игри са својим могућим жанровским одређењима а опет изван сваког од њих, ово дело је премрежено унутрашњим дијалозима наративног ЈА са Декартом, Монтењом, Паскалом, филозофима и писцима, собом и оцем... Дијалошка форма је на својеврстан начин присутна и у књизи *Бекет љријашељ* што посведочава већ и њена основна структура писмо + коментари. С једне стране она је траг реалне кореспонденције са Семјелом Бекетом у периоду од 1958. до 1972. док је с друге њен одјек који настаје постфестум као коментар.

У години у којој се навршило десет година од смрти Милорада Павића, десето коло Антологијске едиције „Десет векова српске књижевности” доноси врло репрезентативан избор из његовог дела уз инспиративан предговор и хронологију пишкевог живота и рада које је урадила др Јелена Марићевих, приређивач. Заљубљенике у Павићево стваралаштво као и истраживаче његовог дела ова књига ће заинтересовати (1) структуром избора из пишкевог дела, (2) предговором тематско-поетичког типа стилски изведеним у павићевском кључу и (3) веома развијеном хронологијом која је у ствари чињенично исцрпна и научно утемељена периодизација Павићевог живота, стваралаштва и њихове рецепције. Приређивач се определила да Павићево дело представи упечатљивим избором из његовог песничтва, врло развијеним одабиром пишчевих приповедака и најпознатијим романом *Хазарски речник* чија је појава огласила промене на поетичком хоризонту српске књижевности. На тај начин предочена су три Павићева лика – Павић песник, Павић приповедач и Павић романописац и омогућено разумевање њихових додирних тачака. Овим избором Павићева приповетка излази из сенке рецепцијског хоризонта којим доминирају његови романи. Надахнуто написан, тематски одређен феноменима поетичког и идејног хоризонта Павићевог стваралаштва (Визан-

¹⁰ *Радомир Константиновић*, Антологијска едиција „Десет векова српске књижевности”, књ. 78, приредио Радивој Цветићанин, Издавачки центар Матице српске, Нови Сад, 2019, стр. 7. НАПОМЕНА: сви наводи из овог дела дају се према наведеном издању уз број стране у загради на крају навода.

тија, слика тела...) и композиционо изведен на начин нестандардан за текстове тог типа, предговор треба посматрати у непосредној вези са хронологијом као кратком али подробном Павићевом биографијом, и избором одломака из репрезентативних примера тумачења Павићевог дела (одломци из студија Јована Делића, Јасмине Михајловић и Александра Јеркова).

Књига посвећена савременом српском песнику Новици Тадићу у едицији „Десет векова српске књижевности” показатељ је темељног приступа одабира савремених аутора и/или њихових дела који ће бити саставни део едиције. Јер, Новица Тадић је својим песништвом још за живота показао не само размере промена које је унео у српску литературу већ и да је мера његовог аутентичног песничког гласа у суштини изван сваког експресног и пролазног феномена односно да својом аутентичношћу постаје мера вредности савремене српске поезије. Избор који је за ову књигу сачинио Селимир Радуловић, такође песник, недвосмислено потврђује да се без снаге Тадићевог песничког гласа не може замислити савремено српског песништво. До овог резултата приређивач је стигао захваљујући начину на који је избор сачинио о чему у „Приређивачким напоменама” оставља следећи запис: „Ова књига је, пре свега, покушај да се посложе његове најбоље песме, да се сачини избор који ће функционисати као целина, као Књига, а не као прости пресек његовог стваралачког раста. Сагласно томе, аутор ће бити захвалан сваком читаоцу који ће га тако разумевати и читати. Подсећам, још једаред, на ауторове ауто-поетичке сигнале – *да не појоустијемо да бар неку од његових песничких књига прочитамо као једну једину њесму*, односно, да је његово дело, заправо, *бесконачна њоема од мноштво фрајменаша* и да су његове песме *одломци исјши исјовесјши*.”¹¹ Та, једна књига, у приређивачевом избору од 370 Тадићевих песама, суочава читаоца са агонијом лирског субјекта који се храбро, без остатка, суочава са демонским, проживљујући свакодневицу као простор страха из којег се бића мрака оваплоћују у сваком погледу, сваком додиру, сваком сусрету али са којом се – именујући је, приказујући је, разоткривајући је – лирски субјекат бори. Његова борба је ход кроз хронологију овог избора чији је сваки корак премрежен храброшћу, као постојање у тами означен вапајем за светлост, осенчен каткад гротеском и иронијом, преплетен са представама народне традиције и митске подлоге, антрополошки сугестиван, који води ка Богу. Приређивач закључује: „Сам песник је, рекло би се, готово идеално засенчио властите поетско-поетичке координате; именовао их је, наиме, као укрштај и преплитај трију поетика – поетике *изобличења и ошварења љрема оно-стираном*, поетике *уштановљења ђаволеј и демонској свејши* и поетике *њокајничкој љризивања свејшћ и жудње за Вишњим*. У том троделном кругу могуће је пратити како се свепростирући апокалиптични крик палодамског човека претворио у тиху-јућу поруку да ништа није равно молитви и у прозбу да га *силни избави и ошњем, с неба, ошреје*. Излазећи из дима и греха, молећ за *ошриље* Његово, дишућ Христом и у Христу дишућ, песник је оверио светопавловску мисао да се до новог Адама долази обнављањем старог, односно, да као што носимо обличје земаљскога тако ћемо носити и обличје небескога; и да се, у логосној тами света, у замршеној тајни човека, указује тајна Онога који је све *ословесио*.” (25–26) Темељно урађен предговор изведен на наведеним премисама, с посебним освртима на онтолошке, стилске и

¹¹ „Приређивачке напомене”, *Новица Тадић*, Антологијска едиција „Десет векова српске књижевности”, књ. 100, приредио Селимир Радуловић, Издавачки центар Матице српске, Нови Сад, 2019, стр. 235. Напомена: сви наводи из овог дела дају се према наведеном издању уз број странице у загради на крају навода.

метричке карактеристике Тадићевог песничког језика, и репрезентативни избор студија о песништву Новице Тадића које потписују Радивоје Микић, Марко Паовица, Чарлс Симић и Бојан Јовановић чине да ова књига – темељно, информативно, инспиративно – раскрили један аутентичан песнички опус и утемељи његово место у српској књижевности.

Знакови њоред љуџа Иве Андрића заокружују корпус дела српског добитника Нобелове награде за књижевност у едицији „Десет векова српске књижевности”. Њу је, као и претходне три објављене у ранијим колима едиције, приредио проф. емеритус др Славко Гордић. Чудесна Андрићева књига саздана од пет целина *Немири од вијека, За љисца, Слике, љризори, расјоложења, Несаница, Вечийи календар мајтерњеј језика* с правом је добила статус посебне књиге у едицији. Такав њен положај заснован је на рецепцијском хоризонту као обликотворном елементу и критичког и образовног канона неке националне књижевности. Већ сам наслов предговора „О аутору као главном јунаку *Знакова њоред љуџа*” открива вододелницу њене природе али и основе приређивачевог приступа књизи. Јер, на међи аутобиографског и имагинарног, медитативног и документаристичког, ЈА *Знакова њоред љуџа* читаоце везује за себе попут неког сидра истине, мудрости, суочења, разумевања и неке посебне меланхоличне утехе, а истраживаче интригира да иза њега открију догађаје Андрићевог живота, осликају његову духовну физиономију, пронађу и анализирају запретаност његових исказа у приповедачком ткању других његових књижевних текстова, открију фрагменте пишчевог дијалога са филозофима и писцима, разазнају када сведочи о себи и свом стваралаштву... Приређивач у свом темељном предговору разматра тематско-мотивски регистар, карактеристике структуре, наративне технике али и филозофске регистре ове Андрићеве ’књиге над књигама’ ослушкујући истовремено њен дијалог са другим пишчевим делима и епохом у којој је настајала. Бирајући да студијама „*Знакови њоред љуџа* у дјелу Иве Андрића” Бранка Милановића и „Иво Андрић” Светлане Велмар Јанковић представи мисао о овој књизи, приређивач истовремено уводи теме генезе *Знакова њоред љуџа* и њиховог развијања у непрестаном преплитању са Андрићевим приповедачки радом као својеврсног дијалога једног дела у настајању са другим делима истог аутора (о чему између осталог пише Б. Милановић) и Андрићевог дијалога са филозофским и песничким наслеђем европске литературе (о чему говори С. Велмар Јанковић). На тај начин је проф. емеритус др Славко Гордић суптилно заокружио дискурс о *Знаковима њоред љуџа* и уједно успешно уцеловио свој приступ Андрићевом делу.

Чудесна појава Анице Савић Ребац плени снагом егзистенцијалног трагизма. Суочавајући се током свог животног сазревања са бројним предрасудама које су у првој половини XX века пратиле жене у науци и образовању, остала је постојана у својој љубави према уметности и постала један од њених кључних тумача у нашој науци о књижевности. Њена мисао о неким од најзначајнијих српских и европских књижевника учинила је да многи међу нама те песнике и приповедаче открију, заволе, разумеју... Проф. др Саша Радојчић, приређивач књиге *Анице Савић Ребац*, свој предговор „Аница Савић Ребац: мистицизам љубави” заснива на теми њене оданости идеји љубави коју је ова изузетна жена посведочила и својим животом и својом смрћу. Избор из књижевног и есејистичког дела Анице Савић Ребац који је пред нама прати управо ту основну нит будући да осветљава њену љубав према песништву и то двоструко – кроз самостално песничко стварање и кроз мисао о песничком стварању других. Радојчићева намера је да у непосредну везу доведе ауторкину поезију и њене есеје о филозофима и песницима не би ли показао да се свеукупност њеног присуства у нашој култури може везати за *исђорију игеја* која

се у као теза јавља у традицији тумачења њене есејистике и теоријског рада. „Становиште са кога Аница Савић Ребац сагледава идеје и њихове преображаје у времену укључује свест о једној културној синтези која је формирала дух западног човека, дух Европе. То је синтеза импулса који са једне стране стижу из старогрчке филозофије, а са друге стране долазе из библијског пре свега новозаветног. Позиција најближа самој нашој *историчарки идеја* била је неоплатонистичка мистика, чије трагове је она проналазила и у епохама удаљеним од антике.”¹² На овом увиду приређивач је засновао и свој избор есеја распоредивши их према „тематском критеријуму, па се у првој групи налазе они који тематизују дух хеленства и његово наслеђе, у другој су есеји о светској, а у трећој о српској књижевности.” (11) Аница Савић Ребац као историчарка идеја чији је лик осветљен есејима о Петру II Петровићу Његошу, Лази Костићу, Јовану Јовановићу Змају, Јовану Дучићу, Јохану Волфгангу Гетеу, Штефану Георгеу, Томасу Ману... ослоњеним на њене централне текстове ове врсте *Плaйџонска и хришћанска љубав и Љубав у филозофији Сјинозиној*, препознаје се у песникињи Аници Савић Ребац. „По образовању класични филолог, а по вокацији филозоф, Аница Савић Ребац је у своју поезију уносила елементе филолошких и филозофских знања, и то чешће у облику културно-историјских алузија, него директног увођења мотива.” (14) Додире ауторкине поезије и есејистике разоткривају својеврстан парадокс који се огледа у томе да је у срцу њеног лирског исказа присутан дух хеленства као интелектуалног подстицаја који долази споља док се у есејистици и теоријским радовима препознаје хеленистички дух као онтолошки моменат њеног тумачења. Предговор доноси низ занимљивих Радојчићевих увида о духовној физиономији Анице Савић Ребац ослоњених на његово разумевање чињеница ауторкиног живота, полемичке напомене о рецепцији и вредновању њеног књижевног дела и запажања о њеном песништву међу којима посебно место припада оним о преплету класицистичког залеђа теме светлости којом се повезује медитеранско и хеленско наслеђе са романтичарском анксиозношћу предоченом у сликама сумрака, о такође романтизму својственој осећајности посредованој кроз пејзаж, о ликовности њеног песничког језика...

