



МАТИЦА СРПСКА  
ОДЕЉЕЊЕ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК  
Покренут 1953.

MATICA SERBICA  
DEPARTMENT OF LITERATURE AND LANGUAGE

MATICA SRPSKA JOURNAL OF LITERATURE AND LANGUAGE  
Established in 1953

Главни уредници

Академик МЛАДЕН ЛЕСКОВАЦ (1953–1978)

Др ДРАГИША ЖИВКОВИЋ (1979–1994)

Др ТОМИСЛАВ БЕКИЋ (1995–1999)

Др ЈОВАН ДЕЛИЋ (2000–)

ISSN 0543-1220 | UDC 82(05)

# ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК

Уређивачки одбор

Др ИСИДОРА БЈЕЛАКОВИЋ, секретар, др ЈОВАН ДЕЛИЋ,  
др САЊА БОШКОВИЋ ДАНОЈЛИЋ, др СЛОБОДАН ВЛАДУШИЋ,  
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 СВЕТЛАНА ТОМИН, др РОБЕРТ ХОДЕЛ,  
др ВИДА ЏОНСОН ТАРАНОВСКИ, др САША ШМУЉА

Главни и одговорни уредник

Др ЈОВАН ДЕЛИЋ, дописни члан САНУ

КЊИГА ШЕЗДЕСЕТ ДЕВЕТА (2021), СВЕСКА 1

МАТИЦА СРПСКА



## САДРЖАЈ

### *Студије и чланци*

Др Горан М. Максимовић, <i>Њеиошево дјело у Њеиошевом зборнику Маишце српске</i> . . . . .	7
Др Драгољуб Ж. Перић, <i>Ејска њесма и ѡужбалица: ѡишање жанровске сродности (на ѡримеру ѡесме Смрт војводе Кајице)</i> . .	33
Др Лидија Д. Делић, <i>Меѡаморфозе човека у живојињу. Лоѡика ѡтрансформације у усменом фолклору</i> . . . . .	51
Др Душко В. Певуља, <i>Поезија и ѡеѡика Јована Сундечића</i> . . . . .	67
Ђорђе Перић, <i>Сѡав младоѡ Сѡојана Новаковића ѡрема ѡјави ѡрвих Срѡкиња у књижевности</i> . . . . .	95
Др Данијела Б. Васић, <i>Мајуѡни јунак народне ѡриѡеѡке, Момоѡаро, као симбол јаѡанскоѡ национализма</i> . . . . .	113
Др Надија И. Реброња, <i>Од исѡочних књижевности до срѡскоѡ ѡеснишѡва – симболика Меѡнуна и Лејле</i> . . . . .	129
Др Предраг Ж. Петровић, <i>Поетика кинематографа: Винаверови есеји о филму</i> . . . . .	151
Др Дејан В. Ајдачић, <i>О болном доживљају неѡриѡадности словенских емиѡранѡа (у ѡорким комедијама Славомира Мрожека, Анджеја Сѡасјука и Небојце Ромчевића)</i> . . . . .	163
Иван Негришорац, <i>Исѡраживачки немири и искушења Мирослава Тимѡијевића: ка семиѡиѡици срѡске кулѡуре</i> . . . . .	175
Др Рада Б. Станаревић, <i>Сѡварносна ѡроза Предраѡа Сѡеѡановића</i> .	211
Др Јелена С. Младеновић, <i>Песнички свеѡ Новице Таѡића у ѡлегалу Малдорорових певања</i> . . . . .	243
Др Јасмина Н. Дражић, <i>Лексичка креѡивност као обележје сѡила у роману Па као Владимира Табаѡевића</i> . . . . .	261

*Оцене и прикази*

Др Владислава В. Рибникар, <i>Књижевности у контексту</i> . . . . .	279
Др Ифигенија Д. Радуловић, <i>Антигона, увек присујна</i> . . . . .	286
Др Милош М. Тимотијевић, <i>Владимир Вујић, заборављени сивара- ралац</i> . . . . .	287
Др Александра В. Јовановић, <i>Мий и(ли) истиница прича</i> . . . . .	291
Др Недељка В. Бјелановић, <i>Фантасична њоефика сиварној жи- војца</i> . . . . .	295
Др Нада Савковић, <i>Женски уписак о Италији</i> . . . . .	300
Др Јасмина Н. Дражић, <i>Семантиком према форми, њворби и ујо- ѡреби речи у српском језику</i> . . . . .	304
Др Јелена Ђ. Марићевић Балаћ, <i>Поѡраја за човеком</i> . . . . .	314
Др Нада Савковић, <i>Италијански слависти у часѡ Александру На- умову</i> . . . . .	317
Др Дејан Д. Милутиновић, <i>Есејистика Данила Кица</i> . . . . .	321
Др Милан Д. Алексић, <i>Традиција и ѡсниѡиво</i> . . . . .	325
Упутство за припрему рукописа за штампу . . . . .	329
Contents . . . . .	335

Др Горан М. Максимовић

ЊЕГОШЕВО ДЈЕЛО  
У ЊЕГОШЕВОМ ЗБОРНИКУ МАТИЦЕ СРПСКЕ

(*Њеџошев зборник Мајице српске*. Гл. и одг. уредник академик Александар Младеновић (број 1/2010) и академик Миро Вуксановић (бројеви 2/2014, 3/2018, 4/2020). Нови Сад: Матица српска, 2010–2020, ISSN 1821–4843)

У огледу су анализирани прилози посвећени истраживању књижевног дјела, владарске дјелатности и личности Петра II Петровића Његоша (1813–1851), који су објављени у четири броја *Њеџошевог зборника Мајице српске* (1/2010, 2/2014, 3/2018, 4/2020). Анализирани прилози су типолошки разврстани на теолошко–филозофске, историографске, књижевноисторијске, компаративне, историјско језичке, културолошке, лингвостилистичке и текстолошке огледе. При томе је показано да су представљени огледи отворили методолошки разнолике просторе истраживања који нам помажу да Његошево доба, дјело и личност сагледамо из савремене перспективе.

*Кључне ријечи:* теологија, философија, историја, књижевна историја, компаративистика, историја језика, лингвостилистика, културологија, текстологија.

1. Иницијатива за оснивање Његошевог одбора Матице српске покренута је 2005. године. Предлог су поднијели: академик Миро Вуксановић, академик Радомир В. Ивановић и проф. др Мило Ломпар. Матица српска је основала Његошев одбор 2006. године, а за председника је именован архиепископ цетињски и митрополит црногорско–приморски, преосвећени Амфилохије Радовић (1940–2020). Његошев одбор је у оквиру свог плана рада одлучио да сваке треће године приређује научни скуп посвећен Његошевом дјелу, те да покрене *Њеџошев зборник Мајице српске* са циљем да афирмише и објављује нова научна истраживања посвећена дјелу Петра II Петровића

Његоша (1813–1851). Први научни скуп организован је 2009. године, а први број *Његошевој зборника Матице српске* изашао је 1/2010. године. До данас су организована укупно четири научна скупа и објављена су укупно четири броја ове научне публикације: поред наведеног броја 1/2010. године, објављени су и број 2/2014, број 3/2018. и број 4/2020. Главни и одговорни уредник броја 1/2010. био је академик Александар Младеновић, од броја 2/2014. дјелатност главног уредника *Његошевој зборника Матице српске* преузео је академик Миро Вуксановић.

2. Први број *Његошевој зборника Матице српске* сачињен је од радова који су изговорени на првом научном скупу *Дело Пејтра II Пејтровића Његоша* у организацији Његошевог одбора Матице српске. Одржан је у Матици српској 20. и 21. марта 2009. године, а председник Одбора научног скупа био је академик Светозар Кољевић. У уводном дијелу *Његошевој зборника Матице српске* наштампана су уводна обраћања, најприје *Реч на њочейку* академика Мира Вуксановића, а затим и поздравна слова на отварању научног скупа: председника Матице српске, академика Чедомира Попова и Његовог преосвештенства, епископа бачког г. Иринеја. Након тога је уврштено деветнаест радова који су из различитих перспектива сагледали Његошево доба, дјело и личност, а које можемо посматрати кроз три скупине: културолошку, књижевноисторијску и историјско језичку. Прву скупину засновану на културолошком приступу чине огледи Матије Бећковића, Светозара Кољевића, Мира Вуксановића, Богољуба Шијаковића, Јована Стриковића и Саве Дамјанова. Другу скупину чине књижевноисторијске расправе Душана Иванића, Наде Милошевић Ђорђевић, Снежане Самарџије, Љиљане Пешикан Љуштановић, Младена Шукала, Владимира Осолника, Јована Делића, Горана Максимовића и Весне Вукићевић Јанковић. Трећу скупину чине историјско језичке расправе Александра Младеновића, Мата Пижурице, Бранислава Остојића и Драгане Мршевић Радовић.

На крају првог броја *Његошевој зборника Матице српске* штампани су различити прилози, документи, фотографије, који свједоче о оснивању Његошевог одбора Матице српске и одржавању првог научног скупа посвећеног Његошевом дјелу. На крају је штампан *In memoriam* академика Александра Младеновића (1930–2010), који је преминуо 6. априла 2010. године, а написао га је Мато Пижурица, као ученик и дугогодишњи сарадник академика Младеновића.

2.1. У уводној *Речи на њочейку*, академик Миро Вуксановић је указао на разлоге покретања *Његошевој зборника Матице српске* као једанаестог по реду научног зборника ове најстарије српске културне и научне институције, која је основана у Пешти 1826. године. Најважнији разлог је величина Његошевог дјела и личности, а други такође битан разлог садржан је у чињеници да је Његош успоставио чврсте везе са Матицом српском. Први приказ о Његошевој књизи *Пусишњак цейишњски* написао је Теодор Павловић



у *Лейхойсу* 1834. године, а први Његошев прилог у *Лейхойсу* објављен је 1837. године и представља оду испјевану у част српског пјесника и архимандрита Лукијана Мушицког. Већ наредне 1838. године, *Лейхойс* је из Сарајлијине *Пјеваније црногорске и херцеговачке* (1833), објавио Његошеву прозну алегорију *Сан на Божић*. Његош је постао члан Матице српске 1845. године, а Библиотека Матице српске посједује у свом фонду сва прва издања Његошевих дјела. Године 2004. Матица српска је примила легат Владимира Отовића у коме се налази „јединствена збирка књига, часописа, чланака и других ствари о Његошу“ (Вуксановић 2010: 7), захваљујући којима је постала јединствени извор за проучавање бројних аспеката Његошевог дјела. Уз све то, Матица српска је објавила више издања Његошевих дјела, а у Матичиним зборницима и публикацијама објављено је мноштво прилога о Његошу. Све су то, како наглашава Вуксановић, „били поводи да Матица српска оснује Његошев одбор са задатком да брине о систематском проучавању Његошевог дела“ (Вуксановић 2010: 8).

У поздравном слову академика Чедомира Попова, које је изговорено на отварању првог научног скупа, такође је указано на нераскидиве и драгоцјене везе владике црногорског Петра II Петровића Његоша и Матице српске. При томе је посебно наглашено да су се и „Матица српска и велики Владика, пустињак Цетињски, самим Божијим послањем вероватно, нашли на сцени историје српског народа у време када су му били најпотребнији, као водећа културна институција и као личност поете мислиоца која ће га надахнути најплеменитијим националним осећањима“ (Попов 2010: 9).

У поздравном слову преосвећеног владике бачког Иринеја Буловића, указано је на значај Његошеве појаве, најизразитије послје светога Саве, а по „количини оспоравања“ можда и изнад светога Саве (Буловић 2010: 11). Док су Сави Немањићу оспоравани величина и значај, светост и историјска улога, у Његошевом случају отишло се још даље, па му је додатно оспораван и „национални идентитет“, као и „православни садржај“ теолошких, космолошких и антрополошких идеја које је износио у својим дјелима, а највише у спјеву *Луча микроkozма*. Буловић указује на репрезентативне примјере из *Горског вијенца*, *Лажног цара Шћейана Малог* и других дјела да би показао колико су та оспоравања неоснована. Осврнуо се и на погрешке у појединим расправама посвећеним Његошевом дјелу, попут запажене студије Исидоре Секулић, али и на свијетле примјере правилног читања и тумачења тог дјела, какво проналазимо у студији *Религија Његошева* владике Николаја Велимировића.

2.2. Културолошке студије посвећене Његошевом дјелу отвара оглед академика Матије Бећковића *Њећоц наш савременик*. На основу драматизације *Горског вијенца* коју је Бећковић урадио у сарадњи са Бориславом Михајловићем Михизом, а коју је режирала Вида Огњеновић у Народном позоришту у Београду 1980. године, указано је на савременост овог најзначајнијег Његошевог дјела и одличан пријем код позоришне публике. Потом

је кроз бројне примјере из стихова, међу којима је нарочито упечатљиво значење стиховане Његошеве лозинке „Нека буде што бити не може“, указано на непосредну савремену актуелност овога писца и његовог дјела у посљедњим деценијама 20. и на почетку 21. вијека. У расправи академика Светозара Кољевића *О Његишевом хумору* указано је на бројне примјере комичног и смијеха у *Горском вијенцу* и *Лажном цару Шћејану Малом*. Показано је како се тај смијех остварује у различитим умјетничким видовима, од језичких смјехотворних формула, преко комичних заплета, до комичне карактеризације јунака. Упечатљиве су бројне ситуације у којима се појављују Вук Мићуновић и Вук Мандушић, хоца Брунчевић, војвода Драшко, баба вјештица и поп Мићо, игуман Стефан и Теодосије Мркојевић, у којима се смјехотворно подједнако остварује и за приказивање различитих „сцена ужаса“, културолошких разлика, али и препознавање разноликих животних ситуација. Смјехотворно у *Горском вијенцу* Кољевић доводи у везу са народном традицијом и смјеховном културом, док се *Лажни цар Шћејан Мали* више посматра у контексту политички интонираних комедија европске пародичне традиције, од хомеровског *Боја жаба и мицева*, као пародије *Илијаде*, па све до Поупове *Ојмице коврице* (1712). У расправи академика Мира Вуксановића *Крст Обрадов више Горе Црне* указано је на вишезначну симболику крста у *Горском вијенцу*. Између бројних примјера, посебно су издвојени стихови „Крст засија кâ на гори сунце// и сав народ на ноге устаде, // часноме се крсту поклонише“, које у облику сновидовне фантазије изговара сердар Обрад из Мартиновића. У расправи Богољуба Шијаковића разматран је методолошки приступ тумачењу питања христологије у филозофско–религијском спјеву *Луча микрокозма*, а затим је показано на бројним примјерима из овог истакнутог Његошевог дјела да је лик Христа „путовођа за тумачење неких од најважнијих идеја“ цјелокупног Његошевог дјела (Шијаковић 2010: 43). У расправи Јована Стриковића *Културолошко и архејийско у Његишевом дјелу* из перспективе лакановске психоанализе и на примјеру монолога владике Данила из *Горског вијенца* сагледана је савремена културолошка актуелност овога дјела. У расправи Саве Дамјанова на примјеру краћих пјесама и спјева *Луча микрокозма* указано је на значај Његошевог читалачког искуства и богате лектире за разумијевање његове пјесничке поетике. У том смислу Његош је сагледан као „poeta doctus“, који је поред усмене народне традиције, успоставио значајан „рецепцијски дослух“ и интензивна прожимања свога дјела са домаћом и страном класицистичком традицијом. Односи се то на Сарајлију и Мушицког из домаће, а на Гетеа, Милтона, Шилера, Бајрона, Игоа, Ламартина, Вјаземског и Державина, из европске традиције.

2.3. Књижевноисторијске расправе отвара оглед Душана Иванића *Дјело Пејтра II Пејровића Његиша у Прокрусјровој йосијељи йериодизације*, у којем је указано на сложене аспекте периодизацијског одређења Његошевог дјела у књижевноисторијским расправама српске књижевности. Усмјера-

вајући пажњу на истакнуте синтезе Јована Скерлића, Миодрага Поповића, Јована Деретића и Драгише Живковића, указано је на преовлађујуће ставове да Његошево дјело упркос свим опирањима прецизним периодизацијама морамо посматрати на стилско–поетичкој граници између класицизма, предромантизма и романтизма. У расправи академика Наде Милошевић Ђорђевић *О неколиким њесмама у Његошевом „Огледалу српском“* анализиране су неке од карактеристичних народних пјесама сакупљених и објављених у Његошевом *Огледалу српском* (1845). При томе је посебна пажња усмјерена на оне пјесме које су поред несумњивог народног постанка имале и своје ауторе који су их испјевали по узору на народне стихове. Ради се о пјесмама *Бој на Марјиниће*, *Похара Жабљака*, *Поџибија Бећир–беја Бушатилије*, *Удар на Салковину*. Прва међу њима је према разумијевању сакупљача и тумача народног пјесништва углавном приписивана Петру II Петровићу Његошу, а за остале су изношене различите и непотпуне претпоставке. У детаљној упоредној анализи ових пјесама са бројним другим народним пјесмама посвећеним сродним догађајима, академик Нада Милошевић Ђорђевић закључује да се све четири пјесме о којима је било ријечи у овој раду „могу сматрати народним песмама“ (Милошевић–Ђорђевић 2010: 128). У расправи Снежане Самарџије *Историјски Његошевих варалица и фолклорна трага*, указано је на различите односе између „епике, историје и филозофије“ у Његошевом дјелу, као и прожимања са народном поезијом и европском баштином. Дјелимично је указано и комичне аспекте дјела и пародично–иронијску перспективу у обликовању појединих Његошевих јунака у драмском спјеву *Лажни цар Шћепан Мали*, као и прозном дјелу *Жиције Мрђена Нестрејњиковића*. У расправи Љиљане Пешикан Љуштановић *Пошљедње вријеме у Горском вијенцу и српској народној њоезији*, анализирана је семантичка димензија синтагме „пошљедњег времена“ у Његошевом дјелу у поређењу са њеном употребом у народном пјесништву. У расправи Младена Шукала *Оквири српске књижевне историје: Његош и Андрић*, указано је на Андрићево читање и есејистичко разумијевање Његошевог дјела, са посебним усмјерењем на тематизацију косовског мита. У расправи Владимира Осолника *Словеначке новине о Његошу (1844–1852)*, представљено је пет новинских записа у Словенији у којима је у распону од 1844. до 1852. године писано о Његошевом дјелу, Црној Гори и Црногорцима. Представљен је и некролог који је објављен у *Новицама* 1852. године поводом преране Његошеве смрти. У расправи Јована Делића *Његош у виђењу Миодрага Павловића*, указано је на интересовања овог српског пјесника за Његошево дјело, подједнако из перспективе антологичара, пјесника и есејисте. Посебно је наглашена чињеница да је у Павловићевој *Анџолоији српској њеснишћива* (1964), Његош заступљен са четири лирска фрагмента из *Луче микрокозма*, као и три фрагмента из *Горског вијенца*. На крају огледа детаљно је анализирана Павловићева пјесма *Ловћен, Његошу* из збирке *Ходогарје* (1971), у којој је указано на изразито правилне формалне и сложене значењске аспекте, попут свјетлосне и симболике камена, које се снажно прожимају са Његошевим

пјесништвом. На основу тога Делић изводи закључак „да је Павловићева пјесма *Ловћен, Њеџу* много боља него што је сам Павловић о њој мислио“ (Делић 2010: 209). У огледу Горана Максимовића представљен је Његошев однос и сарадња са Матијом Баном сагледан из четири Банова мемоарска записа о сусретима са Његошем у раздобљу између 1848. и 1851. године. Посебно је указано на историјски контекст у којем су се одвијали ти сусрети, на њихов политички значај и на далекосежност посљедица по каснију судбину српског народа. У огледу Весне Вукићевић Јанковић *Њеџицеви Ђуџеви ка Лучи микрокозма* указано је на кратке пјесме Његошеве, са посебним освртом на пјесму *Мисао* (1844), као и генезу идеје на којој је утемељен филозофско–религијски спјев *Луча микрокозма* (1845).

2.4. Историјско језичке расправе о Његошевом дјелу отворене су огледом академика Александра Младеновића *Најомена о језику првој издања Њеџицевој* Лажног цара Шћепана Малог (1851). Указано је на низ неуједначених језичких особина које се појављују у овом Његошевом драмском спјеву. Младеновић их доводи у везу са постојањем два преписа, од којих је други урађен на Вуковој реформисаној ћирилици на којој је дјело одштампано 1851. године, а на којој није било написано 1847. године. У огледу Мата Пижурице *Најомене уз кријичко издање ЦАНУ* Луче микрокозма, Горског вијенца и Лажног цара Шћепана Малог, указано је на специфичне језичке особине и коментаре овога издања Његошевих најважнијих књига које су се појавиле у Подгорици (2004–2007), под уредништвом Бранка Поповића и уз приређивање академика Александра Младеновића и Мирона Флашара. У огледу Бранислава Остојића *Књижевни језик Пејтра II Пејровића Њеџица и Вуков модел књижевној језика* указано је на специфичан однос општекњижевног језичког слоја и дијалекатског језичког слоја у најзначајнијим Његошевим дјелима. Направљена су поређења са Сарајлијиним пјесничким језиком, као и са Вуковим дјелима, а посебно преводом *Новој завјешта* (1847), а затим је изведен закључак да је данашњи модел српског књижевног језика у „битној мјери одређен не само дјелатношћу Вука Карацића већ су му темељи ударени и Његошевим језичким обрасцем који је у пракси непоновљив“ (Остојић 2010: 101). У огледу Драгане Мршевић Радовић *Лав, гуска и њеџао* (поводом једној *Њеџицевој стици*), анализиран је Његошев стих „Зашто стрепи лаф од гуске, кажи?“ као својеврсна значењска загонетка која се и на језичком и на митолошком плану преко симболике „гуске“, у значењу варнице, искре, небеског огња, повезује са митским представама сунчевог рађања и „купања у праводама“ (Мршевић–Радовић 2010: 103).

3. Други број *Њеџицевој зборника Мајнице српске* објављен је 2014. године а настао је као *Сјоменица* поводом обиљежавања двјесто година од рођења Петра II Петровића Његоша. Сачињен је из укупно четрдесет четири огледа у којима су из есејистичке, историографске и књижевноисторијске, из филозофско–теолошке, из лингвостилистичке, историјско језичке и тексто-

лошке перспективе, из књижевно–компаративне и преводилачке перспективе, као и културолошке перспективе сагледани различити аспекти Његошевог дјела.

У првој и најобимнијој скупини која обухвата есејистичке, историографске и књижевноисторијске погледе на Његошево дјело, указујемо на радове Мира Вуксановића, Светозара Кољевића, Рајка Петрова Нога, Љубомира Зуковића, Бранка Летића, Зорана Лакића, Душана Иванића, Саве Дамјанова, Радослава Ераковића, Ивана Негришорца, Славка Гордића, Јована Делића, Милутина Мићовића, Ирене Арсић, Бориса Лазића, Предрага Палавестре, Жарка Ђуровића, Љиљане Пешикан Љуштановић и сл. У другој скупини, која је заснована на философско–теолошком приступу Његошевом дјелу, налазе се огледи митрополита Амфилохија Радовића, епископа Јоаникија Мићовића, Димитрија М. Калезића, Богољуба Шијаковића, Милана Радловића, Милоја М. Ракочевића, Стевана Кордића и сл. У трећој скупини, која је заснована на лингвостилистичкој, историјско језичкој и текстолошкој перспективи, налазе се огледи Слободана Реметића, Милоша Ковачевића, Веселина Матовића, Живка Брковића и сл. У четвртој скупини, која је заснована на компаративном и преводилачком приступу у сагледавању Његошевог дјела, издвајамо огледе Војислава Јелића, Томажа Евертовског, Најде Иванове, Хироши Јамасаки Вукелић, Владимира Осолника, Дејана Ђуричковића и сл. У петој скупини, која је заснована на културолошком приступу Његошевом дјелу, издвајамо огледе Часлава Д. Копривице, Владиславе Гордић Петковић, Драгана Симеуновића, Ненада Макуљевића, Бранке Радовић, Мирољуба Јевтића и сл.

3.1. Међу есејистичким, историографским и књижевноисторијским огледима о Његошевом дјелу указујемо на сљедеће расправе. У огледу академика Светозара Кољевића *О Његошевом надахнућу 'бесудном земљом'* указано је на Његошев пјеснички доживљај Црне Горе као „бесудне земље“. Издвајајући стихове попа Андрије из *Лажној цара Шћейана Малој* у којима је Његош најнепосредније препознао Црну Гору као „бесудну земљу“, као и бројне друге примјере из Његошевог дјела, преписке и владарских активности, Кољевић наглашава да је та пјесничка синтагма „била темељни уметнички изазов, полазна тачка његовог стваралаштва у којем је он, као и неки његови далеки сродници, Данте и Милтон, изразио своје личне драме, судбину и запажања као оноземалски доживљај природе људског живота“ (Кољевић 2014: 36). У огледу академика Мира Вуксановића *Његошева два века мука, на оба свейта*, предочена су бројна искушења кроз која је пролазио Његош као владар и пјесник, подједнако за свога живота, као и Његошево дјело и мисао након његовог упокојења. Један од најупечатљивијих примјера Његошевог живота на „оба свијета“ налази се у чињеници да је издање *Горској вијенца* на простору Црне Горе урађено тек 1913. године, на стогодишњицу његовог рођења. У огледу академика Рајка Петрова Нога *Може ли 'истираја иредака' наудићи Његошу*, пажња је усмјерена на „нова читања“



и кривотворења Његошевог дјела, која највише долазе управо из данашње Црне Горе. Иза тога стоји намјера да се кроз такав процес фалсификовања заправо одрекну Његоша и његовог дјела, јер им је он највећа препрека на путу расрбљавања овога простора. У огледу академика Љубомира Зуковића *Њеџош и Вук* указано је на Вукове везе са Црном Гором још од времена скупљања пренумераната за *Српски рјечник* (1818), а затим је анализирана драгоцјена сарадња Вука и Његоша која је датирала од њиховог првог сусрета у Бечу 1833. године, преко штампања књиге Вукових сакупљених народних пословица на Цетињу 1836. године, па све до Његошевог упокојења 1851. године. У огледу академика Бранка Летића „Ноћ скупља вијека“ у *конијекцију Њеџошеве поезије и његовике* указано је на поетске и значењске слојеве ове једине сачуване Његошеве љубавне пјесме који су најснажније исказани кроз антитезе свијетло и тамно, тијело и дух, чувство и мисао. У огледу Зорана Лакића *Њеџошев српски народ, Црна Гора и Црнојорци* из историографске перспективе је сагледано Његошево разумијевање *Српсџива* и *Црнојорсџива*, а затим је указано на савремене злоупотребе Његошевог дјела и покушаје поништавања или одрицања од Његошеве идеје *Српсџива*. У огледу Душана Иванића *Њеџошеви ауџиоџеџички искази у оквирима српске џјесничке џтрадиџије* указано је на низ исказа у којима је Његош говорио о природи свога стваралачког поступка, а које је пронашао у стиховима појединих пјесама или спјегова, као и у појединим писмима. На основу свега тога показано је да се Његош „по неким елементима уклапа у ранију пјесничку традиџију (Соларић, Мушицки, народна пјесма), а по другима излази из ње“. На основу тога је закључено да је Његошево дјело прошло процес „напуштања класицистичких пјесничких реквизита и постепеног усвајања романтичарско–фолклорног круга“ (Иванић 2014: 159). У огледу Љиљане Пешикан Љуштановић *Пошљедње вријеме и косовско џредање код Сџарџа Рашка и у „Горском вијенџу“*, направљено је поређење између народног епског виђења, карактеристичног за поједине епске пјесме Вуковог пјевача Старџа Рашка, синтагме „пошљедњег времена“, тј. пропасти српских средњовековних држава, са тематизацијом тог предања у Његошевом *Горском вијенџу*, највише у шест пјесмама кола. У закључку је показано да постоје значајна прожимања у разумијевању тог феномена, поготово на етнографском плану, али да је Његош читаву идеју значајно обогатио поетским, естетским, значењским и идеолошким функцијама. У огледу Радослава Ераковића *Лик Саџане у Њеџошевој Лучи микрокозма и релиџијским еџовима српских џредромантичара*, указано је на до сада недовољно проучене тематско–мотивске везе овога дјела са религиозним еповима Константина Маринковића (1784–1844), Викентија Ракића (1750–1818) и Гаврила Ковачевића (1765–1832). Извршеном упоредном анализом дошло се до сазнања о бројним подударностима у обликовању лика Сатане, као и до закључка да су поменути српски предромантичари били „леgitимни зачетници поетско–епског жанра, који је у српској књижевности достигао свој врхунаџ управо са Његошевом *Лучом микрокозма*“ (Ераковић 2014: 235). У огледу Саве Дамјанова *Њеџош као џприџоведач*,

филозофско–религијски спјев *Луча микрокозма* посматран је превасходно као дјело наративне структуре, на основу чега су у њему препозната умјетничка и жанровска својства романтичарског „романа у стиховима“. У огледу Ивана Негришорца *Рецејција Његошевој дела на сѣраницама Матициној* Летописа (1831–1852): прилози Теодора Павловића и Јована Суботића, указано је на снажне везе владике Његоша и његовог дјела са Матицом српском. Указано је најприје на забиљешку из 1831. године у којој је у *Лейојису* објављена вијест о смрти Петра I Петровића, као и избору младог Рада Петровића за његовог наслѣдника. Потом је 1834. објављен приказ Теодора Павловића о Његошевој пјесничкој књизи *Пустинњак цетински*, да би 1837. и 1838. године били објављени и први Његошеви текстови у *Лейојису*. Наглашено је и то да је Његош 1845. године постао члан Матице српске, да је 1847. године приложио као поклон Библиотеци Матице српске један примјерак *Луче микрокозма* и пет примјерака *Горској вијенца*. Након Његошеве смрти у октобру 1851. године, тадашњи уредник *Лейојиса* Јован Суботић одржао је у Бечу комеморативну бесједу, а затим је и објавио у *Лейојису* 1852. године. Посебно је наглашено да је у том Суботићевом тексту „први пут дата заокружена оцена о Његошу владару, владики и песнику, а тиме су постављени основи за развој Његошевог култа у српској књижевности и култури, као и култа Црне Горе као Српске Спарте“ (НЕГРИШОРАЦ 2014: 253). У огледу Бориса Лазића *Прилој разумевању развѣика ѿоимања светлосне мисли на ѿпримеру раној Његошевој ѿеснишћѣва (циклус ѿесама из Грлице за 1837. ѿодину)*, указано је на значај раних Његошевих рефлексивних пјесама: *Вјерни син ноћи ѿјева ѿохвалу мислима* и *Ода сунцу сѣјеваѿа у ноћи без мјесеца*, које су претходиле пјесми *Мисао* (1844) за формирање „светлосне симболике“ у каснијем спјеву *Луча микрокозма* (1845). У огледу Ирене Арсић *Пејтар II Пејтровић Његош и Ђорђе Николајевић: два лица српске дипломатије и државнишћѣва*, указано је на веома сложене односе између владике Његоша и дубровачког „мирског пароха“, каснијег митрополита дабробосанског, Ђорђа Николајевића (1807–1896). У суштини се радило о личностима потпуно различитог темперамента и различитих погледа на дипломатију и државништво, што је у појединим приликама изазивало и озбиљне посљедице по српску православну заједницу у Дубровнику. Упркос томе, а захваљујући прије свега значајној улози Димитрија Милаковића и Матије Бана, Његош и Николајевић су остварили обострано корисну и значајну сарадњу. У огледу Славка Гордића „Његошеви трагови у српском песништву двадесетог века“ указано је на значај који је Његошева пјесничка поетика остварила на креацију појединих савремених српских пјесника, а прије свега Васка Попе, Бранка Миљковића, Стевана Раичковића, Миодрага Павловића, Ивана В. Лалића, све до Љубомира Симовића, Матије Бећковића, Слободана Ракитића, Момира Војводића и др. У огледу Јована Делића *Матија Бећковић и Његош* указано је на снажне поетичке везе Бећковићевог са Његошевим пјесништвом. Показано је то кроз анализу појединих Бећковићевих есеја и бесједа, као и седам Бећковићевих пјесама о Његошу. При томе је указано и на запажено

истраживање Стевана Кордића који је одбранио докторску дисертацију *Њеџиош и Маџија* кроз сагледавање дјела ове двојице писаца као „два супротна, али међусобно комплементарна опуса о *истиом* и да та два опуса заједнички граде *једно цело*“ (Делић 2014: 297).

3.2. Међу философско–теолошким расправа посвећеним Његошевом дјелу указујемо на сљедеће запажене текстове. У огледу преосвећеног митрополита Амфилохија Радовића *Христиоцентричносћ њресџола свесвјеџија њо Њеџиош* анализирани су наглашени христоцентрични аспекти Његошевог дјела, а кроз анализу Његошевог поимања појмова „Слово“, „Ријеч“ и „Логос“, указано је на „истовјетност са Логосом Јовановог јеванђеља“ (Радовић 2014: 11). Тиме је потврђена основна аналитичка теза за теолошко читање Његошевог дјела по којој „Слово“ представља стожер свеукупне пјесникове мисли, „његовог тајновиђења, његовог опита“, а као такво представља његово „пророчко виђење и његов увид у тајну Божију, у тајну престола Вишњег, у тајну свих свјетова, у тајну Божијег свесвјетија“ (Радовић 2014: 17). Важно је нагласити и то да је наведена расправа преосвећеног митрополита Амфилохија изговорена као бесједа 16. фебруара 2013. године на свечаној сједници Матице српске поводом њеног 187. рођендана, којом је обиљежен почетак прославе двјесто годишњице Његошевог рођења. У огледу преосвећеног епископа Јоаникија Мићовића *Царска њорфура* указано је на аутентичност Његошевог мистичног доживљаја свијета, тако да његова мистика и поетика не трпе површна и непотпуна појашњења и појмове. Усмјерене су на преносење доживљаја и духовних открића и као такве „служе се најдубљом символиком и терминима апофатичког богословља“. На крају расправе епископ Јоаникије закључује да „светодуховска знаковитост таинствене порфире, најмистичнијег Његошевог симбола Божије царствености, има основу у иконографији и у писаном предању источноправославне духовности“ (Мићовић 2014: 19). Указујемо и на оглед Димитрија Калезића *Пиџање хеџерококсије код Њеџиоша* у којем је посебна аналитичка пажња усмјерена на мање истичани феномен „стварања свијета“ у спјеву *Луца микрокозма*, који је остао у сјенци бројних тумачења феномена преегзистенције у овом дјелу. У огледу Милана Радуловића *Сџваралачки њреображаја срџских кулџурних образаца у Њеџиошевом џјеснишџиву*, кроз креативни аналитички спој културолошког и теолошког приступа Његошевом дјелу, указано је на чињеницу да се његова „поезија показује као велика културна синтеза класичних културних образаца и као духовна вертикала српске историје и народне егзистенције“ (Радуловић 2014: 147).

3.3. Међу лингвостилистичким, историјско језичким и текстолошким огледима, указујемо на сљедеће расправе. У огледу академика Слободана Реметића *Вук и Њеџиош на сџази боџађења лексичкоџ фонда срџскоџ језика* показан је допринос Вука Караџића и Његоша „богађењу лексичког потенцијала српског књижевног језика“ (Реметић 2014: 79). То се посебно односило на недовољност лексичког фонда народног језика приликом изражавања



апстрактних категорија неопходних за поезију, теологију и философију. У исцрпној анализи је показано да су и Вук и Његош тај проблем рјешавали на два плана: кроз адаптацију ријечи из словенских и других језика, као и кроз успјешно стварање кованица у духу српског језика. У огледу Милоша Ковачевића *Њеџошев однос према српском језику* размотрени су непосредни и посредни Његошеви ставови према српском језику. Најчешће су поетски обликовани у форми имплицитних или експлицитних исказа у лирским пјесмама или у филозофско–религијским и драмским спјевовима. При томе је посебна пажња усмјерена на оне језичке критеријуме које је Вук Караџић поставио у темеље стандардног српског језика. На основу тога је у закључку констатовано да је Његош „готово безрезервно био на путу Вукових рјешења о српском књижевном језику“ (Ковачевић 2014: 169). У огледу Веселина Матовића *Њеџош у црногорским уџбеницима за језик и књижевности* указано је на беспризорне облике фалсификовања и злоупотреба Његошевог дјела у новоцрногорским уџбеницима језика и књижевности са циљем негирања српског језика и српског идентитета на простору данашње црногорске државе. Захваљујући томе Његошево дјело је постало предмет политичких манипулација и „менталног инжењеринга“ тамо гдје је то „најмање допустиво – у школским уџбеницима“ (Матовић 2014: 529). У огледу Живка Брковића *Сугубина рукописа Горског вијенца* указано је на важне текстолошке аспекте овог најбољег Његошевог дјела, а затим је покушано одгонетнути шта се десило са његовим рукописом. Прије свега се то односи на проналажења одговора на два питања: „Чији је I део рукописа *Горској вијенца*?“ и „Где је II део рукописа *Горској вијенца*?“.

3.4. У оквиру компаративних читања Његошевог дјела указујемо на следеће расправе. У огледу Војислава Јелића *Њеџош и poeta doctus* указано је на реторичке и поетичке везе Његошевог дјела са антиком, а на основу Његошевог разумијевања појма „период“ указано је на његово разумијевање улоге учитеља, школе, књиге и образовања. У огледу Томажа Евертовског *Два њојледа на Вечни траг – доживљај Рима у сиваралацијиву Њеџоша и Мицкјевича*, кроз анализу једног доминантног пјесничког мотива, какав је био доживљај града Рима, указано је на блискости и разлике двојице пјесника, Његоша и Адама Мицкјевича. Предмет анализе су била писма, записи и књижевна дјела српског и пољског књижевника, као и свједочанства њихових савременика, у овом случају и сапутника, путописаца Љ. Ненадовића и А. Одињца. У огледу Најде Иванове *Проблем идентификације рецејтивних стипрајетива у ипратекстивалним комјонениама бујарских иревода Горској вијенца*, указано је на два превода овога дјела на бугарски језик, са посебним освртом на социокултурни контекст, који је значајно условио природу коментара и превода појединих стихова. У огледу Хироши Јамасаки Вукелић *О иревођењу Горског вијенца и Луче микрокозма на јайански*, указано је на специфичности превода овога дјела на језик народа који припада потпуно другој култури и другој породици језика, али који је захваљујући изразитом

труду и знању преводиоца Казуо Танаке, урађен на успјешан начин. У огледу Владимира Осолника *Ауџори српских, хрватских и словеначких историја књижевности о Њеџошевом* Горском вијенцу, указано је на облике рецепције овог најбољег Његошевог дјела у књижевноисторијским синтезама поменутих јужнословенских народа. У српској књижевности та истраживања су ишла све до Јована Суботића и Јована Ристића, из средине 19. вијека, а затим су преко Стојана Новаковића, Андре Гавриловића, Павла Поповића и Јована Скерлића, обухватила историје српске књижевности све до краја 20. вијека и истакнутих синтеза Миодрага Поповића и Јована Деретића. У хрватској књижевној историографији сагледани су помени Његошевог дјела од друге половине 19. вијека и студија Ивана Филиповића и Ђуре Шурмина, па све до књиге Мате Ујевића из 1932. године у којој је први пут хрватска књижевност посматрана одвојено од српске књижевности, па самим тим није обухватила поглед на Његоша као писца. Указано је и на кратку историју књижевности Словенаца, Хрвата и Срба словеначких аутора Ивана Прегеља и Францета Томшича, из 1938. године, у којој је *Горски вијенац* сагледан као „највише и најљепше“ дјело у српској књижевности (Осолник 2014: 486).

3.5. Међу културолошким студијама појављују се разнолика истраживања Његошевог дјела, као што је сагледавање политичких аспеката, у огледу Драгана Симеуновића, Његошевог доживљаја ислама и односа према конвертитству, у огледу Мирољуба Јевтића, као и значај Његошевог дјела за разумијевање и чување савременог српског идентитета, у огледу Часлава Д. Копривице.