Књигама десетог кола Антологијске едиције „Десет векова српске књижевности” вишеструко су потврђени вредности, значај и углед овог јединственог пројекта српске науке и културе. Оне ће бити незаменљив водич онима који се први пут сусрећу са писцима и делима у њима објављеним, репрезентативни избор за оне који желе да о њима сазнају више и поуздани извор за све који се из научних или образовних разлога њима баве. Тиме је њихова мисија испуњена.

Др Зорица В. Несћоровић

Универзитет у Београду

Филолошки факултет

Катедра за српску књижевност са јужнословенским књижевностима

zodeam@gmail.com

¹² Саша Радојчић, „Аница Савић Ребац: мистицизам љубави”, у: *Аница Савић Ребац*, Антологијска едиција „Десет векова српске књижевности”, књ. 119, приредио Саша Радојчић, Издавачки центар Матице српске, Нови Сад, 2019, стр. 10. Напомена: сви наводи из овог дела дају се према наведеном издању уз број странице у загради на крају навода.

РАЗВОЈ КЊИЖЕВНОИСТОРИЈСКЕ ИДЕЈЕ У СРПСКОЈ НАУЦИ О КЊИЖЕВНОСТИ

(Ненад Николић. *Идентитет српске књижевности*. Београд:
Српска књижевна задруга – Партенон, 2019)

Књигом Ненада Николића *Идентитет српске књижевности* обновљена је после једне деценије чувена библиотека *Књижевна мисао* Српске књижевне задруге. О вредности књиге сведочи и добијање награде „Никола Милошевић” коју Други програм Радио Београда додељује за најбољу књигу из области теорије књижевности и уметности, естетике и филозофије.

Николићева књига посвећена је области теорије историје књижевности као и његова претходна студија *Проблеми савремене књижевне историје* из 2015. године, само што је ранија књига више окренута општим питањима историје књижевности као дисциплине науке о књижевности и потребом за враћањем националним књижевностима и њиховим историјама. За разлику од поменуте студије, књига *Идентитет српске књижевности*, усредсређена је на српску књижевност, односно на историју српске књижевности. Ауторова намера је да, кроз анализу књижевнотеоријских погледа историчара српске књижевности, укаже на схватање целине српске књижевности сваког од њих понаособ, као и на еволуцију књижевноисторијске мисли у српској науци о књижевности. На тај начин Николић показује, са једне стране, теоријске оквири историје књижевности као дисциплине у оквиру српске науке о књижевности, а са друге стране, доноси анализу конкретних историја књижевности српских проучавалаца од Стојана Новаковића, преко Павла Поповића, Јована Скерлића до Милорада Павића и Јована Деретића.

Полазећи од става о потреби за обновом националних књижевности и њихових историја, изнетог у студији *Проблеми савремене књижевне историје*, Ненад Николић је најпре детаљно анализирао теоријске позиције проучавалаца српске књижевности који су поставили основе српске књижевности као националне књижевности и показао како се идеја Адама Богосављевића о посебности нације (која се препознаје у свести о заједничком пореклу њених припадника и повезаности свих њених слојева истим духом) налази се на почетку процеса који је закључен студијама Јована Ристића и Јована Суботића. Николић је одређења српске књижевности као националне књижевности на народном језику и у традицији народне епике Јована Ристића и Јована Суботића означио као пресудна за представљање дотадашњег развоја српске књижевности од Доситеја до средине XIX века али и као програме за развој књижевности у будућности.

Николићева анализа указује на то да је за све велике историчаре српске књижевности „историја књижевности увек и само историја националне књижевности”¹³, као и да је особеност свих историја српске књижевности које претходе *Историји* Јована Деретића „у томе што су свом предмету оспаравале унутрашње јединство” (Исто: 9). У поглављима посвећеним историчарима српске књижевности (од Стојана Новаковића, преко Јована Скерлића и Павла Поповића до Милорада Павића

¹³ Ненад Николић: *Идентитет српске књижевности*, Српска књижевна задруга, Партенон, Београд, 2019, стр. 19.

и Јована Деретића), Ненад Николић је минуциозно анализирао њихове теоријске поставке и упоредио их са конкретним књижевноисторијским радовима, док је нарочита пажња била посвећена анализи њихових историја српске књижевности.

Оспоравање унутрашњег јединства српске књижевности у историјама српске књижевности било је увек у корелацији са политичким ставовима и дуго је оптерећивало проучавање историје српске књижевности. Николић показује да се проблем појавио са Новаковићевим *пансрпским* поимањем обима српске књижевности будући да је у својој *Историји српске књижевности* Стојан Новаковић у оквир српске књижевности укључио дубровачку књижевност, као и нову књижевност Срба католика, али и Хрвата након 1835. године. Тако широко засновано схватање опсега српске књижевности увело је проблем јединства српске књижевности које је дуго остало један од кључних проблема српске књижевне историографије. Стојан Новаковић је, показује Николићева студија, био свестан проблематичности хрватског становишта, али је био уверен да ће време исправити све и уклонити све препреке.

Решење које је за овај проблем понудио Јован Скерлић својом *Историјом нове српске књижевности* било је дубље политички мотивисано и од Новаковићевог схватања будући да је Скерлић извршио радикалну редукцију схватања обима српске књижевности зарад идеалистичког пројекта уједињења са Хрватима чији је политички заговорник и сам био. Скерлићево оградивање и изостављање средњовековне књижевности видљиво је већ у наслову његове *Историје*, али ако је јасно да се поље његовог деловања ограничило на нову српску књижевност, посебна редукција, која је била ослоњена на национално осећање писаца, заправо ограничавање на православне Србе, остаје нејасна, осим ако се не посматра, како Николић и чини, као уступак Хрватима, са којима се жели уједињење. Николић показује како Скерлић као књижевни историчар пристаје на самоодређени опсег хрватске нације, односно на захтев да се не дира оно што су Хрвати одредили као своју баштину, као предуслов будућег југословенства. Скерлићев компромис, зарад будућности која се види као нешто што нема алтернативу, као нешто неминовно, почива на смањивању обима српске књижевности и изостављању из њених оквира свих писаца који нису били Срби православне вероисповести. Николић је уверљиво показао да је и Јован Скерлић, као и Стојан Новаковић пре њега, морао бити свестан хрватског шовинизма, али је одабрао да га занемари, такође са превеликом вером у будућност и обузет идеализмом уједињења.

Иако је Павле Поповић, како показује Николићева анализа, имао потпуно другачију књижевноисторијску идеју о целини српске књижевности пре ратова које је Србија водила за ослобођење од 1912. године, он је још у току Првог светског рата постао кључни носилац идеје о уједињењу у књижевности и заступник идеје о *југословенској књижевности*. Један од разлога је свакако Скерлићева изненадна смрт 1914. године јер лако можемо да претпоставимо да би он био носилац идеје о југословенској књижевности. Павле Поповић ову идеју заступа најпре током свог пропагандног рада у Лондону, објављујући 1918. године у Енглеској студију *Југословенска књижевност* (Николић наглашава да друго издање ове студије из 1919. године носи и поднаслов *Књижевност Срба, Хрвата и Словенаца*), а затим и 1922. године посвећујући своју приступну академску беседу истој теми дајући јој наслов: *Југословенска књижевност као целина*. Николић врло јасно показује утицај политичких идеја на измене књижевнотеоријских ставова Павла Поповића и наглашава подвојеност Поповићевог схватања идентитета српске књижевности испољеног у *Прејегу српске књижевности* 1909. године и каснијег прихватања концепта југословенске књижевности. Измене које се тичу статуса

дубровачке књижевности које је Поповић извршио у другом издању *Прејлега* 1913. године, очигледно су биле уступак након критика са хрватске стране, те је хрватској књижевности експлицитно дозволио право на дубровачку књижевност, али је то право задржао и за српску књижевност чиме је дубровачка књижевност постала место додира српске и хрватске књижевности. Касније прихватање концепције југословенске књижевности било је, још очигледније, подстакнуто историјским околностима, а након рата и политичким ставовима. Како ни Скерлић ни Новаковић нису дочекали уједињење тек је са Павлом Поповићем могло да се заиста увиди задирање политичке сфере у област науке. Павле Поповић је, као и његови претходници у проучавању историје српске књижевности, био свестан недостатака концепције заједничке, југословенске књижевности, у коју су укључени и Словенци, односно словеначка књижевност, али ју је ипак свесрдно подржавао и спроводио пристајући на уступке државној политици и везујући научно истраживање за политички пројекат. Ненад Николић је аргументовано показао Поповићеву везаност за политичку концепцију којој се као проучавалац књижевности повинује и на основу државне политике објављује концепцију *југословенске књижевности* и везује за њу своју научну и академску каријеру. Најочигледнију везу између политичких разлога и научног рада Николић препознаје у објављивању студије на француском језику *La littérature yougoslave* 1930. године, (у три наставка у часопису, а 1931. године као књига), одмах након увођења диктатуре, јер се њом Поповић обратио светској јавности са намером да покаже како диктатура није проста самовоља монарха већ довођење у склад државе и нације. Напослетку, Николић је указао и на знаке Поповићевог одустајања од концепције југословенске књижевности и враћања српском становишту који се виде у позној расправи о Доситејевом *Собранију*, али ти знаци се појављују због нестанка политичке идеје након убиства краља који ју је спроводио, што још једном показује да је Поповићева мотивација у вези са политичком а не научном сфером.

Николићева студија показује да су књижевноисторијске идеје српских проучавалаца биле дуго оптерећене политичким идејама о потреби уједињења са Хрватима и, потом и са Словенцима, те да је еволуција књижевноисторијске идеје у српској науци о књижевности прешла пут од пансрпства Стојана Новаковића до утапања српске књижевности у југословенску књижевност и самопорицања, а пројекат заједничке књижевности заправо никада није заживео, ни између светских ратова, ни након Другог светског рата, ни у време прве, ни у време друге Југославије. У Николићевој књизи посебно је наглашено место *Историје српске књижевности* Јована Деретића јер је ова књига означила повратак српском становишту у српској књижевној историографији. Николић је врло детаљно анализирао оба издања Деретићеве *Историје* (прво из 1983. године и друго, проширено, из 2002. године), као и остале Деретићеве књиге које су важне за конституисање његове књижевноисторијске идеје, на првом месту монографије *Пути српске књижевности* из 1996. године и *Поезију српске књижевности* из 1997. године и тако прецизно утврдио све особине Деретићеве књижевноисторијске концепције, као и промене које су унете у проширено друго издање *Историје српске књижевности*.

Николић наглашава да је Јован Деретић *Историјом српске књижевности* први и једини историчар књижевности који је у својој синтези обухватио српску књижевност као јединствену целину, али у исто време он је проблематизовао лингвистички критеријум за одређивање припадности националној књижевности чиме је дубровачку књижевност одредио као граничну област српске књижевности. Деретић је, за разлику од Стојана Новаковића, показује Николићева студија, предност дао националном идентитету у односу на језик зато што на једном језику

могу да настану различите националне књижевности, и као важан критеријум за одређење граница националне књижевности он је видео вероисповест писаца. Деретићева концепција одређивања обима српске књижевности као основу има, дакле, религију, али је била усмерена на јединственост и недељивост унутар ограничења на основу вероисповести. На тај начин, показује Николић, Деретић се супротставио идејама које су се појављивале од седамдесетих година двадесетог века о регионализацији српске књижевности и распарчавању на основу граница република некадашње Југославије. Иако сматра да Деретић даје „завршни књижевноисторијски облик *дугом српском одусијању од дубровачке књижевности и ограничавању српске књижевности на стварање само православних Срба*, које је први учинио Јован Скерлић”¹⁴, Николић види осмишљеност Деретићевог књижевноисторијског става у заузимању српског становишта и у супротстављању духу самопорицања који је дуго оптерећивао историју књижевности у оквиру српске науке о књижевности. Посебност Деретићеве концепције огледа се и у редукцији обима српске књижевности у односу на Новаковићево пансрпско поимање јер његов поглед на статус дубровачке књижевности је много ближи становишту Павла Поповића из 1913. године по којем је она место додира српске и хрватске књижевности.

Посебно место у Николићевој књизи има поглавље о књижевноисторијском раду Милорада Павића јер се издваја из линије историчара коју Николић подробно анализира. Будући да је Павићева књижевноисторијска концепција заснована на радикалном супротстављању Скерлићевом приступу који је почивао на *уважавању идеја у књижевности* и на *излајању историје књижевности по њисцима*, Николић је читав подухват називао *проивислоријом* и показао да Павић не успева да понуди ваљану противтежу Скерлићевом наслеђу због тога што његова концепција почиња само на супротстављању књижевноисторијској традицији, те нема никакву организациону идеју. Николић подробно открива многе непрецизности, интерпретативно насиље, чак и кривотворење којима се Павић служи (поменимо као пример само избор из опуса Гаврила Стефановића Венцловића *Црни биво у срицу*). Због тога његов књижевноисторијски рад бива означен, у најмању руку, као непоуздан.

Књига *Идентичности српске књижевности* Ненада Николића донела је српској науци о књижевности детаљну анализу развоја књижевноисторијске идеје од XIX до почетка XXI века и показала дуго трајање једног оптерећења, политички мотивисаног, заснованог на императивном проналажењу модела за уједињење српске и хрватске књижевности. Због тог оптерећења историја српске књижевности дуго је лутала не могавши да одреди обим ни јединство свог предмета, проучаваоци су затварали очи пред хрватским шовинизмом, били спремни на редукцију српске књижевности све до њеног потпуног нестанка и утапања у југословенску књижевност, а и поред свег тог одрицања, пројекат заједничке књижевности Срба и Хрвата, касније и Словенаца, никада није заживео. Ненад Николић је појаву *Историје српске књижевности* Јована Деретића означио као прекретницу јер је први пут представила српску књижевност као целовити, јединствени предмет и у њој је коначно изведен повратак српском становишту. Но, и поред чињенице да Деретићева *Историја* представља прекретницу једног дугог историјског процеса, Николићева књига показује да и она поседује извесне унутрашње напетости, те се по-

¹⁴ Ненад Николић, *Идентичности српске књижевности*, Партенон, Српска књижевна задруга, Београд, 2019, 470.

треба за осмишљавањем књижевноисторијског проучавања српске књижевности не исцрпљује, и прича о идентитету српске књижевности остаје и даље отворена. Нама остаје да се надамо да ће у будућим књижевноисторијским проучавањима српско становиште остати једини темељ проучавања с обзиром на то колико је времена узалуд утрошено у неоствариве и неизводљиве пројекте.

Др Милан Д. Алексић
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Катедра за српску књижевност
са јужнословенским књижевностима
milan.aleksic@fil.bg.ac.rs

UDC 821.163.41-2.09 Popović J. S.(049.32)
81.373'45(049.32)

О СТЕРИЈИНИМ СЛАВЕНИЗМИМА: ЈЕЗИЧКЕ ОДЛИКЕ И ДРАМАТУРШКА ФУНКЦИЈА

(Милена Зорић. *Славенизми у раним драмама Јована Стерије Поповића*.
Нови Сад: Матица српска, 2018, 289 стр.)

1. Током 2018. године у издавачкој продукцији Матице српске, као један од резултата рада на пројекту Речник славеносрпског језика, појавила се публикација *Славенизми у раним драмама Јована Стерије Поповића* ауторке др Милене Зорић. Монографија је подељена на седам поглавља: 1. УВОД И ТЕОРИЈСКО-МЕТОДОЛОШКИ ОКВИР ИСТРАЖИВАЊА: 1.1. Предмет, задаци и циљ истраживања; 1.2. Славенизми – статус и одређење појма; 1.3. Корпус и метод истраживања; 1.4. Досадашња испитивања језика Јована Стерије Поповића; 1.5. О Јовану Стерији Поповићу и његовом делу; 1.6. Стеријин однос према Вуку као огледало духа епохе. 2. ФОНЕТСКИ АСПЕКТ СЛАВЕНИЗАМА У СТЕРИЈИНИМ ДРАМСКИМ ТЕКСТОВИМА: 2.1. Славенизми са заједничким особинама српскословенског и рускословенског језика; 2.2. Славенизми са српскословенским / српским фонетским особинама; 2.3. Славенизми са рускословенским / руским фонетским особинама; 2.4. Славенизми са мешовитим гласовним особинама – славеносрбизми; 2.5. Конкурентност међу славенизмима на основу фонетских одлика; 2.6. Закључна разматрања. 3. ТВОРБЕНИ АСПЕКТ СЛАВЕНИЗАМА У ДРАМСКИМ ДЕЛИМА ЈОВАНА СТЕРИЈЕ ПОПОВИЋА: 3.1. Суфикси; 3.2. Префикси; 3.3. Творба композицијом; 3.4. Конверзија. 4. МОРФОЛОШКИ СЛАВЕНИЗМИ (ПАРТИЦИПИ И КОМПАРАТИВ): 4.1. Партиципи. 4. 2. Компарација. 5. СЛАВЕНИЗМИ У ДРАМСКОМ ДЕЛУ ЈОВАНА СТЕРИЈЕ ПОПОВИЋА – ЗАСТУПЉЕНОСТ И ФУНКЦИЈА: 5.1. Комедије. 5. 2. Трагедије. 6. РЕЧНИК СЛАВЕНИЗАМА У РАНИМ ДРАМАМА ЈОВАНА СТЕРИЈЕ ПОПОВИЋА. 6.1. Микроструктура речника; 6.2. Напомене о транскрипцији; 6.3. Скраћенице и ознаке. 6.4. Речник. 7. ЗАКЉУЧАК; ЛИТЕРАТУРА; РЕГИСТАР ИМЕНА. Истраживање је спроведено на релевантном корпусу, који обухвата седам драмских дела Ј. Стерије Поповића, писаних у периоду од 1827. до 1838. године.

2. Иако публикација сличног профила није новина у србистици, монографија *Славенизми у раним драмама Јована Стерије Поповића* Милене Зорић представља право освежење – како у теоријско-методолошком смислу тако и у погледу домена и области које су обухваћене анализом.

На самом почетку публикације ауторка најпре уводи читаоца у културно-историјски миље епохе са специфичним коегзистентно-конкурентним односом ондашњих књижевнोजезичких идиома, у који потом позиционира фигуру Јована Стерије Поповића. Дати контекст бива имплементиран приликом интерпретације структуре, статуса и функције славенизама у језику Стеријиних драма, чиме се још једном потврђује чињеница да се историјска испитивања језика не могу сводити само на филолошка проучавања његове структуре, него морају бити тако контекстуализована да се језик посматра из шире перспективе – социолингвистичке и/или лингвостилистичке.

Један од кључних и примарних проблема са којима се истраживачи суочавају приликом истраживања славенизама свакако јесте њихова идентификација, због чега је повлачење јасне границе оног што се под славенизмом подразумева један од примарних задатака у истраживањима оваквог профила. У публикацији *Славенизми у раним драмама Јована Стерије Поповића*, за разлику од многих претходних, указано је, наиме, на наведене проблеме, приказани су ставови појединих аутора у погледу интерпретације појма славенизам, а потом је дата крајње прецизна дефиниција, чиме се уклања свака недоумица приликом њихове идентификације и селекције.

3. Анализа славенизама у овом истраживању не подразумева само уобичајену, али неопходну, крајње педантну и прецизну дескрипцију забележене грађе са фонетско-фонолошког и творбеног аспекта, као и израду речника. У њој се одлази и корак даље, што ову публикацију издваја у односу на претходне и даје јој квалитет иновативне и узорне у будућим истраживањима сличног профила. Прво, у њој је посебна пажња посвећена творбено-семантичкој анализи композита, као и процеса конверзије, супстантивизације и адјективизације, доменима који су у личној мери заступљени у грађи, а чијој се анализи у ранијим истраживањима прилазило легитимично и фрагментарно (ако се уопште и прилазило). Поред тога, посебно поглавље посвећено је анализи морфолошких славенизама (партиципа и компаратива), чиме се они јасно одвајају од форми са књишким фонетизмима. И коначно, са лингвостилистичког, књижевног и драматуршког аспекта, ауторка посебну пажњу посвећује улози славенизама у Стеријиним драмама, указујући на њихову различиту функцију у трагедијама и комедијама. Ово треба посебно нагласити јер интердисциплинарност често не представља део истраживања славенизама међу домаћим лингвистима. Имајући наведено у виду, ова монографија чини се јединственом у досадашњој србистичкој литератури.

Посебан допринос историјској лексикологији и лексикографији свакако представља речник славенизама, структуриран према узусима постављеним за *Речник славеносрпског језика* (чија је израда у току у оквиру истоименог пројекта Матице српске), уз прецизне податке о његовој микроструктури и транскриптивним решењима одредница. Овако конципиран, речник пружа додатну могућност увида у комплетан систем славенизама анализираних дела, у њихову оригиналну грађу, шири контекст и сл.

4. Монографија Милене Зорић *Славенизми у Стеријиним раним драмама* драгоцен је допринос врло успешном повезивању два научна подручја – науке о

језику и науке о књижевности. Испитујући славенизме у раним драмама Јована Стерије Поповића ауторка је посветила знатну пажњу и драматуршкој и књижевној функцији коју они имају у Стеријиним раним комедијама и трагедијама, делима која су, иначе, настајала у време жестоких језичких распри у којима је и Стерија и посредно и непосредно учествовао.