Овом приликом посебно указујемо на текстове Бранке Радовић и Ненада Макуљевића. У огледу Ненада Макуљевића *Савременик, херој и светишћел: креирање Њеџошевог лика у визуелној култури* указано је на бројне и разноврсне сликарске портрете, дагеротипије и литографије Петра II Петровића Његоша. Издвојене су двије врсте Његошевих портрета: архијерејски и народни портрети. Најранији по времену настанка је Његошев архијерејски портрет из 1833. године који је урадио руски сликар Моргунов одмах након његовог рукоположења за епископа у храму Преображења Господњег у Петрограду. Други архијерејски портрет настао је у Трсту 1837. године а урадио га је словеначки сликар Јожеф Томинц. Најизразитији иконички портрет Његошев настао је у Темишвару, али „нису познати извори који би указивали на тачно време настанка, сликара и порекло овог портрета, што отежава разумевање његове првобитне функције“ (Макуљевић 2014: 513). Ликовна представа Његоша као народног владара такође је дала изузетне портрете. Посебно је издвојен изузетни рад Анастаса Јовановића, који је био први српски фотограф и литограф, а који је 1847. године у Бечу литографисао Његоша у народном одијелу. Исте године сличну Његошеву литографију у народном одијелу урадио је и бечки сликар Аугуст Принцхофер. У другом дијелу огледа указано је и на значајне споменике посвећене Његошу, који су

настајали након његове смрти, од друге половине 19. вијека, па све до наших дана. Прву идеју о подизању Његошевог „коњаничког споменика“ урадио је Анастас Боцарић у Задру 1899. године. Први јавни споменик посвећен Његошу подигао је Јован Дучић у Требињу 1934. године, а израдио га је Тома Росандић. Указано је и на значајне Његошеве скулптуре које је урадио Сретен Стојановић, најприје у Подгорици 1954. године, а након тога је на основу истог предлошка урађена и скулптура која је 1994. године постављена на плато испред Филозофског факултета у Београду. Његошева скулптура урађена по нацрту Сретена Стојановића постављена је 2013. године у и Андрићграду у Вишеграду. У огледу је указано и на израде Његошевих медаља и плакета, као и на све оне непријатне околности које су пратиле рушење Његошеве капеле на Цетињу и подизању маузолеја на основу пројекта Ивана Мештровића, у сарадњи са архитектом Харолдом Билинићем, 28. јула 1973. године.

У огледу Бранке Радовић *Нове композиције српских и црногорских аутора Његошу* указано је на музичке композиције и музичке интерпретације Његошевих пјесама. У истраживању које је иначе било дио докторске дисертације Бранке Радовић, објављене једним дијелом у књизи *Његош и музика* (2001), пронађено је, пописано и регистровано, а затим анализирано 50 пјесама написаних на Његошеве стихове и прозу од прве половине 19. вијека, док је Његош био жив, па све до 2014. године. Најстарија позната композиција је Огњановићева *Посвећиа њраку оца Србије*, издвојена је и музика Исидора Бајића из 1901. године која је била намијењена за представу *Горској вијенца* у Новом Саду, а међу најпознатијим из новијег времена су композиције које су радили Дејан Деспић и Жарко Мирковић, све до најновијих композиција Александра Перуновића, Нине Перовић, као и Татјане Прелевић и Марка Рогошића. У закључку је указано и на значајне умјетничке домете и жанровску разноврсност композиција посвећених Његошевом дјелу, али је исказан и критички став према наглашеној незаинтересованости државе за обиљежавање Његошевог јубилеја двјесто година од рођења, 2013. године.

3.6. На крају броја уврштена је преписка, коју су Матица српска и Његошев одбор Матице српске, упућивали различитим државним огранима Републике Србије и Републике Српске, као и институцијама САНУ, АНУРС, ЦАНУ, Синоду Српске православне цркве и другима, у настојању да се на адекватан начин обиљежи јубилеј *Двесџо година Његошевој рођења*. Одмах иза тога, као посебан документ, објављен је и *Извештај Матице српске поводом Прославе двесџогодишњице Његошевој рођења*.

4. Трећи број *Његошевој зборника Матице српске*, који је објављен 2018. године, окупио је и штампао саопштења која су изговорена на научном скупу *Књиге о Његошу*, одржаном у Новом Саду, 13. новембра 2017. године у организацији Његошевог одбора Матице српске. Основни циљ наведеног научног скупа састојао се у томе да поновно афирмише неке од најрепрезентативнијих

монографских студија и расправа које су битно допринијеле разумијевању и тумачењу Његошевог дјела и личности у распону дужем од стотину година: од појаве књиге Павла Поповића *О Горском вијенцу* (1900<sup>1</sup>, 1923<sup>2</sup>), расправе Бранислава Петронијевића *Филозофија у Горском вијенцу* (1908), те књиге Николаја Велимировића *Религија Њећошева* (1911), па све до три књиге Мила Ломпара: *Њећош и модерна* (1998), *О ираичком њеснику* (2010) и *Њећошево њесништво* (2010).

4.1. У уводном дијелу зборника објављена су поздравна обраћања преосвећеног владике Иринеја Буловића и председника Матице српске Драгана Станића, у којима је указано на неодвојивост српске културе и Његошеве личности и дјела. Преосвећени епископ Буловић осврнуо се на посебну драгоценост овога скупа зато што се као теме истраживања појављују „најтрајније књиге писане о Његошу“, које су створили „они најбољи и најдубљи“, попут светог владике Николаја Велимировића, Ива Андрића, Исидоре Секулић и Анице Савић Ребац (Буловић 2018: 9). У излагању Драгана Станића посебно је наглашена Његошева веза са Матицом српском и улога Матице у афирмисању и критичком вредновању Његошевог дјела. При томе је указано на чињеницу да је уредник *Лейтојиса* Теодор Павловић написао први критички текст о Његошу поводом објављивања његовог пјесничког првенца *Пустинџак џејшињски* (1834) и штампао га у 39 броју *Лейтојиса* крајем 1834. године. „Теодор Павловић је представљао најчвршћу спону Његоша и Матице српске“ (Станић 2018: 12), што се најбоље види у чињеници да је Његош постао сарадник у *Лейтојису* 1837. године када је објавио оду „Нелажниј знак памети праху народолупца“ поводом смрти Лукијана Мушицког (1777–1837), а касније је 1845. године постао члан Матице српске. Станић је указао и на чињеницу да је након Његошеве смрти 1851. године, Матица достојно ожалила рано преминулог пјесника, а посебно је издвојен некролог Јована Суботића који је као уредник објавио у *Лейтојису* 1852. године.

*Уводник* академика Мира Вуксановића, уредника *Њећошевој зборника Матице српске*, под насловом *С Њећошем боље знамо ко смо*, представља осврт на више актуелних питања које отвара Његошево дјело у нашем времену. Најприје на чињеницу да скуп означава јубилеј 170 година од објављивања *Горској вијенца*, као и подсећање на „велики значај 1847. за српску духовност, језик, књижевност и културу“ (Вуксановић 2018: 17). Затим на чињеницу да је од Његошевог упокојења 1851. године написано и објављено више од четири стотине посебних издања о дјелу овог великог ствараоца, рачунајући при томе и рјечнике, монографске публикације и бројне књиге, често штампане у више издања. Поред свега тога, Вуксановић указује и на чињеницу да Његош „још није изучен како заслужује“, те да је „кривотворен како не заслужује“, да је клеветан, извртан и изокретан, да му је поништаван српски идентитет, нарочито у посљедњих неколико година (Вуксановић 2018: 17). Наведени научни скуп и овај трећи број *Њећошевој зборника Матице српске* представља и велико признање свима онима који су писали

о Његошевом дјелу, чије књиге представљају важне датуме у историји српске књижевности, те којима су постављени темељи „његошологије“. Међу тим ауторима посебно су издвојена имена: Ива Андрића, Павла Поповића, Милосава Бабовића, Николаја Велимировића, Алојза Шмауса, Миодрага Поповића, Јована Деретића, Милована Ћиласа, Мишела Обена, Бранислава Петронијевића, Анице Савић Ребац, Исидоре Секулић, Мирона Флашара, Слободана Томовића, Мила Ломпара и многих других. Упркос томе, Вуксановић наглашава да је још увијек „пред нама широко Његошево поље“ (Вуксановић 2018: 18), да је то већ показао десетогодишњи истраживачки рад Његошевог одбора Матице српске, а да ће у наредним деценијама тек доћи до изражаја и бити сасвим видљиви сви постављени и урађени послови.

У надахнутој „апотеози“ Матије Бећковића, насловљеној *Свети Пејтар II Пејтровић Њећош ѿустинџак ѿејинџски*, указано је на чињеницу да је Његошев светитељски култ у српском народу несумњив, иако га црква није званично прогласила за светитеља. При томе се Бећковић посебно позива на Николаја Велимировића и његову гласовиту расправу *Релиџија Њећошева* (1911) у којој је изнијета тврдња да у српској историји нема личности која би се могла у погледу своје религиозности мјерити са Његошем, наглашавајући да је то био истински „Великомученик“. У даљим запажањима, Бећковић се осврће на бројне кратке пјесме Његошеве, посебно издвајајући пјесму „Црногорац к свемогућем Богу“, те магистрални филозофско–религијски спјев *Луча микрокозма*. Све то, уз многе друге појединости, по Бећковићевом мишљењу препоручује Његоша да га „прибројимо у Сабор светих“, чему би се обрадовали сви српски светитељи од Светог Саве и Светог Петра Цетињског, Светог Василија Острошког, до Светог Николаја Лелићког и Светог Јустина Ћелијског, те Светог Вукашина Клепачког (Бећковић 2018: 27).

4.2. Средишњи дио броја испуњава шеснаест „саопштења“ чији су аутори: Јован Делић, Радомир В. Ивановић, Микоња Кнежевић, Радојка Вукчевић, Горан М. Максимовић, Лидија Томић, Душко Н. Бабић, Борис Лазић, Илија Марић, Душко В. Певуља, Ненад Николић, Мило Ломпар, Иван Негришорац, Драго Перовић, Војислав П. Јелић и Љиљана Ж. Пешикан–Љуштановић. На крају броја објављена је „библиографија“ Слађане Субашић у којој је пописала *Књије о Њећошу (1851–2017), селективна библиографија*. Сасвим на крају зборника објављен је као „прилог“ у фототипском облику „Програм научног скупа *Књије о Њећошу*“.

Наглашавамо да су тумачења изабраних „књига о Његошу“ заснована на три групе радова. Прву групу чине текстови у којима су интерпретирани есејистички погледи српских писаца на Његошево дјело (Иво Андрић, Исидора Секулић, Милован Ћилас), другу групу текстови засновани на књижевноисторијским интерпретацијама Његошевог дјела (Павле Поповић, Миодраг Поповић, Јован Деретић, Милосав Бабовић, Мило Ломпар), трећу групу текстова чине расправе утемељене на страниј рецепцији и тумачењу компаративних студија о Његошевом дјелу (Алојз Шмаус, Мишел Обен,



Едвард Денис Гој, Мирон Флашар), а четврту групу текстови у којима су сагледане филозофско–теолошке расправе о Његошском дјелу (Николај Велимировић, Бранислав Петронијевић, Аница Савић Ребац, Слободан Томовић).

4.3. Међу есејистичким текстовима о Његошу средишње мјесто заузима десет Андрићевих расправа. Посебно издвајамо два огледа: *Њеџош као ѿрашчични јунак косовске мисли* и *Вечна ѿрисујиноси Њеџошева*. Оглед Јована Делића, који је до сада написао пет огледа о односу Андрића према Његошу, а који овом шестом приликом носи наслов *Иво Андрић о Њеџошу*, представља „малу поетичку синтезу“ свих десет Андрићевих есеја из којих се читава висока мјера поштовања и оданости јединог нашег нобеловца према Његошском дјелу и личности. У огледу Ивана Негришорца размотрене су књижевнотеоријске идеје које су уграђене у познату есејистичку студију Исидоре Секулић *Њеџош књиџа дубоке оданосиши* (1951). При томе су као посебно значајне издвојене мистично–религијске идеје о пјесниковој „свјетлосној природи“ (исихазам, таворска свјетлост), а затим и „теорија генија“ и „теорија хероја“, као и „теорија уживљавања и интуиције“. У Исидориној књизи о Његошу долазе до изражаја и добри митско–архетипски и културолошки увиди: од Вука Караџића и његовог разумијевања српске културе, преко Дучићевих митско–пјесничких слика, па све до Нортропа Фраја са којим је дијелила увјерења о блискости књижевности и мита. У огледу Лидије Томић анализирани су двије књиге Милована Ђиласа: *Легенда о Њеџошу* (1952) и *Њеџош: ѿјесник, владар, владиџа* (1988). При томе је указано на чињеницу да је Ђиласова анализа најважнија три Његошева спјева: *Луче микрокозма* (1845), *Горскоџ вијенџа* (1847), *Лажноџ цара Шћейана Малоџ* (1851); резултат изврсне контемплације, али и веома промишљених историјских, друштвених и поетских сазнања.

4.4. У другој скупини огледа, који су обухватили књижевноисторијске интерпретације Његошевог дјела, академик Радомир В. Ивановић је анализирао допринос Милисав Бабовића развоју његошологије на примјеру двије његове књиге *Њеџош и сљедбениџи* (1993) и *Поешџика Горскоџ вијенџа* (1997). Ненад Николић је анализирао студију Павла Поповића *О Горском вијенџу* (1900<sup>1</sup>, 1923<sup>2</sup>), при чему је указао на чињеницу да је занемаривање метафизичке димензије овог Његошевог дјела довело до „раслојавања монографије“ и постојање наглашене неусаглашености појединих поглавља, као и одсуства адекватног закључка. Душко Певуља је анализирао књигу Миодрага Поповића *Боник џејшњски* (1984), при чему је указао на чињеницу да је анализа три различита облика поетског исказа (љубавног, космичког и херојског), била утемељена на добром познавању биографских и историјских чинилаца, генезе умјетничког сазријевања, те естетичко–филозофских претпоставки Његошевог дјела. Горан Максимовић је анализирао студију Јована Деретића *Композџиџа Горскоџ вијенџа* (1969), при чему је указано на особености Деретићевог књижевноисторијског метода у којем долази до креативне синтезе контекстуалног и текстуалног приступа. Уочљиво је то

у самом дефинисању појма композиције, преко истраживања генезе дјела и повезаности са другим текстовима, прије свега са *Лучом микрокозма*, до тумачења структуралних чинилаца (однос дијелова и цјелине, прозна саопштења аутора, дијалози, монолози, систем ликова и сл.), као и жанровске типологије дјела. У закључку је указано на потпуну оправданост главне Деретићеве истраживачке тезе да се умјетничка природа *Горској вијенца* не може тумачити „нормама традиционалне поетике“, већ на основу критеријума и норми изведених из оригиналне његошевске поетике и самог магистралног текста дјела. Душко Бабић је анализирао књигу Мила Ломпара *Њејошево њесништво* (2010), при чему је нагласио да је овом књигом Ломпар заокружио своје вишедеценијско бављење Његошевим дјелом, што се види у претходним књигама *Њејош и модерна* (1998) и *О истраживачком њеснику* (2010). Бабић наглашава да је у књизи *Њејошево њесништво* Ломпар обухватио скоро цјелокупан пјесников опус, а ослањајући се на идеју Лајбницевог монадологије (на коју су претходно указали Драган Недељковић и Јован Деретић), као сржне одреднице за разумијевање Његошевог односа човјека и космоса, изградио је свој „методолошки пандан“ који му је омогућио да прати „унутрашњи саморазвој Његошевог дела“ (Бабић 2018: 113).

4.5. Трећу скупину чине текстови посвећени старој рецепцији и интерпретацији компаративних студија о Његошевом дјелу. Љиљана Пешикан Љуштановић представила је студије њемачког слависте Алојза Шмауса посвећене Његошевом дјелу, а писане у дужем раздобљу (1927–1964) и на крају обједињене у књизи *Студије о Њејошу* (2000). Ради се о студијама које су два најзначајнија Његошева спјева *Лучу микрокозма* и *Горски вијенац* вишеструко контекстуализовале у националној, али и европској и свјетској књижевности (Данте, Милтон и сл.). Борис Лазић у огледу посвећеном француском слависти Мишелу Обену, који је своја истраживања о Њејошу на крају објединио у књизи *Њејош и историја у њесниковом делу* (1989), указује на добре политичко–историјске, књижевноисторијске и компаративне увиде, који су овог аутора сврстали у ред најбољих тумача Његошевог дјела. Радојка Вукчевић је анализирала књигу *Сабља и њесна* (1995) британског слависте Едварда Дениса Гоја, која је српској јавности представљена заслугом академика Светозара Кољевића. У анализираној књизи посебна пажња била је усмјерена на читање *Горској вијенца*, али и кратких пјесама и других Његошевих текстова, у кључу англосаксонске „нове критике“. Вукчевићева након пажљиве анализе закључује да је британски слависта имао добар увид у српску рецепцију Његошевог дјела (П. Поповић, И. Секулић, М. Ћилас, М. Поповић, Ј. Деретић), да је препознао у *Горском вијенцу* умјетничку снагу која Његоша чини великим пјесником, те да је то довољан разлог да *Сабљу и њесну* оцијенимо као изузетан дипринос освјетљавању његошевске поетике из једног посебног читалачког угла. Војислав Јелић се позабавио интерпретацијом познате компаративне студије Мирона Флашара *Њејош и антика* (1997), при чему је посебно издвојио „мотив природе која се снабдева

оружјем“ (Јелић 2018: 273), што је Флашар довео у везу са бројним античким узорима, а посебно Анакреонтом и Цицероном.

4.6. Четврту скупину чине текстови посвећени интерпретацији филозофско–теолошких расправа о Његошевом дјелу. Илија Марић анализирао је познату студију Бранислава Петронијевића *Филозофија у Горском вијенцу* (1908), при чему је указао на суштинска питања која су важна за разумевање Његошеве филозофије, како на пјеснички начин одговорити на филозофске идеје о постојању Бога, бесмртности душе, филозофији природе, песимизму и сл. Микоња Кнежевић је анализирао расправу Николаја Велимировића *Религија Њејошева* (1911), при чему је указао на изразиту субјективност и посебности теолошке херменеутике, те превасходни циљ Велимировића да понуди „слику душе Његошеве“ и да „оваплоти Његошеву душу у себи“ (Кнежевић 2018: 61). Анализирајући однос између историје идеја и тумачења Његошевог дјела, Мило Ломпар је представио расправе Анице Савић Ребац о Његошу. Посебно оне које су посвећене генези сјјева *Луча микрокозма*, као и односу мистицизма и еротског у пјесми *Ноћ скујља вијека*. При томе је Ломпар указао на „предности њеног разумевања Његошевих песничких слика у односу на друга тумачења песниковог дела“, али и на одређена ограничења која су била „условљена њеном методологијом и аутентичном духовном позицијом“ (Ломпар 2018: 181). Посебно су упоређени односи између гностицизма и хришћанства, као и укрштање структурално–типолошког са хронолошко–историјским методом, али је указано и на недостатке тог тумачења због „занемаривања присуства елемената спекулативне мистике“, као и неуказивање „на присуство култско–афективне мистике“ (Ломпар 2018: 189–190). У огледу Драга Перовића урађена је анализа расправа Слободана Томовића посвећених Његошевој *Лучи микрокозма*. При томе је посебно издвојена књига *Њејошева Луча* (1971), као и њој комплементарна књига *Њејошева филозофија њприроде* (1975), у којима је на продубљен начин сагледана панкосмичка етичка филозофија пјесникова. Перовић наглашава да је Томовић настојао да Његошево дјело „разумије у пречишћеној филозофској потенцији“, због чега је остављао у другом плану оно што је „пренесено као библијско и црквено учење и искуство“ (Перовић 2018: 271), те да је тек у каснијем дјелу *Христос – моја истина*, Томовић сагледао настанак *Луче микрокозма* као Његошево „озарење Божијом енергијом“.

4.7. Поглед на селективну библиографију књига о Његошу (1851–2017), коју је сачинила Слађана Субашић, упућује нас на бројне важне књиге, студије и расправе написане о Његошевом дјелу. Многе од њих су анализиране, а неке су само поменуте у огледима који су уврштени у представљени трећи број *Њејошевој зборника Мајнице српске*, што нам само казује да је рецепција Његошевог дјела велика и жива дјелатност која нам отвара врата за организацију бројних нових научних скупова и издања посвећених овом аспекту истраживања Његошевог дјела. Само укратко помињемо неке од истраживача чије би књиге могле да завриједе поновна читања и тумачења



(Павел Аполонович Ровински, Милан Решетар, Љубомир Стојановић, Лазар Томановић, Лазо М. Костић, Димитрије Л. Машановић, Жарко Видовић, Живко Ђурковић, Димитрије Калезић, Амфилохије Радовић, Јован Стриковић и др.). Вриједило би у перспективи усмјерити пажњу и на текстолошки приступ и сагледати најважнија међу бројним издањима и коментарима Његошевих дјела. Утолико прије што је у новије вријеме Његошево дјело, како смо више пута нагласили, изложено бројним клеветатама, злоупотребама и читавањима, као и фалсификованим издањима која долазе из екстремистичких бошњачких кругова или из редова острашћених милогорских креатора политичког инжењеринга заснованог на промјени националне свијести српског народа на простору Црне Горе, Старе Херцеговине и Боке Которске.

5. Четврти број *Њеџошевој зборника Мајице српске* изашао је 2020. године, а окупио је поред уводне ријечи академика Мира Вуксановића *Њеџошев дан Мајице српске*, те два уводна текста академика Мира Вуксановића и академика Михаила Стевановића, укупно осам радова који су изложени као саопштења на научном скупу *Језик у Њеџошевим делима*, који је одржан у Матици српској, 14. новембра 2019. године. У основи се ради о расправама које су из четири перспективе сагледале језик Његошевог дјела: лексикографске, историјско језичке, дијалекатско–морфосинтаксичке и текстолошке. У прву скупину улази расправа академика Мира Вуксановића „Треба нам свака Његошева реч (За ново издање *Речника Њеџошева језика*)“, као и изнова прештампани предговор академика Михаила Стевановића за издање двотомног *Речника Њеџошева језика* из 1983. године *Сврха и начин израде овога дела*. Другу скупину чине огледи Јасмине Грковић–Мејдор, Александра Милановића, Исидоре Бјелаковић, Ане Пејановић и Мата Пижурице. Трећу скупину чине огледи Јелице Стојановић и Миодрага В. Јовановића. Четврту цјелину представља расправа Радмила Маројевића *Текстолошки аспекти проучавања Њеџошевих дјела (критичка, акценатска и основна издања)*. Као прилози на крају четвртог броја објављени су осврт Горана Максимовића посвећен издању трећег броја *Њеџошевој зборника Мајице српске* „Пред репрезентативним књигама написаним о Његошевом дјелу“, као и програм научног скупа *Језик у Њеџошевим делима*.

5.1. У уводној ријечи академика Мира Вуксановића наглашено је да се у двовјековном раду Матице српске главна пажња усмјерава на истраживање српског језика и књижевности, „без одвајања да ли је то било у предвуковском добу или по Вуковом мерилу“, а са основном намјером да „изучава развој, континуитет и природну целовитост српске културе, науке, просвјетности и уметности, да мири традицију и савремено, указујући где је суштина националног и цивилизацијског, историјског и верског, духовног и митског, да доследно подсећа на Србе који су обележили епохе и стваралачке сусрете са другим народима“ (Вуксановић 2020: 7). У том контексту је сасвим

логично оснивање *Њећошевој одбора Матице српске*, а није случајно да се то десило исте оне године „када се Црна Гора издвојила из државне заједнице са Србијом“ и када се тако „почела одвајати и од Његоша“ (Вуксановић 2020: 7). Имајући у виду чврсте Његошеве везе са Матицом српском још од 1834. године, када је у *Лейхойсу* објављен приказ Теодора Павловића о Његошевој збирци *Пусџињак џејџињски*, а затим на каснији однос Матице српске према Његошевом књижевном дјелу након пјесниковог упокојења 1851. године, Вуксановић наглашава да „нема сигурнијег места за Његошев стих, реч и мисао“ него што је Матица српска (Вуксановић 2020: 7). У уводној рјечи је наглашено и то да је од 2019. године по први пут 14. новембра, на дан Његошевог рођења, приређен и „Његошев дан“ у Матици српској. Указано је и на усвојени предлог да Матица српска буде издавач другог, допуњеног и редигованог издања *Речника Њећошевој језика* из 1983. године, који је сачинио академик Михаило Стевановић (1903–1991). То је и главни разлог зашто је као један од два уводна текста у четвртом броју *Њећошевој зборника Матице српске* објављен Стевановићев предговор за прво издање поменутог рјечника.

5.2. У уводном тексту академика Мира Вуксановића *Треба нам свака Њећошева рјеч* управо је указано на значај рјечника, као најбољих и најпотребнијих књига за укупно „памћење народа и његових векова“ (Вуксановић 2020а: 11). У том контексту је указано на значај урађеног и објављеног *Рјечника Њећошевој језика* академика Михаила Стевановића, као што је указано и на потребу израде рјечника, као и критичких издања или поновних издања дјела истакнутих српских писаца. У помињаном и овдје прештампаном предговору академика Михаила Стевановића *Сврха и начин израде овога дела*, указано је на историју српске лексикографије, од Вуковог *Српској рјечника* (1818<sup>1</sup>, 1852<sup>2</sup>), преко Даничићевих лексикографских подухвата у другој половини 19. вијека, па све до израде великог *Рјечника српскохрватској народној и књижевној језика* у реализацији Института за српскохрватски језик САНУ у другој половини 20. вијека. Стевановић је истакао огромно лексичко богатство језика Његошевог дјела, са напоменом да тај језик „није био само народни него богатији од народног“, те да је као такав ушао у „основне српског књижевног језика“ (Стевановић 2020: 17).

5.3. У историјско језичким огледима издвајамо расправу академика Јасмине Грковић Мејдор *Језик обичајној љрава у Њећошевим делима* у којој је издвојила и анализирала терминологију и „формуличне исказе“ обичајнога права у Његошевим дјелима. Издвајамо сљедеће примјере: вјера, дати, чинити, ухватити, држати, разрушити, сломити, разбити вјеру, мир, свето, вражда, суд, дуг, наказа, наказати, умир. При томе је показано да се у већини случајева ради о терминима и формулама наслијеђеним из старосрпског и праславенског обичајног права, са ријетким „дијалекатским иновацијама“. У закључку истраживања је наглашено да се сагледавање овог „лексичкој слоја у дијахроној и општесловенској перспективи“, показало као неопходан

пут у „дефинисању лексичких (српских, црквенословенских, руских) и семантичких (предхришћанских, хришћанских) слојева у Његошевим делима“ (Грковић-Мелдор 2020: 45). У огледу Александра Милановића *Њеџиш и славеносрпска традиција* указано је на улогу славеносрбизама (лексичких хибрида), неологизама (кованица) и славенизама у Његошевом дјелу, у садејству са лексиком народних говора. Указано је и на значај Његошевог језика за разумијевање односа књижевнојезичког и културног центра и периферије, као и „утицај Његошевог језичког израза на друге писце доситејевске славеносрпске епохе“ (Милановић 2020: 91). Сродан феномен само на корпусу Његошеве преписке истражен је у огледу Исидоре Бјелаковић, *Елементи славеносрпског у језику Њеџишевих писама*. Ради се о писмима која су настала између 1830. и 1841. године (а тумачена су према издању Душана Вуксана из 1940. године), а у којима је из социолингвистичке перспективе посебно анализирана „социјална стратификација учесника у преписци“, те издвајање средњовјековних и модерних форми преписке (Бјелаковић 2020: 103). У огледу Ане Пејановић *Њеџишев идиолект са асџектима фразеологије* сагледане су особине Његошевог језика кроз однос његове фразеологије према фолклорној и народној фразеологији, а затим је указано на „прецедентни карактер Његошеве фразеологије“, на њен однос према разумијевању етнокултурне слике свијета. При томе је сагледана Његошева фразеологија из перспективе транслатологије, као и сагледавање те фразеологије као „грађе за израду првог фразеолошког рјечника писаца код нас“ (Пејановић 2020: 127).

5.4. Дијалекатски и морфосинтаксички приступ језику Његошевог дјела заступљен је у огледима Јелице Стојановић *Уилојреба конструкције к+дјатив у Њеџишевом дјелу* и Миодрага В. Јовановића *Неке морфолошке и синтаксичке особине Горског вијенца у поређењу са староцрногорским говорима*. Јелица Стојановић је истраживала функцију конструкције к+дјатив тако што је посматрала стање у праславенском језику, као и у дијалектима, а онда их упоредила са стањем код Његоша. Истражена грађа је показала да је конструкција к+дјатив у Његошевом дјелу била веома фреквентна и да се нарочито користила „уз глаголе кретања“, а потом и као „допуна различитим врстама ријечи“ (Стојановић 2020: 57). У огледу Миодрага Јовановића урађено је поређење Њеџишевих језичких карактеристика, као што су глаголске реакције и употреба инфинитива и конструкције да+презент, са циљем да се сагледа блискост Његошевог језика са „мјесним цетињско–његушким говорним типом“, као и са „Вуковим и Даничићевим моделом српског књижевног језика“ (Јовановић 2020: 171).

5.5. Посебну цјелину у четвртом броју *Њеџишевог зборника Мајнице српске* представља расправа Радмила Маројевића *Текстолошки асџекти проучавања Њеџишевих дјела (критичка, акценатска и основна издања)*, која је заснована на непосредном приређивачком искуству приликом штампања појединих Њеџишевих дјела. У огледу је указано на особине „критичког“, „акценатског“ и „основног издања“ Њеџишевих дјела, а затим је на примјеру

свог издања Његошеве епске трилогије (*Луча микрокозма, Горски вијенац, Лажни цар Шћепан Мали*), као и пјесама из *Биљезнице*, те издања једине Његошеве сачуване љубавне пјесме пјесме *Ноћ скуљља вијека*, показана сва сложеност текстолошког приступа Његошевом дјелу. Односи се то прије свега на одабир адекватног корпуса текстова за критичко издање, на проблеме акценатског издања, као и на могуће приступе основном издању Његошевих дјела које би било усмјерено према најширој читалачкој публици. У посебном сегменту огледа, под насловом *Текстологија*, Маројевић је указао на главне карактеристике сва четири тома свог критичког издања Његошевих дјела, са посебним освртом на „проблеме ономастичке реконструкције“ (антропонима и топонима), „проблеме семантичке реконструкције“ (граматика, лексика, фразеологија), „проблеме фонетско–фонолошке реконструкције“ (сугласници, рефлекс јата), као и „проблеме реконструкције текста“ на плану његове изворности и аутентичности (МАРОЈЕВИЋ 2020: 81–86).

6. На крају приказа можемо закључити да су четири објављена броја *Његошевој зборника Мајнице српске* донијела један потпуно нов замах читању и тумачењу Његошевог дјела, те да су у њима на репрезентативан начин представљени различити аспекти тог дјела. Указано је на културолошке и компаративне аспекте дјела, на књижевноисторијске студије, историјско језичке аспекте, лексичке особености и потребу сталних лексикографских истраживања, текстолошке проблеме и начине приређивања, као и на рецепцију Његошевог дјела кроз сагледавање најважнијих студија које су написане о дјелу и пјесниковој личности код нас и у славистичким круговима у иностранству. Захваљујући свему томе представљени бројеви *Његошевој зборника Мајнице српске* отворили су разнолике и драгоцјене просторе истраживања који ће нам помоћи да још боље упознамо Његошево доба, дјело и личност. Упутиће нас да Његоша и његово вријеме адекватним знањем представимо савременим генерацијама читалаца, а самим тим и да га одбранимо од незнања, као и од могућих злонамјерних читања, фалсификата и тренутних ускогрудих политичких идеологија и злоупотреба.

#### ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- БАБИЋ, Душко Н. Песник метафизичког понора – Поводом књиге Мила Ломпара *Његошево јесницитво. Његошев зборник Мајнице српске*. 3. Нови Сад, 2018, 111–128.
- БЕЉКОВИЋ, Матија. Свети Петар II Петровић Његош пустињац цетињски. *Његошев зборник Мајнице српске*. 3. Нови Сад, 2018, 23–30.
- БЈЕЛАКОВИЋ, Исидора. Елементи славеносрпског у језику Његошевих писама. *Његошев зборник Мајнице српске*. 4. Нови Сад, 2020, 103–126.
- БУЛОВИЋ, преосвећени епископ Иринеј. Поздравна реч Његовог преосвештенства епископа бачког г. Иринеја. *Његошев зборник Мајнице српске*. 1. Нови Сад, 2010, 11–14.

- Буловић, преосвећени епископ Иринеј (Буловић). За Његоша. *Њећоцев зборник Мајице српске*. 3. Нови Сад, 2018, 9–10.
- ВУКСАНОВИЋ, Мирко. Реч на почетку. *Њећоцев зборник Мајице српске*. 1. Нови Сад, 2010, 7–8.
- ВУКСАНОВИЋ, Мирко. С Његошем боље знамо. *Њећоцев зборник Мајице српске*. 3. Нови Сад, 2018, 17–22.
- ВУКСАНОВИЋ, Мирко. Његошев дан у Матици српској. *Њећоцев зборник Мајице српске*. 4. Нови Сад, 2020, 7–10.
- ВУКСАНОВИЋ, Мирко. Треба нам свака Његошева реч (За ново издање *Речника Њећоцеве језика*). *Њећоцев зборник Мајице српске*. 4, Нови Сад, 2020а, 11–14.
- ГРКОВИЋ-МЕЉОР, Јасмина. Језик обичајног права у Његошевим делима. *Њећоцев зборник Мајице српске*. 4. Нови Сад, 2020, 45–56.
- ДЕЛИЋ, Јован. Његош у виђењу Миодрага Павловића. *Њећоцев зборник Мајице српске*. 1. Нови Сад. 2010, 193–210.
- ДЕЛИЋ, Јован. Матија Бећковић и Његош. *Њећоцев зборник Мајице српске*. 2. Нови Сад, 2014, 297–320.
- ЕРАКОВИЋ, Радослав. Лик Сатане у Његошевој *Лучи микроkozма* и религиозним еповима српског предромантизма. *Њећоцев зборник Мајице српске*. 2. Нови Сад, 2014, 235–244.
- ИВАНИЋ, Душан. Његошеви аутопоетички искази у оквирима српске пјесничке традиције. *Њећоцев зборник Мајице српске*. 2. Нови Сад, 2014, 159–168.
- ЈЕЛИЋ, Војислав П. Све природа снабдјева оружјем. *Њећоцев зборник Мајице српске*. 3. Нови Сад, 2018, 273–280.
- ЈОВАНОВИЋ, Миодраг В. Неке морфолошке и синтаксичке особине *Горској вијенца* у поређењу са староцрногорским говорима. *Њећоцев зборник Мајице српске*. 4. Нови Сад, 2020, 171–188.
- КОВАЧЕВИЋ, Милош. Његошев однос према српском језику. *Њећоцев зборник Мајице српске*. 2. Нови Сад, 2014, 169–180.
- КОЉЕВИЋ, Светозар. О Његошевом надахнућу *бесудном земљом*, *Њећоцев зборник Мајице српске*, број 2, Нови Сад, 2014, 35–50.
- КНЕЖЕВИЋ, Микоња. Религија Његошева: скица за једну студију о религиозном промишљању Његошевог пјесништва владике Николаја Велимировића. *Њећоцев зборник Мајице српске*. 3. Нови Сад, 2018, 59–76.
- ЛОМПАР, Мило. Аница Савић Ребац о Његошу. *Њећоцев зборник Мајице српске*. 3. Нови Сад, 2018, 181–194.
- МАКУЉЕВИЋ, Ненад. Савременик, херој и светитељ: креирање Његошевог лика у визуелној култури. *Њећоцев зборник Мајице српске*. 2. Нови Сад, 2014, 511–528.
- МАРОЈЕВИЋ, Радмило. Текстолошки аспекти проучавања Његошевих дјела (критичка, акценатска и основна издања). *Њећоцев зборник Мајице српске*. 4. Нови Сад, 2020, 69–90.
- МАТОВИЋ, Веселин. Његош у црногорским уџбеницима за језик и књижевност. *Њећоцев зборник Мајице српске*. 2. Нови Сад, 2014, 529–540.

- Милошевић-Ђорђевић, Нада. О неколиким песмама у Његошевом *Огледалу српском*. *Њеџошев зборник Мајице српске*. 1. Нови Сад, 2010, 113–130.
- Милановић, Александар. Његош и славеносрпска традиција. *Њеџошев зборник Мајице српске*. 4. Нови Сад, 2020, 91–102.
- Мићовић, преосвећени епископ Јоаникије. Царска порфира. *Њеџошев зборник Мајице српске*. 2. Нови Сад, 2014, 19–28.
- Мршевић Радовић, Драгана. Лав, гуска и петао (поводом једног Његошевог стиха). *Њеџошев зборник Мајице српске*. 1. Нови Сад, 2010, 103–112.
- Негришорац, Иван. Рецепција Његошевог дела на страницама Матициног *Летописа* (1831–1852): прилози Теодора Павловића и Јована Суботића. *Њеџошев зборник Мајице српске*. 2. Нови Сад, 2014, 253–280.
- Осолник, Владимир. Аутори српских, хрватских и словеначких историја књижевности о Његошевом *Горском вијенцу*. *Њеџошев зборник Мајице српске*. 2. Нови Сад, 2014, 477–488.
- Остојић, Бранислав. Књижевни језик Петра II Петровића Његоша и Вуков модел књижевног језика. *Њеџошев зборник Мајице српске*. 1. Нови Сад, 2010, 95–102.
- Пелановић, Ана. Његошев идиолект са аспекта фразеологије. *Њеџошев зборник Мајице српске*. 4. Нови Сад, 2020, 127–160.
- Перовић, Драго. О *Њеџошевој Луци* Слободана Томовића. *Њеџошев зборник Мајице српске*. 3. Нови Сад, 2018, 257–272.
- Попов, Чедомир. Поздравна реч председника Матице српске академика Чедомира Попова. *Њеџошев зборник Мајице српске*. 1. Нови Сад, 2010, 9–10.
- Радовић, преосвећени митрополит Амфилохије. Христоцентричност Престола све-свјетија по Његошу. *Њеџошев зборник Мајице српске*. 2. Нови Сад, 2014, 11–18.
- Радуловић, Милан. Стваралачки преображаји српских културних образаца у Његошевом пјесништву. *Њеџошев зборник Мајице српске*. 2. Нови Сад, 2014, 147–158.
- Реметић, Слободан. Вук и Његош на стази богаћења лексичког фонда српског језика. *Њеџошев зборник Мајице српске*. 2. Нови Сад, 2014, 79–88.
- Станић, Драган. Његош и српска култура не могу се одвојити. *Њеџошев зборник Мајице српске*. 3. Нови Сад, 2018, 11–16.
- Стевановић, Михаило. Сврха и начин израде овога дела (Предговор двотомном *Речнику Њеџошева дела*, 1983). *Њеџошев зборник Мајице српске*. 4. Нови Сад, 2020, 15–43.
- Стојановић, Јелица. Употреба конструкције к + датив у Његошевом дјелу. *Њеџошев зборник Мајице српске*. 4. Нови Сад, 2020, 57–68.
- Шијаковић, Богољуб. Христос у Његошевом дјелу. *Њеџошев зборник Мајице српске*. 1. Нови Сад, 2010, 43–48.



Goran M. Maksimović

NJEGOŠ'S WORK IN NJEGOŠ'S JOURNAL OF MATICA SRPSKA

Summary

The review was analyzed the contributions dedicated to the research of the literary work, ruling activities and personalities of Peter II Petrović Njegoš (1813–1851), which were published in four issues of Njegoš's journal of Matica srpska (1/2010, 2/2014, 3/2018, 4/2020). The contributions are analyzed typologically classified into theological–philosophical, historical, literary–historical, comparative, historical–linguistic, cultural, linguistic–stylistic and textual essays. It has been shown that they are the presented essays opened methodologically diverse spaces research that helps us to Njegoš's age, work and personality we look at it from a contemporary perspective.