Одјек тих распри, осветљен је кроз однос према Вуку Стефановићу Караџићу „као огледало духа епохе“, али, што нам се чини изузетно значајним, и као драматична слика „интензивног обрачуна“ с властитим поетичким и језичким ставовима. Амбивалентност и противречности које карактеришу Стеријино виђење Вукових језичких реформи, па и самог „славјанског“ језика, осветљени су овде целовито као део историјског процеса који не може бити објективно сагледан фокусирањем на поједине фазе. Ослањајући се на већ постојећу литературу (пре свега, Д. Иванића), Милена Зорић већ у уводном поглављу своје студије успоставља драгоцен контекст у коме ће, у поглављу насловљеном *Славенизми и књишке речи у драмском делу Јована Стерије Поповића – засићеност и функција*, размотрити изузетно важну драматуршку функцију славенизама, што је, са становишта и књижевне и драматуршке анализе ових дела драгоцен, иновативан и подстицајан допринос.

У два потпоглавља: *Комедије* и *Трагедије*, ауторка разматра славенизме у Стеријиним раним комедијама поређаним хронолошким редом (и то, сматрамо с пуним правом, не према времену објављивања већ према ауторовом исказу о времену настанка), бави се њиховом улогом у карактеризацији и обликовању ликова, функцијом у постизању комичког несклада и у покретању комичке радње и указује на њихову битно различиту улогу у језику трагедија.

Указивање на језичке особености и досад је било један од основних поступака у књижевним анализама Стеријине комедиографије, ипак, сматрамо да је Милена Зорић остварила изузетно вредне помаке, пре свега захваљујући својој компетентности у домену језика (и то управо за предвуковски период), али и због несумњивог аналитичког талента. То особито важи за њено критичко разматрање устаљених, унеколико окошталих ставова о „славјанском“ као језику – маски и, посебно, за пажљиву и изузетно продуктивну анализу улоге језика у карактеризацији ликова, али и њихову улогу у покретању драмске радње.

Зорићева, рецимо, управо истанчаном анализом употребе славенизама и књишких речи, показује да механичко успостављање паралела између Алексе и Ружичића није оправдано и обликује сложену и упечатљиву анализу Ружичићевог и Јеличиног лика као трагикомичних драмских фигура којима је маска прирасла за лице. Та анализа представља несумњиви допринос модерним читањима Стеријине комедиографије, а заснована је, пре свега, на минуциозној анализи карактеристичне идиоматике ових ликова и аналитичком васпостављању њене рафиниране психолошке мотивације. За разлику од Алексе, који заједно с маском барона Голића одбацује и његов језик, Ружичић са сцене излази као „славјански поета“, иако га сви остали сагледавају као неспособног (или неморалног) трговачког калфу који је у дућану у коме је служио „штету начинио“. Јелица ће се, можда, под притиском оца и мужа оканити „румана“, али јасно је да она преко воље и без радости прихвата брак у коме нема ни трага њеном романтичном идеалу „принцеса и хелдова“.

Ова анализа Стеријиних комедиографских ликова и њихове психолошке мотивације, иако нужно сажета и прилагођена целини монографије, могла би бити драгоцен подстицај за даља драматуршка трагања и иновативне поставке Стерије „нашег савременика“ на српским сценама.

И разматрање функције славенизама и књишких речи у раним трагедијама, спроведено је као детаљна, делу примерена анализа. Ауторка документовано и компетентно показује како су, насупротив драматуршки функционалној полиглосији Стеријиних раних комедија, славенизми (и књишке речи уопште) у трагедијама заступљени „мање-више на исти начин, али са неједнаком функционалношћу када је реч о књижевној вредности ових дела“. Тако у *Свешиславу и Милеви* и *Находу Симеону* они функционишу „као типични инструментариј сентименталног и мелодрамског стила“, који подједнако користе и главни и споредни ликови трагедије, укидајући нужну језичку динамику и разноврсност, као и функционалност језика у карактеризацији ликова. Ауторка, рецимо, ефектно анализира дијалоге јунакиња са слушкињама и показује да се, бар на језичком плану, не успоставља разлика међу овим ликовима већ се само гомила заморна, драмски нефункционална репетитивност. Висок стил у ове две драме губи могући смисао зато што припада свима – и владарима и послужу и злодејима и њиховим жртвама.

Један од важних доприноса истраживања Милене Зорић могло би бити то што она, истовремено, показује да, насупротив језичкој монотоности у *Свешиславу и Милеви* и *Находу Симеону*, управо драматуршки ефектна употреба славенизама и књишких речи и њихово контрастирање с народним језиком функционишу „као основ естетски упечатљиве језичке разноликости ликова и емотивног набоја драме“, када је реч о трагедији *Милош Обилић*. Истанчана језичка анализа текста прераста овде у врло успешну књижевну и драматуршку анализу из које следи неочекиван, али тим значајнији закључак да би се, уз пажљиву језичку редактуру и редитељску инвентивност, Стеријин *Милош Обилић* могао вратити на српске сцене. Несумњив квалитет овог сегмента рада представља и шире, аналитички продуктивније, сагледавање Шекспировог утицаја на Стерију, пре свега уочавање могућих рефлекса *Хамлета*, који се не помињу у претходним анализама ове трагедије. Тако поред већ уочаваних импулса („вештице – суђаје, издаја, лик злог нахочета, саможивост као природа света“), она указује и на упечатљиво и сценски ефектно контрастирање „узвишено патетичног стила и комичног отклона од њега“, као карактеристику Шекспирових дела, па и на (до сада неуочену) паралелу између Негодине реплике и чувеног Хамлетовог монолога. Попут Хамлета и Негода говори о црву чија храна сви постају („*Кукаван црв није никуд йрессѣао колико живоиѣиѣа њѣѣа једе, но найосѣдак сваку живоиѣиѣу црви йѣѣају*“ – курзив М. З.).

Поред драгоценог доприноса анализи језика, ликова и значења Стеријиних раних драма, овакав приступ могао би дати нове импулсе изучавању потоње историјске мелодраме (она је на српским сценама зачета управо Стеријиним раним трагедијама), као историјски врло значајног, али књижевно мање-више замрлог жанра. Посебну вредност овог поглавља књиге Милене Зорић, поред већ наведених аналитичких досега, представља уочавање како се „унутар временски и жанровски блиског круга дела показује Стеријина склоност да мења приступ и поступке и да, у извесној мери, полемиче не само са својим савременицима и духом епохе већ и с властитим делом“. Полазећи од општих полазишта садржаних у уводном поглављу и комплексног сагледавања Стеријиног односа према језику и Вуковим језичким реформама, ауторка остварује иновативан и продубљен увид у полиглосију разматраних дела, сагладавајући је не само као рефлекс класицистичке поетике већ и као снажан избој пишчеве стваралачке индивидуалности и генератор дубинских значења текста.

5. Добро утемељена у теоријско-методолошком погледу, са брижљиво прикупљеним примерима из репрезентативног корпуса, уз потпун увид у релевантну

литературу, ова монографија представља значајан допринос познавању и функцији славенизама у језику једног од централних стваралаца предвуковске епохе – Јована Стерије Поповића.

Проф. др Љиљана Пецикан Љушићановић
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за српску књижевност
joljilja@gmail.com

Проф. др Исидора Г. Бјелаковић
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за српски језик и лингвистику
isidora.bjelakovic@gmail.com

UDC 821.163.41-14.09:398]:598.115(049.32)

КА ПОЕТИЦИ КОНЦЕПТУАЛНЕ МЕТАФОРЕ

(Лидија Делић. *Змија, а српска. Концептуализација у усменом фолклору*.
Андрићград – Вишеград: Андрићев институт, 2019)

Књига Лидије Делић *Змија, а српска* посвећена је magnum opusu Мирјане Детелић (27. децембар 1950 – 18. децембар 2014) и „легендама о нестанку“, као подсећању на њено књижевно дело. Ова посвета може се двоструко читати: као пријатељски и сараднички гест¹⁵, али, исто тако, и као битан аутопоетички исказ, будући да Лидија Делић баштини, наставља, али и битно допуњава онај приступ усменокњижевног фолклору који је, крајем 20. и почетком 21. века, својим радovima утемељила Мирјана Детелић.

У седамнаест студија које, заједно с *Уводним напоменама*, *Изворима* и *Литературом* сачињавају ову књигу, испитује се метафора, пре свега у усменој епизи, као „фундаментално устројство људске концептуализације“. Иако ауторка с максималном скрупулозношћу указује како на стране радове и истраживања на којима се заснива методолошка матрица њених огледа (когнитивна лингвистика, дело Едуарда Сапира [Edward Sapir], Џорџа Лејкофа [George Lakoff], Марка Џонсона [Mark Johnson] и др.) тако и на истраживања домаћих аутора, основну научну вредност ове књиге, као и њену потенцијалну привлачност за шири круг „ненаучних“ читалаца, представља истраживање и презентовање начина на који се у српској (и јужнословенској) епизи отеловљују апстрактне категорије попут простора и времена, или основне категорије људског космоса: сунце, месец, вода, храна, крв, вук, пут, потомство, беба, маска и маскирање, етноними, Косовски бој, онај свет, жанр. Већина студија забављена је различитим видовима формулативности у усме-

¹⁵ Ауторка је с Мирјаном Детелић сарађивала у више значајних радова и у књизи *Главни јунак и ошћала јоспога*, посвећеној тумачењу антологијског избора антологијског избора епских јуначких песама.

ној епици, али се ове жанровске границе у истраживању Лидије Делић по потреби шире, захватајући и лирско-епске и лирске песме, као и усмено предање без којег се свет усмене епике тешко може разумети. (Рецимо, однос усмених епских песама према историји битно је обележен веровањем у истинитост, веродостојност њихове садржине, али и специфичном природом те веродостојности, што је у оба аспекта аналогно предању.)

Универзално распрострањена симболика конкретизује се у књизи Лидије Делић у примерима из српског усменог стваралаштва, чиме се посредно, али довољно јасно, усменокњижевни фолклор сагледава као вид опажања и концептуализације света, једнако битан као и творевине писане културе, а не као вид културног „заостајања“ које треба што пре превладати. Овакав аналитички приступ заснован је на обухватном захвату поетске грађе, што је, наглашава ауторка у уводном тексту, омогућено постојањем претраживе електронске базе података, чији су аутори Мирјана Детелић и инжењер Бранислав Томић. Сем тога, на интернету је доступан и корпус *Ерланђенској рукописи*.¹⁶ Полазећи од несумњиво тачне претпоставке да „поетика жанра надилази идеолошке премисе, које фигурирају на нижој структурној равни“, ауторка је у корпус истраживања укључила и хришћанску и муслиманску епiku, испевану о сличним или идентичним културним феноменима „на истом језику, у истом метричком обрасцу и на истом или блиском географском терену – из двеју перспектива“.

Разматрање концептуализације у усменој епици полази од најопштијих категорија: простора и времена и указивања на њихову нераскидиву повезаност. Прва студија (*Змија, а срјска*), чији наслов носи књига у целини, илуструје потребу „да се у изучавање формулативности усмене поезије и прозе укључе они слојеви текста који нису лексички, односно метрички условљени“. Ауторка тако указује да се усмена импровизација заснива и на „сасвим специфичном визуелно-симболичком коду“.¹⁷ Простор се у овој студији сагледава и конкретизује у широком културном контексту, кодиран кретањем змије и њеном позицијом у односу на вертикалу *axis mundi*. Крећући се из корена дрвета живота, где је, глобално гледано, њена најчешћа позиција, ка његовом врху – змија оцртава небеску осу, људско тело¹⁸, дрво света, гору. Ове просторне вертикале међусобно су замениве.

Све студије Лидије Делић, а посебно две почетне, посвећене простору и времену, деле особено културно озрачје у којем се претапају елементи античке културе, хришћанског средњовековља, али и савремених глобалних културних токова, са традицијском културом српском/јужнословенском/балканском, у чијим оквирима настаје формулативна метафорика и тематско мотивски фонд усменог стваралаштва.

Студије посвећене простору и времену повезује и широко прихваћена свест да „концептуализација времена зависи од непосредног доживљаја простора“, као што и концептуализација простора укључује нужно и временску димензију.¹⁹ У

¹⁶ Аутори: др Мирјана Детелић, проф. др Снежана Самарџија, др Лидија Делић и инжењер Бранислав Томић – настојали су да документују сваки корак у процесу настајања ове верзије *Ерланђенској рукописи* и омогућили су доступност и претраживост базе, као и увид у Геземаново издање.

¹⁷ Са становишта те визуелно-симболичке основе усменог певања значајне су добро изабране илустрације које књига садржи.

¹⁸ Богородица у хришћанској иконографији гази змију, повезујући, истовремено, својим телом земаљски и небески простор.

¹⁹ „Има до тамо момачка ура [сат] пута“ у Цуцама (Црна Гора), рецимо, означава добрих шест километара тешког пута.

анализи Лидије Делић тако се повезују змија која омотава кадуцеј или Асклепијев штап и она гуја која у усменој лирици или у бајци прети младунцима сокола/орла, или рок птице и птице орлетице, које на горњи свет износе Синдбада Морепловца или Марка Краварића. Митска вертикала, показује ауторка, оцртава се у упечатљивим песничким сликама усменог песништва, попут Подруговићевог контрастирања Мусе Кесеције и Марка Краљевића, које, несумњиво, рефлектује сукоб доњег, скотског бога Волоса са Громовником. Гуја својим кретањем обележава и формулативни приказ тамнице или гроба. Сагледавајући „змију, а српску“ у широко захваћеном контексту светског „змијског мита“²⁰, Лидија Делић у својим студијама помера аналитичке границе, показујући да је традиционална култура у којој настаје и преноси се усмена епика и српска и светска.

Сличну ширину и особену заводљивост (не само за стручног читаоца) има и студија *Звјезда тјера Мјесеца*, посвећена концептуализацији и мерама времена у усменој поезији. Осветљавајући сажето, али темељно сву комплексност концептуализације времена, хроноса и каироса, поимања времена у фолклору и концепта времена карактеристичног за модерне западне цивилизације – ауторка долази до представа „о добром и злом часу у српској/словенској култури“. Истовремено, она с правом указује и на то да је овим представама о времену аналогно „веровање модерног човека да постоји добар и лош тренутак да се нека истина саопшти, нека одлука донесе, учини овај или онај потез у животу“ – чиме се доводе у сумњу она искључиво антитетичка сагледавања односа „модерног“ и „фолклорног“ концепта времена. Као „квалитативну диверсификацију“ ауторка разматра и раслојавање времена на старо/добро/јуначко време („то је било када се чинило“) и садашњицу певача и њихових јунака. Она указује да цикличност „није ексклузивна одлика митског поимања времена, већ интегрални део свих ритмички структурираних феномена и у традиционалним и у модерним заједницама“.

Српска/јужнословенска усмена поезија, наглашава Лидија Делић, „једна је од најбољих илустрација амбивалентности и комплексности временске концептуализације“. Низ уводних формула хроничарске епике обликованих као изрицање одређене године или датума²¹, ауторка убраја у постфолклорно певање с промешаном позицијом певача – хроничара и суштински иновираним историјском перспективом. Ово суочавање епске прошлости, неодређене, али јуначке, велике и суштинског извора свега доброг у певачевој садашњости, и чињеничког, прецизног, историјског позиционирања догађаја, битна је разлика између два типа певања.

У другом делу студије посвећене времену ауторка показује како се саодносе космичко, биолошко и историјско време и како и једно и друго и треће, на свој начин, обележавају усмено певање и у епици и у лирици. Она закључује да се „усмена епика (...) од лирике (и мита) разликује утолико што однос узајамне пројекције не успоставља само између космичког и биолошког, већ и између космичког и историјског времена“. Ово је добар пример једног од битних квалитета и ове књиге и научног рада Лидије Делић. Она изузетно ретко прихвата олаке заводљиве аналогии и опште концепте, а да их, истовремено, и не огледа у поетској грађи. Успостављајући, чини се с лакоћом, чврст и доследан логички систем и врло прецизну методолошку матрицу, она ни једном ни другом не дозвољава да постану

²⁰ Као мото студије *Змија, а српска. Змија у њросјорном коду*, ауторка ставља речи Роберта Т. Масона: „Змијска митологија је, по свој прилици, најшире распрострањена митологија позната човечанству“.

²¹ Ове песме су, управо због уношења датума, у старијим изучавањима углавном одбациване и сврставане у „лажно“ народно песништво.

Прокрустова постеља, у коју ће се насилно утрпавати живо поетско ткиво. Напротив, логичка и методолошка конструкција прилагођава се чуду песништва и лепоти његовог (ре)креирања света.

„Хетерогени масив“ на којем се базира виђење и обликовање света у целини ове књиге осветљава се „у формулама, жанровима, и различитим сегментима традиције“, тако да све студије у књизи пре свега представљају импресивни покушај реконструкције начина на које је свет промишљан у усменом песништву. То важи и за оглед о Сунцу и Месецу („Док је Сунца и док је Мјесеца“) као „средствима концептуализације у усменој епици“: времена, социјалне хијерархије, феномена јунаштва, али и „везе женског с космичким“ коју, истиче ауторка, епика „по правилу санкционише, што је и епилог окретало ка балади“. Као илустрацију ове тврдње Лидија Делић наводи песме *Сесџра Леке кайеџана* и *Женидба Милић барјакџара*. Ово се може читати и као својеврсни омаж делу Мирјане Детелић, која је *Женидбу Милић барјакџара* убрајала у епику, а не у баладе, али и као начелно указивање да су поједине жанровске апорије, па и спорови око жанровске природе песама, пре свега аналитички подстицајни ако се осветли њихова заснованост. Указујући на неспојивост соларног и лунарног јунака (кодирану у миту), ауторка показује и то како су наративи у којима су Сунце и Месец метафоре дана и ноћи „постали (...) сјајна и жанровски продуктивна основа за сижее засноване на теми кобне неспојивости“, без обзира на то је ли реч о соларном и лунарном ратнику (С. Самарџија) или љубавницима позиционираним на истоку и западу (М. Детелић). С друге стране, интегративна формула „док је Сунца и док је Мјесеца“ повезује ова небеска тела у особеном концепту вечности и времена као целине.

„Епска атрибуција вода“ („Провре вода мутна и крвава“) испитује се у широком распону од „елемената реалне топографије“ до митске праматерије, амбивалентног извора живота и прождируће стихије и места раздвајања, али и додира *овој* и *оној* света. Фреквенција атрибута, заснована на обухватној епској грађи, указује да је „епска атрибуција воде изразито (...) реалистична“. Ипак, ауторка закључује да је концептуализација водене стихије у епици много сложенија но што би се по овоме могло претпоставити. Иако „вода митску семантику превасходно баштини на нивоу сложенијих синтаксичких и мотивских сижејних склопова, а не у оквиру формула типа именица+придев“, продубљеном значењском анализом открива се како ова привидно реална својства воде чувају „наглашену симболичку димензију“. „На дубљим семантичким равнима“, наглашава ауторка, сустичу се вода, крв и вино, сведочећи да искуствена заснованост не мора значити одсуство митских и архаичних значења.

Трагање за „неслућеним (или тек слућеним) континуитетом епскога певања и фолклорних представа“, карактерише, у суштини, целину књиге Лидије Делић, обележавајући и концепт хране (*Ејски канибализам*), у којем се гутање „као фундаментално физиолошко искуство“ претапа у метафору као темељни принцип мишљења. Дезинтеграција тела, телесно поништавање јунака, указује на чулно конкретну усмереност митскога мишљења, у којем се амбивалентни чин гутања повезује са уништавањем, али и са концептом мајке, примарно мајке Земље – оне која све прождире и из које се све рађа.

Значење и концепт крви у епици („Не пи’ крви, не погани тела“) повезује се са концептом чисте и нечисте хране, али и са „моделативним потенцијалом“ боја у епици. И овде се истиносличност садржана у формули *црна крвца* (згурашана крв одиста мења боју) разматра на нивоу дубљих значења, тамо где се стапају хришћанска норма о крви као о нечистом/поганом пићу и она древнија, епска логика, по којој јунак може (мора?) бити крвопија која жеђ гаси подједнако и водом, и вином, и крвљу. Ово ауторку води до упечатљивог тумачења представе о Богу „староме

крвнику“, где она слуги обрисе „ратничког божанства древног индоевропског пантеона, које је дословно узимало крв“.

Вук се у књизи Лидије Делић разматра двоструко: у просторном моделу, као медијатор између дивљег и питомог, природе и културе, *овој* и *оној* света, али и с обзиром на различиту концептуализацију у епској и лирској песни. Ова студија је тако насловљена стихом усмене успаванке *Нини, сине, вуче и бауче*. Истовремено, активирајући анималистички просторни и временски код, ауторка додатно обједињује своја истраживања којима се простор и време вишеструко показују као темељни концепти који се отеловљују у различитим кодовима и различитим жанровским моделима. Она закључује да је „атрибуција епских јунака генерисана у преплету просторног модела, анималистичког кода и жанровске стратегије“.

И концепт пута у усменој епици (*Од баждгарине до друмарине*) показује како је простор „привилеговано поље изворних домена у структурирању концептуалних метафора“. Широко захваћена анализа пута указује да он функционише и као „просторна слика промена“, што ауторка види и као објашњење „типолошких аналогја међу текстовима култура удаљених у простору и времену, као и у структури иницијативних прича“. Тако се, унеколико неочекивано, може успоставити и низ аналогја између пута у епици и хронотопа пута у фантастичном роману за децу. Поред везивања за узраст јунака, пут се у фантастичном роману за децу може остварити као хронотоп и везивањем за одређене сегменте дневног циклуса, поготово за ноћ, или особеним усмеравањем у коме временска димензија може бити важнија од просторне.

Концепт потомства, као незаобилазан у патријархалној култури, и однос између неопозивог налога жени да рађа („Или роди или у род иди“) суштински је повезан с амбивалентним концептом бебе у усменом фолклору („На ножу јој чедо извадио“), која се и у традиционалном и у урбаном фолклорном наративу „квалификује за идеалну жртву“, будући да „лудо чедо“ не поседује свест о смртности.

Концепт маске Лидија Делић разматра у два рада. Први је заокружен „маскирањем без маски“, односно чињеницом да се препознатљивост јунака у епици превасходно заснива на елементима културе, па тако променивши одећу и начин чешљања лик постаје непознатљив. Као маска која то није у овој студији се разматрају и белези на јунаковом телу или одећа која преузима њихову природу и функцију, указујући, потенцијално, на оног ко је (према Фрајевој типологији) људима надређен „по врсти“, а не само „по степену“. Други текст посвећен маски испитује родну травестију у широком временском и културном обухвату, било као потврђивање патријархалног канона, било као његову субверзију. И у овом тексту показује се битна улога илустрација које ефектно указују на разлику „између маскирања у традиционалном и урбаном контексту“.