*Др Горан М. Максимовић*

Одсек за србистику

Филозофски факултет

Универзитет у Нишу

*goran.maksimovic@filfak.ni.ac.rs*





Др Драгољуб Ж. Перић

## ЕПСКА ПЕСМА И ТУЖБАЛИЦА: ПИТАЊЕ ЖАНРОВСКЕ СРОДНОСТИ\*

(на примеру песме *Смрѝ Војводе Кајице*)

Ово истраживање разматра српску јуначку епску песму, сродну, у исходишној тачки, с (јуначким) ламентима, извођеним над гробовима палих хероја. Као аргументација, користи се сличност у начину извођења ових песама, елементи култа мртвих (несумњиво присутни у тужбалицама, али и у финалним формулама јуначке епике), као и заједнички стих – асиметрични (епски) десетерац, заједнички за обе песничке врсте. Све ово детаљније је показано на песми Слепе Живане *Смрѝ Војводе Кајице*, која је, песнички видовито, довела у везу (историјским развојем) удаљене жанрове – тужбалицу и јуначку песму: у сценама уређења гроба Војводе Кајице, приношења жртве, мушког (Ђурђевог) тужења над Кајичиним гробом и посмртне похвале палом јунаку.

*Кључне речи:* јуначка епика, тужбалица, епски десетерац, култ хероја, поступак хероизације.

1. Необично лепа и антологијски вредна песма *Смрѝ Војводе Кајице* (СНП II: бр. 81), коју на основу језичких, стилских и мотивских карактеристика проучаваоци приписују Живани Антонијевић (Недић 1990: 81–82; Клеут и др. 2014: 111, 116) – Слепој Живани,<sup>1</sup> нашла се међу најрепрезентативнијим песмама друге књиге Вуковог бечког и лајпцишког издања, и поред анахронизама и (посебно) анатописама,<sup>2</sup> упркос томе што је Вук, приликом

---

\* Овај рад део је истраживања у оквиру пројекта *Асѝекѝи и генѝиѝиѝѝа и њихово обликовање у срѝској књижевносѝи* (бр. 178005), који се изводи на Одсеку за српску књижевност Филозофског факултета у Новом Саду уз финансијску подршку Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

<sup>1</sup> О Вуковој певачици Живани Антонијевић више у: Недић 1990: 62–83; Клеут и др. 2014: 21–23, 71–72, 106–117, 129–206.

<sup>2</sup> *Краљ Ђурађ* (анахроно титулиран и, сходно народском схватању феудалне дворске етикеције, ословљен са *ѝосѝодин[e] краљ[y]*, а у церемонијалном обраћању Сибињанин

приређивања својих збирки, избегавао такве песме (KLEUT 1990: 103). Заправо, ова песма (с обзиром на бројност сачуваних архаичних представа – остатака древних ритуала из култа мртвих) као да је и сама својеврсни живи анахронизам, с елементима много старијим и од најстаријих помена и првих записа српске усмене епике.

Преглед ставова везаних за питање старине српске усмене епике дао је Сувајдић (2014: 23–45), истичући на почетку Вукову пословичку опрезност и, чини се, хотимичну неодређеност претпоставке „да су Србљи и прије Косова имали јуначки пјесама од старине“ (нав. према – СУВАЈДИЋ 2014: 23). Било је међу научницима и тврдоглавих позитивиста (попут Т. Маретића и Д. Костића) који су оспоравали старину српске јуначке епике, неодвојиво повезујући питање њене старине, као врсте, са најстаријим њеним споменима и записима. На срећу, бројнији су били они (П. И. Преис, В. Јагић, И. Руварац, А. Серенсен, С. Новаковић, А. Гавриловић, В. Чајкановић и др.) који су заступали ставове да старину не би требало одређивати на основу садржине (тј. догађаја – Косовске битке), нити на основу старине појединих записа, па чак ни на основу постања одређених облика (уп. Сувајдић 2014: 25–34). Основна њихова хипотеза јесте да су Јужни Словени имали јуначко песништво и пре досељавања на Балкан, односно да је оно прастаро, још из времена прасловенске заједнице.

Живанина песма о Војводи Кајици како својим формалним (стих, облик, жанр), тако и садржинским (и изражајним) облицима формулативности (Самарџија 2007), као „жива старина“ – вербални реликт архаичних културних форми и познија развојна фаза јуначких ламентација – потврђује оправданост њихове хипотезе. То ће бити показано компаративним посматрањем ове јуначке песме (као творевине вербалног фолклора) – са становишта односа „текста“, текстуре и контекста – основних нивоа анализе фолклорних форми (Bošković-Stulli 1983: 33–36) и сродних жанрова (првенствено тужбалице и, у мањој мери, панегирика).

Из оскудних података о животу Слепе Живане зна се о њој релативно мало: да је била родом из Србије, да је живела у Земуну и тамо певала, просећи и по Бугарској. Зна се да је песме изводила певајући.<sup>3</sup> О томе како је слепа певачица изводила своје песме (текстура), односно о њеној техници певања не постоје никаква сведочанства. Уколико се њено певање контекстуализује у шире разматрање извођења усмене епике, две типске могућности биле су јој на располагању. У својој музичкој анализи гусларског извођења

Јанка и са *Злајина круно њод небом на земљи, / јасна звездо на Маћедонији* (СНП II: бр. 81, ст. 24–25), анатопично се везује за *Маћедонију*. Па ипак, у песми, он полази *од ишшома месџа Смедерева*, прелази Дунав код Ковина и долази наомак Вршца, што би могло представљати могући, у песми утиснути траг Живаниних путовања (уп. Недић 1990: 81).

<sup>3</sup> Земунски трговац Василије Василијевић обавештава Вука 19. јануара 1828. о Живаниној и Јециној смрти закључујући „сад нам већ нема ко *ћевајџи* овде у Земуну“ (Клеут и др. 2014: 115), што би, посредно, упућивало и на начин Живаниног извођења јуначких песама.

јуначке песме, Дворниковић се осврће на емоционалност интерпретације садржине, речима: „Само певање, према садржају песме, основној осећајној интонацији и припадној техници, једном се приближује типу *меланхолич-ној тужења*, а други пут *херојској ошћора и њогсџрека*“ (1936: 169). Који је од ових типова био ближи извођачком маниру и сензибилитету Живанином – очито је:

„То су они гуслари [...] који певају тако да ће се сваког тренутка угушити у јецању. То право ‘бугарење’ одређује сву физиологију њиховог певања, све превоје, предахе, успоне и спуштање гласа. Ова врста епског казивања одаје јасно сродство са тужбалицом. Иако је тужбалица женска творевина, овде је веза са мушком епиком толико очита да бисмо у језику старе романтике могли ту епику мирне душе назвати ‘симболском вековном тужбалицом’ једног народа“ (Дворниковић 1936: 170).

Он, даље, уочава да постоји извесна формална и смисаона веза између тужбалице и епске песме. Та веза огледала би се у одређеној сличности облика, стиха, ритма – а понекад би се дала сагледати и на нивоу тематске сличности, чак и неких садржинских елемената. Примењено на ову певачицу, не само изразита емоционалност, већ и мушко тужење препознатљиви су елеменат Живаниног епског корпуса (Клеут и др. 2014: 116).

Снажном поетском имагинацијом талентоване земунске извођачице укинута су границе и законитости „мушких“ и „женских“ жанрова – у Ђурђевој тужбалици над гробом војводе Кајице, поетски реконструисана, проблескује праисконска ситуација и заматак жанра у своме двојакоме виду – као похвала паломе јунаку,<sup>4</sup> али и као јуначки ламент – саставни елеменат култа мртвих. У том контексту, генезу усмене епике сагледава В. Чајкановић, изводећи из надгробних плачева и похвала „*најсџарије јуначке њесме*“ (1994а: 504–505).

Сличности између епске песме и тужбалице, после В. Чајкановића, запажа и В. Дворниковић. Оне се, првенствено, односе на опевани догађај (насилна смрт), затим тематско-мотивске и фабулативно-сигејне елементе (Дворниковић 1936: 170–171). Саодносно овој двосмерности односа тужбалица ↔ јуначка песма, он износи хипотезу, пошто се у „тужењу изражава патријархално-епска аперцепција жене“, да је, аналогно томе, „јуначки еп,

<sup>4</sup> Похвалу живоме јунаку Ђурађ изговара пре Кајичиног одласка у табор Мађара:

„О Кајица, моје чедо драго!

„Мој пернати од сунашца штите!

„Дико моја свагда на дивану!

„Сабљо бритка свагдана мејдану!

„А крепости међу војводама! (СНП II: бр. 81, ст. 102–106).

Ове Ђурђеве речи добиће свој (проширени) одјек, попут рефлекса у тамном огледалу, уз емоционалну кулминацију, на крају песме, у Ђурђевог оплакивању Кајице над гробом младога јунака (уп. ст. 255–260).

с истог гледишта, *мушка форма айерцейције ѿужбаличкој мойшва*“, а ове жанрове диференцира на основу пола извођача – као два погледа, два приступа, и, коначно, два облика истог.<sup>5</sup> Међутим, аутор се држи (нажалост), како каже, психолошког гледишта, одричући „морфолошко-генетичку“ повезаност ових облика, односно идеју „линеарног развитка као да би еп ‘потипцао из тужбалице’“ (Дворниковић 1936: 172). Потом, он назире и неке елементе интержанровске проходности код ових облика, наводећи као пример, с једне стране, „маниристичко ‘безразложно’ тужење чобанки код оваца“ (Дворниковић 1936: 171) у динарским крајевима, које помиње и Т. Ђорђевић:<sup>6</sup> „У Црној Гори и Херцеговини жене још и сад место певања наричу, као за мртвацем. Кад их је један изненађени књижевник запитао ко им је умро, одговориле су му: ‘Није нико, већ за Лазаром и Милошем наричемо, што на Косову падосе’“ (Нав. према – Дворниковић 1936: 171). Такође, сличност постоји и с отегнутим ојкањем у книнској крајини – тзв. „Плачем за Косово“ (Дворниковић 1936: 171).

С друге стране, жанровска укрштања могла су потећи и од тужбалице ка епској песми. У такву необичну сличност у начину извођења, аутор је имао прилике и сам да се осведочи, присуствујући тужењу једне мајке над гробом свог јединца 1914:

Једног суморног јесењег дана, у првим месецима светског рата, чуо сам на православном гробљу у Сарајеву очајно тужење. Била је то мајка, пореклом Херцеговка, на гробу сина јединца. Тај плач са певањем био је толико језив и страшан да се није могао слушати. *Кроз јецање и задихани говор чула се јасна ритмика десетерца*. Никад као тог момента не осетих исконско јединство десетерачке ритмике са *словом бола*. Увек новим предахом и залетом та је жена понављала болно развучене стихове, који су истински и елементарно звучали као да су то уопште први такви стихови који су створени. *Садржина и изражајна форма биле су ѿу заједно у ѿрвом ѿрчу сѿварања*. ‘Пра-стих епа у свом постајању!’ – синило ми је у тај моменат. *Сва сѿтародревна и сѿторија десетерца као да у ѿмом моментију није ѿосѿајала, колико је елементијарно било њеѿово дејсѿиво из усѿа ове жене* (Дворниковић 1936: 170 – Истакао Д. П.).<sup>7</sup>

<sup>5</sup> „Ако је случај био истакнут и ако је завредио епску мнему, ту на месту могла се у нечијој глави зародити и епска песма, штавише, могла је да прими у себе и елементе тужбалице“. Стога, сматра Дворниковић, „еп и *ѿужбалица две су најсвојсѿвеније форме епско-патријархалног миљеа*“ (1936: 172).

<sup>6</sup> Он указује на формалне знаке жалости, којима се одаје поштовање славној прошлости: „Љ. П. Ненадовић није видео у Црној Гори ‘ниједну жену, ниједну девојку да се кадгод најмањим цветом зашти. Није обичај; у жалости су за Косовом, тако оне мисле’“ (Ђорђевић 1984: 158).

<sup>7</sup> Не желећи, међутим, из неких разлога, да разматрање генезе жанра (попут В. Чајкановића) изведе до краја и без претензија ка шире заснованој компаративној анализи историјског развоја жанра (а могло би се додати – и стиха), и поред запањујућих сличности, откривених на емоционалној и музичкој равни извођења, Дворниковић се задржава само на „психогенези епског десетерца“ и уоченим сличностима.

У *ејској јуначкој ѿесми* Слепе Живане, младога јунака, међутим, оплакује мушкарац – владар, краљ Ђурађ од Маћедоније, као сина (посинка):

Мушка тужбалица Ђурђева над војводом Кајицом једна је од најлепших интерполација у епском ткиву песме [...]; надмашује у сваком погледу тужбалицу војводе Драгије, али их повезује однос оца (оног који тужи) и сина (погубљеног) – ни у једној од ове две песме не ради се о крвном средству но о емотивном (КЛЕУТ и др. 2014: 116).

Ситуација је посве необична, а среће се само још једном – у (такође) Живаниној песми *Љуџица Бојдан и Војвода Драјија* (СНП II: бр. 81). Поред тога, постоји барем још један разлог – митско-ритуални – којим би се могла објаснити ова необична појава мушког тужења: сакрализованашћу владарске функције *свеѿоѿа краља* (ФРЕЛЗЕР 1992: 27–28). *Краљ Ђурађ* (колико год то, на први поглед, не било очито и стилем хероизације епске песме замагљено), руководи, попут краља првосвештеника, погребним церемонијама над Кајичиним гробом – он, без речи, иницира приношење жртве (рационализовано у песми осветом због погинулог јунака);<sup>8</sup> очитује се, све време, његово немо присуство приликом укопа и уређења хумке (насипања гробнице) и, конечно, њему припада финално тужење на крају песме (са обавезним елементима: ритуалним зазивањем покојника, похвалом преминулом и истицањем његових врлина, те исказивањем властитог губитка), као кумулација и кулминација емоционалне тензије у песми.

Посматрајући песме које Вук у *Рачуну од ѿјесама* помиње као Живанине, видно је да су јој омиљени религиозни мотиви, омиљени лик – Марко Краљевић, омиљени мотив – породична љубав, препознатљива особина – велика осећајност (Недић 1990: 66), а препознатљива црта – некаква опсесивна потреба да погинулима, у епилошким деловима песме, уприличи погреб (КЛЕУТ и др. 2014: 115). Када је о датој песми реч, Живанина маестралност долази до изражаја када се њена варијанта упореди другим варијантама које су кружиле у истој културној зони, у истом месту (Земун) и извођене истој публици, при чему се њена варијанта показује на само дужом, већ и заокруженијом и несумњиво естетски успелијом:

Најзнатније одступање у Живаниној варијанти јесу: два дијалога између Кајице и Ђурђа, који очитују најпре савет и бригу за јунака, затим бол над рањеним, а на крају прелазе у монолог – мушку тужбалицу (мотиви-речи). Поред дијалога, естетска супериорност песме слепе жене

<sup>8</sup> Па погледа оком на војводе,  
А војводе један на другога,  
Па се добри дойтише коња,  
Бојна копља земљи положише,  
За бритке се сабље преватише,  
Међ' Мацаре журиш учинише (СНП II: бр. 81, ст. 228–234).

огледа се у описима: шатора, главног јунака и сахрањивања (мотиви-описи). Од једноставне приче о сукобу две дружине и два јунака Слепа Живана створила је песму о трагичној погибији великог јунака, али и о верности и јуначкој жалости, песму у којој се стапају догађаји и емоције (КЛЕУТ и др. 2014: 113).

Међутим, није до краја објашњено откуда то да, супротно искуству кодификованом традицијом, у овој песми туже мушкарци, када је перспектива лирског субјекта у тужбалици доминантно женска (уп. ПЕШИКАН ЉУШТАНОВИЋ 2019: 199).

**2. КУЛТ МРТВИХ И ЈУНАЧКА ПЕСМА.** Гроб у коме је сахрањен ратник, у традицији индоевропских народа, био је предмет посебног поштовања. Саодносно древноме веровању да јунак део своје снаге и моћи предаје простору где је покопан (уп. SCHEIN 1989: 60), гроб ратника био је локус са посебним статусом и значајно култно место:

Tim je ličnostima bilo iskazivano štovanje na mjestu gdje su bile pokopane kao 'herojima'; društvena skupina koju je heroj štitio i čije je interese zastupao prinosa mu je materijalne *iskaze štovanja u obliku žrtava i slavila ga je pjesmom* (SCHEIN 1989: 60).

У свом историјском развоју пут који је жанр требало да пређе, по свој прилици, у исходној тачки био је везан за елементе култа мртвих, тачније породични култ предака (SCHEIN 1989: 60). Компаративни контекст потврђује ту развојну линију: „Прве епске легенде, у најархаичнијој форми личне приче, састављају се од погребних похвала и плачева о подвизима, биткама и догађајима богова и хероја“ (ФРЕДЕНБЕРГ 2011: 301). За хероизацију појединачне смрти, а, пре свега, за свеколики развој епског песништва, био је неопходан још један предуслов, сматра М. Браун – „трагичка историјска свест, каква је овде изграђена с косовским митом. У сваком случају, упадљиво је да је управо у епски активним и плодним подручјима изражен трагичко-напет, па чак и мрачно-болан став певача и слушаца“ (БРАУН 2004: 92), изводећи далекосежни закључак: „По начину излагања тужбалица је најближа јуначкој епици; чак би се могло замислити да је *шужење за њоинулим рајником сџајало у исходној тачки јуначкој њесништва*“ (БРАУН 2004: 92, истакао Д. П.). Други елемент који би могао утицати на хероизацију одређене биографије јесте смрт на бојишту. В. Ђурић, такође, уочава блискост јуначких тужбалица, тј. *шужбалица за знајнијем људима* (палим на разбојишту) с епском песмом (1940: 100).

Баура сматра да је јуначки поглед на свет онај заједнички чинилац од пресудног значаја, који је међусобно приближио јуначко песништво, ламент и панегирик:

The one celebrates a great man's doings to his face, while the other praises him in lamenting his death. The great doings and qualities so commemorated

are often of the kind which heroic poets record in objective narrative. Moreover, panegyrics and laments are often in the same style and metres as strictly heroic poems [...] Panegyrics and laments resemble heroic poetry in their taste for nobler human qualities. The graeat man wins victory in battle or the games; he is a famous huntsman, a father of his people, a generous host, a loyal friend, notable alike for courage and wisdom. In souch poems honour is assumed to be the right end of life, and a man wins it through great achievements. Both panegyric and lament celebrate an individual's fame at some special crisis, and in so doing endorse a heroic outlook (BOWRA 1961: 8–9).

2.1. ПРИПРЕМА ГРОБНОГ МЕСТА И ЖРТВА У ЧАСТ ЈУНАКА. У песми о мучком убиству Војводе Кајице, слици погребња, погребним ритуалима и насипању хумке посвећена је особита пажња. Кајичина дружина (дванаест српских војвода, одабраних по младости, снази, лепоти) гроб (хумку) свог саборца (*брајџа*) уређују на посебан начин – расходујући његову ратничку опрему – јуначко оружје, коња и сокола и приносећи му на жртву непријатеље који су га убили на превару:<sup>9</sup>

А војводе, браћа милостива,  
Са сабљама сандук отесаше,  
Саранише војводу Кајицу,  
Чело главе копље ударише,  
На копље му сокола метнуше,  
За копље му коња привезаше,  
По гробу му оружје простраше;  
Од Маџара унку начинише,  
Обградише гроба Кајичина (СНП II: бр. 81, ст. 243–251).

У песми присутна су два од три обавезна елемента древног словенског погребног ритуала који помиње *Несџорова хроника*: подизање *унке* (од непријатељских тела)<sup>10</sup> еквивалентно је насипању могиле; тризна – јуначка такмичења и игре у част хероја (Зечевић 2007: 50), у песми (трка, коло, скок удаљ и бацање камена с рамена), анахроно су померене на време пре смрти јунака и служе као мотивација ратничке суревњивости и завидљивости противника – Сибињанин Јанка – да изврши злочин. Изостало је само бдење (које у динарским крајевима првобитно није ни не постојало – Ђорђевић 1984: 191), што би се можда могло објаснити и нередовитом (насилном) смрћу јунака. Приношење људских жртава на гробовима истакнутих покојника посведочено је у *Илијади* (Ахилеј у Патроклову част жртвује дванаест младих Тројанаца), потом, у више наврата код Словена, а у X веку Ал Масуди бележи

<sup>9</sup> Да овде није реч о освети, обавезујућој за јуначку епику, сматра и Чајкановић: „У култу мртвих особито су честе и људске жртве. Кад умре какав отмен човек, морају ићи с њим предмети које је волео и који ће му требати, његово оружје, коњ, робови, жена“ (1994а: 68).

<sup>10</sup> У Црној Гори, удружен с мотивом крвне освете, обичај жртвовања непријатеља на гробу јунака замењен је кићењем гроба главама погубљених противника.



овај обичај и међу Србима (в. Тројановић 2008: 609–610). Људска жртва заведочена је код Литванаца четири века касније, уз уништавање оружја (сабља, копље), жртвовање коња, сокола и паса, као и комбиновање различитих погребних пракси (спаљивање и упок) око мртваца.<sup>11</sup>

Копље изнад Кајичине главе – јунаково оружје које више то није, постаје обредном инверзијом измењени означитељ – обележје гробног места: „На крају пута, који је обележен славном и часном погибијом, копље пободено у земљу белег је јунаковог гроба“ (САМАРЦИЈА 2008: 52), знак-симбол и *axis mundi*, „оса света која се у паштровској тужбалици смешта више главе или поред двора умрлог“ (Пешикан Љуштановић 2019: 210).<sup>12</sup> Заправо, читава сцена приреме гроба, потоње уништавање (расходовање, повлачење из употребе свега што је било у додиру с мртвцем или му је припадало) – јуначких атрибута: оружја, животиња и људи који ће јунаку служити *на ономе свету* необично подсећа на претходно помињани опис упока кнеза Гедемина, одолевајући просторној дистанци и времену. На чудесан начин сплели су се у једно чин жртвовања и освета,<sup>13</sup> јуначка обавеза и лични исказ боли као припрема за трагични крешчендо песме. Подржана и симболиком бројева, веровањем у дејство коби и митском семантиком, петрифицираном у финалној формули, Ђурђева тужбалица плени мрачном тамом посткосовских времена:

Окружен дванаесторицом одабраних ратника, Ђурђе се у овој песми обрео изван својих двора. Прешавши преко воде, опремљен за лов сред Вршачких планина, Ђурђе се поставио као (несмотрени) изазивач демона. Семантички потенцијал простора и бројева (1+12) сугерише трагику преокрета, нестанак најбољих у апсолутној превласти смрти. Издигнут, гроб војводе Кајице чува ‘...на Бељацу стражу/ Брез промене докле је крајине.’ Формулом се додатно отварају нека друга, крвава времена, у којима ће гробови хајдука, ускока и крајишника сведочити о безакоњу и отпору (САМАРЦИЈА 2008: 219).

<sup>11</sup> „Гедемин, велики кнез литавски, год. 1341. био је на овај начин погребен: од јеловине наслагали су ломачу и на њу положили покојника у хаљинама које је највише за живота носио, са њим метнули сабљу, копље, тоболац и стрелу. Онда, на истој ломачи, поред мртваца спалише два сокола, хрта, живог оседланог коња, и највернијег слугу. Потом у пламен бацише медвеђе и рисове нокте, неки део непријатељског плена и напоследку три жива немачка ритера. Пошто је све сагорело, сакупише прах од мрца и разних створова с њим спаљених, па закопаше на састави реке Вилне и Вилије“ (в. Тројановић 2008: 610).

<sup>12</sup> Уп. почетак следеће тужбалице: *Бојно коље у њанини сџаце, / Сва њанина од њега се сјаше, / Ту Јокица болан боловаше* (СНП V: бр. 128). Разматрана песма открива још необичне аналогije с епским песмама с мотивом захвалне птице која помаже болесном / рањеном јунаку (у наставку: *К њем’ долази сура тица вране, / И у кљун му воде доношаше*), не изневеравајући, притом, ни своју формулативну семантику гласника несреће, а чије би даље тумачење излазило из оквира овог рада.

<sup>13</sup> Позив на освету, притом, нема само идеолошки, већ и ритуални смисао: „Значење позива на освету као једног од констатних елемената тужбалице [...], у оваквом контексту интензивиранио је чињеницом да се њиме и извршеном осветом смирује покојник који није обезбеђен у складу с култом мртвих“ (Поповић Николић 2016: 148).



2.2. ПРОСТОР ГРОБА И ИСТОРИЈСКИ ЛОКУСИ. У тужбалици, како примећује Љиљана Пешикан Љуштановић, „мушки простор је шири, динамичнији, обједињен кретањем покојника и, пре свега се гради као простор бојишта и погибије, односно простор смрти, коме следи простор гроба, *нове, необичне, куће* преминулог и простори *оној свейта* као породичног, пре свега братског, племенског, па и националног окупљалишта“ (2019: 207). Прецизирајући места трагичног удеса јунака, она каже:

Простори погибије / смрти могу бити географски локалитети и простори познати историји као ратишта и попршта сукоба, или простори економске миграције, али и апстрактна, неименована бојишта, градови, бедеми, шанци, крвава крајина. Историјски гледано, простор умирања се помера од мање више апстрактног, заснованог на опозицији *ми – они*, ка именованим, конкретним просторима. У Карацићевим / Врчевићевим записима простори смрти јесу неименовани *џрадови* окићени главама; непријатељска територија и крајина према њој (Пешикан Љуштановић 2019: 208).

У песми, помињу се поље Бељац (Бељуга?) код Вршца као место Кајичине погибије, Вршца и Вршачке планине, односно Ковин и Смедерево као престони град, локус који поприма митску конотацију средишта, спрам – *Бељац њоља* (јалове, испошћене, беле земље) као периферије (у митском кодирању), лиминалног простора цивилизације и првог браника краљевине, где пали јунак бива осуђен на вечну стражу – *брез џромене докле је крајине* (СНП II: бр. 81, ст. 264). Тако се, просторним кодирањем, погибија мање познатог храброг мартолоса из Ђурђево свите хероизује посредством мита о хероју који ће се вратити из мртвих када буде потребан свом народу, вечнo стражарећи на граничној области краљевства.

2.3. МУШКО ТУЖЕЊЕ. Опис стаситога војводе Кајице централно је место градативног каталога изабраних српских војвода и умногome подсећа на идеалтипски опис младога мрца у тужбалици.<sup>14</sup> Њега трипут оплакује „краљу“ Ђурђе: први пут на месту где је задобио смртну рану („*Мој џернајџи од сунашца шџишџе!* / „*Дико моја свајда на дивану!* / „*Бријџка сабљо свајда на мејдану!* / „*А крејошџи међу војводама!* – ст. 208–211), у другом наврату – из позиције личног губитка („*Ј'о Кајица, мој соколе сиви!* / „*Ал' џи баби крила одломише* / „*И обадва ока извадише!* / „*Како ће џе џе џреболејџи баба?* / „*На Бељацу остџавијџи сама.* / „*Да ми чуваш брез џромене сџражу?*“ ст. 223–227), и трећи пут – на самом крају песме, истичући у градативном низу метафора његову ратничку вредност и ненадокнадивост палогa јунака:

Кука краљу, кано кукавица:  
„Ј'о Кајица, моје чедо драго!  
„Дико моја свагда на дивану!

<sup>14</sup> В. СНП II: бр. 81, ст. 64–94.

„Сабљо бритка свагда на мејдану!  
 „И крепости међу војводама!  
 „Сува злата смедеревски кључи!  
 „Десно крило од српске крајине!  
 „Како ће те преболети баба!  
 „Како ће те оставити сама,  
 „Да ми чуваш на Бељацу стражу  
 „Брез промене докле је крајине!“ (СНП II: бр. 81, ст. 254–264).

Градaтивним антиклимаксом истиче се лични губитак Ђурђев (*чего моје градо, дико моја*), кога смењује туга за изгубљеним врским ратником, његовом вештином и снагом (*Сабљо бришка свагда на мејдану! / „И крејосици међу војводама*), што постепено прераста у губитак за све становнике утврђеног деспотовог града (*Сува златна смедеревски кључи*), а потом и за читаву земљу (*Десно крило од српске крајине*). Метафором кључара и кључева, Ђурађ потврђује Кајичину функцију постхумног чувара границе, златних кључева града који никада неће бити предати непријатељу (символика непомирљиве борбе и одбијање сваке предаје), али и његову проверену верност према сизерену,<sup>15</sup> онкрај граница смрти. На тај начин, лична трагедија и трагедија народа стапају се у једно и поистовећују, а Кајичина смрт добија истовремено (псеудо)историјску и поетску интерпретацију.

Ђурађ Смедеревац – владар и (свети) краљ, старосном доби<sup>16</sup> и достојанством сизерена издвојен, оплакује палог јунака, а војводе ћуте. Но, није само реч о изразу феудалне хијерархије. Попут првосвештеника, он као да руководи погребним ритуалом и оплакује највернијег војводу, а остали, поименце побројани ратници, своде се сада на споредне ликове, припремају гроб и јунака за упок, а не оглашавају се. На обредни карактер ових радњи указује лиминални статус учесника: *дванаест војвода* атрибуирани су у песми као *деца, млађи, синови*. То не само да упућује на њихову младост, већ и на социјални статус – њихову неиницираност, обредну улогу неофита – младих који тек треба да буду произведени у статус ратника. Они су и сами задужени за исказивање поштовања и утврђивање култа палог јунака.<sup>17</sup> Мушко тужење не подржава само древна обичајна норма, већ постоје и ретки забележени примери: „у XVII v. међу сенјским uskocima paricali su i muškarcí“ (РЕЋИЋ – МИЛОШЕВИЋ-ЂОРЂЕВИЋ 1984: 252); у Црној Гори „нарикавац“ оглашава покојникову смрт (ЂОРЂЕВИЋ 1984: 171), а сличне примере из Црне Горе на-

<sup>15</sup> Интернационална слојевита симболика кључева укључује и „poverenje i proverenu vernost prema svom gospodaru“ (BIDERMAN 2004: 158).

<sup>16</sup> Деспота Ђурђа усмена историја „памти“ као владара у позним годинама, будући да се „зна да је Ђурђу било 60 година када је stupio на prijestolje i да је doživio devedesetu godinu; dakle bio је 'starac' читаво vrijeme своје vlade“ (MARETIĆ 1966: 146).

<sup>17</sup> „U povijesna vremena heroja је обично štovala у posebnu obliku друштвена skupina, на primjer mladići koji су и сами bili у postupku inicijacije у odgovornosti i prava odraslih“ (SCHEIN 1989: 60).

води и Вук: „Кад из другијех мјеста иду *мушкарци* на покајање, они се поређају један за другијем заметнувши пушке наопако, а *једнога* између себе *изабериу ње нариче и јачуе* иза гласа“ (КАРАЦИЋ 1852: 529 – истакао Д. П.). Сличан пример записао је и Н. Шаулић почетком XX века (в. ПЕШИКАН ЉУШТАНОВИЋ 2019: 199), а бележени су и касније, у партизанским тужбалицама (ПОПОВИЋ НИКОЛИЋ 2016: 144). Дати примери потврђују да мушко тужење није било непознато Србима (особито динарцима).

С обзиром на (познију) диференцијацију жанрова према полу извођача, на истом поднебљу (динарска културна зона), из истих корена (култ мртвих, односно култ предака) генерисане су две основне врсте, припадајуће овом култу – тужбалица и епска песма. Када је наративни елеменат постао доминирајући у структури песме и добио јавни значај (припао мушком домену), а тужбалички се повукао у други план, дошло је до хероизације нарације, односно појављују се „најстарије јуначке песме“ (ЧАЛКАНОВИЋ 1994а: 505). Када су превагнули изрази личне боли, породична трагика над губитком колектива и пригодни карактер извођења (с циљем испраћаја покојника на *онај* свет), тужење за покојником остаје у породичном окриљу и женском домену моћи, а дата варијанта жанровски се реализује као лирска песма (тужбалица). Наравно, хибридних жанрова и некаквих међуформи, на граници женског и мушког, лирског и епског било је, али оне не могу бити и нису куриозум, већ појава која се подразумева по себи, као основна одлика усменог песништва.<sup>18</sup>

**3. ФОРМАЛНИ И КОНТЕКСТУАЛНИ ЕЛЕМЕНТИ УСМЕНЕ ИМПРОВИЗАЦИЈЕ: СТИХ ЈУНАЧКЕ ПЕСМЕ (АСИМЕТРИЧНИ ДЕСЕТЕРАЦ) И НАЧИН ИЗВОЂЕЊА (КАЗИВАЊЕ : ПЕВАЊЕ УЗ ГУСЛЕ) У ПОРЕЂЕЊУ СА СТИХОМ ТУЖБАЛИЦЕ И ТЕХНИКОМ ТУЖЕЊА.** Не постоји потврда да је Живана епске песме изводила уз гусле, већ само да их је *певала*. Међутим, за њену ученицу, Слепу Јецу (Јелисавету Јовановић) зна се да је певала уз гусле просећи (в. НЕДИЋ 1990: 123). Из Вукових узгредних осврта, могло би се закључити да су равноправно били заступљени и један и други тип извођења (певање из гусле : казивање), али и да је дошло до извесне професионализације у извођењу:

Пишући о својим невољама приликом сакупљања песама, Вук је записао и речи жена које су одбијале да му казују или певају песме: ‘Ми нисмо слепице да вам песме *пјевамо* и *казујемо*’ [...]. Посредно, ово је сведочанство да је створен некакав отпор према извођењу песама, бар у јавности, односно да је преношење песама било схватано као посао слепих. (КЛЕУТ и др. 2014: 12).

<sup>18</sup> Интересантан је претходно помињани пример десетерачког тужења с типично епским мотивима рањеног јунака, гаврана гласоноше и позива на освету (*Мајка вели: „Куку мајци, синко!“ / Браћа веле: „Куку, наше крило!“ / „На јунацијиво свуђе од освети!“*), који се зауставио на корак од хероизације и (интержанровског) преласка у јуначку песму (Уп. СНП V: бр. 128).

„Текст“, певање и инструментална пратња најчешће су истицани као неодвојиви елементи усмене импровизације. С обзиром на могуће изостајање гусала као музичке пратње приликом певања епских песама, намеће се питање да ли је извођење уз гусле хронолошки млађе у односу на стих. Посматрајући савремено извођење епских песама, односно праксу да се песма „још говори и рецитује“ (Дворниковић 1936: 177), Дворниковић закључује: „Најпре отпада музичка пратња, а то [...] казује да је пратња гусала један секундаран елемент и зато се у стадију распада и раније губи“ (1936: 177).<sup>19</sup> Извођење јуначких песама *казивањем*<sup>20</sup> открива неочекивану аналогiju са тужбалицама, као и с баладама. Речитативна силабика и афективност извођења („узбуђена нарација“, тј. „техника и физиологија узбуђеног говора“ – Дворниковић 1936: 164, 165) сведоче о њиховој необичној повезаности. Стога, потребно је, на тренутак, апстраховати ону финалну фазу у историји развоја песама у асиметричном десетерцу – извођење од прве половине XIX века (време Вуковог бележења), све до савремених „естрадних“ извођења и гусларских вечери. Тиме би постало очито да „не, дакле, музику, него *осећајно казивање са њрелазом у њевање сматрамо њримарним фактором нације народне епике*“ (Дворниковић 1936: 165 – истакао Д. П.).

Хипотезу о блиској повезаности тужбалице (посебно наративно развијених тужења у асиметричним „трипартитним“ десетерцима) и епске поезије заговарају и други проучаваоци. Роман Јакобсон, на основу истих географских зона у којима се појављују епско песништво и сродне „поетске и музичке форме“, говори о њиховој блиској повезаности (1966: 427), имајући пред собом исту аргументацију као и Дворниковић, уз боље познавање компаративне метрике. М. Л. Гаспаров уочава за општесловенску силабику (пореклом из индоевропске) да су стих тужбалице и епске песме, осмерац и асиметрични десетерац, најстарији словенски стихови (1989: 5, 14). Основна карактеристика поменутог „општеиндоевропског“ стиха била је цезура иза четвртог слога и квантитативна клазула (дуги претпоследњи слог у стиху),<sup>21</sup> као најава завршетка стиха (ГАСПАРОВ 1989: 14–15). У стиху тужбалице (у симетричном осмерцу с четворосложним припевом, који се, у првом делу стиха десетерца – до цезуре, као и у потоњем четворосложном наставку – до помоћне цезуре, подудара с асиметричним десетерцем), Гаспаров уочава алитерацију (као и Н. Петковић, уз етимолошку фигуру и одређене

<sup>19</sup> Претпоставку о (првобитно) декламаторском карактеру индоевропске праоснове епског десетерца изричу најпре Меје, Срезњевски, потом Јакобсон (в. ЈАКОВSON 1966: 461), а понавља је и Гаспаров (1989: 20, 30).

<sup>20</sup> Вук за Тешана наглашава како је песме *казивао* (премда их је умео и изводити уз гусле). То се, у великој мери, подудара са тврђењем М. Гаспарова о речитативном карактеру јужнословенске епске поезије, у коме напев преовладава над говорним ритмом (ГАСПАРОВ 1989: 20).

<sup>21</sup> Н. Петковић квантитивну клазулу тумачи тиме да је „стиху као засебној јединици потребан сигнал о завршетку, о крају, па музичка мелодија овде служи за каденцирање“ (2006: 200).

лирске паралелизме за епски десетерац), којима се учвршћује ритам стиха (ГАСПАРОВ 1989: 21; ПЕТКОВИЋ 2006: 196–197). Сличан је и начин извођења: док су у речитативном стиху одлучујућу улогу имале речи, у поетском такву улогу добија мелодија (ГАСПАРОВ 1989: 30). Тако тужбалица, као и епска песма, има напевни карактер, при чему је мелодија од споредне важности. А. Лома реконструише заједничко порекло епике и тужбалица посредством извесних елемената стиха. Наиме, он у пракси употребе вокатива уместо номинатива открива могући остатак призивања мртвих у епским песмама (ЛОМА 2008).

Да ли би се, на основу идентичности стиха (симетрични осмерац, односно епски десетерац, које користе обе врсте), могло рећи да су јуначка епика и тужбалица отпочеле свој развојни пут из исте исходишне тачке (прасловенске заједнице)? С обзиром на то да је старост стиха у непосредној вези са старошћу формула – петрифицираних структурних и значењских јединица, да ли би то значило да окошталост метричких конструктивних целина указује на старост (и сакралност) митско-ритуалних елемената који су овим стихом презервирани? Пратећи говорни низ усменопетског стиха, Н. Петковић тврди да је он сачињен од „мање-више приговорљених синтаксичких образаца из залихе којом усмени песник располаже као делом колективног и личног памћења“ (2006: 197), а тиме и много старији од саме песме. Да су такве целине („синтаксички обрасци“, односно формуле) уистину архаичнији од конкретне песме, могуће је показати на микројединицама стиха – „изражајним облицима формулативности“ (САМАРЦИЈА 2007: 133–179), поређењу и метафори, с рестриктивно постављеним семантичким пољима. Краљ Ђурађ оплакује јуначку смрт кукајући *кано кукавица* (ст. 221, 254), апострофирајући младога покојника типском метафором – *мој соколе [сиви]* (ст. 222). Поређење онога ко нариче за мртвим са кукавицом има митски карактер – у етиолошком предању, кукавица је настала од сестре која је тако оплакивала братовљеву смрт „да се Бог на њу расрдио, што је тако много тужила за братом, кога је он био узео, па је претворио у тицу“ (КАРАЦИЋ 1852: 312). Ово поређење-формула, очито, надилази жанровске границе и постаје, у тужбалици, типска ознака жене која тужи за мушким чланом породице (сином, братом, мужем...).<sup>22</sup>

Метафора сокола, често коришћена у тужбалицама,<sup>23</sup> али и у сватовској лирици, употребљена је и у овој јуначкој песми: „мада је још чешће соко метафорична ознака за младића и женика у љубавној и свадбеној лирици“, она добија специфичну семантику у усменој епици: „Кроз српску традицију се учестало соко идентификује са најбољим епским јуначима“ (САМАРЦИЈА 2008: 76). Та метафора, у тужбалици, даље се конкретизује метонимијом

<sup>22</sup> Уп. СНП I: бр. 154; СНП V: бр. 134, 152 и др. У кући која је изгубила мушке чланове, „жене које настајују тај хладни и затворени *зайрњени* свет означавају се метафорама кукавице, црне чавке, гује.“ (ПЕШИКАН ЉУШТАНОВИЋ 2019: 214).