У два текста (*Кличе Милош српски ђой'јевашин и Туркињца. Жена у мрежи ејске ђојешке и сјереошћин о другом*) Лидија Делић испитује „концептуализацију етнонима у епској поезици“. Широко обухваћена грађа (поред десетерачког епског корпуса претраживог у електронској форми, укључени су и *Ерланђенски рукопис* и бугарштице) показује временску дистрибуцију епитета српски. Тако се испоставља „да је у познијем слоју певања постојала далеко већа потреба за истицањем етничке припадности“, што ауторка тумачи „државном идеологијом“, разликом у нивоу формулативности између старијих песама и песама новијих времена и, пре свега, чињеницом „да демаркација међу социјалним слојевима у распону од 'средњих' до 'новијих' епских времена (а то је оквирно период од краја XVII до почетка XIX века) померила с верског на етнички критеријум“. Детаљна анализа бугарштичког и десетерачког певања окончава се ефектним тумачењем титуле која се у песни *Смрћ војводе Кајице* даје Ђурђу Бранковићу – „краљ од Македоније“.

Ауторка претпоставља да је за усмене певаче устаничког времена Македонија функционисала као синоним за српске земље. У том часу „део српски живаљ [био је] настањен у Османској империји или у Угарској. Из те перспективе 'Маћедонија' је подједнако далек, апстрактан, готово 'утопијски' простор колико и 'Србија'.“

Етноним Туркињца Лидија Делић испитује са становишта епске поезије, полазећи од основне претпоставке да је епика „идеолошки маркиран жанр“, у којем се сукоб заснива на опозицији *ми – они, наше/своје – њуђе*. Концепт Туркиње обликује се у амбивалентном озрачју између одбацивања *грујога* и налога за егзогамијом, који води у нужно брачно везивање с *грујим*. Отмица иноверке јавља се, уз то, и као облик потврђивања јунаштва, али и начин да се повежу *наш* изузетни јунак и Туркињца, којој у њеном етничком окружју нема достојног пара. Исто-времено, бирајући *наше* јунака, Туркиња излази из оквира представе о женском „као деструктивном и опасном бићу“.

Косовски бој се у књизи *Змија, а српска* разматра у студији *Усмена епика vs. царствено небеско. Случај слеице из Гргуреваца*. Ауторка указује на релативно мали број записа о Косовском боју. Ово је, сматра она, мотивисало Вука Караџића да у више наврата захтева од Лукијана Мушицког да му „препише“ песме слеице из Гргуреваца. (Парадоксално, ни један ни други не бележе име ове изузетне певачице.) Као могући разлог због чега на простору Вуковог бележења није било више песма о Косовском боју, ауторка наводи чињеницу да Вук „није поседовао записе са Косова“, те „то што се тема великог пораза није уклапала у поезију усмене епике“, пошто је основно идеолошко полазиште епске песме наша победа над другима. Због тога се велики бој, претпоставља ауторка, опева парцијално, што је, уз то, последица чињенице да епика велике сукобе по правилу преводи у појединачне конфронтације и двобоје. Конфликти који су у сагледавању историографије сложени, наметнути и условљени низом различитих околности – у песми, по правилу, прерастају у личну одлуку, јунаков избор да се супротстави непријатељу. А тај сукоб, чак и када се о њему пева као о сукобу војски, у песму најчешће улази као низ појединачних борби, двобоја конкретних јунака, или бар јуначких подухвата појединих војних команданата. По тој заокупљености судбином свог јунака, који је, иако несумњиво оличава систем вредности колектива, опеван као *јединка*, или по преламачу збивања пресудних за колектив кроз судбину одређеног броја *њојегинаца*, песма се одваја од историје и њеног сагледавања значаја јединке.

Тако се у „комадима“ косовских песама супротстављају два владара, иако до двобоја међу њима не долази, као и оклеветани витез и неверни царев доглавник. Царство небеско, као свесни избор светог владара мученика, у песму уводи Слепица из Гргуреваца, али, показује ауторка, и у њеном певању успоставља се темељни парадокс: цар је изабрао небеско царство, али пораз и даље јесте последица издаје. Сем тога, у контрадикцији са избором небеског царства јесте и ухођење војске и лажно представљање турске војне силе које је јасно мотивисано жељом за победом. Слепица из Гргуреваца, сматра Лидија Делић, „преносила је – очито – традицију пониклу у црквеним круговима и засновану на култним текстовима и хришћанској идеологији“. С друге стране, захваљујући рецепцији Вукове збирке, њено стваралаштво „нашло се у самим темељима актуелног предања о Косовском боју“. Суштинска супротстављеност историјских чињеница (какав год да је био исход конкретног боја, Турци су у наредних сто година „преузели царство“) и логике и поезије епске песме, доводи до „колизije слојева различитих по пореклу и старини“, која се унеколико разрешава тек у Вишњићевом певању о Првом српском устанку и налогу „сваки своје да покаје старе“.

Композициону логику књиге *Змија, а српска* лепо осветљава принцип по коме студија о Косовском боју и царству небеском следи студија посвећена концепту-

лизацији *оној свейи* у усменом предању. Као две основне категорије у које се могу разврстати представе о посмртном трајању душе, ауторка истиче ону о једнократној земаљској егзистенцији и неповратном одласку на *онај свей*, и ону по којој се душа може на различите начине и с различитим вредносним предзнаком враћати на *овај свей*. Ипак, у пракси се опажа и низ противречности које доводе у сумњу ову „чисту“ категоризацију. Иако хришћанство одбацује метемпсихозу, у њега улази предање о оживљавању мртваца, а, такође, битан део традиционалних представа садржи и веровање о пожељном присуству предачких душа у животу и обредној пракси потомака. Истовремено, према овим веровањима, мртви се могу враћати и као угрожавајући (вампири, нави, мацарули). Тако се, све до призивања духова као дела урбаног фолклора, на различите начине концептуализује могућност повратка душе са оног света.

Последња, седамнаеста студија, забављена је истиносличношћу усменог предања и начинима на које се та колебљива истинитост артикулише и поновљивошћу, која се с њом може довести у везу. Ове одлике, истиче ауторка, могу се уочити „само ако се превазиђе емска перспектива“, пошто се само превазилажењем инсајдерске позиције може сагледати предање као жанровска категорија.

Разматрајући усмену епiku „као изузетно стабилан и крајње формулативан систем“, који својом формулативношћу концептуализује свет и „преводи“ у домен чулно конкретне неопипљиве и невидљиве феномене, књига Лидије Делић *Змија, а српска* подстицајно и ефектно обједињава теоријску матрицу и поетску грађу која се, захваљујући тој матрици, продубљено и слојевито сагледава. Поетички узуси епике уочавају се у широком жанровском, историјском, идеолошком и културолошком контексту, што ову књигу чини вишеструко привлачним и интелектуално провокативним штивом, али и значајним научним доприносом.

Др Љиљана Пецикан-Љицићановић
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за српски језик и лингвистику
joljilja@gmail.com

UDC 821.111.03-1=163.41(049.32)
81'255.4:821-1(049.32)

ДРАГОЦЕНИ ПЛОВОДИ ПРЕВОДИЛАЧКОГ РАШЧИТАВАЊА

(Јелисавета Милојевић. *Рашчићивања Шекспира. Сонети*.
Београд: Филолошки факултет, 2018)

Несвакидашњи, али леп и вишезначан израз *рашчићивање* у наслову књиге Јелисавете Милојевић, великим делом указује на природу овог, рецимо то одмах, великог и успешног преводилачког и научног подухвата. Њиме се, поред осталог, жели рећи и то да Шекспир никада није до краја прочитан, нити одигран: свако време, сваки тренутак, увек отвара нове могућности одгонетања његовог монументалног опуса, а те вечно нове могућности умногоме обавезују истраживаче, књижевне и позоришне тумаче, да Шекспира поставе у контекст властитог времена.

Такву обавезу, задатак да читају и рашчитавају Шекспира безброј пута изно- ва, имају, наравно, и преводиоци. С тим што се они, нажалост, недовољно често

прихватају таквог задатка. Разлози за преводилачко узмицање пред Шекспировим делима многоструки су и сложени, али се у основи сведе на једно: превођење Шекспира узвишен је, но и мукотрпан посао, чији ће завршни плод, у дигиталном добу које нема времена ни за шта осим за огољену и кратку, не нужно истиниту информацију, неизбежно остати недовољно примећен и недовољно вреднован. Због тога рад на превођењу Шекспирових дела као нужан предуслов подразумева огромну наклоност према делу тог великог драмског писца и песника; такав рад изискује потпуно безинтересну и безусловну љубав и посвећеност која ће највећу и заправо једину награду за огроман труд проналазити у самом присном дружењу са стиховима стратфордског барда, у дубинском понирању у раскошни свет његовог духа. Управо из такве наклоности настали су преводи *Сонети* које је сачинила Јелисавета Милојевић.

Књига *Рашићивања Шекспира; Сонети* заокружује трилогију професорке Милојевић о Сонетима, започету књигама *Шекспир: Сонети* (2012) и *Шекспир на ојлегалу* (2017), и по много чему представља синтезу вишегодишњег истраживачког и преводилачког рада ауторке посвећеног *Сонетима*. *Шекспир као неизбежност*, срећно је одабран наслов уводног текста који надахнуто говори о мотивацији преводиоца за овакав подухват, али ништа мање убедљиво и о ванвременским димензијама Шекспирове уметности. Поглавље под насловом *Шекспирови сонети у преводу на српски од 1951. до 2018.* доноси луцидну, минуциозну, и теоријско-стручним аргументима обилато поткрепљену анализу ранијих преводилачких домета у преношењу *Сонети* на српски језик. Завршни део књиге, насловљен *Сонети после Сонети*, разнолик је али хармоничан скуп одјека подстакнутих преводом *Сонети* који је сачинила Јелисавета Милојевић.

Тај превод, наравно, средишњи је и најважнији део ове вредне књиге. Пред нама је, дакле, збирка од 154 сонета, насталих по свој прилици почетком последње деценије шеснаестог века, и објављених 1609. године. Та је збирка, напоменимо и то, у разматрањима опуса Вилијама Шекспира вековима била помало скрајнута. Попут других Шекспирових недрамских дела, *Сонети* су остали у сенци његовог драмског стваралаштва, те су неретко били посматрани безмало као некакав младаљачки инцидент из година стасавања највећег драмског писца у историји књижевности. Историја књижевности, међутим, уме да буде неправедна, а историчари површни: јер, *Сонети* су врхунска и ванвременска поезија, чијој је рецепцији чињеница да је њихов аутор Вилијам Шекспир вероватно више шкодила, но што је могла да допринесе благонаклонијем прихватању.