<sup>23</sup> В. СНП I: бр. 154; СНП V: бр. 130, 135–137, 142, 144, 147, 148, 155 и др.

сломљених крила:<sup>24</sup> „сликовито обележавање ситуације у којима јунак своје саборце метонимијски означава као крила вишеструко су приближена представама смрти. Зауостављен лет и премештање душе преко границе светова увек су појачане тоном директног обраћања“ (САМАРЦИЈА 2008: 77).

Ђурђе нариче над на превару убијеним Кајицом на следећи начин:

„Ј’о Кајица, мој соколе сиви!  
 „Ал’ ти баби крила одломише  
 „И обадва ока извадише!  
 „Како ће те преболети баба? (СНП II: бр. 81, ст. 222–225)

Припремајући за штампу стихована тужења, Вук Караџић бележи најпре тужбалице (извођене пре и током укопа) у симетричним осмерцима са четворосложним припевом, а онда тужења (на повратку кући) у *ејским десетерцима*, без припева (дакле, реч је о истој културној зони, истом месту, истој сахрани и истом покојнику):

Куку Перко, очи извађене!  
 Куку брате, *крило саломљено!*  
 Куку брате престрижени!  
 Ко ме ће ти свијетло оружје  
 Да ти тамни у сиротну двору,  
 Као твоје у земљици лице? (СНП V: бр. 145).

Притом, на истој сахрани, за покојником наричу у симетричном осмерцу, с четворосложним припевом (*мој соколе* СНП V: бр. 142, 148; *соко Перо* – СНП V: бр. 144, *соко роге* – СНП V: бр. 147), а „враћајући се кући“ – дакле, ван простора гроба и када није реч о оплакивању над покојниковом одећом и оружјем – у епским десетерцима. Символично-метафоричка значења и облик ових микроформула тужбалице (*сокола, њоломљених крила, извађених очију...*) идентична су притом као и у разматраној епској песми.

Да ли је могуће претпоставити да је, одвајањем од култа покојника, тужење природно прешло у „хероизовану форму“ и асиметрични (епски) десетерац? Или је оно одувек егзистирало и у епским десетерцима – као алтернативном стиху, сачуваном код Срба још од праиндоевропске заједнице?! Нехотично сведочанство да је асиметрични десетерац био и природни стих тужбалице постоји у Вуковом *Српском рјечнику* (1818, 1852) јер одредницу *тужийти* он илуструје – примером тужења у епском десетерцу (уп. КАРАѢИЋ 1818: 834; 1852: 754).

Јављање ова два стиха као алтернативних метричких форми ламента, дакако, не мора сведочити о њиховој генетској повезаности. Но, како су и симетрични осмерац и асиметрични десетерац стихови који воде порекло још из словенске прапостојбине, а код Срба очувани до данас (притом, међусобно

<sup>24</sup> СНП V: бр. 127, 128, 143, 144, 145, 149 и др.



заменяиви у истој културној зони), разложно је претпоставити да су се ови стихови, ослобађајући се метричке „предодређености“ за једну одређену врсту и жанр (метаметричке означености), почели користити, напоредо са својом „примарном“ сврхом (у култу предака и палих ратника), и у другим жанровима. Тако је, с једне стране, паралелно с тужбалицама, у осмерцу егзистирала и епика краткога стиха (осмерачка), а уз симетрични осмерац (стих календарске обредне, али и животно-обредне и љубавне поезије) постојала су, с друге стране, хероизована тужења у правилном асиметричном десетерцу и трећем лицу, наративно развијена, у којима се срећу неки епски мотиви и топоси (рањени јунак, птица помоћник, планина као хтонски простор боловања, гавран гласоноша, подела плена/наследства и сл.) (в. СНП V: бр. 127, 128, 131 и др.).

Типолошка испитивања генезе епског песништва класични филолози изводили су, као што је претходно показано, из везе епског песништва са култом мртвих и ламентата над хумкама палих ратника. С. Шајн доводи у везу формулативност и метричку структуру најстарије епске поезије (старогрчке и староиндијске) са њеним индоевропским окриљем (1989: 26–27), а потом настоји установити обредно порекло ове поезије из култа хероја и песама, извођених над њиховим гробовима. В. Чајкановић ту везу покушава да докаже специфичношћу инструменталне пратње (гусле), начином извођења и, коначно, финалним формулама у којима се песма *намењује* за душу одређене особе (1994а: 505–506). Као један од аргумената своје тезе о пореклу епске поезије из тужбалице он помиње култну вредност јавора као дрвета мртвачког култа – материјала од кога се праве гусле, а који се користи и за мртвачке сандуке (1994b: 101). Савремени фолклористи оправданост овог Чајкановићевог аргумента прихватају и потврђују петрифицираном семантиком словенске епске формуле *јусала јаворових*, као средства комуникације с прецима (Трубарац Матић 2017: 427). Гусле, по речима С. Тројановића, имају несумњиво национални карактер, „значајне због пратње славних народних песама, које се певају *српским језиком* и *српске јунаке величају*“ (2008: 674 – истакао С. Т.). На теренима и код певача где је музичка пратња изостала, помиње се њихово озбиљно држање (Тешан Подруговић), али и нарочито извођење, тј. „тужан начин рецитовања“ епске песме, за који Чајкановић претпоставља да „долази од њихове везе са култом мртвих и њиховог сродства са тужбалицама“ (1994а: 506). Сличност назива за оплакивање мртваца и специфичног начина извођења – *бућарења* (Ђорђевић 1984: 167, 169), осведочен је, притом, у још једној врсти епске поезије – бугарштици (в. Дворниковић 1936: 170).

Кључни доказ да је свеколико епско песништво генерисано из језичко-стилских образаца, припадајућих култу палих хероја, Чајкановић налази у завршној формули епске песме, где се песма *намењује* „за *сјомен*, или за *душу* тога и тога“ (1994а: 506). Каталог формула М. Детелић конкретизује неколике типове финалних формула ове семантике (упркос њиховим несистемским и узгредним бележењима), где певач призива благослов на присутне,



а славу и вечни помен жели погинулим јунацима – извршиоцима подухвата (*Њима нида име не умире; Бої му дао у рају насеље, / Нама, браћо, здравље и весеље; Ах, нека ја, свијетла му душа! / Такви јунак нида не умире, / но осџаје да се сџоменује*, и т. сл – в. ДЕТЕЛИЋ 1996: 173–174). Из ових примера очит је архаичан концепт по коме хероји извршавају јуначки подвиг, непрестано суочени са смрћу, а неретко, по цену сопственог живота, за свој колектив (породицу, племе), али и зарад сопствене славе (у песмама) и самопотврђивања, којима надилазе границе смрти и смртности (SCHEIN 1989: 28).

Укупно узев, иако је непосредне доказе о генетској повезаности тужбалица и усмене епике тешко понудити, мноштво посредних доказа упућује на то да су аутори који су заступали ову тезу (Јакобсон, Чајкановић, Ђурић, Браун, Шајн, Лома и други), по свој прилици, у праву.

А када је о песми *Смртї Војводе Кајице* реч, интерполирајући лирску тужбалицу у епски наратив о смрти хероја и освети, Живана је песнички видовито наслутила архаичне дубине ових жанрова. Стављајући тужење над преминулим јунаком у уста владара и (светог) краља, она је ово необично одступање од традиције, парадоксално, мотивисала још архаичнијом обредном нормом. Уносећи лични тон у песму (ламент владара и Ђурђеву тугу због губитка најбољег јунака), она је изједначила трагедију појединца (деспота из мрачних дана српске повеснице) са трагедијом народа. У поетском дослуку са временима много старијим него она о којима је певала, Живана је, изузетном интуицијом и прворазредним песничким талентом, поетски реконструисала и оживела развојни лук свеукупне (српске) епике, у границама једне песме. Њен главни јунак, мање познати храбри мартолош из смедеревског круга ратника, израстао је тако од палог ратника у симбол трагичне жртве, али и неугаслог отпора, митологизованог и метафоризованог у стражара онкрај граница гроба, неуморног и постојаног, „без промене докле је крајине“.

## ИЗВОРИ

- КАРАЦИЋ, Вук Стегановић. *Српски рјечник, исџољкован њемачким и латинским ријечма*. у Бечу, 1818.
- КАРАЦИЋ, Вук Стефановић. *Српски рјечник, исџумачен њемачкијем и латинскијем ријечима*. Беч: Штампарија јерменскога манастира, 1852.
- СНП I: КАРАЦИЋ, Вук Стефановић. *Српске народне џјесме*. књ. I. Прир. В. Недић. Сабрана дела Вука Караџића, књ. 4. Београд: Просвета, 1975.
- СНП II: КАРАЦИЋ, Вук Стефановић. *Српске народне џјесме*. књ. II. Прир. Р. Пешић. Сабрана дела Вука Караџића, књ. 5. Београд: Просвета, 1988.
- СНП V: КАРАЦИЋ, Вук Стефановић. В. Стефановић Караџић, *Српске народне џјесме. Књџа џеџа у којој су различне женске џјесме*. Прир. Љ. Стојановић. Биоград: Државно издање, 1898.

## ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- БРАУН, Максимилијан. *Српскохрватска јуначка њесма*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, Вукова задужбина; Нови Сад: Матица српска, 2004.
- ГАСПАРОВ, Михаил Леонович. *Очерк историје европског стиха*. Москва: Наука, 1989.
- ДЕТЕЛИЋ, Мирјана. *Урок и невести: њоејика ејске формуле*. Београд: Балканолошки институт САНУ и др., 1996.
- ДВОРНИКОВИЋ, Владимир. Психогенеза епског десетерца. *Прилози њроучавању народне њоезије* III/2 (1936): 161–178.
- ЂОРЂЕВИЋ, Тихомир. *Наш народни живои*. књ. 4. Београд: Просвета, 1984.
- ЂУРИЋ, Војислав. *Тужбалица у свейској књижевности*. Београд: издање аутора, 1940.
- ЗЕЧЕВИЋ, Слободан. *Кулј мрјивих код Срба*. Београд: Службени гласник, 2007.
- КЛЕУТ, Марија, Љиљана Пешикан Љуштановић, Наташа Половина, Светлана Томин. *Без очију кано и с очима*, Нови Сад: Филозофски факултет, Академска књига, 2014.
- НЕДИЋ, Владан. *Вукови њевачи*. Р. Пешић (прир.). Београд: Рад, 1990.
- ПЕШИКАН ЉУШТАНОВИЋ, Љиљана. Родни аспекти усмене тужбалице. *Зборник Мајице српске за књижевност и језик* LXVII/ 2 (2019): 197–219.
- ПЕТКОВИЋ, Новица. *Ојлеги из српске њоејике*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2006.
- ПОПОВИЋ НИКОЛИЋ, Данијела. *Друји свей: сјудује о демонолошким њредањима и њужбалицама*. Ниш: Филозофски факултет, 2016.
- САМАРЦИЈА, Снежана. *Увод у усмену књижевност*. Београд: Народна књига, 2007.
- САМАРЦИЈА, Снежана. *Биојрафије ејских јунака*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, 2008.
- СУВАЛЦИЋ, Бошко. *Орао се вијаше*. Ниш: Филозофски факултет; Београд: Филолошки факултет, 2014.
- ТРОЈАНОВИЋ, Сима. *Јединство народној духа*. Б. Јовановић (прир.). Изабрана дела, књ. 4. Београд: Службени гласник, 2008.
- ТРУБАРАЦ МАТИЋ, Ђорђина. *Фолклор, Гусле*. Љ. Гавриловић (ур.). *Ејнолојија и анијројолојија*, Београд: Службени гласник, Етнографски институт САНУ, 2017, 423–429.
- ФРЕДЕНБЕРГ, Олга М. *Поејика сижеа и жанра*. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2011.
- ФРЕЈЗЕР, Џемс Џ. *Злајна јрана*. Београд: Алфа, Драганић, 1992.
- ЧАЈКАНОВИЋ, Веселин. *Сјудује из српске релијије и фолклора (1925–1942)*. В. Ђурић (прир.) Сабрана дела из српске религије и фолклора. Књ 2. Београд: Српска књижевна задруга, Београдски издавачко-графички завод, Просвета, Партенон М. А. М, 1994а.
- ЧАЈКАНОВИЋ, Веселин. *Речник српских народних веровања о биљкама*. В. Ђурић (прир.) Сабрана дела из српске религије и фолклора. Књ 4. Београд: Српска књижевна задруга, Београдски издавачко-графички завод, Просвета, Партенон М. А. М, 1994б.

\*

- BIDERMAN, Hans. *Rečnik simbola*. Beograd: Plato, 2004.
- BOŠKOVIĆ-STULLI, Maja. *Usmena književnost nekad i danas*. Beograd: Prosveta, 1983.
- BOWRA, C.M. *Heroic Poetry*. London, New York: MacMillan & Co Ltd., St. Martin's Press, 1961.
- JAKOBSON, Roman. *Selected Writings IV: Slavic Epic Studies*. The Hague, Paris: Mouton, 1966.
- KLEUT, Marija. Podela srpskohrvatskih epskih usmenih pesama u cikluse – uzroci i posledice. *Narodna umjetnost* 27 (1990): 99–107.
- ЛОМА, Aleksandar. Les chants de l'au-delà. La poésie épique indo-européenne et les lamentations funéraires. *Зборник Мајице српске за класичне студије* 10 (2008): 167–186.
- MARETIĆ, Tomo. *Naša narodna epika*. Beograd: Nolit, 1966.
- PEŠIĆ, Radmila, Nada MILOŠEVIĆ-ĐORĐEVIĆ. *Narodna književnost*. Beograd: Vuk Karadžić, 1984.
- SCHIEIN, Seth. *Smrtni junak*. Zagreb: Globus, 1989.

Драгољуб Ж. Перич

ГЕРОИЧЕСКАЯ ПЕСНЯ И ПРИЧИТАНИЕ:  
ВОПРОС ВОЗМОЖНОГО ЖАНРОВОГО ПОДКЛЮЧЕНИЯ

Резюме

Предметом исследования в данной статье является реконструкция путей генезиса сербского героического эпоса, который даже в своей начальной этапе был необычайно близким с (героическим) плачем, исполняемым над могилами павших героев. В качестве аргумента используется сходство в способе исполнения этих песен, элементы культа мертвых (без сомнения присутствующие как в причитаниях, так и в заключительных формулах героического эпоса), а также и общий стих – асимметричный (эпический) десятисложник, общий для обоих поэтических жанров. Все это более подробно показано в песне Слепой Живаны „Смерть воевода Каицы“, которая поэтично ясновидящее, связывает и потходит исторический и генетический отдаленные жанры – причитание и героическую песню: в сценах устраивания могилы воевода Каицы, жертвоприношения, мужского плача над его могилой и посмертного воздавания хвалы у павшего героя.

Универзитет у Новом Саду  
Филозофски факултет  
Одсек за српску књижевност  
[dragoljub.peric@ff.uns.ac.rs](mailto:dragoljub.peric@ff.uns.ac.rs)

Др Лидија Д. Делић

## МЕТАМОРФОЗЕ ЧОВЕКА У ЖИВОТИЊУ Логика трансформација у усменом фолклору\*

У раду се на материјалу српског усменог фолклора илуструје логика модификације човека у животињу у спектру жанрова од бајке и предања, до баладе и епике, заснована на особеним типовима фантастике, стратегијама концептуализације и прагматици текста. Прате се смерови трансформације и веза метаморфозе и греха (чуда, еманације трансцендентног), што је основа за реконструкцију позиције и „употребе“ животиње у антропоцентричном моделу света.

*Кључне речи:* животиња, анималистика, метаморфоза, чудо, змија, соко, вила, кукавица.

1. Претварање човека у животињу и трансформација у супротном смеру фреквентни су у усменим предањима и обимнијим прозним врстама, а у вези су с типовима фантастике карактеристичним за конкретне жанрове и њихову „духовну заокупљеност“ (А. Јолес). Претварање птица у прелепе девојке („Златна јабука и девет пауница“; В 4), или претварање девојке, дивове кћери, у пчелу, патку и поново у девојку („Царевић и дивова кћи“; Ч 34), змије у јунака („Змија младожења“; В 9, 10) и сл. – један је од основних видова „зачаравања“ и „рашчаравања“ у иницијалним и финалним етапама радње бајке и (без обзира на могућа тотемска,<sup>1</sup> митска и обредна упоришта) има превасходно сижејну функцију. Привремена метаморфоза стабилан је елемент „у склопу типа о чаробњаковом шегрту“ (у мачка, врапца, коња, голуба), као и у бајкама с мотивом магичног бега (преображаји у овцу, пчелу, патку, голуба и голуницу) (Радуловић 2009: 204). Трајне метаморфозе човека у животињу ретке су, међутим, у бајкама и ексклузивно су везане за ликове помоћнике

---

\* Рад је суфинансирала Хрватска заклада за знаност пројектом „Културна анималистика: интердисциплинарна полазишта и традицијске праксе“ (IP-2019-04-5621).

<sup>1</sup> О тотемским исходиштима бајке детаљније у Радуловић 2009: 132 и MARJANIĆ 2020: 146–148, где је наведена и референтна литература.

(Пепељугина мајка се претвара у краву; В 32) или за ситуације у којима се у бајке уводе елементи атипични за овај жанр, какав је случај с варијантом „Царева кћи овца“ (В 28), у којој се јавља мотив инцеста. У тој бајци супруга на смрти заклиње мужа да се након њене смрти ожени, али искључиво оном девојком којој ће савршено пристајати њен прстен. Када се након неуспешне потраге по царству испостави да прстен одговара само њиховој кћери и када отац, обавезан супругином самртном жељом, крене да се ожени сопственом кћерком – она се претвара у овцу и остаје уз оца. Овај невешти епилог показује да бајка није умела да изађе на крај са њој страним мотивом инцеста,<sup>2</sup> типичним за усмене баладе и усмена предања, а решење је повучено из општег фонда традиције, која инцест често доводи у везу с метаморфозама, по правилу у камен. Оно је, међутим, суштински неприлагођено систему бајке, јер се трајна метаморфоза која није последица греха приближава апсурду – ћерка претворена у овцу остаје с оцем у недефинисаном односу и умире када и он: „По том је овца свећер уз цара скакутала и блејала, и он је њивио и гојио као своје дијете, и кад цар умре, у они дан умре и овца.“

За разлику од бајки, предања трансформацијом, чак и када у етиолошком духу „објашњавају“ порекло животиња, по правилу маркирају грех. Син који с оцем покушава да превари комшију око међе (или брат брата) тако што се закопа у земљу и лажно сведочи где је граница између два имања претвара се у кртицу (Марковић 2004: 75–77); непослушна кћи претвара се у змију у комплексу прича о закопаном благу (Палавестра 2003: 135–136), невеста „немкињица“ која годинама служи све укућане без речи и крај које доводе другу, језичаву жену претвара се у ластавицу и напушта дом (Златковић 2007: 476), пекар који ногама меси хлеб претвара се у медведа<sup>3</sup> (Ђорђевић [Т.] 1958/І: 253) и сл.<sup>4</sup> Чак и тамо где је библијско предање понудило своју верзију приче о метаморфози, шира фолклорна традиција инклинирала је наративима о огрешењу. Вук тако бележи предање по коме су се сестре Лазара из Витаније када је он први пут умро заветовале да ће тужити за њим док су живе, па када је Исус подигао Лазара из мртвих створио је и птицу која ће уместо њих кукати – да се одржи завет (СР, s. v. кукавица).<sup>5</sup>

<sup>2</sup> Мотив би могао имати упориште у древним праксама везаним за венчање краљева („Инке, стари Персијанци, Египћани, Ирци и Кинези познавали су обичај да се краљ жени кћерком“; Радловић 2009: 94), али је у конкретној традицији приповедања дисфункционалан. Како показује Немања Радловић, у бајци је инцест „одбачен, односно развој догађаја подразумева обрте који онемогућавају грешну везу“ (2009: 87); уп. и Самарџија 2011: 124.

<sup>3</sup> Ицрпан словенски компаративни материјал о пореклу медведа од човека дат је у Гура 2005: 118–119.

<sup>4</sup> У раду нас занима искључиво трансформација човека у животињу, нећемо се овом приликом бавити бројним метаморфозама демонских бића (вештица, ала, вампира итд.), анђела, светаца и сл. Некрштенци који се трансформишу у демонска зооморфна бића (најчешће птице) такође ће остати ван заштитних оквира истраживања.

<sup>5</sup> Круг варијаната дат је у Ђорђевић [Д.] 1988: 552. Уп. Чаљкановић 1994/1: 87; Ђорђевић [Т.] 1958/ІІ: 3–20.

Често се, међутим, грех неумереног тужења (познат у традицији и у виду несмиреног преминулог детета чија је кошуљица мокра од мајчиних суза) апострофира као узрок претварања сестре у кукавицу (бугарска традиција повезује мотив дугог боловања јунака са тужењем сестре због којег анђели не могу да приђу и узму му душу; СБНУ 10, стр. 15, бр. 7, 8),<sup>6</sup> а однос према трансформацији и чину превеликог жаљења посредно се ишчитава из чињенице да у предањима овог типа кукавице алтенирају са змијама<sup>7</sup>:

Св. Јован каже на оне сестре:

– А што кукате? – каже: – Ти, каже, да кукаш на грану, а ти да идеш у трње.

И створи се једна у кукавицу, а једна у змију (Ђорђевић [Д.] 1988: 477).

Кардинална разлика међу жанровским стратегијама бајке и предања јесте, међутим, у доминантном смеру трансформације, а ти смерови – са становишта неминовно антропоцентричне културе – ни изблиза нису подједнако оптимални нити пожељни. Бајке фаворизују претварање животиња у људе, или искуство боравка у животињском обличју, као неку врсту авантуристичке катарзе којој следи срећни повратак у нормалу, док предања говоре о трансформацији у супротном смеру, а она се неминовно сагледава као вид казне и фигурира као егземпл и опомена.

**2. ЕПСКЕ МЕТАМОРФОЗЕ.** Епске и баладичне метаморфозе ослањале су се на сижее бајки и предања сходно сопственим жанровским стратегијама и прекупацијама (Милошевић Ђорђевић 1971). Епика је од бајке превасходно баштинила конкретне сижејне обрасце и мотиве, какав је, примера ради, „спољашња душа“ (Детелић 1996: 89).<sup>8</sup> Бајковна фантастика је, међутим, битно другачија од епске (Самарџија 2008: 285), па је и број ових позајмица релативно мали. Бајковити сижеи су само по изузетку били адоптирани у усмену епику, углавном онда када су залеђе давали типови сукоба који одговарају „тешким задацима“ у бајкама (Проп 1990) или амбивалентна природа

<sup>6</sup> И Вук на другом месту даје варијанту предања: „Србљи приповиједају да је кукавица била жена и имала брата, па јој брат умро и она за њим тако много тужила и кукала, док се није претворила у тицу (једни кажу да се брату досадило њено кукање и јаукање, па је он проклео те се претворила у тицу, а једни опет кажу да се Бог на њу расрдио што је тако много тужила за братом, кога је он био узео, па је претворио у кукавицу да кука до вијека“ (Караџић 1989: 64).

<sup>7</sup> У широј словенској традицији порекло кукавице доводи се у везу и са другим гресима: похлепом, лажи, издајом, исмевањем Исуса или светитеља, кршењем забране рада на празник (Гура 2005: 515).

<sup>8</sup> „Ово кажи, ако опет дође: / Да с’ не бојим на св’јету никога [...] Док ми здраво утва златнокрила / У Дунају, водици студеној, / А у гори ува златноруна. / Не ћу нигда крепос изгубити, / Нити ћу ти нигда остарјети, / Ни бијела вила погрубјети“ (МН II, 20).

јунака, генерално својствена епском певању.<sup>9</sup> Најпознатији међу њима јесу варијанте о женидби Марковог сестрића („двјиет крепости“; KRSTIĆ 1984: 608), где младожења има задатак да преплива воду, савлада демонско биће и донесе чудесну биљку, како би добио руку царева (банове) кћери, и велики круг варијаната о змији младожењи (KRSTIĆ 1984: 628), који обухвата спектар метаморфоза:

Осим змије младожење у бајкама се чудесни облик јунака везује и за друге животиње: јежа, прасе, миша, бика итд. Када дође до измене номенклатуре, жена рађа ћерку – струк босиљка, а сходно таквој иницијалној ситуацији ток бајке се приближава мотивима о прогоњеним девојкама (рођеним из наранце или каквог другог воћа). Према законитостима жанра, финални сегмент подразумева постојаност преображаја, те ће јунаци заувек остати у људском облику. Истоветни су и обрти везани за ликове наглашено фантастичног порекла, те ће способности метаморфозе имати и испољавати виле, паунице, лабуд–девојке, ћерке дивова и вештица, али и девојке у кожи жабе. На крају наративног низа, као последица успостављеног склада и успешне иницијације, чудесни и људски супружници остају да срећно владају, заједно на једном од два света (САМАРЦИЈА 2012: 16).<sup>10</sup>

И последњи поменути образац (змија / соко младожења<sup>11</sup>) и специфично епски арикулисане приче с мотивима метаморфозе упориште имају у латентно анималној природи, с једне стране, епских јунака – епонимних фигура и жижа према којима гравитирају основне координате епског модела света (просторни, анималистички, колорни, акциони код и др.) – а с друге стране, вилā, које у маскулино центрираном систему какав је усмена епика, захваљујући демонској природи која их чини имуним на родну стратификацију, у неким аспектима представљају женски пандан јунака.

Епски систем конзистентно и у најширим координатама структурира модел простора, варирајући у непрегледном низу две основне просторне опозиције и два основна просторна правца – горе : доле (вертикала) и близу : далеко (хоризонтала) – успостављајући тим путем три основне координате: небо, земља, гора. Овим просторним одредницама стабилно су придружени животињски симболи – птица, змија и вук, који формулативно учествују у

<sup>9</sup> Епски јунаци често поседују змајевиту природу, за шта су еклатантни примери Змај Огњени Вук (Пешикан Љуштановић 2002; Перић 2008) и Бановић Секула, који се претвара у змију и сукобљава с турским царем претвореним у сокола.

<sup>10</sup> Попис српских варијаната животињских невеста и младожења дат је у Радловић 2009: 205–206 (с компаративним освртом, стр. 209). За хрватски корпус (такође у компаративном контексту) погледати MARJANIĆ 2020. О метаморфозама у интернационалним оквирима детаљније у Васић 2008.

<sup>11</sup> Соко љуби ћерку краља од Стамбола: „Када једно јутро рано било, / Долијеће сокол птица сива, / Разбија јој врата од прозора / И ул’јеће у бијеле дворе, / Смеће с’себе ситне перушине, / Оста јунак ко на гори сунце. / И он љуби лијепе дјевојке“ (МН I, 35).



структурирању фигуре епског јунака. Да би владао целим епским простором и био кадар да прелази границе (Лотман, Лихачов) и сукобљава се с бићима другачије природе (виле, цинови, јунаци каменити до половине, са змијама на срцу, са три главе и сл.) јунак мора делимично поседовати нељудску природу (Вакотић 1937: 13–14) и елементе који га повезују с екстремним просторним половима. Стога, у целини гледано, према епским јунацима гравитирају животиње које су маркери тих полова, и када је реч о атрибуцији,<sup>12</sup> и када је реч о начину на који се оглашавају,<sup>13</sup> и када је реч о њиховим белезима („Није чедо чеда каквано су: / Вучја шапа и орлово крило, / И змајево коло под пазуом“; СР, s. v. Змајогњени), и када је реч о помоћницима јунака (Пешикан Љуштановић 2002: 35–51; 78–80; Самарција 2012: 20, 35; Делић 2019: 169–181):

а она се кучка домишљаше,  
те гвоздени сврда узимаше,  
те проврће деветоро вратах,  
те му кучка ране видијела,  
али Вука биљима видаху,  
змија њему биље доносаше,  
а вила му биље превијаше,  
а вук Вуку лиже ране љуте,  
цичи змија па под кам утече,  
а полеће у облаке вила,  
а завија у горицу вуче (СМ 104).

Змијска (змајевита) и орнитоморфна димензија, које одређују фигуру јунака на најдубљој структурној равни,<sup>14</sup> по свему судећи пресудно су утицале

<sup>12</sup> Јунаци се именују соколима, „горским вуцима“, гујама: „Оно су ти све браћа рођена, / Оно су ти под каменом гује, / Којих жешћих у приморју нема“ (Вук III, 24). Више о томе у Пешикан-Љуштановић 2002: 35–51, 45–55; Перић 2008: 45–46; Делић 2019: 169–181.

<sup>13</sup> Јунаци „кликћу“ као соколи („Кличе Ненад, како соко сиви“; Вук II, 16), завијају као вуци („До три мрка завијаше вука / у пазару на сред Сарајева, / то не била три крвава вука, / но то била три горска хајдука“; СМ 88) и пиште као гује („Пишти момче, како змија љута“; Вук II, 8).

<sup>14</sup> У конкретном случају мисли се на фундаменталне поставке епског модела, који нас преваходно занима, али се о најдубљим стратусима може говорити и у дијахроном луку. Како показује Снежана Самарција, мотив трансформације јунака у змију могао би имати упориште у најстаријим аграрним култовима – а у вези с менама природе и змијском регенерацијом путем одбацивања свлака: „Свакако је један од најупечатљивијих елемената церемоније годишњих доба драмски приказ смрти и поновног рађања месеца, годишњег доба, биљног света и божанстава која овим владају и управљају“. Истоветна је и ’логика идеја’ промена у биолошком и социјалном животу јединке. Подударности сликовито и до-словно значе ’променити кожу’ (Ван Генеп 2005: 210–212), а паралелизам се идеално згушњава и ’конкретизује’ кроз сижејни склоп о јунаку–змији и одбацивању свлака. Али, када обред изгуби своју примарну сврху и прагматичност, прича о обреду може попримити различите обраде и значења. Драматизација древне идеје захтева не толико нову, колико

на адаптирање бајковитих модела о змији / соколу младожењи, у којима се јунак који је дању змија, односно соко ноћу, у ложници, претвара у прелепог младића („Тресну соко соколова крила, / Оста момак у танку кошуљу“; Вук VI, 4). Изостанак сукоба који би се потенцијално могао интерпретирати као епски, учинио је да епика преузимајући сижејни образац бајке акценат стави на табу „змајевитих белега“ (тајних моћи и тајне снаге) и на њихово угрожавање, познато епском певању у низу варијетета: од затапања „сабље са очима“ крвљу и спаљивања крила Момчиловом чудесном коњу Јабучилу (Вук II, 25), преко узимања „моћи од помоћи“ (такође везаном за круг песама о горостасном војводи),<sup>15</sup> до одавања тајних помагача, као у претходно цитираној песми о смрти Змај Огњеног Вука (СМ 104). Отуда се у епским верзијама приче по правилу изневерава хепаенд бајке и јунак страда јер му мајка (по негде у сарадњи са снахом), у покушају да га лиши анималне димензије и трајно га преведе у људску заједницу, спаљује кошуљу (змијски свлак / кошуљицу)<sup>16</sup> (Милошевић Ђорђевић 1971: 76–111; Самарџија 2012: 18–19; Радловић 2009: 206):

„Благо тебе, а и мене краље!  
 Ја се дигох на високу кулу,  
 На одаји ја отворих врата,  
 На јастуку од змије кошуља,  
 У душеку добар јунак спава,  
 Загрлио Призренку девојку;  
 Ја украдох од змије кошуљу,  
 Па ју турих на ту ватру живу.“  
 „Што је љубо, изела те змија!“  
 Потрчаше куле на висину,  
 Шта да виде? Чуда големога!  
 Мртав јунак у душеку лежи (Вук II, 12).

Традиција је, међутим, генерисала и специфично епски образац о метаморфима ослоњен на представу о змијској и птичјој природи јунака, и он је ексклузивно везан за Бановић Секулу. У овом сижејном моделу, чија су

---

посебно истакнуту кулминациону тачку. Мењајући угао посматрања и препознавања процеса, стилизације баладе и епике, свака на свој начин, дезинтегришу наслеђену матрицу. Уместо обредно-симболичке смрти вегетације, коју обавезно прати ускрснуће, сиже се ’заустваља’ на насилном умирању младића“ (Самарџија 2012: 23).

<sup>15</sup> „Поткради му моћи од помоћи / Са његовог јуначког рамена, / Драги камен из жу-та перчина, / Донеси га мени на Удбину“ (МН V, 209); биље у перчину „што за њ’ сабља прионут не може“ (СМ 147) и сл.

<sup>16</sup> Ретке су епске варијанте у којима мајчин потез не усмрћује јунака („Ах не лудуј, драго д’јете моје! / Што ће теби ситне перушине, / Што ће теби гора соколова? / Ти уживај б’јеле дворе твоје / И у двору миле мајке своје, / Миле мајке и госпође Фајке“; МН I, 35), што у основи реплицира ситуацију из бајке: „А мати и жена салете га: ’Па боље да си таки, и боље да си међу људима!’ И тако га једва утишају. Кад то чује таст његов, одмах му још за свога живота преда царство, и тако он постане цар, те је царовао сретно до свога века“ (В 9).

архаична упоришта идентификована у тотемизму, шаманској претворби јунака, те сукобу чаробњака метаморфа,<sup>17</sup> Секула и турски цар трансформишу се у змију и сокола и у том облику се сукобљавају („Цар се Турски сазда у сокола, / Па одлеће небу под облаке, / Припази га Бановић Секула, / Па се сазда у шарену гују, / Па одлеће небу под облаке“; Вук II, 86). У напону два кодна система – с једне стране, просторног, у коме је соко, као метонимија врха, надређен змији, симболичком корелату подземља и дна (космичке) вертикале, и другог, условно речено „морфолошког“, који се односи на структуру епске фигуре и атрибуцију јунака (змајевитост) – генерише се трагичка позиција протагонисте, Бановић Секуле, који страда због кобног, али примереног и очекиваног избора његовог ујака Сибињанин Јанка да у одсудном моменту не стреља сокола, већ змију: „Зашт’ да стрељам сивога сокола, / Кад сам и сам рода соколова? / Волим стрељат’ змију шестокрилу“ (Вук II, 85).

Метаморфоза Бановић Секуле у певању о његовој смрти од стреле војводе Јанка једно је од најупечатљивијих сведочанстава о суштинској комплексности и поливалентности епских јунака, који се свођењем на само једну од компонената, било да је то људска природа, науштрб животињској (као у песмама о змији младожењи), или на само змијску или само птичју природу (као у овом кругу варијаната) – дезинтегришу и неминовно позиционирају у трагички процеп. Сукоб змије и птице несумњиво је један од базичних архетипова.<sup>18</sup> У епском систему он је, међутим, привидан, јер су епски јунаци – попут змајева или Сфинге<sup>19</sup> – фигуре синтезе, о чему, између осталог, сведочи већ и то што се Секула трансформисе у „гују шестокрилу“, вичну лету и небеским висинама колико и соко.

По просторним доменима које обједињују путем атрибуције и сужејних функција, виле су умногоме пандан епском јунаку: владају водом (водарице виле, виле баждаркиње, ђумругције виле и сл.), гором („горске виле“, виле планинкиње, „од горице виле“ итд.) и небом (виле облакиње) (Карановић 2010: 289–298) и имају формално двојно – антропоморфно и анимално обличје. Левитирање виле између женског и птичјег лика и трансформација из једног у друго обличје познати су епском певању у низу варијетета:

Кад је било на истоку сунце,  
А излети вила баждаркиња.  
Не изл’јеће како женска глава,  
Него орле, тица страховита.  
Добро пази Краљевићу Марко,  
Откле орле тица излећела.  
Вила се је у лов опремила (МН II, 20).

<sup>17</sup> Чајкановић 1994: 393–404; Лома 2002: 118, 129; Перић 2007; Радуловић 2005; Лукић 2016; Сувајцић 2014: 252–271; Самарџија 2012: 21–24.

<sup>18</sup> О томе детаљније у Делић 2019: 13–41, где је дата и референтна литература.

<sup>19</sup> Змајеви су комбинација рептила и летача, а доводе се у везу и са воденим животињама; Сфинга је у једној од најпознатијих интерпретација крилато биће с телом лава и главом човека.

Но најмлађа полећела вила,  
 Полећела на бијела крила,  
 Она паде Мују више главе,  
 Па ми топле сузе пролијева,  
 Док Мујово прогорело лице;  
 Скочи Мујо, ка' да се помами,  
 Кад погледа, угледа ђевојку (Вук II, 11).

Долетише три тице голуба,  
 Па падоше на кулу Илијну.  
 То не била три тице голуба,  
 Вен то биле три бијеле виле,  
 А Мујине све три посестриме (МН IV, 40) и сл.

Овај систем представа (као и у случају комплексности епског јунака) генерисао је други тип специфично епске метаморфозе човека у животињу – онај који се препознаје по антологијској песми о смрти мајке Југовића. У иницијалном сегменту те варијанте и једној од чувенијих формула „чуда“ (Лома 2002: 21–35), мајка Југовића моли бога за „очи соколове“ и „крила лабудова“, како би савладала велику дистанцу и видела исход боја у коме су јој муж и девет синова:

Бога моли Југовића мајка,  
 Да јој Бог да очи соколове  
 И бијела крила лабудова,  
 Да одлети над Косово равно,  
 И да види девет Југовића  
 И десетог стар-Југа Богдана.  
 Што молила Бога домолила.  
 Бог јој дао очи соколове  
 И бијела крила лабудова,  
 Она лети над Косово равно,  
 Мртви нађе девет Југовића  
 И десетог стар-Југа Богдана (Вук II, 48).

Позивајући се на мотиве одсуства жаљења за мртима („И ту мајка тврда срдца била, / Да од срдца сузе не пустила“), огрешење о ритуалну праксу (узимање посмртних дарова са гроба) и, нарочито, на епилог песме у коме се мајка дословно надује и распадне („Надула се Југовића мајка, / Надула се, па се и распаде“), Веселин Чајкановић је у мајци Југовића препознао фигуру виле (Чајкановић 1994: 94–109). На истом трагу је, с додатном аргументацијом, и Александар Лома. Порекло мотива метаморфозе – страног, како је већ речено, епској фантастици – објашњава се у конкретном случају демонским прототипом јунакиње и архаичним реликтима индоевропских представа о загробном свету ратника, којим је – судећи по Ломиној реконструкцији – доминирало женско демонско биће, оличено у нордијској митологији валкирама, а у нашој вилама (Лома 2002: 142).

Трансформација мајке Југовића у птицу утицала је потом на лирику, која је мотив преузимала кад год је требало премостити удаљене хронотопе, углавном у вези с „погледом“ на стратишта:

Да су мени очи соколове,  
 Да ја видим гдјено војска пада,  
 Војска пада у сред Цариграда,  
 И убије три млада каплара.  
 Биели шатор један до другога,  
 Само један од зелене свиле;  
 Под њим сједи Стево момче младо.  
 Пуче пушка у сред поља равна,  
 И убије Стеву, момче младо –  
 (КУНАС 968/1; уп. КУНАС 968/2, МН VII, 495)

мада је лирика, захваљујући инерцији жанра, мотив лако пројектовала у интимне, љубавне сфере и скривену историју жена:

Бога моли Косовка девојка:  
 „Дај ми, Боже, што ми срце оће,  
 Дај ми, Боже, крила лабудова,  
 Дај ми, Боже, очи соколове,  
 Да одлетим на равно Косово,  
 Па да паднем у Милошеву ордију,  
 Да изберем момка према себе:  
 Што не пије вино и ракију,  
 Што не пуши дуван и бурмута.“  
 (Бов. 2, 367)

Бога моли севдали девојка:  
 „Дај ми, Боже, крила лабудова,  
 А и дај ми очи соколове,  
 Да прелетим Сарајеву у Босни,  
 Те да паднем у ладне меане,  
 Па да бирам драго према себе.“  
 (Бов. 2, 15)

Комбинација формула „очи соколове“ и „крила лабудова“ у датим круговима варијаната даје доста основа за претпоставку да је у конкретном случају реч о директном утицају песме из Вукове збирке на потоње певање, мада би у начелу логика усменог фолклора дозвољавала и могућност типолошких аналогија, узрокованих постојањем заједничког традицијског језгра које се сваки пут изнова активира у аналогним ситуацијама. На овакве процесе могле би указивати варијанте забележене на просторима који су били под мањим утицајем „канонских“ деветнаестовековних збирки (што поготово важи за лирику), с удаљеним варијацијама мотива, какав је, примера ради, трансформација мајке у голуба и њен лет до цариградске тамнице у којој јој је син девет година засуђен:

„Стори мь, Боже, престори  
 На н'акаква си гадина,  
 Вредом по свето да въркам,  
 Дано Стојана намер'ь.“  
 Стори иь Господ, престори,  
 Стори иь сива гълба. (СБНУ 42, стр. 159, бр. 143)

3. Баладичне метаморфозе. За разлику од бајки, које не оперишу категоријом греха<sup>20</sup> и које са типским огрешењима усменог фолклора (какав је инцест), видели смо, не умеју да изађу на крај, усмена предања – чак и када у најбољој етиолошкој традицији, као делови космогонијског „великог наратива“ приповедају о пореклу ствари – опсесивно се баве феноменима греха и казне. Управо стога, она су и у контексту приче о метаморфозама далеко ближа усменој балади, која сопственим средствима „надзирања и кажњавања“ такође пропитује религијске, социјалне и етичке норме.

У начелу резервисана према фантастици, балада за њом интензивно посеже у домену који покрива и „маскира“ религија. Чудо се и у архаичном и у условно млађем – хришћанском – идеолошком кључу доживљава као вид еманиције трансцендентног, па тиме и као реалност особеног типа.<sup>21</sup> Са становишта религиозног човека, појава светаца и Божје интервенције у људском свету подједнако су вероватни и могући као и злочини међу сродницима, што је и мотиву метаморфозе човека у животињу под дејством „више силе“ широко отворило врата. Штавише, метаморфоза се показала једним од најефектнијих средстава опомене и кажњавања грешника – у два основна варијетета: грешници се трансформишу у змију или камен, или се неко од актера приче трансформише у животињу како би се на тај начин казнио грешник. Први случај карактеристичан је за велики круг песама о незахвалним синовима, чије огрешење о мајку<sup>22</sup> свеци кажњавају њиховим претварањем у камење и претварањем њихових љуба у змије или кукавице:

Девет сина девет каменова,  
Девет снаа девет љути змија,  
Пак се змије по камењу вију (Вук I, 204; уп. МН I, 38).

<sup>20</sup> Етика бајке је сасвим особеног типа; морални кодекс није исти за људска и нељудска бића. У вези с тим је и „проблем неморалног јунака“ („Лоши поступци су лоши ако их јунак трпи, не ако их чини, њему је због остварења циља допуштено много тога неетичког; суштина природе јунака није у врлинама, него у магичној снази, често и лукавствима“). О томе видети у Радуловић 2009: 65–128 (цитат је на стр. 109).

<sup>21</sup> Дефиниција фантастике зависи од дефиниције реалног и могућег, а оне су различите за различите социјалне групе; различита перспектива мора се предвидети за вернике, чији појмовни систем укључује и свето и профано (домени с различитим алетичким диспозицијама), и за заговорнике јединствене, профане онтологије (Детелић 1989: 159–160; Руан 1991: 40–41; Рерушко 2018; Делић 2020). Уосталом, Петар Бакотић је још 1937. указивао на то да су и реално (ред) и фантастично (чудо) обједињени вишом структурном равни: „Па ни између закона реда и закона чуда (јер чуда су одступања од реда; догађаји супротни законима реда) не би смјело да буде супротности; а то је могуће ако закони чуда имају ограничену вриједност и ако заједно са законима реда потпадају под један опћи закон у којему се привидне супротности помирују“ (Вакотић 1937: 1).

<sup>22</sup> Синови терају мајку од куће када остари и више не може да ради („Ој старице, стара наша мајка! / Ноге имаш, ходити не мореш, / Руке имаш, радити не мореш, / Очи имаш, гледати не мореш, / Сад нам, мајко, од користи ниси, / Сада ходи, куда теби драго!“; МН I, 38).

Девет сина до девет камена,  
 Девет снаха девет кукавица,  
 Свака мужу над главом кукаше (Вук V, 218).

По истом обрасцу, под дејством клетве коју убијена супруга изриче на самрти, у камен и змију трансформишу се у словеначком фолклору муж и његова љубавница (SLP V/264/2; GOLEŽ KAUCIĆ 2012: 308). Клетва се по правилу активира и у наративима с темом непослушне кћери, било да је реч о предањима, где се ћерка која одбија да послуша очев налог претвара у змију која остаје да чува благо,<sup>23</sup> било да је реч о баладама, где се под дејством мајчине клетве ћерка претвара у рибу:

„Моје дите Ловренац,  
 Ни ти дома сестрице.  
 Слала сам ју на воду  
 У кватерну недиљу,  
 Ни ме хтила слушати,  
 Стала се је чешљати.  
 Љуто сам ју проклела  
 С оном мрзлом водицом:  
 Да у води пливала  
 Кај пловућа рибица“ (МН I, 9).

С друге стране, грешници се у усменом фолклору кажњавају и путем метаморфозе других, и то је простор где се емпатија и правда суспендују на рачун егземпла. Девојка коју против њене воље обљубљује хајдук–побратим претвара се у змију, да би се грешнику, као и Св. Недеља у сродном типу сижеа, овила око грла (ЈАСТР., стр. 146).<sup>24</sup> Далеко је, ипак, познатији пример о злосрећном кумовању Грчића Манојла (Крстић 1984: р. v. 169), који, кумујући „тананој Гркињи“ и „бијелој Влахињи“, поткупљен златом, мења женско чедо за мушко.<sup>25</sup> Клетва мајке којој је замењено мушко дете, упркос чињеници да она женско дете дословно разбија о камен („Те развила оно

<sup>23</sup> Када грмечки краљ одлучи да под налетом снега напусти краљевство, његова најмлађа ћерка успротиви се јер јој је жао да остави благо. Отац је прокуне да се претвори у змију, која ће само о Ђурђевдану једном излазити, и ако тада сретне младића који ће је пољубити – да се врати у људско обличје и момку донесе благо (Палавестра 2003: 135–136). Ово је један од фреквентнијих мотива усмених предања о закопаном благоу (уп. Карановић 1989: 80; Самарџија 2012: 25).

<sup>24</sup> У змију се, на молбу упућену Св. Недељи, претвара и девојка која је потенцијална жртва инцеста: „Мили Боже и Неђељо млада, / Стварај мене у у змију шарену, / Да се ватим Ники око врата. / Бог је драги за душу спримио, / Стварао је у змију шарену, / Ватила се Ники око врата“ (Карановић 1998: 13).

<sup>25</sup> У песми не бива кажњена мајка која поткупљује кума и моли га да њено женско дете подметне другој жени, а њој да њено. Женско дете бива дословно разбијено о камен, и због тога више силе не интервенишу.



чедо лудо; / Али није мушко, но ђевојка! / Шњом удари о камену станцу“), остварује се на начин који по суровости не заостаје за грчким митом. Манојлов син „промеће“ се у јагње, он га среће на путу, коље и једе, а по остацима баченим у зобницу препознаје га касније и мајка:

„Ја сам, љубо, јагње дочекао,  
Убио га, па га испекао,  
И од њега, љубо, обједова’,  
И плеће сам мяса оставио;  
Врзи руку у зобницу вранцу!“  
Она бачи у зобницу руку,  
Оно плеће мяса дофатила,  
Ал’ је оно од ђетета рука! (Вук II, 6)

4. С изузетком метаморфозе детета у јагње, које је у епику несумљиво ушло под утицајем хришћанског имагинаријума и наратива о жртвовању првенца (Аврамова жртва), епика, лирика и баладе знају за практично две трансформације – у птицу и змију. Кукавица је у лирици и предањима статус изборила захваљујући култу мртвих и обредној пракси жаљења. Соко и змија нашли су се ту по другачијој логици. Тежећи томе да буде народна „историја“, усмена епика је фантастику прихватила превасходно у домену хиперболе. Епски протагонисти надређени су људима „по степену“, не „по врсти“ (FRYE 1979: 45–46), иако њихови противници могу инclinирати модусу романсе (троглава бића, цинови, виле, каменити јунаци и сл.). Метаморфозе су се, отуда, прихватале само по изузетку, као вид Божје интервенције, која је са становишта хришћанске догме – неупитна. И то важи за епику, колико и за балладу, која је од пола фантастике и знатно удаљенија.

Иако су интерпретатори различитих провенијенција трансформацију у животиње везивали за холистичко егзистенцијално искуство и архетипе:

Postati žival ni samo beg iz človeškega v živalsko, ne gre za nazadovanje, kot se zdi v zgoraj omenjenih pesmih, je poskus razumeti žival, „biti žival, torej sem“ (DERRIDA 2002), se preleviti v žival in se nato vrniti v človeško telo. Če bi se navezali tudi na Junga (1995), gre pri preobrazbi iz človeškega v živalsko in nazaj, tudi za razumevanje „živalske“ narave, s tem pa odpiranje človeškega pogleda na žival tako, da ta ni več spodaj, pač pa v isti ravnini kot človek, mu je enakovredna (GOLEŽ KAUCIČ 2012: 308) –

фолклорни корпус показује да се метаморфоза афирмише само уколико је из животиње у човека, свака друга негативно је конотирана и перцепирана као највећа могућа казна. Упркос широком и амбивалентном спектру симболичких значења које змија има у миту, фолклору и савременој култури, метаморфоза искључиво активира њен негативан аспект: „Метаморфоза је тек средство – слика којом треба да се подупру морални принципи колектива. У том смислу симболизација змије потпуно је окренута хтонским сферама, злу и смртоносном отрову“ (САМАРЦИЈА 2012: 32). Ни спорадичне

трансформације у животиње с неупитно позитивном симболиком – попут голуба – нису позитивне у укупном наративном скору: „Девет сина, девет каменова, / Девет снаа, девет ладни стена, / Два унука, два златна голуба, / Они лете од стене до стене“ (Вук I, 205). Податак да метаморфозе интегришу искуство људског и нељудског, не потиру чињеницу да се оне двоструко сагледавају, сходно смеру трансформација. Бајка с катарктичком радошћу претвара животиње у људе, али је супротан смер у свим фолклорним реализацијама везан за демонске димензије и за најсуровије казне, било да се у животиње трансформишу грешници, било да се у њих трансформишу невини, како би грешници били кажњени. У последњем случају, жртве су прибијене са два чавла – емпатије нема ни из емске ни из етске перспективе: актери приче жртвују их егземпла ради, слушаоци и читаоци приче централног наратива ради.<sup>26</sup> Прича тих метаморфа остаје неиспричана. Трансформисани заувек у животиње, на силу обљубљени, искомадани и поједени, ови јунаци – и мушки и женски – остају ван сваког фокуса.

#### ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Бов. 2: *Народна књижевност Срба на Косову и Мейхохији. Лирске њесме* II. Владимир Бован (прир.). Косовска Митровица – Приштина: Панорама, 2013.
- В: *Српске народне њриповијетке*. Скупио их Вук Стеф. Карацић. Мирослав Пантић (прир.). Београд: Просвета, 1988.
- ВАН ГЕНЕП, Арнолд. *Обреди њрелаза: сисџемајско изучавање риџуала*. Београд: Српска књижевна задруга, 2005.
- ВАСИЋ, Данијела. *Сунце и мач: јајански мџџови у делу Коџики*. Београд: Рад, 2008.
- Вук I–IV: *Српске народне њјесме I–IV*. Скупио их Вук Стеф. Карацић. Београд: Просвета, 1975–1988.
- Вук V: *Српске народне њјесме*. Скупио их Вук Стеф. Карацић. *Књџа њеџа у којој су различне женске њјесме*. Љубомир Стојановић (прир.). Биоград: Државно издање, 1898.
- Вук VI–IX: *Српске народне њјесме VI–IX*. Скупио их Вук Стеф. Карацић. Љубомир Стојановић (прир.). Београд: Државно издање, 1899–1902.
- ГУРА, Александар. *Симболика животиња у словенској народној њрадицији*. Београд: Бримо – Логос – Александрија, 2005.

<sup>26</sup> У необично постављеној, али суштински добро заснованој класификацији Петра Бакотића (једној од неколиких), понуђеној пре више од осамдесет година (1937: 41), која је водила рачуна о становишту жртвованих ликова, ове метаморфозе именоване су „бескорисним“: „Чуда су (као што су наведена) бескорисна или су корисна. У питању је да ли више силе делују да заштите праведника, или му чак надокнаде штету коју су му насилници учинили, да га обилато награде за његову праведност, или пак да од тих сила нема лично никакве материјалне користи, него оне дјелују да заштите морални поредак сам.“

- Делић, Лидија. *Змија, а српска. Концептуализација у усменом фолклору*. Вишеград: Андрићев институт, 2019.
- Делић, Лидија. Јагње ђурђевско. Пригушена фантастика жртве. Дејан Ајдачић, Бошко Сувајић (ур.). *Савремена српска фолклористика 8. Словенски фолклор и књижевна фантасика: зборник радова*. Београд: Удружење фолклориста Србије – Комисија за фолклористику Међународног комитета слависта – Универзитетска библиотека „Светозар Марковић“, Лозница: Центар за културу „Вук Караџић“, 2020, 9–25.
- Детелић, Мирјана. Поетика фантастичног простора у српској народној бајци. Предрог Палавестра (ур.). *Српска фантасика – најприродно и фантасично у српској књижевности*. Београд: САНУ, 1989, 159–168.
- Детелић, Мирјана. *Урок и невесџа: њоеџика еџске формуле*. Београд: Балканолошки институт; Крагујевац: Центар за научна истраживања САНУ, 1996.
- Ђорђевић, Драгутин. *Српске народне њриџеџке и џредања из Лесковачке обласџи*. Нада Милошевић Ђорђевић (прир.). Београд: САНУ, 1988.
- Ђорђевић, Тихомир. *Природа у веровању и џредању наџеџа народа I*. СЕЗб 71 (1958): 1–319.
- Златковић, Драгољуб. *Приџеџке и џредања из Пирџојској краја. Део II – џредања*. Београд: ИКУМ, Пирот: Дом културе, 2007.
- ЈАСТР.: Јстребов, Иван Степанович. Обычаи и пџсни турецкихъ Сербовъ: (въ Призрџнџ, Ипекџ, Моравџ и Дибрџ. С. Петербургъ: Типографџа В. С. Балашева, 1886.
- КАРАНОВИЃ, Зоја. *Анџолоџија српске лирско-еџске усмене џоезије*. Нови Сад: Светови, 1998.
- КАРАНОВИЃ, Зоја. *Небеска невесџа*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, 2010.
- КАРАЦИЃ, Вук Стефановић. *Оџисаније Србије*. Београд: БИГЗ, 1989.
- ЛОМА, Александар. *Пракосово. Словенски и индоевроџски корени српске еџке*. Крагујевац: Центар за научна истраживања САНУ и Универзитета у Крагујевцу, Београд: Балканолошки институт САНУ, 2002.
- ЛУКИЃ, Славица. *Еџска биоџрафија Бановић Секуле у јужнословенском контекџту*. Докторска дисертација. Филолошки факултет у Београду, 2016.
- МАРКОВИЃ Снежана. *Приџеџке и џредања из Левча. Нови заџиси*. Београд: Чигџа штампа, Крагујевац: Центар за научна истраживања САНУ, 2004.
- МИЛОШЕВИЃ-ЂОРЂЕВИЃ, Нада. *Заједничка џемаџско-сижејна основа српскохрватџских неџџоријских еџских џесамa и џрозне џрадиџије*. Београд: Филолошки факултет, 1971.
- ПАЛАВЕСТРА, Влајко. *Хисџоријска усмена џредања из Босне и Херџевине*. Београд: Српски генеалолошки центар, 2003.
- ПЕРИЃ, Драгољуб. Песма „Секула се у змију претворио“ као епски сиже о шаманској борби чаробњака (реторика жанра). Зоја Карановић (ур.). *Зборник синхронџско и дијахронџско изучавање врџиа у српској књижевности*. Нови Сад: Филозофски факултет – Дневник, 2007, 47–55.

- ПЕРИЋ, Драгољуб. *Териоморфни јунаци словенске епике*. Београд: Београдска књига, 2008.
- ПЕШИКАН-ЉУШТАНОВИЋ, Љиљана. *Змај Десџој Вук – мит, историја, њесма*. Нови Сад: Матица српска, 2002.
- РАДУЛОВИЋ, Немања. Две метаморфозе у нашој епизи. *Свети речи* XI/19–20 (2005): 40–42.
- РАДУЛОВИЋ, Немања. *Слика светиа у српским народним бајкама*. Београд: ИКУМ, 2009.
- САМАРЦИЈА, Снежана. *Биографије епских јунака*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, 2008.
- САМАРЦИЈА, Снежана. Ко се крије испод змијског свлака? *Метаморфозе у жанровском систему*. Мирјана Детелић, Лидија Делић (ур.). *Гује и јакреји: књижевности, култура*. Београд: Балканолошки институт, 2012, 13–41.
- САМАРЦИЈА, Снежана. *Облици усмене прозе*. Београд: Службени гласник, 2011.
- СБНУ: *Сборник за народни умотворения наука и книжнина*, от. кн. 27. *Сборник за народни умотворения и народојис*. МНП (от кн. XIX изд. Българското книжовно дружество, а от кн. XXVII – БАН). София, 1889 –.
- СМ: Сима Милутиновић Сарајлија. *Пјеванија црногорска и херцеговачка*. Добрило Аранитовић (прир.). Никшић: Унирекс, 1990. [Лајпциг, 1837]
- СР: Караџић, Вук Стефановић. *Српски рјечник* (1852) I, А–П. Сабрана дела Вука Караџића, књига једанаеста (1). Јован Кашић (прир.). Београд: Просвета, 1986.
- СУВАЉЦИЋ, Бошко. *Орао се вијаше. Предвуковски зајиси српске усмене њезије*. Ниш: Филозофски факултет, Београд: Филолошки факултет, 2014.
- Ч: *Чудојворни њрсиен. Најлејше српске народне њријовейке*. Веселин Чајкановић (прир.). Ниш: Просвета, 2002.
- ЧАЈКАНОВИЋ, Веселин. *Сјудије из српске релијије и фолклора 1910–1924*. Сабрана дела из српске религије и митологије. Књига прва. Београд: СКЗ – БИГЗ – Просвета – Партенон, 1994.

\*

- ВАКОТИЋ, Petar. Pojav čuda i zakon reda u narodnoj književnosti. *ZNŽOJS* 31/1 (1937): 1–66.
- DERRIDA, Jaques. The Animal That Therefore I am. *Critical Inquiry* 28/2 (2002): 369–418.
- FRYE, Northrop. *Anatomija kritike. Četiri eseja*. Zagreb: Naprijed, 1979.
- GOLEŽ KAUCIĆ, Marjetka. „Fantje so goljufivi kot škorpijoni“. Kače in škorpijoni v Slovenski folklori in poeziji. Мирјана Детелић, Лидија Делић (ур.). *Гује и јакреји: књижевности, култура*. Београд: Балканолошки институт, 2012, 301–322.
- JUNG, K. G. *Arhetipi, kolektivno nezavedno, sinhroniciteta*. Maribor: Katedra, 1995.
- KARANOVIC, Zoja. *Zakopano blago – život i priča*. Novi Sad: Bratstvo-Jedinstvo – Institut za jugoslovenske književnosti i opštu književnost Filozofskog fakulteta, 1989.
- KRSTIĆ, Branislav. *Indeks motiva narodnih pesama balkanskih Slovena*. Београд: SANU, 1984.
- КУНАЋ, Franjo. *Južno-slovenske narodne popevke* III. Zagreb: Tiskara i litografija S. Albrehta, 1880.

- MARJANIĆ, Suzana. Babina Bilka i bajke o mladoženjama/mladama životinjama: kontekst – Slavonija. *Radovi Zavoda za znanstveni i umjetnički rad u Požegi* 9. Požega: Zavod za znanstveni i umjetnički rad u Požegi; Zagreb: HAZU, 2020, 143–160.
- MH I–IX: *Hrvatske narodne pjesme*. Zagreb: Matica hrvatska, 1890–1940.
- PERUŠKO, Tatjana. *U labirintu teorija. O fantastici i fantastičnom*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, 2018.
- PROP, Vladimir Jakovljevič. *Historijski korijeni bajke*. Sarajevo: Svjetlost, 1990.
- RYAN, Marie-Lore. *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*. Indiana University Bloomington & Indianapolis Press, 1991.
- SLP V: Štrekelj, Karel. *Slovenske narodne pesmi I–IV*. Ljubljana: Slovenska matica, 1898–1914.

Lidija D. Delić

MAN'S METAMORPHOSIS INTO AN ANIMAL  
Logic of transformation in oral folklore

S u m m a r y

On the basis of the material from Serbian oral folklore, the paper illustrates the logic of the modification of man into an animal in a whole range of genres, from the fairytale and tale, to the ballad and epic, based on the particular types of fantasy, strategies of conceptualization and pragmatics of the text. The paper follows the directions of transformation and the connection of metamorphosis and sin (miracle, emanation of the transcendental), which is a foundation for the reconstruction of the position and “use” of animal in the anthropocentric model of the world.

Institut za književnost i umetnost  
Kralja Milana 2, Beograd  
*lidija.boskovic@gmail.com*

Др Душко В. Певуља

## ПОЕЗИЈА И ПОЕТИКА ЈОВАНА СУНДЕЧИЋА

На основу исказа иманентних пјесничком свијету Јована Сундечића, затим анализом његових ставова о природи поезије и смислу умјетничког стварања саопштених у предговорима пјесничким збиркама и неколиким чланцима, насталим пригодним приликама, у тексту се најприје успостављају могуће координате и константе поетичког концепта, пјесника, дипломате, свештеника и заслужног националног трудбеника Јована Сундечића. Знатан простор у расправи посвећен је и његовој биографској студији о Божидару Петрановићу, знаменитом представнику далматинских Срба у деветнаестом вијеку, личности која је умногоме одредила и судбину нашег пјесника. Затим су, у другом дијелу овога текста, анализирани главне пјесничке збирке Јована Сундечића и највриједнија умјетничка остварења у тим зборницима. Указано је на тематско-мотивски регистар Сундечићевог поетског свијета, на његову везу са доминантним стилским формацијама српске књижевности друге половине деветнаестог вијека те сагледан књижевноисторијски статус овог неправедно заборављеног пјесмотворца.

*Кључне ријечи:* Јован Сундечић, поетика, Божидар Петрановић, стилске формације, књижевноисторијски статус тематско-мотивски регистар, умјетничка обиљежја.

1. У својој *критичко-биографској студији* о Јовану Сундечићу, свештенику, пјеснику и дипломати, Марко Цар је одмах на почетку примијетио: „Нема можда српскога пјесника о којему се у Српству тако мало писало као о Јовану Сундечићу“ (ЦАР 1902: 1). У наставку истог текста, и поред изреченог, овај критичар закључује: „Па ипак ће име овога пјесника, покрај свих његових слабих страна, дуго живјети у успомени приморскијех Срба, а неке ће се његове пјесме [...] очувати међу најбољим производима српске музе у другој половини деветнаестог вијека“ (ЦАР 1902: 2). У до сада најбољој студији посвећеној Јовану Сундечићу, Марко Цар је критички одмјерено указао како на добре тако и на лоше стране пјесничког опуса овога ствараоца.

Оптимистичке ријечи о његовој будућој пјесничкој судбини, изречене са много основа, нису потврђене у двадесетом вијеку. У оскудној рецепцији Сундечићеве поезије, као по неком правилу, наглашаване су њене мане, а прећуткивне непоречиве умјетничке вриједности.

По многобројним и разноликим пословима те поетском гласу и обимном пјесничком дјелу (рачуна се да је по различитим часописима и у ауторским књигама публиковао око 800 пјесама), Јован Сундечић је био истакнута и поштована личност свога доба на знатном дијелу јужнословенског простора. А период кроз који се протеже његово разноструко дјеловање и књижевни рад јесте читава друга половина деветнаестог вијека. О Сундечићевом значају у нареченом периоду рјечито свједочи *Сйоменница*, која је 1899. године објављена поводом педесетогодишњице његовог литерарног рада (прву пјесму, под насловом *Ананија и Саифира* објавио је у *Зори далмајинској* 1848. године)<sup>1</sup>. У овој књизи обједињени су текстови о Сундечићу објављени у бројним јужнословенским часописима, у којима је изражено једнодушно поштовање према слављенику.

Јован Сундечић упокојио се 1900. године, а његово дјело ће недуго затим прекрити готово потпуни заборав. Приказујући књигу Петра Божовића под насловом *Јован Сундечић*, 1928. године у *Лейопису Мајице српске*, Крешимир Георгијевић је написао и сљедеће ријечи: „Ј. Сундечић иде међу оне наше старије песнике који су у своје време били много читани, док се данас једва зна за њихово име. Као и толики други, Сундечић је пао у заборав баш због онога због чега је највише слављен: подражавања народне поезије, и патриотских тирада и пренемагања. Време је прегазило продукте обичног манирског стихотворства, које у ствари нема никакве везе са правом поезијом. Појаве ових песника могу бити веома занимљиве још једино у културноисторијском погледу, као документ духовног настројења тадашње публике, и као прилог за упознавање нивоа њеног књижевног укуса и образовања“ (ГЕОРГИЈЕВИЋ 1928: 467–468).

Иако је овај суд о Сундечићевој поезији преоштар, вријеме које је долазило ипак је потврдило изнесене ставове. За њих је Георгијевић нашао упориште у Божовићевој књизи коју је представио, а у којој је аутор изнио више изразито негативно критички интонираних судова о Сундечићу. На једном мјесту у студији о Сундечићу Петар Божовић пише: „Као лирски песник Јован Сундечић није унапредио нашу лирику. Мотиви су његових песама опште ствари, а о каквој просечној уметности у овим песама не може бити говора. Све су оне без маште и осећања, свуд је сув и хладан. Певао роду, љубави, или износио болове свога срца, он на нас оставља слаб утисак. Он се усиљава да се попне до праве лирике, али су му песме без вредности и он се безуспешно старао да нам остави стихове пуне живота и звука“ (Божовић 1928: 26).

<sup>1</sup> Јубилеј је обиљежен 1898. године, а *Сйоменница* је штампана наредне године.



Дјело овог пјесника је у двадесетом вијеку потпуно маргинализовано, његових пјесама нема у најзначајнијим антологијским изборима српске поезије, споредно мјесто добија у *Историји српске књижевности* Јована Деретића, а појединачних радова о њему готово да и нема. Малобројни текстови у којима се Сундечић помиње најмање се тичу његове поезије, више су културноисторијског карактера. У ову групу спада текст Душана Вуксана под насловом *Димитрије Руварац и Јован Сундечић*, објављен 1934. године у *Летопису Мајнице српске*.

На начелно књижевноисторијско питање, које се нужно мора поставити послје наведених констатација, а које гласи: зашто једно књижевно дјело, признато и прихватано у вријеме појављивања, у неком другом времену, које нужно не мора бити нарочито временски удаљено, пада у потпуни заборав, одговор може бити крајње једноставан: зато што је то дјело мале књижевне вриједности, ефемерног умјетничког карактера, као и зато што се укуси и поетичке процедуре у одређеним временским циклусима мијењају. И један и други аргумент могли би се навести и поводом судбине књижевног дјела Јована Сундечића, али бисмо тиме остали ускраћени за релевантан одговор на напријед постављено питање. Српска књижевна историја биљежи и супротне процесе: бројна су књижевна дјела која нису била прихваћена у моменту објављивања, да би накнадно била реafirмисана и чак ушла у оно што бисмо могли назвати књижевним каноном. Довољно је само навести *случај Лазе Костића* и судбину његове најгласовитије пјесме па да се потврди речено. Укратко, књижевноисторијска свијест је, из читавог низа оправданих, али неријетко и тешко схватљивих разлога, селективна, због чега је списак заборављених и неоправдано скрајнутих српских писаца прилично обиман.

Да ли је у књижевноисторијским проучавањима, затим антологијским и едицијским презентовањима, могућно помирити *стиановиције прошлости* и *стиановиције садашњости*? То, такође, начелно питање може се поставити и поводом сагледавања и презентовања књижевног дјела Јована Сундечића, али и поводом судбине умјетнички репрезентативнијих писаца српске књижевности. Смисао књижевноисторијских реинтерпретација и ревалоризација подразумијева покушај одговора и на наведена питања, а у разматрачки комплекс укључује књижевноисторијске, књижевнокритичке, естетичке, аксиолошке и рецепцијске моменте.

Зато би се наша темељна дилема могла на слједећи начин формулисати: Зашто је Сундечићево дјело било прихватано и цијењено у свом времену, која су унутрашња умјетничка обиљежја томе допринијела, зашто је недуго послје пјесникове смрти пало у готово потпуни заборав и, коначно, како се данас односити према томе дјелу, да ли оно данас посједује знатнију књижевну вриједност? Да бисмо назначили одговоре на комплекс наведених проблема, неопходно је најприје видјети какав је Сундечићев статус у најважнијим историјама српске књижевности.

У својој *Повијести књижевности хрватске и српске* хрватски историчар књижевности Ђуро Шурмин биобиблиографским моделом уобличава

портрет Јована Сундечића. Шурмин, међу осталим Сундечићевим пословима, издваја његово уређивање *Далмајинској власника* те издавање Качићевог *Албума*. Од појединачних пјесама Шурмин истиче *Вршигбу* те нарочито подвлачи јужнословенску мисао којом је прожето ово дјело. На крају кратког одјељка о Сундечићу, овај историчар доноси и вриједносни суд о њему: „Његове се пјесме одликују љепотом облика, племенитошћу маште и дубином осјећања“ (Шурмин 1898: 183). Сундечићев књижевни рад, у својој *Историји српске књижевности*, која је изашла 1903. године у Новом Саду, представља и Јован Грчић. Овај књижевни историчар доноси исцрпан приказ живота и рада Јована Сундечића, пише о тематској разноврсности његове поезије, али се не опредјељује за анализу или вредновање било ког појединачног његовог дјела. Грчић се тако односи и према другим писцима унесеним у своју књигу, ограничен књижевноисторијском концепцијом чији је био сљедбеник. Пореди ли се његово виђење Сундечићевог рада са начином обрађивања других писаца, видјеће се да је пјесник *Кржаве кошуље* у поменутој књизи добио запажено мјесто (Грчић 1903: 136). Тихомир Остојић у својој *Историји српске књижевности*, посмртно објављену 1923. године, не уноси Сундечића – тешко је закључити да ли због вриједносних критеријума или, што ће бити вјероватније, због тога што дио Остојићеве књиге у којем се обрађује новија књижевност није завршен.

У *Историји нове српске књижевности* Јован Скерлић живот и рад Јована Сундечића приказује на готово двије странице. За разлику од других књижевних историчара – својих савременика, Скерлић се бави и вредновањем Сундечићеве поезије. Он за Сундечића каже да је био пјесник који се није мијењао те да је своје родољубиве мисли у пјесничком облику казивао „увек истим и монотоним стиховима“. Сундечић је, према Скерлићевој оцјени, неоригинални пјесник, подражавалац народне поезије, чије пјесме губе књижевни значај када се не сагледавају у контексту националних и политичких борби у чијој служби биле. За Јована Сундечића Скерлић каже да је био „најпознатији и најчитанији српски писац код Хрвата“ (Скерлић 2006: 257–258), а затим наводи оно што и сви други књижевни историчари прије и после њега: чињеницу да је Сундечићеве *Изабране њјесме* 1889. године издала Матица хрватска.

Предговор за *Изабране њјесме* Јована Сундечића у поменутом издању написао је Хуго Бадалић. И он се усредредио на исцрпан преглед Сундечићевог рада, али без упуштања у анализу појединих пјесама. На крају предговора Бадалић не разматра естетске вриједности Сундечићеве поезије, већ укратко излаже разлоге пјесникове популарности: „Но једно је већ данас утврђено, а то признају компетентни критичари и нашега и страних народа, да сав пјеснички његов рад носи на себи чисто народно обиљежје и да се особито одликује племенитом политично-народном тенденцијом, којој се наш пјесник никада и никоме за љубав није изневјерио“ (Сундечић 1898: 15).

Тако се према Сундечићу односе књижевни критичари и књижевни историчари – његови савременици. Какав је Сундечићев статус у историјама књижевности које су се појавиле у наше вријеме?

Јован Деретић у *Историји српске књижевности* Сундечићево пјесничко дјело одређује као „популарни народски облик романтизма“, а за његове пјесме каже да су писане „у једноставном течном али монотоним народном стиху, без дубине и оригиналности“ (Деретић 2007: 708). Нама се чини да је најтачније књижевноисторијски статус Сундечићевог дјела одредио Душан Иванић у својој књизи *Књижевност Српске Крајине*. Сундечићево дјело је, према Иванићевом виђењу, „фолклорна варијанта српског романтизма“, а он пјесник који се, супротно ономе што је тврдио Скерлић, мијењао, чак се показивао отвореним за разнолике утицаје. У Сундечићево пјесничко дјело укључени су разнолики фолклорни и историјски мотиви, карактерише га романтичарска полиметричност стиха те жанровски облици типични за ову епоху српске књижевности. Најзад, Иванић истиче и утицај српских пјесника на Јована Сундечића: Радичевића, Стерије, Његоша, Јакшића и других.

Поводом обиљежавања стогодишњице друштва „Сундечић“ из Ливна, у Бањалуци је 2007. године одржан научни скуп посвећен животу и раду Јована Сундечића. Тим догађајем је након више деценија његов опус постао предмет истраживачке пажње. Године 2009. у Бањалуци је објављен зборник радова под насловом *Јован Сундечић: свештеник, пјесник, дипломата*, у чијем су средишњем дијелу презентовани радови поднесени на истоименом научном скупу. Предмет научне пажње у засебним радовима била је разграната и богата политичка, просвјетна и дипломатска дјелатност Јована Сундечића, посебно сарадња са књазом Николом Петровићем, затим његова љубавна лирика, књижевноисторијски статус те књижевни прилози објављени у листу *Црнојорка*, који је на Цетињу излазио 1884. и 1885. године. Поред уводних, пригодних ријечи са отварања поменутог скупа, овај зборник садржи још и поједине текстове из рецепције Сундечићевог дјела, као и невелик избор из његовог пјесничког опуса (Сундечић 2009).

2. Јован Сундечић рођен је 6. јула 1825. године у селу Голињево, покрај Ливна. Сундечићи су поријеклом из Требјесе, код Никшића, у Црној Гори. Када је имао три године, породица му се преселила у Далмацију. Године 1837. Турци су опљачкали и запалили имање његовог оца Пере Сундечића. Код фратара фрањеваца у Имотском научио је читати и писати, што се може сматрати првим корацима у његовом школовању. Два разреда основне школе завршио је на италијанском, код учитеља дон Петра Пеотија у Имотском. У Макарској је свршио основну школу, док је ћирилично писмо научио код православних калуђера у Главини. Намјера Сундечићевог оца била је да сина пошаље у манастир Житомислић да се закалуђери. Сундечићев сусрет са Божидаром Петрановићем био је од преломног значаја у његовој животној путањи. Петрановић га шаље у манастир Св. Арханђела, на ријечи Крки, код игумана Стевана Кнежевића, гдје је учио старословенски језик. Такође, по Петрановићевој препоруци, 1843. године уписује Задарску богословију. Поред богословских, Сундечић овдје учи и хуманистичке и философске науке. За вријеме школовања у Задарској богословији, Сундечић изрезује ситне

слике у шимшировом дрвету и показује лијеп дар за ову врсту умјетности. Исказивао је у младости резачке, цртачке и сликарске способности. У часопису *Словинац*, у више наставака, крајем 1878. и почетком 1879. године, објавио је опширну студију о животу и раду Божидача Петрановића. На почетку тог текста Сундечић пише: „Два су човјека особито упливисала на мој душевни развитак у мојијем младијем добама. Један је Фране Салгети Дриоли (Salghetti Drioli), Задранин, вриједан и даровит сликар далматински, а други је др Божидар Петрановић, Шибенчанин, врсан домољуб и покретач народне књиге у Далмацији. Оба ова човјека већ су се упокојила. За њихова живота, обадвојицу сам високо цијенио, али им моје перо није никад поласкало; обадвојицу сам љубио, ал’ се је та моја љубав показивала само у изразима мојега према њима истинитога уважања. Њих више нема; ама је преостала у мени искрена харност, која ме је вазда одушевљавала према овој двојци мужева; према овијем мојијем добротворима. Нијесу ме они помагали ни сребром ни златом: помагали су ме свјетом и врлијем примјером. За таки очински зајам, зар би синовски дуг не подмирен могао остати?... Нипошто.“

Као стваралац се први пут оглашава у *Зори далмајинској* (1848), у којој објављује пјесму *Ананија и Сайфира*. По завршетку Задарске богословије, 1848. године, Сундечић се оженио и запопио, након чега постаје капелан и учитељ у селу Пероје у Истри. У Задру 1850. године објављује пјесничку збирку под насловом *Срце*. Годину 1851. проводи у Жегару, као администратор парохије, да би затим био премјештен у Скрадин, гдје је двије године провео и истом звању. У *Албуму*, приређеном поводом стогодишњице Андрије Качића, објављује спјев *Вршигба*, који је наишао на изузетан пријем и био објављен у више издања. Двадесет осам година касније написаће и наставак овог спјева и објавити га под интегралним насловом *Сјейва и вршигба*. У богословији ради до 1863. године. Сундечић је тешко поднио губитак професорске катедре у Задру. О томе како се осјећао, притиснут тешким материјалним недаћама, оставио је лирско свједочанство у својој значајној пјесми под насловом *Лунак*.

Епско-лирски спјев под насловом *Крвава кошуља* објављује 1864. године у Задру (ћирилицом и латиницом) у пет хиљада примјерака, што је за оновремене културне и издавачке прилике била несвакидашња пријатна ријеткост.

Са побратимом Миховилом Павлиновићем путује у Београд и том приликом посјећује сљедећа мјеста: Трст, Љубљану, Загреб, Ђаково, Вуковар, Сремске Карловце и Нови Сад. Код Јосипа Јураја Штромајера остају осам дана. Када је Сундечић са Цетиња путовао у Праг ради набавке штампарије, 1865. године, Шросмајер му као помоћ даје 3000 форинти. У Београду је Сундечићу Илија Гарашанин обећао мјесто професора. Лични секретар кнеза Николе постаје 1864. године, када се са породицом настањује на Цетињу. Три године доцније, накратко, одлази у Београд, гдје не добија обећано професорско мјесто. Враћа се на Цетиње и бива именован за државног секретара.

За вријеме скоро десетогодишњег боравка на мјесту секретара кнеза Николе, Јован Сундечић обавља више запажених дипломатских послова. Написао је прву црногорску химну *Убавој нам Црној Гори* (1865), на чији текст је музику компоновао Чех Антон Шулц. Цетињски митрополит га је произвео за протопрезвитера с правом да носи напрсни протојерејски крст (1869). Исте ове године одлази у Беч да са представником руског посланства Рајевским договори статут за Цетињску богословију, коју исте године оснива, иако се поменути договори нису завршили успјешно. С кнежевом дозволом сам израђује статут, који ће доцније бити потврђен од Светог синода. У Бечу је боравио и 1871. године ради склапања више политичких конвенција (склапа погодбу за со, објашњава бечкој влади значај изградње колског пута од Котора до Цетиња и Ријеке Црнојевића, итд.). На политехничкој изложби у Москви (1872) упознаје се са бројним руским књижевницима и државницима.

Од 1874. године настањује се у Котору. Кнез Никола му даје отпуст, али остаје његов почасни секретар, са одређеном годишњом пензијом од 400 форинти. Руски цар Александар II додјељује Сундечићу доживотну пензију од 600 рубаља годишње. О Сундечићевом боравку на Цетињу Марко Цар је у студији о њему написао и следеће: „На Цетињу је Сундечић, малијем претргом од неколико мјесеци провео и кнежевој и народној служби мал’те не пунијех десет година, и те године спадају можда међу најбујније и најблагородније године његова пјесничког стварања. Сундечић се у то доба истиче као заносни гласник славе и јунаштва кршне црне Горе, и ту је улогу он сјано оправдао низом поетскијех саставака, у којијем се оно наше *йоносиио стицијење*, скупа са народом својијем, огледа као слика у очињој зјеници“.