Сонети су истовремено и велика тајна, лавиринт препун загонетака од којих ће многе остати заувек неразрешене – пре свега оне које се тичу идентитета њихових протагониста, Шекспировим стиховима уклесаним у вечност. Ко је В. Х, коме ове песме дугују свој настанак, ко је лепо младић из првог, а ко бездушна госпа из другог дела збирке, нека су од питања на која су сва досадашња шекспиролошка истраживања понудила тек мање или више прихватљиве претпоставке и нагађања. Као једна од најзанимљивијих претпоставки те врсте издваја се она коју је формулисао Јан Кот, вероватно најоригиналнији и најлуциднији тумач Шекспировог дела (макар у двадесетом веку – деветнаести је имао Колирица, а осамнаести Семјуела Џонсона) – претпоставка по којој су *Сонети*, уз *Буру*, најличније Шекспирово дело. Тиме се, поред осталог, жели рећи и то да их је могуће читати као својеврсну аутобиографију, драматично и узвишено сведочанство о једном емотивно бурном периоду песниковог живота. Такав утисак постаје готово неизбежан онда када *Сонете* читамо у целини, од првог до последњег. Поред узбудљиве приче која се помала у стиховима и између њих, таквим читањем постајемо додатно свесни великих, ванвременских тема којима су прожете ове песме: оне

говоре, поред осталог, о љубави као извору радости и патње, о уметности као најделотворнијем виду супротстављања пролазности, о недохватном смислу живота и ужасавајућем бесмислу смрти.

У превођењу те мисаоно дубоке а стилски раскошне поезије наш језик, огледали су се током протеклих деценија многи врсни преводиоци, неки од њих с немалим успехом. Превод Јелисавете Милојевић, међутим, многим својим одликама надмашује досадашње преводе *Сонетиа* на српски језик. Савршено познавање енглеског језика – како савременог, тако и ренесансног, Шекспировог – велика је почетна предност коју је професорка Милојевић имала у односу на све остале преводиоце *Сонетиа*. Та предност, удружена са минуциозним осећајем за нијансе српског језика, као и са непорецивом песничком даровитошћу, довела је до исхода који представља изузетно значајно завештање српској култури. Врхунском преводилачком домету овде је допринела и узорна академска студиозност и акрибичност; јер, да би се књижевно дело ваљано превело, потребно је да га најпре изучимо и схватимо до најситнијих детаља – а Јелисавета Милојевић је Шекспировој поезији приступила управо на такав, дубоко студиозан начин. Тако је успостављена потпуна равнотежа између изузетне наклоности према писцу с једне стране и академске озбиљности с друге; управо на тој равнотежи, чини се, понајвише се темељи овај врхунски преводилачки домет.

Текстови других аутора, дотакнутих и надахнутих Шекспировом непролазном величином, у завршном делу књиге заокружују ову причу и отварају нове теме, још једном истичући монументалност драмског и песничког опуса Вилијама Шекспира. Јелисавета Милојевић је овом књигом подигла значајан споменик тој уметности, који ће постати и остати незаобилазан у свим даљим изучавањима Шекспировог дела у српској култури.

Др Зоран Д. Пауновић
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за англистику
zdpaunovic@gmail.com

ВАСО МИЛИНЧЕВИЋ (1928–2019)

Професор Васо Милинчевић није дочекао да наврши деведесет и прву годину живота (Брлог код Оточца, у Лици, 20. децембра 1928 – Београд, 16. децембра 2019). Отишао је међу посљедњима из генерације која је одрасла у Другом свјетском рату, потом одабрала, послје школе у различитим крајевима и републикама тадашње државе, да на ондашњем Филозофском факултету студира југословенске књижевности и да се дружи на омладинским радним акцијама (Слободан Ж. Марковић, Милија Николић и др.). Послије дипломирања (1953) радио је у Учитељској школи у Светозареву (Јагодина) и у вршачкој гимназији, потом био стручни сарадник просвјетних установа АП Војводине. Од 1958. до 1994. године је на Филолошком факултету (издвојен из Филозофског 1960. године), прошао сва звања, од асистента до редовног професора. У том периоду је био и лектор за српски језик у Стразбуру, и управник НБ Србије, и гостујући професор Карловог универзитета у Прагу.

Од 1958. године сарађивао је у готово свим српским (и југословенским) књижевним и књижевнонаучним листовима и часописима. Приредио је класике за популарне и школске библиотеке (Вука, Доситеја, Стерију, Радичевића, Трифковића, Змаја, Костића, Јакшића, Илића, Веселиновића ...), објавио више монографија у познатој, и данас цијењеној, малој библиотеци београдског „Рада“ (Јанко Веселиновић, Бранко, Змај, Костић). Тај период је завршен одбраном докторске тезе *Костић Трифковић – животи и дело* (1965, књига 1968). Услиједиће сарадња са Институтом за књижевност и уметност, дјеловање у установама културе града Београда, Београдског универзитета и у форумима Савеза комуниста Београда и Србије.

Распон Милинчевићевог изучавања нове српске књижевности и културе обухвата драму, књижевну периодику, опусе најзначајнијих писаца 19. вијека, научне и културне институције, знамените личности Београдског универзитета... Послије докторске дисертације, од краја 60-их до средине 80-их, проф. Милинчевић је објавио *Трагом наше баштине, Из сјених ризница, На раскрсју епоха: српски књижевни часописи 1850–1860*, па обимом и захватом репрезентативна, *Творци и шумачи, Српска драма до Нушића*. И послје пензионисања је изузетно активан – *Вуково сазвежђе, Никола Тесла и књижевности, Велика школа и велики професори, Освећљавања и суочавања, Универзитет и књижевности*. У тим књигама велика имена (Орфелин, Доситеј, Вук, Видаковић, Соларић, Стерија, Његош, Бранко, Војислав, Домановић, Нушић) прати низ мање познатих личности, које по неком чиниоцу свог дјеловања улазе у видокруг историчара српске културе.

Проф. Милинчевића је истраживачки дар, готово би се рекло – истраживачка срећа, одвела за само неколико мјесеца у Прагу, до докумената до којих нису

прије њега дошли наши научници у специјализованим изучавањима. Требало је, међутим, осим среће имати и научне проицљивости па иза писма Д. Давидовића у заоставштини Јозефа Добровског, патријарха славистике, открити да се ради о писму Оту Дубиславу Пирху, аутору знаменитог путописа по Србији; или препознати ране прераде Тургенјевљеве прозе у српској периодици, или писма кнеза Милоша и Михаила, и патријарха Рајачића Јозефу Шафарику. (Особито је занимљиво како се патријарх Рајачић, велики Вуков присталица, човјек који је, по свједочењу Никанора Грујића, говорио непревазиђеним српским – потицао је из Лике – залагао за успостављање општесловенског књижевног језика.) Тако су као посебно подручје ушле везе наше књижевности с другим књижевностима и културама (Тесла, Шафарик, Тургенјев, Унамуно, енглески преводи народне пјесме *Сесџра Леке кайејшана*, Иво Андрић, Десанка Максимовић, Нушићеве драме на чешком, Владан Десница).

Иако је изучавао главне личности и главне токове у историји српске књижевности, намирио је и дуг према завичају, односно према књижевној традицији Срба у Хрватској. Био је један од носилаца замисли *Књижевне хресџомайџије: из књижевне баџиине Срба у Хрвајској* (Загреб, 1979), гдје је објавио прилоге о Петру Петровићу Пецији и Матији Бану као драмским писцима. Његова је заслуга што данас боље познајемо дјело Јоксима Новића Оточанина (предговор уз фототипско издање *Лазарице*, 1997), Павла Соларића, Владимира Поповића. Теслин чланак о српској народној поезији у америчком часопису (у књизи *Из сџарих ризница*, 1978), добиће обимнији наставак у малој а богатој монографији *Никола Тесла и књижевности* (2006), гдје је освијетљено Теслино посредовање између српске књижевности и америчке читалачке публике, његови текстови књижевне вриједности (*Моји џро-наласци*) и Тесла као јунак књижевних дјела.

Проф. Милинчевић је насљедник оне филолошке традиције која сеже од Ђуре Даничића, Стојана Новаковића и Павла Поповића, гдје се поред општих питања увијек налазило простора за елементарни истраживачки рад. Зато су његове књиге пуне узбудљивих открића. По њима, по студијама о српској драми (нарочито по монографији *Косџа Трифковић – живој и дело*), по изучавању српских часописа и листова, он остаје у темељима српске књижевне историографије, а у сјећањима својих колега и пријатеља оличење ведрине, дружељубивости и живог ангажовања око актуелних питања српске културе. Одупирао се дилетантизму у науци, поручивао да је некултура скупља од културе, препознавао научнике без науке, говорио о књизи као метафори за културу и посреднику дијалога, устрајавао донкихотски против раздвајања у језику и књижевности и против националистичких страсти.

Др Душан Иванић

ЖАРКО РОШУЉ (1940–2018)

Тихо и неприметно, како је живео и писао, из живота је почетком новембра прошле године (2018), отишао Жарко Рошуљ.

О његовом раду, као сараднику Института за књижевност, и волуминозној историји српске књижевне периодике којом се предано – може се рећи – до последњег даха бавио, остављајући импресиван опус од седам књига *Час ојиса часојиса*, и осим у штампи – где сам имала част да и ја будем једна од рецензената – говорили су овде позванији од мене.

Хоћу да кажем нешто о једном драгоценом књижевном пријатељству, које се зачело пре 7 година, тачније у марту 2012, након промоције моје књиге *Жена у српској књижевности*, где је и Светлана Велмар-Јанковић указала част и узела учешће. Након тога, уследила је преписка којој се придружио и Жарко, да би се то књижевно пријатељство продужило и након Светланине смрти 2014, ево дакле, пуне четири године, када је и Жарко Рошуљ, верујем – од туге којој нема лека, сем у беспримерном раду и посвећености, како Светланином делу и својим необјављеним рукописима, 3. новембра 2018. такође напустио овај свет.

Та писма су најчешће почињала са „Драга наша ...“, па су се на чудан начин тако и настављала (у множини), јер, како ми је сам Жарко написао, није могао да се навикне на јединину у обраћању. Испочетка, ређа, потом све чешћа и барем једном недељно, наша преписка је настављена на истом – Светланином мејлу – и верујем да је на тај начин можда код њега утешно продужавана илузија и њеног постојања. Јер, како ми је написао, након уобичајених и бројних израза саучешћа након Светланине смрти, одједном је „телефон утихнуо“, нико се више није јављао. Дакле, у тој тишини и муку, ваљда једино наша преписка се настављала на – и често, иако након бројних обавеза ако успем да се јавим, истог дана или вечери, добијала сам његов одговор. Уз оне чисто људске ситнице, о здрављу, ближњима, бригама, најчешће смо писали о књижевности и књижевним темама.

Теме су најчешће биле поводом Светланиног дела, које сам тад дочитавала и појединим деловима њеног опуса се (закаснило) посветила, а све више, били су то спонтани и занимљиви утисци о управо прочитаном, коментарисали савремену књижевну домаћу сцену, умрежавали су се подаци о личностима из историје књижевности, али и савременици које смо заједно познавали... Умео је Жарко често, врло надахнуто, да пише и о неким детаљима из најинтензивнијег дела књижевног живота социјалистичке Југославије, нарочито из „Нолита“, где је Жарко радио до пензије. Био је Жарко Рошуљ изванредно луцидан тумач и изванредан познавалац савремене књижевности, али и врстан зналац књижевне прошлости, као и модерних токова (довољно је споменути његове књижевне почетке – као песника визуелне поезије, са три збирке *Варијације 1971*, *Лугајницу 1977* и *Шесћ ђесама за В.П.* 1983) и права је штета што се није јављао и у књижевној критици. Имам утисак да је урадио много више него што је познато и признато у нашој књижевној јавности,

и чини ми се, да је носио један благи окус горчине због тога. На неки начин, то је исправљено округлим столом у Институту за књижевност 2016. године када је од стране значајних и одабраних стручњака сумиран његов рад у српској књижевној периодици, рад до тада готово без признања, које му је барем тада – за његова живота, било дато. Том приликом ми је писао да се он прихватио онога што се у књижевности сматра „ефемерним“, али без чега нема праве и базичне културе. Тек са сагледавањем онога о чему се писало у штампи пре стотину и више година, прави књижевни стручњак могао је стећи прави увид о епохи, али и свакодневници и стварном животу једног друштва.