Године 1884. Јован Сундечић доживљава велику породичну трагедију, умиру му одрасли синови Велимир и Петар. Збирку *Одигјаји родитијелској срца* (1885) посвећује тој личној несрећи. У предговору ове јединствене књиге наводи: „Она је још слатка одуга успомени двају синова, двају врлијех подмладака, које је зла и немила судбина, као двије ките и зелене гране, непоштедно од срца отченула старцу оцу и сјетној остарјелој мајци“. Након кратког увода, слиједи биографске биљешке о синовима Велимиру и Пери, а након Сундечићеве збирке и књига пјесама његовог сина Пера под насловом *Срце и љубав*.

Упркос пензионисању, наставио је да за црногорски двор обавља повјерљиве дипломатске послове. Треба посебно нагласити да је као црногорски пуномоћник у Риму са Светом столицом склопио конвенцију о успостављању Барске католичке бискупије (1886) те да је издејствовао да се у католичким храмовима служба обавља на словенском језику.

Српска которска омладина је 6. априла 1898. године обиљежила педесетогодишњицу Сундечићевог књижевног рада. Наредне године је у Државној штампарији на Цетињу објављена *Сйоменица* посвећена овом јубилеју.

Свештеник, пјесник, дипломата, професор Задарске богословије, Јован Сундечић био је човјек велике радне енергије, покретач, уредник и сарадник

бројних књижевних часописа. Уређивао је *Гласник далматински* (1860–1861); у Задру је 1863. године покренуо књижевни лист *Звијезду*. Након оснивања Матице далматинске постао је уредник *Народној колегара* (за 1863. и 1864). Уређивао је црногорски годишњак *Орлић* (1866–1884). Био је власник листа *Mahabarate*, за уредника је именовао Симу Поповића. Од 1871. године овај лист је излазио под називом *Црногорац*, а његов књижевни додатак назван је *Црнојорка*. Поред свега побројаног, уређивао је и цетињску *Просвјету* (1892–1894).

За свој рад Јован Сундечић добио је бројна одликовања и признања, међу њима и нека угледна инострана. Наводимо овдје да га је Српско учено друштво 1869. године именovalo за свога почасног члана, што је 1893. године потврдила и Српска краљевска академија.

Јован Сундечић упокојио се 19. 7. 1900. године у Котору.

**3.** Јован Сундечић за живота је штампао скоро четрдесет засебних публикација, од којих знатан дио није био великог обима. Од пјесничких збирки треба посебно издвојити сљедеће: *Низ драгоцјених бисера* (1856), *Крвава кошуља* (1864), *Љубав и цвијеће* (1882), *Тужна књија: одисаји родитељској срца* (1885), *Сјејива и врцигба* (1888) те *Миље и омиље* (1893). Матица хрватска је 1889. године, у редакцији Хуга Бадалића, објавила *Изабране њјесме Јована Сундечића*. Тематски регистар обимног пјесничког опуса Јована Сундечића одликује изразита разноврсност, а треба примијетити да је интензитет његовог пјевања био у очигледној вези са преокупираношћу другим пословима (нарочито за вријеме службовања на Цетињу), као и са интимним животним околностима које су иницирале његово поетско исказивање. Писао је морално-поучне, родољубиве (снажно ослоњене на народну поезију) те љубавне пјесме. У напријед поменутом избору Сундечићевих пјесама у издању Матице хрватске и избору Хуга Бадалића, којим је Сундечићу учињена немала част, заступљене су пјесме које потврђују ову тематско-мотивску разноврсност.

Сундечићева поезија, која је по унутрашњим својствима најближа романтичарској поетичкој процедури (али се не може искључиво за њу везивати), темељи се на његовим најинтимнијим животним моментима, али су њени извори неријетко и лектирни. Сасвим је разумљиво, с обзиром на пјесниково школовање и боравак у Далмацији, што код њега привилегован статус имају италијански пјесници, чије стихове често узима за мото својих пјесмотвора или их на друге интертекстуалне начине, директно или посредно, уплиће у свој умјетнички свијет. То је толико учестало у његовим пјесмама да из манира прераста у неку дубљу унутрашњу потребу и духовну блискост са онима које призива.

Бројне су пјесме Јована Сундечића у којима овај пјесник тематизује само поетско стварање, што значи да је код њега, као и код других плодних и самосвојних пјесника, мисао о поезији неодвојива од самог пјесничког стваралаштва. Те мисли, заодјенуте у пјесничко рухо, издвојене и посматране



засебно, представљају скуп занимљивих поетичких исказа, промишљања о поезији која нису насумична, јер нам откривају пјесника који слиједи свој пјеснички инстинкт и непрестано га освјешћује, па и онда када се угледа на друге, када је под утицајима (нарочито је видно и по пјесника штетно угледање на народну поезију).

О пјесничком стварању Сундечић проговара и у својим текстовима, бесједама или предговорима пјесничким књигама. У освјетљавању његове поезије и поетике, ти моменти морају се размотрити са нарочитом пажњом. У том смислу посебно је незаобилазна Сундечићева бесједа изговорена у Котору поводом стогодишњице рођења пјесника Симе Милутиновића Сарајлије. Тај повод Сундечић је схватио као прилику да ода почаст Сарајлији, али и да изнесе своје мисли о поезији и пјеснику, да у романтичарском духу истакне важност пјесмоторства. Већ на почетку свечане бесједе, вели наш пјесник, у духу ентузијастичке поетике, која своје коријене има у Платоновим научавањима, да је поезија *искра божанствениости*, а пјесник *изабраник божије благодети*, *пророк*, *обличајел свјетских злоћа и неправди*. Затим се наводе најславнији пјесници кроз историју и о њима износе крајње сажете али интересантне опсервације. Надаље, тврди Сундечић, *пјесници су сјасоносни учитељи, благовјесници, ајосиоли, поклоници богу и људству*; њихове задаће и обавезе су велике, јер су дужни „свом снагом и силом свога осјећања љубити: своју вјеру, своју домовину, своје име и свој завичај“. Занесени љепотом, њима је у задатку *љейошу обожити и својом часном љубављу обесмртити*. Из ових ријечи не ишчитавамо само пјесникове мисли о поезији већ његов поетски програм, који ће он са још неколико важних компоненти допунити у бесједи о Сарајлији, али и потврдити, прије и после изговореног слова, у свом пјесничком дјелу.

Важно је и његово пажљиво дистинктирање између пјесникових националних дужности и социјалне ангажованости, која неријетко склизне у простор политичке ефемерности: „С обзиром на то, рекао је учени Француз Ди Шам (De Camp), да Пјесник много губи од свога угледа пошто се баци у вртлог политике. Но ја бих се и пак усудио ту Ди Шамову изреку овако исправити: Пјесник много губи од свога угледа, вазда, када се год баци у вртлог очевидне страначке политике, пошто у овоме случају неизбјеживо постане он неискренијем и неистинитијем. Али, кад Пјесник искрено и поштено, дјелом и словом, устаје на обрану свога и својине: у том случају, не само што ништа не губи од свог угледа; него, напротив, он, тај свој углед, на виши степен подиже и узноси“ (Сундечић 1893: 6).

Најзад, када је ријеч о Сундечићевим поетичким ставовима и промишљањима о пјесмоторству, вриједи овдје навести и његово запажање о међуодносу пјесника и филозофа: „Ох, предраги Боже!... у каквом ли је мистичком складу душа пјесникова са душом мудраца?!... Пјесник нас буди и подиже; а мудрац – учи и упућује. Пјесник нас заноси и соколи; а мудрац нас – снажи и укрјепљује. Пјесник нас одвија у поднебесне просторе; а мудрац нам указује способе да не клонемо у нашијем подвизима. Пјесник нам обогаћује и



облагорођује срце; а мудрац ведри нам ум и бистри нам разум. И пјесник и мудрац најзад – кроз саму нарав упознају нас са врхунаравнијем бићем, од којег потичемо, ми и све; и којему се опет повраћамо, ми и све. Како философу – тако и пјеснику, мудрост је непресушиви извор надахнућа. Сваки жестоко гријеша, кò год лучи пјесника од философа, и кò год златну пјесникову машту запоставља философком оштроумљу. И као што би врло невољан пјесник без философије био: тако би и философ врло сухопаран био без икакве поезије у души; и славу, коју пјесник заслужује: исту славу заслужује мудрац и обратно“ (Сундечић 1893: 11).

На основу изложеног, могло би се примијетити да се Сундечић исувише удалио од предмета своје бесједе, међутим, поводом Симе Милутиновића Сарајлије, кога сматра једним од наших најзаслужнијих пјесника, он је очигледно сматрао да треба да изложи своја умствовања о поезији, од којих смо најважнија непријед поменули. Сундечић наводи само неколике појединости из Сарајлијине биографије, наглашавајући да је његов живот био обиљежен сиромаштвом, што за пјеснике није необично, поред осталог и због тога што је за његову трагедију под насловом *Кара-Ђорђе*, која није била штампана, знао кнез Милош, и због које је код овог владара био у немилости. Од Милутиновићевих књижевних дјела у први план су истакнута три његова „пјесничка умотвора“: *Милош Обилић*, *Србијанка* и *Дика Црногорска*. Сундечић их, како је и прилика у којој се налазио налагала, само прегледно описује, али ипак у вриједносном смислу издваја *Србијанку*, за коју тврди, да нема језичких слабости, да би се „могла такмичити са најбољијем епискијем умотворинама“. Ипак, као највећу Сарајлијину заслугу Сундечић види то што је „српству подгојио славнога и неугога пјесника, владика Петра II Петровића Његоша; пјесника *Горског вијенца*, тога најбајнијег алама у круни просвјенога српскога пјесништва“. Бесједу поводом стогодишњице рођења Симе Милутиновића Сарајлије Сундечић завршава како и приличи овоме жанру, апелативно, позивом српском народу да се са више пажње и уважавања односи према својим истакнутим и заслужним појединцима.

Једном од Сундечићевих програмских пјесама може се сматрати она под насловом *Пјесник*, први пут објављена у *Вили Стојана Новаковића*, у Београду 1868. године. Хуго Бадалић у краткој биљешци поводом ове пјесме наводи: „Сјета, а у исто доба и оно охрабрење себи самоме, што се у њој тако бистро појављују, тврд су доказ тадашњег душевног немира пјесникова. Сундечић додуше бјеше стекао у Београду лијепу киту знанаца, који су се међу онајизабраније људе онда бројили, а особито га је омладина вољела и радо се с њим дружила, али сви су се знанци бавили, мање или више својим пословима, те се поријеђе могао са њима састати, а са омладином је морао бити на опрезу, јер влади није било по ђуди такво општење“ (Сундечић 1898: 262–263).

Сундечићево тадашње стање и расположење неупитно је иницирало ову пјесму и одредило њен тон. Међутим, њен значај превазилази тај моменат настанка. Пјесник експлицитно наводи све оно што га подстиче на стваралачко

исказивање, што побуђује његову инспирацију. У регистру тих чинилаца су: *мио ѿољед, сладак уздах, њежан осмијех, ријеч љубављу надахнућа*, итд. Једновремено, у овој пјесми су истакнуте и повлашћене пјесничке теме, којима је више од других био предан овај стваралац: то су Бог, љубав, слога, народност. Инспирацију, пјеснички чин и настанак пјесме не изазивају само ови, за нашег пјесника опсесивни мотиви; благотворан утицај на настанак пјесме имају и туга и невоља, дакле, у поређењу са напријед наглашеним, потпуно другачији импулси. То се понајбоље види из сљедећих Сундечићевих стихова: *И невоље исѿомице/ Пјесника ѿобуге/ Па му ѿјесме дивоѿинице/ Из његра заѿуге*. Душан Иванић је истакао да је на Сундечића утицао и Јован Стерија Поповић, међутим, он се није детаљније бавио анализом уочених веза између ова два, по одређујућим пјесничким својствима, различита српска пјесника. Сундечићеви стихови из пјесме *Пјесник* о тузи и невољи као подстицајним чиниоцима пјесничке инспирације, на очигледан начин се дозивају са познатим Стеријиним стиховима из пјесме *Мојим ѿесмама*, који гласе: *Гди се чувѿиѿво к ѿесми буди,/ и ѿућа је ѿевцу гућа* или *И са ѿућом у ѿрсима/ зачиње се сѿев и сѿиш* (СТЕРИЈА 1993: 15 – 16).

Слична поменутој је и пјесма *Тражио сам*, у којој, као и у већини Сундечићевих пјесама, веома поуздано може да се препозна пјесничково унутрашње душевно стање које је преточено у пјесму. У њој је стављен знак једнакости између пјесникових животних вриједности и његових главних умјетничких преокупација, док је у другом дијелу пјесме предмет пјевања постало све оно што онемогућава та пјесникова главна настојања. Пјесма *Тражио сам* завршава се у типично романтичарском заокружењу, у коме долази до изражаја пјесников пркос и супротстављање ономе што пријечи његове тежње, док кроз њену поенту пјесник поручује како живот и није ништа друго до поприште борбе, а не нека идеална оаза мира.

Поред бројних других пјесама које бисмо могли сврстати у овај круг, у којима се непосредно тематизује пјесничко стварање и momenti који са њиме конотирају, треба овдје поменути и сљедеће: *Хајг'ише, ѿјесме моје, Хај, ѿјеснице, Миља и омиља, Ох, ѿјевај, Појѿше, ѿојѿше, Да је риечи, Турим ѿеро* и бројне друге. Треба скренути пажњу на занимљиву пјесму *Да је риечи*, која је посвећена опјевавању пјесникове инспирације, заноса и тежњи ка пјесничком исказивању, у којој, ипак, најснажнији утисак оставља пјесникова свијест о језичким ограничењима, о бранама које језик као медијум умјетничког испољавања пред умјетника поставља: „Да је риечи!... да искажем/ То што зна ми зачет миса?/ Дивно ли бих драги Боже,/ Онај занос описа“.

Различити утицаји, разноврсни пјеснички мотиви, елементи фолклорног те поетичке особине карактеристичне за српску поезију друге половине деветнаестог вијека видљиви су у многобројним Сундечићевим пјесмама. Умјетничка неубједљивост појединих његових дјела управо је условљена невјештом асимилацијом тих поетичких мијена на којима почива један сегмент његовог поетског свијета. То највише долази до изражаја приликом

имитације народне поезије, затим у дидактичким и „ангажованим“ пјесмама, без обзира на то шта се у њима заступа.

Наведених слабости нису лишена ни у своје вријеме најпопуларнија Сундечићева дјела, она која су понајвише допринијела његовом пјесничком угледу, поеме *Крвава кошуља* и *Сјейва и вршидба*.

*Крвава кошуља* објављена је 1864. године у Задру, у ћириличној и латиничној варијанти, у тиражу од пет хиљада примјерака. У жанровском смислу, *Крвава кошуља* има готово сва обиљежја карактеристична за романтичарску поему: репрезентативни јунак стављен у средиште збивања, разоткривање његовог односа према другим ликовима, постизање циља коме претходи јунаково путовање, наглашена наративност и друге. Ова поема обрађује мотив мајчине заклетве сину да освети оца, који као покретачки замајац радње јунак понавља на више мјеста у дјелу. У ову поему, као уметнути одломци у односу према главном наративном току, укључени су детаљи из српске средњовјековне историје, као и карактеристична романтичарска амбијентација природе. *Крвава кошуља* се нетипично завршава, дидактичким додатком, графички одијеленим од остатка поеме, у којој је главни јунак испунио мајчин, али и шири национални завјет. Ти завршни стихови гласе: *Освети ја је трозно дјело/ Што с њим који уврјеђује/ Уврјеђеној сјоређује/ Ма и моли рећи смјело/ Да у часим коби хуге/ Она нужном мјером буге/ коју шраже, ишћу, хоће/ Нарав, људи и небеса:/ да с ошћрије казне злоће/ И ушаре њород бијеса* (Сундечић 1898: 175).

Најобимније Сундечићево пјесничко дјело, поема *Сјейва и вршидба*, представља, надам се, снажан позив на јединство јужнословенских народа, које се у организацији дјела преплиће са етапним приказивањем послова сјетве и вршидбе, као предуслова људског биолошког опстанка. И у овој поеми су веома експлицитно, неријетко наглашено тенденциозно, изнесена главна пјесникова програмска настојања, варирана на неколико начина и прилично развучена. Добро осмишљен и успјешно завршен посао око сјетве и вршидбе, постигнут слогом и садејством, у дјелу је представљен као модел људске и братске заједнице, односно природног окупљања јужнословенских народа.

Треба нагласити да је у основи ових дјела, којима је иманентна поетска тенденциозност, идеја ширег јединства југословенских народа, а не српско-хрватско заједништво, аустријски концепт југословенства који је тријумфовао у двадесетом вијеку, да би у истом стољећу доживио свој историјски пораз. Нема упоришта у чињеницама из живота и дјела Јована Сундечића да се та политичка доктрина за њега везује, као, уосталом, ни за Божићара Петрановића, једног од најугледнијих далматинских Срба деветнаестог вијека, о коме је Сундечић написао књигу и према коме је његовао нарочито поштовање. Примјер како су погрешно тумачени Сундечићев ставови о заједништву словенских народа представља један одломак из књиге Петра М. Божовића *Јован Сундечић*. Божовић пише: „Сундечић се у песми није зауставио на узаном патриотизму само према Црногорцима и Црној Гори.

У првим његовим песмама осећа се идеја Славјанства, јер је он и пропевао као Славјанин, а после је постао Срб-Хрват, који у песми није правио никакве разлике између ова наша два народа. По своме певању овај православни свештеник био је најближи католичким Хрватима од свију Срба свога доба“ (Божовић 1928: 18). Први и други дио донесеног цитата у очигледној су противрјечности. Први је тачан, други произвољан. Да би поткријепио Сундечићевим стиховима други дио свог тумачења, Божовић наводи стихове који га радикално оспоравају, оснажујући опсервацију о пјесниковом *славјанстџу*: *Срб Хрвајџу нека/ Брајџску руку џружи/ А Хрвајџ са Србом/ Нек с искрено дружи./ Словенаџ у коло/ Наше нек се хвајџа/ Буџарин међ нама/ Нек си бира брајџа* (Божовић 1928: 19).

За тему о којој овдје расправљамо ово су ванредно илустративни и драгоцјени стихови. Укључујући у словенско заједништво Словенце и Бугаре, Сундечић се показује као заступник српске идеје југословенства, чији су заступници средином деветнаестог вијека били Теодор Павловић и Јован Суботић, а која је рачунала са узајамношћу свих јужнословенских народа, дакле, не само Срба и Хрвата. Да се Хрвати према том заједништву нису искрено односили види се из стиха: *А Хрвајџ са Србом/ Нек с искрено дружи*, а још више из његове књиге о Божидару Петрановићу, у којој се на више мјеста исказује сумња у хрватску приврженост идеји слоге два блиска народа. На тврдњу Анте Старчевића да је српски језик *свињски*, Сундечић пјеснички надахнуто одговара: *Није свињски језик срџски/ Неџо језик – злајџни језик./ Језик вила џјевачиџа/ Језик сийџних џџамбуриџа:/ Гиџак,/ Глаџак,/ Звучан,/ Слаџак,/ Боџајџ./ Јеџар,/ Крџејџак,/ Веџар* (Божовић 1928: 24). Бранећи српски језик од оваквих опадања, Јован Сундечић не пристаје на његово преименовање, на чему је почивала филолошка платформа аустријског југословенства.

4. Четири године након смрти Божидара Петрановића, Сундечић објављује студију у којој доноси исцрпан приказ живота и рада ове истакнуте личности и представника далматинских Срба у деветнаестом вијеку. Расправу под насловом *Живојџ и рад џр Божидара Пејџрановића* Јован Сундечић је у осам наставака објавио у дубровачком *Словинџу*, овим редослиједом: број 12, октобар 1878. године, стр. 124–126; број 13, новембар 1878. године, стр. 141–143; број 14, 16. новембар 1878. године, стр. 158–160; број 15, 1. децембар 1878. године, стр. 176–177; број 16, 16. децембар 1878. године, стр. 188–189; број 1, 1. јануар 1879. године, стр. 12–14; број 2, 16. јануар 1879. године, стр. 22–25; број 3, 1. фебруар 1879. године, стр. 40–45. Под истим насловом, у форми књиге од 75 страница, студија је објављена у Дубровнику, у два издања (1878. и 1879).

Студију о животу и раду Божидара Петрановића, која заузима посебно мјесто у његовом стваралачком корпусу, Сундечић започиње изражавањем дубоког поштовања и осјећајем дуга према некадашњем добротвору, чији ће савјети дјеловати прекретнички на његов живот и рад. Одмах истиче да

му је намјера да прикаже Петрановићеве писатељске способности, његове грађанске врлине и усрдност у вршењу чиновничких дужности те, најпоследње, „жаркост његова родољубља“, укратко, да „подигне споменик“ (Сундечић 1878: 124) његовим заслугама. Како нас одмах на почетку информише, Сундечић своју студију темељи на личним контактима и учествовању у заједничким пословима са Петрановићем, затим на некрологу који је поводом Петрановићеве смрти објавио Фрањо Рачки те коришћењу података и запажања из Петрановићевог кратког аутобиографског списка. Сундечићев приступ је врло једноставан: хронолошким редом напоредо приказује Петрановићев живот (са посебним нагласком на његовом школовању), књижевни рад и бројне друге активности које обухватају више подручја.

Петрановић је рођен 1809. године у Шибенику, у породици која је старином из Дрниша. Школовање започиње у фрањевачком самостану, у којем учи читање и писање на италијанском језику. Потом га отац одводи у доминикански манастир, у којем му отац Алборгети предаје италијанску и латинску граматику, као и реторику. Није необично што су православна дјеца одлазила на школовање у католичке манастире, јер других училишта у то вријеме у Петрановићевом ширем завичају није било. Сундечић наглашава ту чињеницу јер је и сам прошао практично сличним путем. Већ након годину дана (1819), Петрановић наставља школовање у приватној школи фратра Бонавентуре Пинице, у којој учи италијанску и латинску граматику, математику и географију. На Петрановићево васпитање и потоње школовање велики утицај имали су утисци из најранијег дјетињства и прве спознаје у родитељском дому, о чему и сам свједочи у своме аутобиографскоме спису: у побожности и патриотизму угледао се на оца, који је био „ријетки побожни родољубац“ (Сундечић 1878: 126). Гимназијско школовање Петрановић завршава у Сремским Карловцима (1820–1826). Похађајући гимназију у Карловцима, према властитим ријечима, марљиво чита српске књиге и обилази фрушкогорске манастире (у нарочитом сјећању му остаје Шишатовац). Из Карловаца са оцем путује у Беч, а затим у Грац, гдје двије школске године (1827–1828) студира филозофију и усавршава њемачки језик; у Бечу три године студира право (1829–1831); Беч, који је био пред опасношћу од колере, Петрановић напушта 1831. године и одлази у Падову, гдје окончава четврту годину права. У Падови 1833. године Петрановић стиче докторат из области права, па одмах ступа на службу у суду у Задру.

Године 1839. Петрановић се прихвата државне службе и почиње да ради у сплитском суду; док је од 1842. до 1846. службом на Вису. У овом периоду вриједно ради на изради различитих чланака, на српском и њемачком језику. Поред осталог, води полемику са Николом Томазеом поводом Доситеја Обрадовића и његовог односа према традицији. Као заступник книнске, обровачке, дрнишке и врличке општине, Петрановић је изабран за посланика у Бечу, а затим и у Кромјерижу. Као посланик, свјестан важности тог положаја и могућности које он пружа, Петрановић постиже запажене резултате: „У Бечу а после у Кромјерижу (Kremsier), као посланик при Сабору,

настојао сам својски да се славјанској народности у Далмацији правица учини и да се равноправност набљудава. Израдио сам тај конач да се језик наш, као облигатан у гимназије уведе; предложио сам да се за славенски народ политички лист издаје, што је и уважено било; да се поунијатившим се њеким породицама допусти да се у своје старо благочестије поврате (види у 'Магазину' писмо моје министру Стадиону и одговор његов). Говорио сам јавно у сједници да је крајња потреба да се у Босни консулат аустријански опет установи, а у Мостару вицеконсулат, што је после мало времена у дјело приведено [...] У Кромјерижу зачео сам такођер идеју да се у Далмацији Матица далматинска утемељи. Услед прогласа мог скупио сам до 761 фор. које позније, због наставше промјене у систему владања аустријанског, морадох положити у Загреб, да се придрже у ондашњој Матици, али под тим условом, да се иста главница повратити има у случају да би Далматинци Матицу у отачаству подићи хтјели“ (Сундечић 1879: 12).

Петрановићева социјална, политичка и културно-просвјетна платформа лијепе се види из његовог списа-писа *Мисли о Далмацији*, намијењеног бану Јосипу Јелачићу. Наведену разрађену и паметно осмишљену стратегију Сундечић овако описује, задржавајући се на њеним најважнијим мјестима: „Укратко, врли и умни наш домородац тијем списом настоји да сврати позорност бана Јелачића на запуштено шумарство у тужној његовој домовини; на слабо земљедјелство; на неваљано кметинство (*sistema colonico*); на пријекну потребу од земљедјелскога закона (*legge agraria*); на основање главница (*capitali*); на заведење земаљскијех табла (*Landtafel*); на оживотворење катастра; на подизање учионица о земљедјелству, и на раздавање награда тежацима, који боље настоје око унапређења земљедјелства и побољшања живежа; на пресушење подводнијех поља, особито книнскога, сињскога и неретванскога; на новчану државну помоћ у свијем овим подухватима; на дужност државе да настоји околу развитка извора за благостање; на избражење народно и народнијех учитеља, и за избражење свештенства о државноме трошку, са особитијем призрењем на биједно православно свештенство; затим на потребу увођења оштријех закона и хитнога правосуђа, да би се што брже претекла злочинства у покрајини; на укинуће разуданијех пандура (*forzza territoriale*); и најзад, на потребу да судије далматинске познају народни језик. Ово је све са живијем бојама нацртано и попраћено зрелијем и темељитијем мислима, како би се свему могло помоћи и доскочити. У посљедству времена влада се је готово на све ове предмете у Далмацији освртала и већом их страном оживотворала. Ко зна да овај спис није био влади zgodан и добар у томе путовања?“ (Сундечић 1879: 13).

У Бечу 1853. године Божидар Петрановић објављује књигу *О аустријанском краљевском законнику и србскоме преводу*, у којој на једном мјесту расправља о српскохрватским односима. Сматра да ће вјерске разлике између Срба и Хрвата бити превазиђене посредством заједничког језика: „Ако је различан вјерозакон – вели он – толико дуго времена источне и западне цркве Далматине растављао, једнога од другога отуђивао, њих у напредак



треба један свим обћени језик да међусобно веже“ (Сундечић 1878: 159). Заговорник тог јединства, он га не посматра некритички те увиђа да се оно тек спорадично остварује и да се чешће разграђује. Треба нагласити, нарочито након искустава са југословенском идејом у двадесетом вијеку, да Петрановић рачуна са ширим заједништвом блиских словенских народа, а не са југословенском концепцијом која је подразумијевала наводно братство искључиво Срба и Хрвата.

Године 1850. Фрањо Јосип I именује Петрановића за покрајинског секретара, док двије године доцније бива постављен за савјетника суда у Котору. Био је члан Српског ученог друштва и Југословенске академије знаности и умјетности. Божидар Петрановић упокојио се у Венецији 11. септембра 1874. године.

Посебну пажњу Сундечић у својој студији о Петрановићу посвећује његовом књижевном раду. Као писац Петрановић се објавио „Одом на дан рођења Цара Франца I“, испјеваном 1831, а објављеном у *Алманаху* 1835. године. Сам Петрановић доцније биљежи колико му је био важан овај корак, иако о пјесми нема високо мишљење. У *Лейхойису Мајице српске* 1831. године објављује *Писма Шибенчанина*. За *Огу* Сундечић напомиње да није имала књижевне вриједности, будући да Петрановић и није био пјесник, док потпуно друкчије вреднује *Писма Шибенчанина*, подупирући свој суд запажањем Емила Чакре, који је за ове епистоле рекао да заслужују „бесцена спомена“ (Сундечић 1878: 159). Сундечић додаје да у њима долазе до изражаја Петрановићеве родољубиве мисли о добру и напретку властите земље, као и његово познавање њене „повеснице и старожитности“ (Сундечић 1878: 159).

Као посебну драгоценост ових Петрановићевих првенаца, Сундечић истиче то што су штампани на српском народном језику. Сундечић на сажет начин, али прегледно и прилично тачно, сјенчи филолошку стварност тридесетих и четрдесетих година 19. вијека, са нагласком на проблем још увијек некодификованог књижевног језика. Он напомиње да се до Доситеја у српској књижевности писало једном мјешавином „словенског, црквенословенског и руског језика“; први Доситеј тежи да пише народу ближим језиком, али се ни он сам није могао лако ослободити „црквене словенштине“; трећи језик је славеносрпски, који је писан црквеном ортографијом. И у Петрановићевим првим књижевним покушајима огледа се та сложеност језичких прилика код Срба, с тим да се он, с појавом Вука Караџића и његових реформаторских дјела, опредјелује за језик који је Вук стандардизовао.

У Новом Саду, 1858. године, Петрановић штампа своје дјело *Историја књижевности иолавијих на свијету народа*, књигу о којој је дуго мислио и за коју се деценијама спремао (један одломак из ове историје објавио је 1834. године). О мотивима да напише ово дјело Патрановић биљежи: „Огањ и љубав к правом изображењу и просвјети, њу на читање и учење старог и новог времена класика примамима, и пут јој покаже по ком би чисти утанчани укус, од ког добро одгојење највише зависи, задобила и њега што више



усавршила“ (Сундечић 1879: 13). За књижицу *Бојумили, црква босанска и кришћани* Петрановић је добио награду од Српског ученог друштва из Београда, које је претходно расписало конкурс за рад на ову тематику. Не представљајући посебно ову студију, Сундечић наводи позитивну оцјену коју је о њој изрекао Фрањо Рачки, сматрајући је „наприедком у овој части црквене повести“.

Од 1835. до 1839. године Петрановић је на позив владике Пантелеимона Живковића био секретар „православног Ординиријата“ у Шибенику. У томе периоду он заснива и библиотеку православне општине у родном граду, дарујући јој 600 властитих књига. Године 1835. Петрановић започиње издавање поучно-забавног годишњака под називом *Љубишћелъ ѿросвјещиѣнија срѣски далмаѣински Алманах*, који под тим називом излази те и наредне године (штампан је у Карловцу). Под измијењеним насловом *Љубишћелъ ѿросвјещиѣнија србско-далмаѣински Маѣазин*, наставиће да излази у Задру, са великим Петрановићевим пожртвовањем, који, упркос томе што је имао 456 *ѿредбројника* за ово гласило, како свједочи, издаваја и властити новац за његово редовно излажење, чије је мјесто веома важно у историји српских периодичних издања. Наведени Петрановићеви напори око издавања *Маѣазина* још више добијају значај кад се има на уму чињеница (на којој инсистира Сундечић) да је Далмација у овом периоду „талијанштином поплављена“. Божидар Петрановић *Маѣазин* уређује до 1841. године. О томе шта га је мотивисало да покрене ову публикацију, у своме аутобиографском спису пише: „На издавање ’Магазина’ једина ме ревност и љубав рода мог руководила; јер сам за вријеме уредничства мог више од 600 фор. из сопственог џепа типографим платити морао. Око 240 фор. остало ми је до данас од предбројника неизплаћено“ (Сундечић 1878: 159).

Оцјењујући значај ових публикација, Сундечић их тачно одређује као „енциклопедијске зборнике“, које је одликовала садржајна разноврсност, при чему су доминирали радови из историје, из књижевне прошлости, затим географије, просвјете, историје језика и обичаја, итд. Истовремено, Сундечић посебно издаваја поезију, књижевне прегледе и различите, како их он назива, *смјесице*.<sup>2</sup> Као што се може закључити на основу структуре, жанровског и тематског регистра заступљених прилога, Петрановић је прихватио поетички модел скоро типичан за слична издања његовог времена, а који је још у *Славено-срѣском маѣазину* 1768. године установио Захарија Орфелин.

<sup>2</sup> Од радова које је Петрановић објавио у *Маѣазину* Сундечић издваја следеће: *Књижевности древни Грка, Књижевности Србаља у средњем вијеку, Бој косовски, Географско-статистички преглед Далмације, Фамилија Јанковића и Смиљанића, Огломци из историје православне цркве у Далмацији*, и друге. Сундечић напомиње и да је неке вриједне књижевне прилоге Петрановић објавио под псеудонимом Веселин Сједоглава. Сундечић наводи и наслове Петрановићевих појединих значајних радова из области права: *О робитву, О ѿраву на слъездства код Срба на основу ѿравнога обичаја и ѿисаних сѣоменика, О кмејстиву ѿо србском уобичајном ѿраву, ѿо усѣановама Душанова закона и ѿо шѣиѣиѣиѣима далмаѣинских ѿрадова* и друге.

На Петрановићев приједлог, 1860. године, обиљежена је стогодишњица рођења Андрије Качића Миошића, и том приликом је у његову част објављен *Албум*. Његовим заслугама, те заузимањем Ивана Данилова и Ивана Брчића, у Задру је 27. јуна 1862. године основана Матица далматинска, за чијег предсједника је изабран Петрановић. Већ наредне године покренут је *Народни колегар*, чија је два годишта уредио Сундечић. На челу Матице далматинске Петрановић је био дванаест година и за то вријеме је штампано дванаест *Народних колегара*, као и девет „поучних књижица“, у национално-просвјетитељском маниру свога времена, према приликама које је оно неодложно наметало.

Завршни одломак Петрановићевог животописа, објављен у *Словинцу* 1. фебруара 1879. године, који је и најобимнији, Сундечић посвећује Петрановићевој краткој болести и смрти у Венецији, а затим одјецима које је његово упокојење изазвало у Шибенику, у читавој Далмацији, али и на јужно-словенском простору. Сундечић евидентира те одјеке како би показао колики је Петрановићев углед био у његовоме народу и колико се осјећао његов губитак. У завршном дијелу студије Сундечић описује Петрановићев физички изглед и његов карактер, истиче радну енергију, наводи списак његових кореспондената, а затим и један укупни заокружен суд о овој изузетној личности српске културне и политичке повијеснице 19. вијека: „Узмемо ли га као књижевника, ето нам велик сноп његова врснога и умнога рада необориво потврђује његове озбиљне напоре и његова улагања за нашу књигу, за наш језик и за нашу просвјету. Да би се тој нашој књизи прибавила чврста и стаменита потпора, живом се душом заузима он и успијева да оснује Матицу далматинску. Петрановић својим књижевнијем радом учи, зиђе, подиже, узвишује, облагорођава и чупа што не ваља, обара што је трошно, размеће што је неспретно и некорисно, води к истини, правди и љубави. Позлађује народне обичаје; освјетљује народну повјесницу; отргује зубу времена народне старине и народне светиње и подгаја народну ријеч, као што се ружа у градини гоји. Он мудрац, пун практичне мудрости, неће да премудрује, ни да се размеће, као неки новији наши писаоци, који до миле воље насркани туђинскога трулежа – док збиља мисле да народу свом отварају очи, износећи му на углед неке пуке претјераности и занесености већ презорјеле цивилизације – они народу копају те исте очи, да се сиромашан, ка да му је на врату мало јада и невоље, још и брже суноврати и у понор скотрља. Обарати је лако, ма с кога краја да почмемо; али није лако градити, а да зграда тврда и становита буде. Томе треба чврста темеља, умјетне расположе, изврсна и добра градива, вјештине у работи и крепка настојања околу предузетога посла. И по томе наш Божидар спада међу најбоље и најразумније раденике и пословаче у дјелу народне просвјете и у руковођењу народа на што виши ступањ његова правога и постепенога развитка и изображења. Најзад, узмемо ли Петрановића као званичника – пошто се за час осврнемо на околност да у оно доба, кад се је он државне службе примио, у свој Аустрији, а особито још у нашој Далмацији, сви неримокатолици бијаху уопште

сматрани као нека једва трпљена пасторчад – онда нам је признати да су саме изврсне јуначке способности, уз прилежно, савијесно и вијерно вршење дужности у дјелима себи повјеренијем, Петрановићу рашчистиле стазу у помицању на већа државна звања. Он је, као што знамо, достигао до столице призивнога савјетника и до почасте дворскога савјетника. Риједак појав! – он је знао да буде и добар чиновник и искрен родољуб. Здушно је владу служио, а здушно је и на срећу народа радио. Но ипак није постао пресједником Апелације у Далмацији, чега је, мимо свакојега свога премца, заслужио као вриједан законоша, и као познавалац народнога језика, и као на реду и по годинама службе тада најстарији савјетник. Ама, влада је добро знала ко је Петрановић у души и колико је он патриот; па, ако се је и користила с ријеткијем његовијем способностима уз тврди наслон на његово поштење, ипак се је устегла да му одлучно повјери врховно достојанство у покрајини. Чудна је то ствар!... Владе и владари уопште, радије постају жртвом или и насмјешком подлијех кортизана, но што би се предали у руке часну и поштену мужу, који би вазда био готов да жртвује све осим саме части и поштења свога. И по моме мњењу исти су они горе споменути узроци што наш Божидар, поред оноликијех сјајних по државу заслуга, не бијаше почашћен ни најмањијем државнијем редом! Него, што су сви државни редови, напрема љубави народној?... Шта ли су сва одликовања, напрема поштовању, које љубимац народни код свога народа стиче и ужива?... Његов је највећи орден данас: та љубав и то поштовање“ (Сундечић 1879: 43).<sup>3</sup>

Књижица *Живои и рад др Божидара Пејрановића* Јована Сундечића прије свега је израз ауторовог поштовања према једној истакнутој личности која је у историји далматинских Срба у деветнаестом вијеку оставила неизбрисив траг. Иако је своју студију писао са нескривеним осјећајем наклоности, Сундечић ни на једном мјесту није изневјерио одмјереност, истраживачку озбиљност и пријекно потребну дистанцу у списима оваквог карактера. Иако превасходно предидијелен да испише биографију Божидача Петрановића, он је на више мјеста приказао књижевноисторијски и шири историјски контекст дјеловања ове личности, без чега се њен значај не може адекватно оцијенити. Политички, просвјетни и културни рад Божидача Петрановића Сундечић сјенчи у широком контексту, али прилично увјерљиво, захваљујући, прије свега, Петрановићевом аутобиографском спису, који приказивању прибавља снагу аутентичности. Књижевне радове Петрановићеве његов биограф пописује и сажето описује, али готово никад не вреднује, осим онда када се ослања на оцјене других аутора. Завршетак студије о Петрановићу

<sup>3</sup> У завршном дијелу студије о Петрановићу Сундечић не пропушта да наведе и то да је утемељивач Матице далматинске познавао више свјетских језика те доноси и попис његових дјела која су остала необјављена: припремљено друго, исправљено издање *Историје књижевности*, затим грађу за други дио ове књиге, *Четири криминалнога закона*, писаног за кнежевину Србију још 1841. године, *Земљопис* те Петрановићеве биљешке о његовом посланичком раду у Бечу и Кромјерижу.

Сундечић исписује у интимистичком тону, због чега добија обиљежја занимљиве критичке прозе у којој се између двојице блиских људи не укида дистанца, док Петрановић, управо захваљујући наведеној промјени приказивачког тона, бива *оживљен* и умјешно приближен читаоцима.