По речима Марка Недића, који је један од ретких критичара који се бавио делом Жарка Рошуља, својим незаобилазним студијама о српској периодици „у првом реду наговештена је психолошка и етичка слика тадашњег српског друштва, српске политике, партијских борби и морала, као и изразитих индивидуалистичких тежњи свих оних који се баве неким јавним радом...“ И успео је, Жарко Рошуљ, каже се даље: „...да помери устаљену слику о појединим личностима наше књижевне, културне и политичке историје и да укаже на оне чињенице и ставове који у досадашњим представама о њима нису били у оптицају или нису били познати широј културној јавности...“

Најзад, често ми је писао и о неким веома занимљивим секвенцама, на готово литерарни начин, из Светланиног и његовог живота и рада. Једном сам му и предложила, након Светланиног одласка: – „Жарко, зашто све то не уобличите у неку врсту мемоара, биће од интереса за ову културу“, а он ми је одговорио, да се и сам бавио том мишљу, али је одустао: „Схватите, рекао ми је, сувише је још свеже и болно“. Да, наравно, разумела сам и више никад нисам поставила то питање.

Памтим нарочито једно његово писмо поводом моје књиге *Жена и идеологија* (2017), где су чак три текста посвећена Светлани Велмар-Јанковић. Написао га је у даху, одмах након читања књиге и било је толико лепо да сам га одштампала себи за душу. Из њега издвајам само једну реченицу: „Волео бих да је Светлана доживела да прочита ове Ваше редове о њеној *Ниџини*. Редовно је присуствовао промоцијама мојих књига, а на једној је и говорио (о антологији женске приповетке од 1950. године) – *Врпћ Неге* – књизи, чијем је наслову у нашој преписки, инспиративно заправо он и кумовао). Позивао ме је и на све промоције Светланиних књига у књижуру „Делфи“ и поклањао примерке сваког Светланиног новог издања из Сабраних дела.

Али када ми је и сам послао своју књигу *Лексикон српске шалџиве периодике 1830–1918*, знала сам да смо прави пријатељи. Питала сам га – зашто нема потписа, а он је рекао скромно, да никада се никада не потписује на својим књигама, нити пише посвете. Потом је уследио позив Матице српске за рецензију (нажалост, његове последње књиге „Час описа часописа VIII“, *Из српске шалџиве XIX и XX века 1837–1992*) и са задовољством сам прихватила и написала, како је сам Жарко рекао, не рецензију, већ праву студију о његовом раду. Радујем се сада, што је то прочитао за живота и што је био видно обрадован.

Најчешће смо се сретали у Институту, на скупштини Вукове задужбине и у Српском књижевном друштву – на последњој скупштини, видела сам га последњи пут. А преписка је текла до последњих дана Сајма књига 2018. године. Многе важне, лепе и поучне ствари чула сам први пут од њега. Живео је у књижевном послању какво више не постоји. Тај ниво књижевних знања и образовања, културе отишао је са њим. Кроз тугу што одлази још један припадних старије, класично образоване генерације, истовремено сам и силног обогаћена што сам га познавала, што је својом добротом и вредним, прегалачким радом, а још више упорношћу (тако ретком категоријом код нас) задужио историју српске књижевне периодике.

Уз све што је сам урадио у књижевности – недовољно признат и познат – Жарко Рошуљ ће оставити јединствен по нечему што је мене, а верујем и многе моје књижевне савременице, дубоко импресионирао – као супруг наше велике књижевнице и академика, Светлане Велмар-Јанковић – омогућио је њен блистави књижевни узлет и остварење најзначајнијих дела у последњих 29 година њиховог заједничког живота. Уз њега је Светлана Велмар-Јанковић нашла оно идеално спокојство, неопходно за свако врхунско уметничко стваралаштво – поготово за жену. Он је био та безусловна подршка, оно неопходно уточиште, како је и она сама написала у својој последњој аутобиографској белешци: „Нашла је мир уз другог супруга Жарка Рошуља, економисту и историчара наше хумористичке штампе 19. века“. Обично су иза успешних писаца, светских и наших, стајале жене, овде је случај сасвим особен и сасвим обрнут – у средини, која иначе, видно оскудева подршкама ове врсте, и тиме је пример уметничког брака Жарка Рошуља и Светлане Велмар-Јанковић јединственији и драгоценији у новијој српској књижевности и култури.

Почива сада Жарко Рошуљ, покрај своје Светлане, снива вечни сан на Новом гробљу и породичној гробници Вуловића, која је захваљујући делу Светлане Велмар-Јанковић остао у корицама књига и вечан. Издржао је живот само четири године након ње – одлазећи, након свакодневног, неуморног рада за његово ослабело срце, редовно, палећи јој свећу, што ми је такође у својим писмима спомињао. Сада су њихове душе, сачуване у књигама једина сведочанства њиховог јединственог и драгоценог постојања, стојећи сада на полици моје библиотеке вечно сједињене.

Нека му је вечна слава и хвала!

У СКД, 21. фебруара 2019.

Др Славица Гароња Радованац

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 понуђени за објављивање у некој другој публикацији не могу бити прихваћени. Ако је рад био изложен на научном скупу у виду усменог саопштења, податак о томе треба да буде наведен у посебној напомени при дну прве стране чланка.

Језици рада су српски језик, остали словенски језици, енглески, немачки и француски. За радове на српском језику примењује се *Правилник 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 *италик* (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 графици;

з) ако је из контекста јасно који је аутор цитиран, у парентези није потребно наводити његово презиме, нпр.

Према Марфијевом истраживању (1974: 207), први сачувани трактат из ове области срочио је бенедиктинац Алберик из Монте Касина у другој половини XI века.

и) ако се упућује на радове двају или више аутора, податке о сваком следећем раду одвојити тачком и запетом, нпр. (СУВАЏИЋ 2005: 201; ПЕТКОВИЋ 2010: 65–89);

ј) рукописи се цитирају према фолијацији (нпр. 2а–3б), а не према пагинацији, изузев у случајевима кад је рукопис пагиниран.

7. ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

У текстовима писаним ћирилицом најпре се наводе (према азбучном реду презимена аутора) радови објављени ћирилицом, а затим (према абecedном реду презимена аутора) радови објављени латиницом; у текстовима писаним латиницом редослед је обрнут; сви редови осим првог увучени су за 1,5 cm употребом тзв. „висећег” параграфа; презиме аутора дати малим верзалом; у радовима на енглеском, немачком и француском референце ћирилицом се могу транслитеровати латиницом.

Литература се наводи на следећи начин:

а) књига (један аутор):

ПАВИЋ, Милорад. *Историја српске књижевности барокној доба*. Београд: Нолит, 1970.

б) књига (више аутора):

РАДЕВИЋ, Милорад, Миодраг Матицки. *Народне ђесме у „Српско-далматинском маџазину”*. Нови Сад: Матица српска, 2010.

в) рад у часопису:

ЖИВКОВИЋ, Драгиша. Радоје Домановић и теорија „Sekundenstil”-а. *Зборник Маџице 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.). *Коџниџивнолинџисџичка џроучавања српскоџ 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 српскохрватскоџ инсџруменџала и њихов развоџ (синџаксичко-семанџичка сџудџија)*. 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:

FELLUGA, Dino. *Survey of the Literature of England*. <<http://web.ics.purdue.edu/~felluga/eng241/index.html>> 18. 09. 2009.

Уређивачки одбор *Зборника Маџице српске за књижевност и језик*

Рецензенти

Др Светлана Томин
Др Јован Делић
Др Војислав Јелић
Др Исидора Бјелаковић
Др Ирена Шпадијер
Др Слободан Павловић
Др Горан Васин
Др Јасмина Дражић
Др Рајна Драгићевић
Др Адријана Марчетић
Др Зорица Бечановић Николић
Др Јован Попов
Др Радојка Вукчевић
Др Александра Вукотић
Др Миливој Ненин
Др Марија Клеут
Др Горан Максимовић
Др Предраг Петровић
Др Горана Раичевић

CONTENTS

SNEŽANA J. MILOJEVIĆ. Monastic suffering of demonological origin in Serbian hagiographic literature. NADA N. SAVKOVIĆ. Two types of pilgrimage to Jerusalem by two racan' in XVIII century contributions and materials. ISIDORA G. BJELAKOVIĆ, NENAD Đ. NINKOVIĆ. Business and legal correspondence of Serbian captains from Southern Hungary (*National Archive In Szeged, 1727–1746*). BRANKO R. ZLATKOVIĆ. “Predšestva Mišarska boja” (Events preceding the Battle of Mišar) in folk oral chronicles and testimonies of contemporaries. RADMILO N. MAROYEVICH. Reconstruction of the misprints on the ground of intertextual parallels (in Nyegosh's epic “Stephen the Little”). VESNA V. ELEZ. Rimbaud's lives. STRAHINJA R. STEPANOV. Colloquial and slang words in Aleksandar Rašić's novel *From 13 To 18: Reading for school*. MAJA S. RADONIĆ. Methods of the narrative creation of Veljko Milicevic. JOVAN M. DELIĆ. Accompanying the sonnets of Milutin Bojić. KSENIJA N. ŠULOVIĆ. Violence in Carlos Fuentes's works. DR SANJA M. MARIČIĆ MESAROVIĆ, MSR DANICA D. TRIFUNJAGIĆ. *The fault is of the Earth*. Elements of tradition and fate in the tragedy *Bodas de sangre* and the movie *La novia*. DIANA M. POPOVIĆ. Malay pantoun in French. CONTRIBUTIONS AND MATERIALS. OCCASIONS. REVIEWS. IN MEMORIAM.

Зборник Матице српске за књижевност и језик излази годишње трипут,
у три свеске, које чине једну књигу.

Редакција 1. св. LXVIII књиге Зборника Матице српске за књижевност и језик
закључена је 6. јула 2020. године.

Штампање завршено октобра 2020.

Издаје Матица српска, Нови Сад

www.maticasrpska.org.rs
e-mail: zmskj@maticasrpska.org.rs

За издавача:
Проф. др Драћан Сџанић
председник Матице српске

Стручни сарадник: *Јулкица Ђукић*

Секретар Уредништва: *др Исидора Бјелаковић*

Лектор и коректор: *др Маја Сџокин*

Технички уредник: *Вукица Туцаков*

Слова за корице израдио: *Драћан Вишњекруна*

Тираж: 500

Компјутерски слог: Владимир Ватић, ГРАФИТ, Петроварадин

Штампање Зборника Матице српске за књижевност и језик помогло је
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