5. Године 1885. Јован Сундечић је у Загребу објавио *Тужну књићу*, једну од најнеобичнијих у читавој српској књижевности. У њеном предговору пјесник и неутјешни отац пише: „Она је још слатка одуга успомени двају синова, двају врлијех подмладака, које је зла и немила судбина, као двије ките и зелене гране, непоштедно од срца отченула старцу оцу и сјетној остарјелој мајци“ (Сундечић 1885: 2). Зборничког карактера, књига садржи биографије пјесникових преминулих синова Велимира и Пера, Сундечићеву пјесничку збирку *Одусаји родитиљскога срца*, као и књигу пјесама његовог преминулог сина Пера Сундечића под насловом *Срце и љубав*.<sup>4</sup>

Збирка *Одусаји родитиљскога срца* невеликог је обима и садржи пјесме написане у кратком временском периоду. Прва пјесма, под насловом *Њивио сам цвијети*, написана је у Котору 1. децембра 1883. године, а посљедња, под насловом *И још једна торка суза*, у истом граду, на Усјековање 1884. године. У низу пјесама Сундечић успјешним поступком поетске алегоризације („Њивио сам цвијет“, „Побољела тица мала“ и другима), наговјештава синовљеву болест и неизбјегну смрт, настојећи да, њеним измицањем у имагинарни простор, што више од себе удаљи ту тешку спознају. Упркос том поступку, Сундечић се опредјељује и за лирску конкретизацију своје патње, која посредством опредмећених слика бива предочена читаоцу. У пјесми *Ој! она машица* наглашава како чак ни бијег из стварности у подручје измаштаног не може да га удаљи од тешког и свеприсутног бола, појачаног услед осјећаја беспомоћности. Бол за умирућим сином, кога пореди са *жарким сунцем*, не може се изједначити ни са чим другим што је пјесник у животу искусио, иако га је судбина шибала бројним невољама.

Пјесник је на једном мјесту захвалан пријатељима на бризи и утјешитељским ријечима, док недуго затим казује како је његова бол безмјерна:

„Али срцу... али срцу пушту,  
Родитељском срцу кад зазебе

<sup>4</sup> О својој породичној трагедији Сундечић је оставио трага и у предговору књизи *Миље и омиље или Милица и Невенка*, у чијем предговору пише: „Међутијем, мене сустигле моје ужасне невоље: губитак мојијех предрагијех и врлијех синовâ; особито мога дивног Перâ: моје послје Бога, највеће на свијету узданице; а до мало опет и губитак премиле и премладе моје невијесте у Петрограду – ти су ме моји љути јади били тако оборили и поништили да бијах на све, па и на самога себе заборавио. Очит ми је свједок моја *Тужна књића*, каквијех сам се неподносивијех мука у то доба намучио и једва-једвице себе надвладао да се не обезумим, или да не подлегнем најкрућему очајању. И само чувство према Невенки било је тад претрнуло и угвозоденило се у пренемило рањеном мојему нједру... Ох, Боже!... ужасни ли су у животу такви тренутци!“ (Сундечић 1893: 30).

И претрне кад животом сина:  
 Све је црно у наоко себа...  
 Мрко му је у по б'јела дана:  
 Магли му се кад и ведро влада;  
 Пркоси му сјај сунашца жарка,  
 И утјеха на њ ка' камен пада...  
 А ох ти га оном, кога тјеше!...  
 Тјешилице – њем су жаочице;  
 Подсјете га на златне тренутке  
 Па му сузам облије се лице;  
 Из прса ми тешки уздисаји  
 Отисну се отисну јауци,  
 Ма и да се значајеви тврди  
 И јунаци познају на муци.  
 Је л' јунаштво?... или је слабоћа:  
 Моћ прегоријет зјеницу од ока?...“ (Сундечић 1893: 51).

Пјесник се обраћа природи, молећи је да му поштеди сина, а да *ћњилом сїоїоодишњем храсїу учини крај*, затим моли љекаре да пронађу лијека за болест његовог обољелог сина. Свјестан узалудности тих молби, он у пјесми *Данас људи* саопштава своје мисли о крхкости људског знања, конкретније речено, његовој ограничености и суштинској немоћи пред крајњим искушењима живота и смрти:

„Данас људи много свашта кажу  
 О човјеку, о св'јету, о Богу:  
 И то само учевношћу зову,  
 Кад исхитрит њешта нова могу  
 И порећи што су велеуми  
 Кроз вјекове вјеровали тврдо  
 Пењући се у границам ума  
 На високо људског знања брдо...  
 [...]  
 Поред свега огромног наука  
 Малени смо и премали знамо  
 Излудимо – пошто премудримо:  
 К *вишем* летећ – у *ниже* падамо.  
 Безвјерни смо: а вјере нам треба:  
 Вјерујемо у крај мртве вјере,  
 Ми у *нишїо*... и *нишїо* је *њещїо*:  
 Опет вјера – ма да вјеру ждере...“ (Сундечић 1893: 56 – 57).

Кулминација пјесникове боли и резигнације животом, опште клонулости и разочарања, наступа након смрти сина Пера:

„Све ме тужи – што ме кружи;  
 Све ме мори – што ме збори;  
 Све што пишти – мене тишти;

Све ме једи – што ме гледи:  
 Јад је голем, крупан, страшан,  
 Јад је крвав мој!...“ (Сундечић 1893: 63).

Тешко да се у српској поезији може издвојити овако искрен, болан крик. У одређеном смислу је то пјесма Саве Мркаља, углавном позната под насловом *Јао! Јао! Јао! ѿрисиѧа ѿуѧа*, која своје пориве има дубоко посађене у овом пјеснику и његовој природи, у неспоразуму са свијетом у којем је видио само пакост и зло. Сундечићев болни крик лишен је свих наноса срџбе, љутње, озлојеђености (тако карактеристичних за романитчаре, Јакшића, на примјер!), то је незадрживи родитељски бол, који потреса снагом искрености и, као такав, нехотично призива дубоку људску саосјећајност.

Најзад, у *Одусајима родитељској срџа*, у више пјесама, примјетан је смјерни молитвени тон. Као пјесник који је био свештеник, Јован Сундечић утјехе родитељском болу налази у молитвеном укрепљењу и хришћанској визији смрти као саставног дијела људске егзистенције:

„Клањам ти се, света р’јечи;  
 Клањам ти се душом, т’јелом,  
 И пред тобом метенишућ,  
 Тврду земљу бијем челом!...  
 Ти ми кажеш, јасно кажеш:  
 Бог да кара ког милује;  
 А тајанства божанствена  
 Богомрзник сам не штује.  
 Ја вјерујем томе слову,  
 Јер иначе бит не може:  
 Ти милујеш кога караш,  
 Милујеш га, добри Боже!  
 Карај, карај, – а милуј ме:  
 Буди са мном воља твоја!...  
 Карао ме ил’ милова’:  
 Славиће те душа моја.“ (Сундечић 1893: 75–76).

Сундечићеве пјесме из збирке *Одусајима родитељској срџа* настале су за вријеме боловања и непосредно последице смрти његовог сина Пера Сундечића. У њима пјесник из дубине свога болног бића, срастао са патњом, исписује пјесме које су вјеродостојно свједочанство о највећој трагедији која може да задеси једног човјека. У пјесмама Сундечић проналази макар тренутни мир изранављеној души, свјестан да тим стваралачким напором, у којем има и свестости и проклетства, подиже најтрајнији памјатник своме сину, а своју породичну трагедију из конкретног тренутка измјешта у умјетничко надвријеме.

6. Јован Сундечић је 1882. године објавио збирку љубавне поезије под насловом *Љубав и цвијеће*. Једанаест године доцније, штампао је зборник својих нових и већ објављених пјесама под насловом *Миље и омиље или*



*Милица и Невенка*, књигу која га на репрезентативан начин представља као пјесника љубавне инспирације. У укупном Сундечићевом пјесничком опусу, поменута збирка је његово највредније дјело.

И једну и другу књигу љубавних стихова Сундечић је пропратио занимљивим предговорима. У предговору збирци *Љубав и цвијеће* пјесник износи неколика запажања која могу бити од користи за освјетљавање његове поетике. Љубав је, тврди наш пјесник, као и толики прије њега, осјећање које је снажан покретачки импулс за умјетничко изражавање. Тај љубавни пјеснички занос може бити толико снажан да пјесника из њега ни његов ум не може да „тргне“. Занесен љубављу и љепотом, као њеном „дружбеницом“, пјесник је загонетка („неиспитив“) и сам себи. Из тога тајанства, наставља Сундечић, настаје љубавна поезија. Један одломак из књиге *Љубав и цвијеће* посебно је занимљив, па га овдје наводимо у цјелини: „Све што бива, ништа без њешта не бива. И пјесникова је душа саздана да слави и да преузноси љубав. Народности и домовини, слози и братимству, пјесник зато пјева – што их љуби; као што пјева омиљелој му љепоти, зато, што љепоту љуби. Љепота и љубав раме уз раме успоредно се мичу. Пјесник с неба своди сјајне звијезде, бира најмирисније и најубавније по ливади цвијеће, да љубави плете вијенце и обдце, да јој напонита прса кити и да јој свилокосу главу круни. Диван ли је сликар пјесник, кад узме да слика дражести и милине љубави! Његова разгријана машта проналази нове и свјеже облике; граби од жаркога сунца живоћу и блиставило његовијех боја: па слика љубав у видовима пуним божанствене њежности и милине.

Тражи да му свака црта с цртом у потпуном сугласју буде и улаже сву колику своју помњу да у свој живопис улије ону живахност која привлачи, плијени и заноси. И реци пјеснику да је то све гола сања и опсјена: залуду ти мука... Што је једаред пјесникова машта оживотворила то је већ сушта истинска истина у његовијем зеницама. Пјесник живо слика и радости и туге и љубави; залијеће се у небо и спушта се у пакао; бори се са собом, бори се с љуцком пакости, бори се с цијелим свемиром. Он сву читаву природу премеће уздуж и попречије, проучава је и – из ње све учи. Силна је снага у пјеснику и чврста као челик воља. Пјесник се никаквоме труду не подаје, нит’ олако малаксати може. То је наслиједио од онога, који му је таку душу удахнуо“ (Сундечић 1882: 10–11).

Битно друкчијег карактера је пјесников предговор збирци *Миље и омиље или Милица и Невенка*; то је јединствено љубавно разоткривање једног српског пјесника који нам, без устезања, казује о женама које је на различите начине волио, које су обиљежиле његов емотивни живот и биле подстицај за његове „љубавнице“ (како назива љубавне пјесме). Тим разоткривањем, ослоњавањем најзапретенијих закутака пјесниковог интимног бића, пред нама се поменута збирка разлистава као „отворена књига“, јединствен, како пјесник наводи, „љубавни роман“. Због те интимности, ова збирка се чита као искрена и аутентична исповијест, што снажно појачава њена умјетничка својства. Раскривајући свој интимни свијет, Сундечић, као баштиник



романтичарске пјесничке традиције, брише разлику између сопственог бића и умјетничког свијета пјесме. Зато се његове најбоље пјесме читају као лиризоване исповијести, у пјеснички универзум пренесена непосредна лична искуства. Тематско-мотивски распон, ритмичко-мелодијски и метрички регистар, емотивни набој његових љубавних пјесама сав је у кругу романтичарске поетичке формације.

Како нас у предговору своје репрезентативне збирке љубавних пјесама исцрпно информише пјесник, његова љубавна осјећања везана су за три жене, „три љубави“. Прва је дјечачка симпатија, која је више слутња и чежња, како и бива у том узрасту, у којем се чула необуздано буде али још увијек не обликују у конкретан доживљај; друга је његова супруга, са којом је изродио једанаесторо дјеце и којој, истина, посвећује свега четрнаест пјесама; трећа је његова муза и вила, удата жена из Котора, знатно млађа од њега, којој он надијева име Невенка. Сусрет са њом је од изузетне важности за пјесника, јер га снага тог међуодноса, којем до краја остаје страна било каква чулност, окрепљује, спасава тешке душевне болести. Кроз њен лик, лик „идеалне драге“, пјесник ће славити саму љубав, али, пошто ће се млада упокојити, и лик „мртве драге“, која ће га мотивисати да се из дубине свога очаја спасава поезијом, славећи вјечну љубав и љепоту.

У „Уводници“ *Љубави и цвијећа*, пјесник у једном узвишеном занесеном осјећању пјева:

„Жену, пјесмо, вино  
Ко не љуби, тај  
Не зна шта је живот,  
Што л’ на земљи рај;“ (Сундечић 1882: 23).

саопштавајући нам упоришта и постојане вриједности свога умјетничког универзума.

Кратка пјесма, која би се условно могла одредити као Сундечићев „пјеснички програм“, носи наслов *Миља и омиља* и гласи:

„Пјесникова душа – рад љубави љуби;  
Љубљена жена: љуби ли?... и жуди...  
Њезина жудња – не стигне ли циља;  
Залуд су свака – миља и омиља,  
И празну љубав одбиће од груди.“

Љубав је за пјесника незатајна и нескривена, ако је аутентична; она подстиче на машту и чини да предметна стварност, преломљена кроз призму љубавног сензибилитета, буде сасвим другачија:

„При маштену блиставилу твоме  
При којем је љепше – што је лијепо,  
При којем је драже – што је драго,  
И милије – што је срцу мило!“ (Сундечић 1893: 15).

Симболика очију важна је у Сундечићевим љубавним пјесмама: кроз поглед се остварује љубавни сусрет, и иначе сусрет бића са бићем, из очију избија *живи небески њламен*; у очима, и посредством њих, огледају се чежње и страсти, нескривени еротски пламен, на примјер, у пјесми *Зајрљај и њољубац*, чија прва строфа гласи:

„Речи право, славуљицо моја!  
Под пољупцем ватренијем ‘нако,  
Да л’ су ти се икад прије груди  
У животу задахтиле тако?“ (Сундечић 1893: 37).

У том заносу пјесник ваја и лик идеалне драге, у пјесми карактеристичног наслова „На њезину слику“, у којој се у јединствену визију стапају стварне жене и оне из пјесникове имагинације, различитим подстицајима надахнуте пројекције:

„Све што је Бог красота  
У својим рукама има,  
И рајских дивота  
Са рајским дражестима.  
Све је у лице твоје  
Улио тај мили бог,  
У жару љупце своје,  
Раскошом обиља свог“ (Сундечић 1893: 38).

Очаравајућа љепота је увијек рајска, носи снажан печат обиљежености оностраним. Треба примијетити, поводом ове, али и бројних других Сундечићевих пјесама из овога круга, да пјесничка вјештина знатно заостаје за снагом емоције и искреног доживљаја, који претиче језик и онемогућава његово аутентично пјесничко „записивање“.

Последња цјелина збирке *Миље и омиље* садржу преко шездесет пјесама које су настале након Невенкине смрти, од почетка 1891. године. Сундечић ове пјесме, према њиховој тематици и доминантном тону, назива „јадиковке“. У њима су обрађени бројни мотиви: смрти, љепоте, боли, док као осјећања преовлађују резигнација, туга, обесхрабреност и, понајвише, усамљеност. У пјесми *А ја осџах* завршна строфа гласи:

„А ја остах, осјечено дрво,  
Да размишљам о усуду жића;  
Да размишљам и да вјеру стичем.  
Е у свиету нема нами бића“ (Сундечић 1893: 177).

Своју усамљеност пјесник конкретизује прецизном сликом („осјечено дрво“), док поводом смрти вољеног бића размишља о комплексним питањима оностраности и оностраниности, и то више као вјерујући човјек неголи романтичарски пјесник. С друге стране, у пјесми *Ах! Без њебе*, без тог „вишег“

набоја и пренесених значења, крајње реалистички прецизно дочарава се усамљеност. Снага осјећања дочарана је најприје кроз болни крик (Јој!) те кроз интерпункцијска рјешења:

„Ах! без тебе Невко,  
Без твог ока, јој!  
Самотан се чини  
Мени живот мој!“ (Сундечић 1893: 183).

Разрјешење и својеврсну утјеху пјесник, ипак, проналази! То се види из изванредне пјесме *Па ђаг кажи и ѿјеснику*, која у цјелини гласи:

„Кажи зори, да не зори;  
Кажи огњу, да не гори;  
Кажи сунцу, да не грије;  
Кажи орлу, да с' не вије;  
Кажи вјетру, да не дува;  
Кажи грому, да не грува;  
Кажи дажду, да не кропи;  
Кажи валу, да не топи;  
Кажи муњи, да не сиева;  
Каж' славују, да не пјева;  
Па тад кажи и пјеснику,  
Да не љуби своју дику;  
Ка' што живу: мртву исто,  
Кад га жари срце чисто,  
Према свему што је врело,  
Липо, свето, неумрло!...  
Кад милује пјесник лане:  
Од мила му крв застане;  
А кад за њим тужан пишти:  
Сузе су му бисер чисти“ (Сундечић 1893: 191).

Пјесник своју вилу („дику“) подједнако воли и љуби мртву као и живу. Јован Сундечић на овај начин налази смирај болној и измученој души, потврђујући своју вјеру у искупитељску снагу поезије, пред којом *свих времена разлике ћује*.

7. „Сундечић је за живота био подједнако слављен и омаловажаван, често непримјерено величан и још безразложније одбациван, а након смрти је потонуо у потпуни заборав“ (Максимовић 2013: 35). Ове ријечи књижевног историчара Горана Максимовића, аутора књиге *Заборављени књижевници*, сугеришу да је неправда заборава једно од трајних обиљежја српске књижевноисторијске свијести. Читалац овог избора из опуса Јована Сундечића, у оквиру едиције *Српска књижевност у Босни и Херцеговини*“, вјериће се да је ријеч о аутору који је неправедно заборављен и чије дјело, поготово

у једном оваквом антологијском презентовању, заслужује поштовање и пажњу. Свештеник, пјесник, културни посленик, покретач и уредник књижевних листова и календара, повјерљиви дипломата кнеза Николе, Сундечић се одликовао великом радном енергијом. Када је ријеч о пјесничком дијелу његовог опуса, онда неизоставно треба констатовати сљедеће: његове морално-поучне и пјесме које су испјеване под снажним утицајем наше епске поезије данас, прије свега, имају књижевноисторијски значај и свједочанство су колико преображаја једног пјесника толико и еволутивних путева новије српске лирике. Зар и епске пјесме Бранка Радичевића, уз сав ризик било каквог поређења ових стваралаца, вриједносно знатно не заостају за његовом лирском поезијом и зар ни оне не представљају само романтичарски „дуг“ своме времену? Епске пјесме Јована Сундечића испјеване су без оригиналности и углавном представљају неувјерљиви одјек угледања. Па ипак, у њима просину занимљиви описи, динамичне наратије, живописни карактери и оригиналне пјесничке слике. Његове љубавне пјесме, као и низ *йужбалица*, испјеваних поводом преране смрти двојице синова, представљају аутентичног лиричара, снажних емоција, веома често вјешто упјесмљених. Регистар осјећања у тим пјесмотворима је прилично богат, тематско-мотивски склопови инвентивни, тон аутентичан (само у ријетким моментима патетичан), а укупни ефекат, и онда када је ријеч о дужим остварењима, кондензован и снажан.

Сундечићеви текстови о Петрановићу и Сарајлији откривају ствараоца који се са поштовањем односио према својим знаменитим савременицима, док његови предговори објављеним пјесничким збиркама предочавају ствараоца који културно-просвјетни рад није одвајао од укупног друштвеног и националног напретка, а стварање поезије од интензивне мисли о њеним недокучивим тајнама.

## ИЗВОРИ

- СТЕРИЈА, Поповић Јован. *Даворје*. Вршац: Књижевна општина Вршац, 1993.
- Сундечић, Јован. *Изабране йјесме*. Приредио Хуго Бадалић. Загреб: Матица хрватска, 1898.
- Сундечић, Јован. *Миље и омиље* или *Милица и Невенка*. Загреб: Дионичка тискара, 1893.
- Сундечић, Јован. Живот и рад др Божидача Петрановића. *Словинац* 12 (1878): 124–126.
- Сундечић, Јован. *Тужна књиџа*. *Одусаји родийељскоџа срца*. Загреб: Дионичка тискара, 1885.
- Сундечић, Јован. *Љубав и цвијеће*. Дубровник: Тискара Драгутина Претнера, 1882.
- Сундечић, Јован. Живот и рад др Божидача петрановића. *Словинац* 1 (1879): 12–14.
- Сундечић, Јован. *Химна и бесједа у славу Сима Милуџиновића Сарајлије*. Сарајево: Прва српска штампарија Ристе Ј. Савића, 1893.

## ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- БОЖОВИЋ, М. ПЕТАР. *Јован Сундечић*. Београд: Млада Србија, 1928.
- ГЕОРГИЈЕВИЋ, КРЕШИМИР. *Јован Сундечућ. Лейојис Мајице српске* 102 (1928).
- ГРЧИЋ, ЈОВАН. *Историја српске књижевности*. Нови Сад: Књижара Браћа М. Поповића, 1903.
- ДЕРЕТИЋ, ЈОВАН. *Историја српске књижевности*. Зрењанин: Sezam book, 2007.
- МАКСИМОВИЋ, ГОРАН. *Заборављени књижевници*. Пале: Српско просвјетно и културно друштво Просвјета, 2013.
- СКЕРЛИЋ, ЈОВАН. *Историја нове српске књижевности*. Београд: Завод за уџбенике, 2006.
- СУНДЕЧИЋ, ЈОВАН. *Јован Сундечић: свештеник, њесник, дипломата*, приредио Душко Певуља. Бањалука: Народна и универзитетска библиотека Републике Српске, 2009.
- ЦАР, МАРКО. *Јован Сундечић. Лейојис Мајице српске* 215 (1902): 1–32.
- ШУРМИН, ЂУРО. *Повијест књижевности хрватске и српске*. Загреб: Тисак и наклада књижара Лав. Хартмана, 1898.

Duško V. Pevulja

## POETRY AND POETICS OF JOVAN SUNDEČIĆ

## Summary

The paper offers insight into the poetic stance of the unjustifiably marginalized poet Jovan Sundečić and it analyzes the dominant artistic features of his vast poetic opus. The presentation of Sundečić's poetics took into consideration his poems that talk of poetic creation as well as the texts on this topic. Sundečić's poetic opus is analyzed with respect to the dominant complexes of the thematic and motive axes, linguistic particularities, artistically recognizable elements and frequent changes that his creative opus went through during several decades. A special focus in this paper put on Sundečić's study on Božidar Petranović, which occupies a prominent place in the opus of this priest, diplomat and poet. At the same time, the paper indicates various forms of reception of Sundečić's diverse work and mentions possible causes for the neglect of his opus in Serbian literary history.

Универзитет у Бањој Луци  
Филолошки факултет  
[dusko.pevulja@ff.unibl.org](mailto:dusko.pevulja@ff.unibl.org)

Ђорђе Перић

## СТАВ МЛАДОГ СТОЈАНА НОВАКОВИЋА ПРЕМА ПОЈАВИ ПРВИХ СРПКИЊА У КЊИЖЕВНОСТИ

Млади Стојан Новаковић се у раном периоду свог књижевног рада (1860–1869) бавио критичким запажањима, освртима и опаскама изреченим поводом појаве првих Српкиња у књижевности. Из његових записа о књижевној активности првих Српкиња, аутор је издвојио и приказао у два поглавља Новаковићев негативан суд према њиховим радовима: а) у периодици и б) према њиховим објављеним књигама, које је записао и описао у својој *Србској библиографији*. Његови рани написи о Српкињама нису имали већег утицаја на доцније књижевно, културно и просветно стваралаштво Српкиња у другој половини XIX века. У посебном прилогу, аутор је дао и библиографски преглед издатих књига Српкиња у новијој српској књижевности (до 1869), које је донео Новаковић у својој библиографији, и допунио је издањима још неких ретких књига и музикалија Српкиња, које није у њој регистровао.

*Кључне речи:* Стојан Новаковић, младост, Српкиње у књижевности, библиографија.

На почетку овог огледа срећемо се са појмом „млади Стојан Новаковић“, како би одредили време у коме је он стекао прве ставове поводом појаве првих Српкиња у свету књижевности.<sup>1</sup> Да би у правом смислу отворио тему о којој пишем, говорићу о његовом животу и стваралачком раду у књижевности између 1860. и 1869. године, када је већ увелико писао и објавио бројне радове у периодици и у посебним књигама. Као млад списатељ, од 1864. већ ожењен и засновао породицу, он долази у додир и са првим српским списатељкама које започињу свој рад на оригиналној и преводилачкој књижев-

---

<sup>1</sup> Подсећам на студију Павла Поповића *Млади Стојан Новаковић* (1842–1873) која је објављена у *Споменици Св. Новаковића*, Београд 1921, стр. 7–45, у којој је описан живот и књижевни рад младог Ст. Новаковића, али не и праћење компаративних веза младог Новаковића са првим Српкињама у књижевности, у периоду 1860–1869. године.

ности. Шта је он о женском бављењу и активностима у књижевности мислио, какав је став формирао и како је поступао са њима у својим младим годинама? Да би лакше сагледали однос младог Стојана Новаковића према књижевној активности првих Српкиња списатељки његова доба, у временском периоду који сам одредио, приказаћу наведену тему у два поглавља: 1. Стојан Новаковић и прве Српкиње списатељке у књижевним часописима, и: 2. Српкиње у Новаковићевој *Српској библијографији за новију књижевност 1741–1867*, објављеној 1869. године.

1. ПРВЕ СРПКИЊЕ У „ВИЛИ“ СТОЈАНА НОВАКОВИЋА И У ДРУГИМ КЊИЖЕВНИМ ЧАСОПИСИМА ТОГА ДОБА (1860–1869). Млади Стојан Новаковић је свој књижевни рад започео у периоду 1860–1869. бројним и разноврсним прилозима нарочито у књижевним часописима који су тада излазили у Новом Саду, а то су: *Даница* (1860–1872) под уредништвом Ђорђа Поповића „Даничара“, *Јавор* (1862–1863), под уредништвом познатог песника Јована Јовановића и *Мајица* (1865–1870), коју је уређивао секретар Матице српске Антоније–Тона Хацић. Поред ових значајних и водећих књижевних часописа, у Београду излазила је *Вила* (1865–1868), коју је уређивао сâм Новаковић. У свим поменим часописима у којима је оставио своје бројне и веома разноврсне књижевне радове (песме, прозу, нарочито преводе са руског и других језика, књижевне критике приказе и белешке, народне умотворине које је радо сакупљао и објављивао, историографске, језичке и граматичке текстове, и друго), Новаковић се понекад сусретао и са скромним девојачким прилозима који би се повремено објављивали, најчешће у облику неке песмице, превода, а нарочито на сакупљању народних лирских песама. Није тешко данас установити са којим женским именима се млади Стојан Новаковић сретао. Како их нема тако много овде ћемо их и навести. Претходно напомињем да су у истим књижевним часописима наведена и имена неких списатељки из европских књижевности, које су махом преводили омладинци, на пример врло популарна украјинска списатељка *Марко Вовчок* (псеудоним, право име: Марија Олександрівна Вілінська удата Маркович, 1834–1907) са својим занимљивим приповеткама, које је преводио и млади Стојан Новаковић.<sup>2</sup> Затим, две угледне странкиње, обе српске снахе угледних личности: *Елодија Lawton–Мијатковић* (1825–1908), супруга књижевника и дипломате Чедомиља Мијатовића, која је преводила и написала неколико књига (види *Додатак*), у овом периоду и касније, а сарађивала и у дневном листу *Виговдану*.<sup>3</sup> Поменимо и кнегињу *Јулију Хуњади–Обреновић* (1831–1919), супругу кнеза Михаила, која је 1862. године у *Виговдану* анонимно објавила превод с немачког новеле *Слеја Ружа*, на који је посебно упозорено једном белешком

<sup>2</sup> Видети: Dva sina. Nacrt Marka Vovčka, preveo St., *Vienac* (Zagreb), 8, 1869, 169–171.

<sup>3</sup> Године 1866. превела је с енглеског у *Виговдану* Фулерову причу *Три живојџа* и Дикенсову *Борбу живојџа*. Ова друга новела објављена је и у посебној књизи.



у новосадском часопису *Даница*.<sup>4</sup> Ово је први превод прозе једног холандског (фламандског) писца, Хенрика Консциенца (Conscience, 1812–1883) у српској књижевности. Стране списатељке, а било их је још (*Лујза Милбах* са својим романима, на пример), помињем само узгредно, јер у овом огледу нису у жижи нашег интересовања. У новосадским књижевним часописима, које најпре листам, повремено су сарађивале следеће Српкиње. У часопису *Даница* налазимо највише женских имена које су „радиле на српској књижевности“: (1) *Софија Вујић*, песма (1861)<sup>5</sup>, (2) *Драја Димитријевић–Дејановић*, тридесет и шест оригиналних песама, једна приповетка у пет наставака, извештај са једне беседе (1862–1865); (3) *Марија Цвекловић*, осам песама (1862–1864, 1867), (4) *Јела Кујунџићева* (1863: десет народних песама; 1864, своје „девојачке песме“), (5) *Јованка Јовановић*, (1863), пет народних песама,<sup>6</sup> (6) *Јелена Појовић* (1863, 1864), три своје песме<sup>7</sup>, (7) *Сига* [Велисављевић] (1864, песма), (8) *Милица Стојадиновићева Српкиња* (1864, 1867–1869), шест песама); (9) *Јелена Д. Мајић* (1864), пет превода краћих прича с француског), (10) *Перка Д. Мајић* (1864), два превода краћих прича с француског), (11) *Ленка* (1865), превод једног есеја); (12) *Јулка Милијевић* (1866, 1867), три своје песме<sup>8</sup>; (13) *Љубица Милијевић* (1866, 1868), три песме); (14) *Софија Стефановић* (1867, 1868, 1869), десет песама), (15) *Анка Тарањска* (1868, 1869), две песме<sup>9</sup>, (16) *Марија Лебедева*<sup>10</sup> (1870), превод с руског приповетке *Породична срећа* Л. Н. Толстоја у 13 наставака.<sup>11</sup>

У књижевном часопису *Јавор*, који је уређивао песник Јован Јовановић Змај, само две године 1862–1863. налазимо следеће Српкиње сараднице: (1) *Анка (Ајџанацковић) Милодолска* (1862), превод путописа у два наставка), (2) *Драја Димитријевић–Дејановић* (1862, 1863), три песме).<sup>12</sup>

<sup>4</sup> Та белешка открила је име преводитељке: „У *Вигову гану* излази једна новела под насловом *Слеја Ружа*. Наше читатељке и не знају да је то превод светле кнегиње србске Јулије“ (*Даница*, 1862, с. 47).

<sup>5</sup> Биографију са литературом видети у *Leksikonu pisaca Jugoslavije*, Novi Sad, Matica srpska, 1997, том IV, стр. 578.

<sup>6</sup> *Јованка Јовановићка* (1840–1879), ж. учитеља Николе, мати вајара Ђорђа Јовановића

<sup>7</sup> *Јелена (Јелисавејџа) Појовић* (+ 1892, у Новом Саду, у болници за умоболне), објавила је збирку песама: *Песме* (Панчево 1875, стр. 123; 12-на). Оставила је збирку песама у рукопису.

<sup>8</sup> Биографију написао Ј. Живановић, *Јулка Милијевић, књижевна белешка*, Домаћица 12/13, 1909, 37–40; видети: *Leksikon pisaca Jugoslavije*, Novi Sad, Matica srpska, 1997, том IV, стр. 432. Љубица је њена сестра.

<sup>9</sup> *Анка Тарањска-Кнежевић* (1851–?), учитељица, завршила сомборску препарандију.

<sup>10</sup> *Марија Јосифовић-Лебедева* (1836–1926), значајна, прва преводитељка руских класика; биографија у *Leksikonu pisaca Jugoslavije*, Нови Сад, Матица српска, 1987, том III, стр. 623. У посебној књизи објављен је њен превод И. Гончарова *Један обичан догађај*, Нови Сад 1872.

<sup>11</sup> Видети: И. Веселинов, *Даница*, садржај и предметни регистар, Нови Сад, Матица српска, 1984.

<sup>12</sup> Иста, *Јавор*, садржај по ауторима, Нови Сад, Матица српска, 1987.

И најзад, у новосадском књижевном часопису *Майица*, под уредништвом познатог Тоне Хаџића, објављивале су своје радове Српкиње: (1) *Драја Димитријевић–Дејановић* (1869, 1870), песме и чланак у прози), (2) *Марија Лебедева* (1869, 1870), превод с руског приповетке И. С. Тургењева *Дан њре*, у 15 наставака, један говор, и прозу *Госпођа Сјајелова*).<sup>13</sup>

У књижевном часопису *Вила*, који је уређивао млади Стојан Новаковић у Београду, и у њему највише писао, женски сарадници сведени су на минимум. Само једна девојка и то преводитељка, коју смо већ срели у новосадској *Даници*, потписана скраћено: *Јелена Д. М–ева*; превела је с француског године 1867. два текста у прози, један краћи с немачког: *Двојица којима је дођушло живећи*, и други дужи: *Црни записници* у 8 наставака.<sup>14</sup> Остале списатељке биле су реномиране књижевнице: Енглескиња *Елодија Lawton–Мијајовић*, која је преводила Ч. Дикенса и другу занимљиву прозу с енглеског (1865, 1866, 1868) и тада већ омиљена *Марко Вовчок* са својом кратком приповетком (1866, 1868). Овде треба додати и књигу путописа Шкотланђанки М. Макензи (Mackenzie, + 1874) и А. П. Ирби (Irby, 1833–1911) *Јужне словенске земље у Аустрији и евројској Турској*, који је по њиховој књизи објављеној у Единбургу 1865. године, превео у 8 наставака у *Вили* за 1866. годину Новаковићев пријатељ Филип Христић.

Сабирајући изнесене податке о сарадњи Српкиња за непуних десет година излажења главних српских књижевних часописа у Новом Саду и у Београду налазимо у периодици мање од двадесет имена првих Српкиња, списатељки и преводитељки; тачније – 17.

Данас нам та имена извађена из заборав много не казују. Али, некада су и она у јавности нешто значила, нарочито за два уредника књижевних часописа *Даница* и *Вила*. Две девојке из редова првих Српкиња у тим часописима постале су током сарадње и супруге главних уредника. Обе 1864. године. Ђорђе Поповић–Даничар оженио се песникињом и глумицом Маријом Цветковићевом (1838–1915)<sup>15</sup>, како стоји у једној белешки у *Даници*, 16. фебруара 1864. године<sup>16</sup>, а Стојан Новаковић са Јеленом Кујунџићевом (1844–1908) 26. јула те исте године.<sup>17</sup> Одмах је уследила и забрана супружника да се нове супруге више не смеју бавити писањем, односно глумом.

Јелена Новаковић је развила своја књижевна интересовања управо када се удала. „Следујући у свему свога брата Милана, казује супруг Стојан, и она се интересовала за све оно за што се интересовао њен брат...Исти (књи-

<sup>13</sup> Ђ. Љубибратић, *Майица*, садржај и предметни регистар, Нови Сад, Матица српска, 1976.

<sup>14</sup> Видети, А. Васић: *Вила*, садржај и предметни регистар, Нови Сад, Матица српска, 1987.

<sup>15</sup> Видети оглед Ђ. Перића, *Наше јесеникиње и њевана поезија*. Марија Цветковић–Поповић, „Венац“ (Г. Милановац), 3, 1979, 36–37 са сл. и нотним записом њене песме *Око грајота* (1867).

<sup>16</sup> *Даница*, бр. 9 за 1864. годину.

<sup>17</sup> Биографију са фотографијом *Кујунџић–Новаковић, Јелена* видети у, *Leksikon pisaca Jugoslavije*, Novi Sad, Matica srpska, 1987, том III, str. 503–504.

жевни) послови зближили су Стојана и Милана Кујунџића још као лицејисте.“ Стојан је посеђивао домаћинску кућу Кујунџића и ту упознао Јелену, Миланову сестру. „Љубав према књижевности с обе стране много је допринела вези која се развила међу Стојаном и Јелом...“ После венчања књижевни рад супружника настављен је у оквиру њиховог дома. „С новим браком, казује даље Стојан, почиње уређивање *Виле* 1865. које је трајало до краја 1868. Јела је помагала мужу своме у коректури и у експедицији. Листови су доношени из штампарије кући и онда их је ваљало савијати, адресе лепити... Позније, остала је своме мужу помоћник коректор у свима његовим књижевним пословима.“<sup>18</sup> Удајом, она је престала активно да ради на књижевности, јер се поред помоћи супругу око уређивања *Виле* посветила подизању деце. Стојан не помиње у њеној биографији да су имали и двоје деце: Милету и Милицу.<sup>19</sup> И поред тога што после објављених својих „девојачких песама“ и народних песама у „помодарки“ *Даница*, како је Стојан звао новосадски књижевни часопис, она није у часопису свога супруга ништа објавила; у каснијем периоду, после 1869. помало је преводила са француског. „Тако је у *Вугелу* 1885 (бр.10–39) изашао њен превод лепога романа Ханри Гривиља *Досја*“ записао је Ст. Новаковић.<sup>20</sup>

Стојан Новаковић није имао добро мишљење о првим Српкињама које су се појавиле у књижевности и у јавности уопште. Као уредник *Виле* у четири пуна годишта прихватио је само два рукописа и то превода београдске преводитељке Јелене Д. Матићеве. Како је она успела да приволи Стојана Новаковића да јој у *Вили* за 1867. годину објави те преводе, није познато. Али, ако се зна да је њен отац био тада у јавности добро познати Димитрије Матић (1821–1884), правник, филозоф, министар просвете и академик, онда је јасно да је било по оној узречици „у старијег поговора нема“.<sup>21</sup>

<sup>18</sup> Наводи из постхумна биографије Јеле Кујунџић-Новаковић, коју је написао њен супруг Стојан и објавио у својој књизи: *Паулина Сасовица*, приповетка, с руског превода (1864) Ст. Новаковић, Мостар 1908, [Предговор], стр. V–XXXVI, са сл.

<sup>19</sup> Милета Новаковић (1878–1940) доктор права и проф. Правног факултета, познатији је од сестре *Милице Новаковић-Рајковић* (1864–1944). За њено име везан је превод једног позоришног комада који се давао у Народном позоришту у Београду: *Последње љубавно писмо*, комедија у 3 чина, у преводу *М. Сив. Новаковићеве*. Писац Викторијен Сарду, премијера 19. II 1871. Тако стоји у *Рейтершоару Народној позоришћу*, приредио Сава В. Цветковић, Београд 1966, бр. 609. Да ли је овај комад могла да преведе седмогодишња девојчица или тајно њена мати Јела Новаковић?

<sup>20</sup> Ст. Новаковић, *наведена биографија*, стр. XIII. Ханри Гривиј је псеудоним француске романсијерке Alice Giran (1842–1902), радо превођене у српској и хрватској књижевности.

<sup>21</sup> Академик Димитрије Матић имао је две кћери: Јелену и Персиду, које је поучавао француском и немачком језику са којих су оне преводиле и неколико својих превода објавиле у *Даница* и *Вили*. Прва, *Јелена Матићева* (1854–1915), удаа од 1869. за *И. Чолак-Анђића*, пуковника, преводила је позоришне комаде за Народно позориште у Београду: Е. Скриб: *Валерија*, драма у 3 чина (1868); Т. Бразијер, Х. Мелвил: *Катаријина или злајни крст*, драма у 2 чина с певањем, музика П. Димића (1869) и Р. Бенедикс: *Ноћ уочи нове године*, драма у 1 чину (1870). Њена сестра *Перка-Персида Матић* (1853–1916), удала се 1869. за *Д. Ђурића*,

И други угледни писци имали су женску децу коју су васпитавали тако што су им објавили понеки превод. Тако је уважени Милан Ђ. Милићевић покренуо педагошки часопис *Школа* (1868–1876) у коме је његова кћи *Ана М(илана) Милићевића* објављивала краће преводе с француског.<sup>22</sup> Значајни су неки њени преводи бајки Х. К. Андерсена, јер су то први женски преводи овог значајног писца у нас. Доцније се удала за исто тако доброг znalца и преводиоца са француског Миту Ракића (1846–1890), који је био добар пријатељ и сарадник Стојана Новаковића и истих схватања као и он о првим појавама Српкиња у књижевности и њиховим књигама или „писанијама“ по књижевним часописима. Како су изгледала та негативна схватања двају књижевника, Новаковића и Ракића о Српкињама списатељкама тога доба, који су се ипак оженили образованијим Српкињама (Јеленом Кујунџић и Аном Милићевић), изнећемо у два примера неких њихових критичких опаски о данас заборављеним песникињама Даница–Зорка Рашковић и Софији Стефановић–Луџић.

[1] Године 1866. уредник Стојан Новаковић донео је у свом часопису *Вила* следећу notiцу: „Даница Зор. од Рашковића огласила је прет–плату на ‘књигу у песмама’. Књига ће бити од 6–7 таб(ака), а цена је 5 гр(оша) чарш(ијских), (50 новч) и биће уз њу слика народне светковине у Топчидеру.“ Оглас песникиње односио се на њену прву збирку песама *Славојој* у којој се десетерачким стиховима прославља значајан догађај за Српство: *йегесетй йодина йосйојања Кнежевине Србије у слободи*. Тај оглас песникиње Новаковић је пропратио коментаром: „По огласу се види да је цео посао, на жалост, *дело женске сујейте за коју је шийейта шийо је уйуййила баи на књижевно йоле своју жрййву*.“<sup>23</sup> Како да разумемо данас овај коментар једног уредника озбиљног књижевног часописа? Објављује оглас младе песникиње зато да би јој изрекао унапред свој књижевни суд.

Године 1867. песникиња Даница–Зорка Рашковић издаје и другу књигу песничке збирке *Славојој* што је уредник *Виле* опет испратио анонимном белешком: „Г. Даница–Зорка Рашковићева, ‘Ужичанка, унука вожда Коче’ позива и на другу свеску *Славојоја йегесетй–йодицињой свейковини*, причајући како се није уплашила од свију неповољности које јој пропратише прву свеску. Књига ће изнети 8–9 штампаних табака и цена је 15 гр. (40 новчића). Новци се шаљу или њој или Књижари В(елимира) Валожића или Штампарији Н(иколе) Стефановића. Књига ће бити готова о Ђурђеву дне.“<sup>24</sup>

---

генерала; са њим имала више деце од којих су се нарочито истакли: др Љубица Ђурић-Гођевац (1868–1938), први женски школски лекар и Спасенија-Пата Ђурић-Марковић (1881–1974), ауторка познатог *Пайиној кувара*, штампаног у више издања.

<sup>22</sup> *Ана Милићевић-Ракић* (1853–1919), супруга књижевника Мите Ракића имала је са њим, поред познатог песника Милана Ракића и две такође образоване кћери: Љубицу Ракић-Грол (1882–1929) и Милицу Ракић-Ковачевић (1884–1975). Обе су преводиле са страних језика у младости.

<sup>23</sup> *Вила*, 12, 1866, с. 196.

<sup>24</sup> *Вила*, 10, 1867, с. 164.

У својој *Српској библијографији*, Новаковић се није мануо жеље да прикачи још понешто у опису издања њених песничких збирки. Тако је уз прву књигу *Славойоја* додао опаску: „До 1866 (Маја) био је у Србији закон ио ком су се само иериодичне књије носи ле бесилајно иошћом шћо носи иисма. Зайо ишце на овој књизи да је иериодична.“ Новаковић спочитава песникињи да је намерно изиграла закон. А у следећој опаски њене песничке збирке из 1867. наставља са истом опаском: „Књија иериодична“ је само лукавство и стијоји нашисано зайо да би се књија мола разаццљати иошћом без илаћања.“<sup>25</sup> Али, по закону. Погрешна, завидна и помало заједљива Новаковићева опаска.

И то није све. Новаковић је огранке своје критике пренео и на своје књижевне пријатеље Миту Ракића и Ватрослава Јагића (1838–1923) да и они упуте по неку жаоку критике на рачун песникиње Д. З. Рашковић. У свом огледу *Да ли ће несћати народне иоезије и зашћо ће је несћати?* М. Ракић је записао да је књижевност и писање књига у домену само писмених људи у Србији. „У нас ко пише, тај исти и чита“; трговци србијански ништа не читају, „за сељаке знам да неће нико ни поменути“; остају, дакле, само књижевници. И додаје: „Само ја кад се позивам на књижевнике и књиге њихове, не мислим ту Јеремију Караџића, Милоша Милисављевића, [књиге] *Зорке илеменије Рацковићеве*, 'ислужених правителствених словослагатеља', Сретена неког цандара, Оштрогледиха и друге небројене кумпаније, који ће (се) сви тисућама показати.“<sup>26</sup> Стојан Новаковић је своје негативно мишљење о песникињи и издањима њених песама пренео и хрватском књижевнику и уреднику часописа *Књижевник* (1866) у Загребу, где је боравио 1866. и 1867, па су њене збирке песама наведене заједно уз њено име и у хрватским књижевним круговима; а пошто су Јагићеве критике прештампане и у новосадској *Машици* (1867, 1869) о њој се, захваљујући Ст. Новаковићу, говорило и мислило као песникињи најниже уметничке вредности, коју је осудила цела српска и хрватска књижевна јавност. Јагић ју је двапут негативно поменуо у заједници са још неким именима који су своје нове књиге писали у епском десетерцу посвећене неком пригодном догађају. „У ту својту спадају песничка дела српске књижевности.. Овамо иде и *Славойој иегесеиоодишњој свејковини* – а то је 'књига периодична у песмама' коју је спевала Даница Зорка Рашковића. И збиља, мора да је нашла многе похвале [иронична упадица!] кад се, ено, одважила на издавање епских и лиричких песама у 12 свеака под овим оригиналним насловом: *Милосилеи* Данице Зорке Рашковића, Ужичанке! Чему има овако песништво које је горе од народнога, а нема ниједног атрибута поезије умјетне?“; завршио је своју критику В. Јагић.<sup>27</sup>

<sup>25</sup> Ст. Новаковић, *наведена Српска библијографија*, бројеви књига: 2993, 3182.

<sup>26</sup> М. Ракић, *наведени олег*, *Вила*, 32, 1868, 741.

<sup>27</sup> V. Jagić, *Plodovi književnosti hrvatsko-srbske od posljednje dvie godine*, Vienac, 14, 1869, 270; пренето у часопис *Машица* (Нови Сад), 14, 1869, 334-335. Претходну критику В. Јагића: *Глас из Хрвајске о нашој најновијој књижевности*, пренела је *Машица*, 12, 1867, 304, из хрватског часописа *Књижевник* (1866), који је млади В. Јагић уређивао у Загребу.



Остало је питање зашто је Ст. Новаковић толике заједљиве акценте упутио издањима песама једне младе девојке, Зорке Рашковићеве у годинама кад то није требао и није морао радити. Да би се тај однос боље разумео, треба нешто рећи и о трагичном животу песникиње. А о њеној биографији није писано све до наших дана.<sup>28</sup> После издања њене четири књиге, она је заћутала, нестала из јавног живота заувек. Укратко, познато је следеће: Песникиња Даница–Зорка Рашковићева је написала три збирке песама: *Славојој*, књ. I–II, епске песме у две књиге; прва књига посвећена светковини: пола века Кнежевине Србије у слободи (1815–1865), друга: мали еп у десетерцу као време–плов важнијих догађаја од Св. Саве до ослобођења од Турака под династијом Обреновића. Трећа књига *Милосјлеи*, збирка је лирских песама у којој су песме посвећене најзнатнијим светитељима православља и Српства. И потом књижица *Тујосјев*, пригодна песма испевана поводом убиства кнеза Михаила Обреновића. Све четири песничке збирке издате су у кратком времену 1866–1868. године када је песникиња имала око 17. до 19. година, а потом се никад и нигде није више јављала. Она сама објаснила је једном реченицом зашто је своје збирке *морала* тако рано издати. Њен брат и она су једне зиме боловали од тешке болести од које је брат преминуо, а она се није у потпуности опоравила. Болест је није напуштала и претила је помрачењем ума. Да би отргла своје песме од неизлечивог умног обољења, она их је објавила, иако су та *љивајна издања* у то доба много коштала. Потом се десило оно што је и сама предвидела: болест је до те мере напредовала да су је сместили у неуропсихијатријску болницу где је провела 27 година потпуно заборављена. Ст. Новаковић и М. Ракић насмејали су се њеном потпису („от“, односно „пл.“) иако је она полагала право на то, јер је потицала из рода кнезова Рашковића који су од XV до XVIII века, под Турцима, били признати бератски кнезови Рашке области. Тако је, без потомства, завршила свој песнички живот племенита Зорка Рашковићева, прва Србијанка београдска песникиња којој је доцније признат статус књижевнице (1884) баш на основу у журби издатих њених збирки песама, а пред очима својих критичара, Ст. Новаковића, М. Ракића и В. Јагића. Заборав и тишина прекрили су потом име и дело младе, тешко оболеле песникиње Зорке Рашковићеве.

[2] Постоји још један пример негативне критике младог Ст. Новаковића, изречене над појавом песничке збирке сомборске учитељице Софије Стефановић. Та критика није изречена у освртима и опаскама него директно у хрватском књижевном часопису *Vienac* који је уређивао Новаковићев књижевни пријатељ В. Јагић. У том часопису за 1869. годину, појавила се серија чланака *Biogradska književna pisma*, у облику *Dopisa iz Biograda* у коме је Ст. Новаковић под псеудонимом *Σύμμα* објавио неколико везаних текстова о књижевним и културним приликама у Београду. Један од тих *Dopisa*, писан

<sup>28</sup> Ђ. Перић, *Живојојис и заборављене песничке збирке Данице-Зорке Рашковић*, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, (Београд), књ. LXXXI, 2015, 129–146.

штокавско–ијекавским, осврну се на појаву збирке песама учитељице Софије Стефановићеве *Равијојле њрви леџ* (Сомбор 1869).

„За nesrećno preduzeće držim pjesme gospodjice Sofije Stefanovića iz Sombora, koja se tako potpisala da se ne zna je li udata ili nije...Ona je u novosadskoj *Danici* našampala nekoliko pjesama vriednosti posve diletantske, ako nećemo reći nikakve, pa sad već počinje i knjige, nazvavši knjigu *Raviojлом*. Kako neumješnost ne umije ni sujete, ni plemenite žudnje za poslom upotrebiti na korist! Kad mi pomislimo koliko je polje rada ženam našim u prostoru kuće, učiteljstva, odgajivanja djece i književnosti koja u taj krug ide, kad pomislimo kolike dužnosti čekaju majke naše, kako li budućnost narodna i sreća narodna u njihovim rukama stoji, onda nam je čudo, kako još one mogu izliti oduševljenje svoje u pjesmah, gdje ih mjesto pjesama čekaju svuda i na sve strane pune ruke posla. Protiv istinitog poetskog poziva mi ne bismo nikad ustajali, ali nam je dužnost uložiti svim ostalim glas opomene, gdje je strah kao ovdje od slabih pokušaja, od zamamljiva glasa taštine i prazne slave svjetske. U djela daj da lijemo oduševljenje svoje, braćo i sestre srpske i hrvatske! Djela treba narodu našem više nego pjesama, više nego okušaja!“<sup>29</sup>

Наведена критика на збирку песама учитељице Софије Стефановић из Сомбора појавила се кад је песникиња дала оглас или тзв. *Објављење* да ће своје песме дати у штампу, а не када се књига знатно касније појавила.<sup>30</sup> Када се појавила њена збирка песама Новаковић се осмелио да напише:

„Izašla je i zbirka pjesama Sofije V. Stefanovića (I knjiga, na osmini 123 str.) pod naslovom 'Raviojle prvi let' o kojoj smo još u prvom pismu onako negalantno govorili i drski smo da i dalje pri onome ostanemo...“<sup>31</sup>

Не зна се да ли је песникиња С. Стефановић–Луцић запазила и прочитала критику коју је Новаковић написао у хрватском часопису *Vienac*. Познато је, да је доцније објављивала своје песме под псеудонимом *Владимира*, по имену њеног супруга Владимира. Треба додати да се и данас њена песма *Жалим ње, момче, што љубиш мене* пева као стара градска песма, мада се њено име као ауторке стихова заборавило.

Исте критике упућене Зорки Рашковић поводом њеног огласа, док песничка збирка није још ни изашла, упућене су и Софији Стефановић, са напоменом критичара: „нама је дужност уложити (и) свим осталим глас опомене!“ Када су књиге изашле, критичари их чак нису имали у рукама,

<sup>29</sup> Σίγμα [St. Novaković, pohrvatio V. Jagić], *Dopis* (I), *U Biogradu*, 22. siečnja 1869, *Vienac*, (Zagreb), 3, 1869, str. 69–70.

<sup>30</sup> „За штампање је припремила збирку од 100 песама и у *Засјави* (1868, бр. 101, од 27. новембра / 9 децембра, стр. 4) објавила позив на ‘пренумерацију’“ (Р. Плавшић: *Пејџ сомборских учитеља-јесника*: Софија Стефановић удата Луцић, „Домети“ (Сомбор), 12, 1977, 111. Тираж књиге није познат; „с обзиром да су пренумеранти откупили 408. књига, штампано је најмање 500. примерака.“

<sup>31</sup> Σίγμα, *наведена кријтика*, *Dopis* (V), *U Biogradu*, 22. svibnja 1869, str. 397.



а ако су их имали само су их летимично и потцењивачки прелистали. Из те чињенице види се даље да су књижевни уредници *Виле* (Ст. Новаковић), *Виенца* (В. Јагић) и *Мајице* (А. Хаџић) били у дослуху са основним ставом: да књиге поезије првих Српкиња прате својим негативним критикама и критичким освртима не би ли женски свет одвратили од бављења књижевношћу.

2. Књиге првих Српкиња у Библиографији Стојана Новаковића. Српска књижевница и романијерка Олга Срдановић–Бараћ објавила је године 1962. занимљив есеј са насловом *Жене у библиографији Стојана Новаковића* у коме је издвојила све Српкиње књижевнице које су објавиле неку своју књигу (период 1814–1867). Уз одређене коментаре и кратка запажања о првим Српкињама у књижевности, извела је следећу статистику:

1. Јевстахија Цинцић–Арсид (1776–1843) објавила је две књиге (1814, 1816),  
2. Јулијана Вијатовић–Радивојевић (1798–п. 1837), објавила једну књигу (1829),

3. Анка Обреновић–Константиновић (1821–1868), једну (1836),

4. Емилија Лазич–Јосимовић (1828–1878) једну (1845),

5. Милица Стојадиновићева Српкиња (1828–1878), шест (1850, 1855, 1861, 1862, 1866; пет пописаних у издању Новаковићеве библиографије до 1867. године и једну после: 1869),

6. Даница Зорка Рашковићева (о. 1849–1910) две књиге (1866, 1867), пописане у издању Новаковићеве библиографије и још две после ње: 1868, у истој години).

7. Марија Ковачевићева, објавила једну књигу (1861).

Ових седам женских имена, ако изузмемо Енглескињу Елодију Лотон–Мијатовић, објавило је у периоду 1814–1869. свега 16 књига. На крају је закључила: „Од ових седам жена једино је Милицу Стојадиновићеву Српкињу Скерлић унео у Историју књижевности.“<sup>32</sup>

Даљим трагањем за подацима, приметио сам да Стојан Новаковић није унео још нека имена у своју *Библиографију*. То се нарочито односило на оне девојке које су се пре удаје бавиле музиком. Занимљиво је да у својој обимној *Библиографији*, аутор није унео ниједно музичко дело, а поводом тога није нигде образложио зашто се оградио од музичке библиографије. Да ли због обимности, или пак због тога што је мислио да би таква библиографија требала посебно да се уради. У одељку под насловом *Пријеглед њо сѣрукама књижевности и науке*, он уноси следеће одсеке: А. Умјетност (I. Пјесничко прорашће, II. Слободно пјесништво, све по врстама и подврстама, III. Вјера), Б. Смијешана издања, В. Наука (I. Историјске науке, II. Јестаствене науке, III. Психолошке науке), Г. Поука (I. Педагошки списи, II. Поука за одрасле).<sup>33</sup>

<sup>32</sup> О. Срдановић–Бараћ, *Жене из Библиографије Стојана Новаковића*, Библиотекар, бр. 2, 1962, стр. 131–135.

<sup>33</sup> Ст. Новаковић, *Српска библиографија за новију књижевност 1741–1867.*, Биоград 1869, стр. 592–597.

У одредницу Г. Поука, сместио је под д. Умјетност (Цртање. *Музика*), али је само једну теоријску музичку књигу описао (бр.2941), и ваљда нехотице – једну музикалију (бр.3087).

Проширујући библиографију првих Српкиња које су написале и издале једну или више својих књига за период 1814–1869. који оквирно одговара како женској библиографији, тако и женској књижевности овог доба, предлагам још и следеће књиге чији је потпуни опис дат у *Библиографском ирилоћу* на крају овог огледа:

8. Полексија Карађорђевић–Николајевић (1833–1914) – пригодна песма посебно издата, објављена 1849. године,

9. Софија Ћ. Николајевићева (1837–1850), пригодна песма посебно издата, објављена 1850.

10. Мина–Вилхелмина Карацић–Вукомановић (1828–1894), књига превода Вукових пословица на немачки, објављена 1854. године.

11. Катарина Кумануди–Станишић (о. 1844–1917?), музикалија објављена 1858. године.

12. Сида (Персида) Велисављевић–Пачу (1851–1954), музикалија објављена 1865. године.

13. Љубица Медаковић–Милекић (1852–?), музикалија објављена 1865. године.

14. Софија Стефановић–Луцић (1851–1895), књига песама објављена 1869. године.

15. Драга Димитријевић–Дејановић (1840–1871), књига песама објављена 1869. године.

Са додатним подацима, за *йола века*, посебно су објављене *двадесет четири књије* првих петнаест Српкиња које су се појавиле у културној јавности тога доба. Овде би, можда, требало додати и неколико превода позоришних комада Српкиња које су тад почеле да се интересују и за позориште, где су се на сцени давали преводи позоришних дела европских и светских драмских списатељки.

Одмах после упокојења оца српске народне књижевности, Вука Ст. Карацића, његова удовица Ана Краус–Карацић (о. 1798–1876), уз помоћ ћерке Вилхелмине, почела је са издавањем Вукових неиздатих дела. Она су носила натпис „у наклади Ане, удовице В. С. Карацића“ и већину тих издања Ст. Новаковић је пописао. Али, овде треба имати на уму да је сваком том издању претходио позив на издавање поједине Вукове књиге. Другим речима, јавност је обавештавана на основу посебно штампаних огласа тзв. *Објављенија*. Тих Објављенија било је онолико колико је удова Ана Карацић успела да изда Вукових дела. Имајући то на уму, Ст. Новаковић је потврдио у својој *Библиографији* постојање „мноштва тих ситних списа као што су: прокламације, *објаве*, прогласи итд.“, али је приметио да их је тешко сакупити. „Добро је, што се такве ствари понајвише и у новинама штампају,

те се бар тако сачувају.<sup>34</sup> У *Библиографском ирилоју* за овај период пописао сам колико је морало бити тих малих *Објављенија* удове Ане В. С. Караџић у овом периоду, о којима је писао и биограф Вуков Голуб Добрашиновић.<sup>35</sup> Ван тога периода било их је још.

Укратко речено, млади Стојан Новаковић стајао је на становишту да Српкиња не треба да се бави писањем и да је њен први задатак да буде у свом дому, после удаје, *верна суируја, домаћица и мајка*. Изван дома, у друштву са супругом, да се појављује, али да не узима већег учешћа у друштвеним, просветним и културно–образовним женским установама. Нарочито да се не бави писањем. У то доба Српкиња није била равноправна са мушкарцем, није имала право гласа и повиновала се схватањима свог супруга. Али, већ 1870. године дошло је код омладинаца Светозара Марковића до нових тада врло напредних идеја о слободи и равноправности жене у друштву, што је охрабрило Српкиње да и даље активно траже своје место како у друштву, тако и у култури и књижевности. Када упоредимо време о коме смо овде писали са данашњим временом у коме је управо поплава књига Српкиња, женских списатељки и преводитељки, увидећемо да овај лични краткотрајни „вето“ Стојана Новаковића и његових истомишљеника, из 60–тих до 70–тих година XIX века није био став који је остао на снази. У својој вредној студији о старим београдским књижарима, издавачима и продавцима књиге он је признао да је погрешно у оцени да нам тзв. мали писци као и прве Српкиње, аматерске песникиње и преводитељке, које је трпао у исти кош, нису потребне. „У младосији својој, пише стари Новаковић, као уредник *Виле*, држећи да све на свету мора ићи по калују који смо сами у љави имали, ми смо кришћиковали једно издање *Јеремије О. Караџића* (1814/1821–1888)“, (једног од главних представника те групице „малих писаца“, аматера, која се сматрала излишним). Али, признајући своју погрешку стари Ст. Новаковић закључује: „После њејнаест ѿ година, кришћичар *Виле* је као минисѿар ѿпросветѿе ѿишћисао одлуку Народне скушћѿине о издржавању из државне касе за њеѿове заслуѿе!“<sup>36</sup> Мишљење о многим стварима, па и личностима у животу промењљиво је и не само код младог и старог Стојана Новаковића. Већ у следећим деценијама XIX века Новаковићев став о појави Српкиња у књижевности превазиђен је и заборављен, тако да се једва сећамо да је и постојао.

<sup>34</sup> Ст. Новаковић, *О овом ајелу*, предговор наведеној *Библиографији*, Београд 1869, стр. XXIII.

<sup>35</sup> Г. Добрашиновић, *Ојлас Ане Караџић на II издање 'Милош Обреновић, књаз Сербскиј'*, Ковчежић, књ. VII (Београд), 1966, стр. 125-126.

<sup>36</sup> Ст. Новаковић, *Српска књија, њени ѿродавци и чѿшћаоци у XIX веку*, Београд 1900. Фрагмент студије објављен у монографији „Стари Београд“, приредио Ђ. Гавела, Нови Сад 2008, стр. 94–95.

## [Библиографски прилог]

*Библиографија издајних књиџа и музикалија љрвих Срџкиња  
сџисајтељки, љреводџтељки и комџозџџорки  
(1814–1869)*

(звездицом су означене књиџе којих нема у „Библиографији“ Стојана Новаковиња; две звездице значе да је књиџа позната само по наслову)

- Евстахија ЦИНЦИЋ–АРСИЋ: СОВѢТЪ МАТЕРНІЙ ПРЕДРАГОЙ ОБОСГО ПОЛА ЮНОСТИ СЕРБСКОЙ И ВАЛАХІЙСКОЙ, аки исчадіе нѣжнаго чувствованія, имже благо и щастіе отрасли рода своего обимаеѣ Сочинителница. – Въ Будимѣ, Писмены Кралевскаго Всеучилища Унгарскаго, 1814, стр. 34; 8–на.
- Евстахија ЦИНЦИЋ–АРСИЋ: ПОЛЕЗНАЯ РАЗМЫШЛЕНІЯ О ЧЕТЫРЕХЪ ГОДИЦНИХЪ ВРЕМЕНЕХЪ съ особеннымъ прибавленіемъ о Трудолобіи челоѣвка, и оттуду происходящей Всеобщей ползѣ сочиненна и на свѣтъ издана Евстахиєю отъ Арсичъ. – Въ Будимѣ, Писмены Крал. Всеучилища Пештанскогѣ, 1816, стр. [4] + 159; 8–на.
- Јулијана РАДИВОЈЕВИЋКА рођ. ВИЈАТОВИЋ: ТАЛІА за год. 1829. – Въ Будимѣ, Писмены Кралев. Всеучилища Венгерскаго, 1829, стр. 58; 16–на.
- ПРАВОУЧИТЕЛНЕ ПОВѢСТИ. С немачког АННА С. ОБРЕНО–ВИЋА. – Београд, При Княжеско–Србској типографіи, 1836, стр. VI + 136 + л. 1; 8–на.
- РОБИНСОНЪ НА СВОСМЪ ОСТРОВУ. Књиџица за младеџ и љобителѣ младеџи. Преведена съ Нѣмачкога ЕМИЛІОМЪ ЛАЗИЋЕ–ВОМЪ. – У Београду, при Правительственной Књиџопечатњи, 1845, стр. [2] + IX + [4] + 151 са 1 сл. + [33]; 12–на.
- КАРАЂОРЂЕВИЋ–НИКОЛАЈЕВИЋ, Полексија: ПЕСМА Сіятелне Господичне Полексіе, при растанку са своима светлимъ Родителѣма 9. Окт. 1849. год. У Музику ставлѣна одѣ Ал[ојза] Калауза. – Београд, К[няжеско]. С[рбска]. Каменорезница, < Лит. Е. Брауманѣ >, [1849], стр. [2–3]; В8–на.\*\*
- Софија НИКОЛАЈЕВИЋЕВА: ЧЕДОМИЛЮ НИКОЛАСВИЧУ НАДГРОБНЫЙ ВѢНАЦЪ. – Задар, Србска Књиџопечатња Брађе Батара, [1850], стр. 16; 8–на.
- Милица СТОЈАДИНОВИЋЕВА СРПКИЋА: ПЕСМЕ. Посвећене сестрама Србкѣнијама. – [Земун], Печатња Медаковиња, 1850, стр. 40; 12–на.\*\*<sup>37</sup>
- Мина–Вилхелмина В. Ст. КАРАЦИЋ ВУКОМАНОВИЋ: VOLKS–MÄRCHEN DER SERBEN. Gesammelt und herausgegeben von Wuk Stephanowitch Karadschitch. Ins Deutsche übersezt von dessen ТОНТЕР WILHELMINE. Mit einer vorrede von

<sup>37</sup> Код књиџе песама М. С. Српкиње, издате у Земуну 1855, Ст. Новаковић је оставио белешку: „Никако нијесам могао разабрати кад је изашла прва (књиџа), нити сам је гдје год видио. Одзив овој књиџи у „Срб. новинама“ 1855, бр. 138.“ (Ст. Новаковић, *Срѣска библиографија*, Београд 1869, бр. 1990.

- Jacob Grimm. Rebst einem Anhang von mehr als tausend serbischen Sprichwörtern. – Berlin, Druck und Verlag von Georg Reimer, 1854, pp. V–XII + 345; 8–на.
- Милица СТОЈАДИНОВИЋЕВА СРПКИЊА: ПЕСМЕ. II. – Земун, Књигопечатња I. К. Сопрона, 1855, стр. 113; 12–на.
- Катарина КУМАНУДИЈЕВА–СТАНИШИЋ: QUADRILLE SUR LA THÈMES VALAQUES, pour piano, par Kathérine J. Kummanudy. – Vienne, chez F. Glöggl et fils, 1857, pp.?: 4–на.\*\* [посвета]: Dediée a son amie Sarka M. Anastasievic.
- Марија КОВАЧЕВИЋ: НАЙНОВИС НАСТАВЛЕНЋ У КРОСНЮ ЖЕНСКІЙ ХАЛБИНА. Лако понятно поученЋ за женске, како да оне себи за кратко време халбине кроити и сашити могу, са едномъ новомъ центиметера редуције прегледницомъ, како да се чертежъ пренесе на произвольну величину. Са многимъ литографиранимъ таблама израђено и издано. – У Новомъ–Саду, печатано брзотискомъ Игњата Фукса, 1861, стр. 17. На 8–ни.
- Милица СТОЈАДИНОВИЋЕВА СРПКИЊА: У ФРУШКОЈ ГОРИ 1854. Одъ С. М. СрбкинЋ – У Новом Саду, Брзотискомъ Епископске књигопечатњѣ, 1861, стр. 104; 8–на.
- Милица СТОЈАДИНОВИЋЕВА СРПКИЊА: У ФРУШКОЈ ГОРИ 1854. Одъ С. М. СрбкинЋ II. – У Земуну, Печатњом I. К. Сопрона, 1862, стр. 100; 8–на.
- Сида (Персида) ВЕЛИСАВЉЕВИЋ–ПАЧУ: ЛЕПИР полка за гласовир, састављена од Госпођице Сиде Велисављевића, издана од њезиног учитеља. [наслов на француском]: LE PAPILLON, Polka française pour le Piano, composée par Mademoisell Sidi Velisavljevits. Publiée par son maitre de musique. Propriété de l' Éditeur. – Vienne, chez Fr. Wessely, ci–devant H. F. Müller V–ve, Kohlmarkt 3, < Lith de G. Wegelein, Wienne, [1865], pp. 3–5; 4–на.
- Љубица МЕДАКОВИЋ–МИЛЕКИЋ: ЉУБИЧИЦА, полка за гласовир састављена и о свом трошку на корист позоришта издана, од Љубице Медаковића. – Wienne, chez G. Wegelein, [1865]; стр.?: 4–на.\*\*
- Милица СТОЈАДИНОВИЋЕВА СРПКИЊА: У ФРУШКОЈ ГОРИ 1854. Од С. М. Српкиње [Са додатком песама из 1855. и 1864.]. – У Новом Саду, Печатњом Игњата Фукса, 1866, стр. 4 + 102 + 10; 8–на. [Постоји издање: заједно повезана сва три тома]
- Катарина ЂОРЂЕВИЋ–МИЛОВУК: МЕТОДИКА. Од Катарине Миловук. – Београд, У Државној штампарији, 1866, стр. 45; 16–на.
- Катарина ЂОРЂЕВИЋ–МИЛОВУК: ПЕДАГОГИКА. Од Катарине Миловук. – У Београду, у Државној штампарији, 1866, стр. 53; 8–на.
- Даница–Зорка РАШКОВИЋЕВА: СЛАВОПОЙ ПЕДЕСЕТО–ГОДИШНЬОЈ СВЕТКОВИНИ. Спевала Даница З[орка] Рашковића. Књига периодична, у две свеске. I Свеска. – У Београду, Штампарија Николе Стефановича, 1866, стр. 90 + V; 16–на.
- Даница–Зорка РАШКОВИЋЕВА: СЛАВОПОЙ ПЕДЕСЕТО–ГОДИШНЬОЈ СВЕТКОВИНИ. Књига периодична у песамама, у две свеске. II. свеска. Спевала Даница

- Зорка Рашковића. – У Београду, у Штампарии Николе Стефановића, 1867, стр. II + 122 + 6 стр. уписника; 16–на.<sup>38</sup>
- Даница–Зорка РАШКОВИЋЕВА: МИЛОСПЛЕТ, од лиричних и епских песама разних наслова у 12 свезака. А. БОСИЛЯК: I свезка. [Од] Данице–Зорке Рашковића „Ужичанке“. – У Београду, Штампарија Николе Стефановића, 1868, стр. [2] + VIII + 9–54 + [4]; м8–на.
- Даница–Зорка РАШКОВИЋЕВА: ТУГОСПЉВ Данице –Зор. Рашковић. На смрт Михаила М. Обреновића III. княза србског погинувог од разбойничке руке 29. мая 1868. године у Топчидерском Кошутњаку. – Београд, Државна штампарија, 1868, стр. [10], 8–на.\*\*
- Милица СТОЈАДИНОВИЋЕВА СРПКИЊА: ПЕСМЕ. Треће умножено издање. – Београд, Државна штампарија, 1869, стр. 126; 8–на.
- Софија СТЕФАНОВИЋ–ЛУЦИЋ: РАВИЈОЛЛЕ ПРВИ ЛЕТ. Изворне песме. Књига прва. – Сомбор, Тискано код А. Вагнера, 1869, стр. 123 + 16; 8–на.
- Драга ДИМИТРИЈЕВИЋ–ДЕЈАНОВИЋ: СПИСИ. ПЕСМЕ. – Нови Сад, Платонова штампарија, 1869, стр. 95; 12–на.

#### Д о д а т а к

- Елодија МИЈАТОВИЋКА: НЕШТО О НЕЗИ БОЛЕСНИКА. – У Београду, у Државној штампарији, 1864, л. 4 + 95; 16–на. (Реферат у *Видову дану*, исте године, бр. 141, у *Вили* 1865. од Милана Јовановића, стр. 11); *бележка Ст. Новаковића*.
- Елодија МИЈАТОВИЋКА: БОРБА У ЖИВОТУ, од Ч. Дикенса. С енглескога превела Е. М. – Београд, < Издање књижаре В. Валожића >, У Државној штампарији, 1865, стр. 122 + 1. л; 8–на.
- Елодија МИЈАТОВИЋКА: ХЕЋИМ–БАША ИЛИ ДОГАЂАЈИ ЂУЗЕПА АНТОНЕЛИЈЕ, ДОКТОРА У ТУРСКОЈ СЛУЖБИ. I. [Од Др Хр. Сандвита]. Превела Е. М. – Београд, < Издаје књижара Велимира Валожића >, У Државној штампарији, 1866, стр. 1л + стр.169 + 3 л.; 8–на. (Прештампано из „Видова дана“). (Чини четврту књигу Велимира Валожића „Забавне читаонице“) *бележка Ст. Новаковића*.
- Елодија МИЈАТОВИЋКА: ХЕЋИМ–БАША ИЛИ ДОГАЂАЈИ ЂУЗЕПА АНТОНЕЛИЈЕ, ДОКТОРА У ТУРСКОЈ СЛУЖБИ. Од Др. Х. Сандвита. II. Превела А. Ј. М. – У Београду, < Издаје књижара Велимира Валожића >, у Државној штампарији, 1867, стр. 171–372 + 8 л. примедба.м.,Наставак у особитој свесци и свршетак, стр. 393–494 и 9 л. примедба.м.“ Ст. Новаковић.м[Почетак у прошлој години. Ово је пета књига „Забавне читаонице“, коју је издавала књижарница Вел. Валожића. Запис Ст. Новаковића].<sup>39</sup>

<sup>38</sup> Последња женска књига у *Српској библиографији* Ст. Новаковића, под бр. 3182. Садржи напомену коју сам навео у коментарима о овој песникињи и њеној књизи; видети горе у главном тексту.

<sup>39</sup> Тако гласи опис овог издања књиге у Новаковићевој *Библиографији* бр. 3091. Постојао је, дакле, посебан додаток, што би чинило и трећу свеску, а тиме и још једну библио-



Додатак други

- ОБЈАВЉЕНИЈЕ [на књигу]: ПРИПРАВА ЗА ИСТОРИЈУ СВЕГА СВИЈЕТА, РАДИ ДЈЕЦЕ. Превоо с њемачкога по А. Ј. Шлецеру покојни Димитрије Владисављевић, бивши учитељ при српској школи у Трсту, а прегледао и на свијет издао Вук Стеф. Караџић. Књижица прва: Увод у историју свега свијета. – У Бечу, < у наклади АНЕ, удове В. С. КАРАѢИЋА > 1864.<sup>40</sup>
- ОБЈАВЉЕНИЈЕ [на књигу]: СРПСКЕ НАРОДНЕ ПЈЕСМЕ, скупио их Вук Стеф. Караџић. Књига пета, у којој су пјесме јуначке новијих времена о војевању Црногораца. Трошком народнијех прилога. – У Бечу, < у наклади АНЕ, удове В. С. КАРАѢИЋА >, 1865.
- ОБЈАВЉЕНИЈЕ [на књигу]: СРПСКЕ НАРОДНЕ ПЈЕСМЕ из Херцеговине (женске). За штампу их приредио Вук Стеф. Караџић. (Трошком народнијех прилога). – У Бечу, < у наклади АНЕ, удове В. С. КАРАѢИЋА >, 1866.<sup>41</sup>
- ОБЈАВЉЕНИЈЕ [на књигу]: ЖИВОТ И ОБИЧАЈИ НАРОДА СРПСКОГА. Описао их и за штампу приуговорио Вук Стеф. Караџић. Трошком народнијех прилога. – У Бечу, 10 јулија 1867. < Ана, удовица Вука Стеф. Караџића >, 3 стр. + 1; 23,5 x 30.<sup>42</sup>
- ПОЗИВ НА ПРЕТПЛАТУ на: „Милосплет“, књигу у песмама у 12 свезака, а сад на I–ву јој свеску: „Босиљак“. У Београду 7. Марта 1868. год. Свом милом роду одана Даница–Зорка Рашковић, „Ужичанка“, 23 x 29; 2 стр. + (Списак).<sup>43</sup>
- Књижевни оглас. „Српске народне приповијетке“ које је скупио и на свијет издао Вук Стеф. Караџић (Друго умножено издање). У Бечу 16. Септемврија 1869. < Ана, удовица Вука Стеф. Караџића >, У штампарији L. Sommera, 2 стр.; 22, 3 x 28.<sup>44</sup>
- Књижевни оглас. 1. „Њемачко–српски рјечник“ истумачио га Вук Стеф. Караџић. У Бечу на Митров–дан 1870. < Ана, удовица Вука Стеф. Караџића >, 2 + [2] стр.; 23 x 30.<sup>45</sup>

графску јединицу. У опису овог издања (види: *Каталог књига 1519–1867*, Београд, Народна библиотека, 1973, бр. 2416), наводи се само једна књига, потпун примерак у два дела: део 1. 2. Други део који је навео Новаковић као непотпун, овде је надопуњен до стр. 494. и повезан заједно у једну књигу.

<sup>40</sup> Библиографска јединица бр. 2616 у Новаковићевој *Библиографији* бележи ову књигу као једну целину, иако је она састављена из *две књижице*, како се наводи у опису те књиге (*Каталог књига 1519–1867*, Београд, Народна библиотека, 1973, бр. 3000. Ако је то дело издато „у наклади Ане В. С. Караџић“, у два дела, морало би да има и два њена *Објављенија*).

<sup>41</sup> „Ове пјесме је покупио и послао Вуку његов пријатељ Вук Врчевић из Рисна.“ Запис Ст. Но–ваковића.

<sup>42</sup> Г. Добрашиновић: *Објављенија*, Зборник Историјског музеја Србије, 10, 1973, бр. 212. Објављеније се налази у Вуком и Доситејевом музеју, Архивско–музејска збирка, 36/В, 81/В.

<sup>43</sup> Исти, *наведени рад*, бр. 214. Објављеније се налази у Музеју града Београда, Културно–историј–ска збирка, 2060.

<sup>44</sup> Исти, *наведени рад*, бр. 216. Објављеније у Библиотеци Матице српске у Новом Саду.

<sup>45</sup> Исти, *наведени рад*, бр. 219. Књижевни оглас налази се у Вуковом и Доситејевом музеју, Архивско–музејска збирка, 37/В.



Д о д а т а к трѣи (постхумна издања списатељки које припадају овом периоду женске књижевности)

НЕКОЛИКО ПРИПОВЕДАКА из светске књижевности. Преве–ли: ЈЕЛЕНА КАРАЂОРЂЕВИЋ–СИМИЋ и Ћ(орђе) С. Симић. – Панчево, <Накладом књижаре Браће Јовановић> Штампарија Браће Јовановић, 1880, стр. 290; 12–на. (Народна библиотека Браће Јовановића *У слободним часовима*) [Напомена: *Јелена Карађорђевић–Симић* (1846–1867), преводила је прозу у овом периоду; рано је преминула; супруг је њене преводе издао касније у заједничкој књизи].

Јелена КУЈУНЦИЋ–НОВАКОВИЋ: БОМБАРДАЊЕ БЕОГРАДА 5. ЈУНА 1862. Из девојачког дневника пок. Јеле Ст. Новаковићке. – П. о. Годишњица Н. Чупића, књ. 32, 1913, стр. 162–175; 8–на. *Изгао сујруј Сїи. Новаковић њосле смрїи суїрује Јеле.*

Đorđe Perić

#### YOUNG STOJAN NOVAKOVIĆ'S ATTITUDE TOWARDS THE APPEARANCE OF FIRST SERBIAN WOMEN IN LITERATURE

##### Summary

In one period of his literary work (1860–1869) young Stojan Novaković was involved in critical observations, reflections and comments regarding the appearance of the first Serbian women in literature. From his writing on the literary activity of Serbian women the author of this paper singled out and presented two chapters in which young Stojan Novaković showed a negative attitude towards their work a) in periodicals, and b) their published books, which he noted and described in his *Serbian Bibliography (Srbska bibliografija)*. His texts on Serbian women in the period that the author of the paper analyzes did not have a greater influence on the subsequent literary, cultural and educational work of Serbian women in the second half of the 19<sup>th</sup> century. In a separate section the author of the paper provides a bibliographic overview of the books that the first Serbian women published in the newer Serbian literature (1741–1869), which Stojan Novaković presented in his *Serbian Bibliography (Srbska bibliografija)*, and he added editions of some rare books and musical pieces of Serbian women not noted by Novaković in his bibliography.

Стални члан сарадник Матице српске



Др Данијела Б. Васић

## МАЈУШНИ ЈУНАК НАРОДНЕ ПРИПОВЕТКЕ, МОМОТАРО, КАО СИМБОЛ ЈАПАНСКОГ НАЦИОНАЛИЗМА

Попут многих других усмених традиција, и јапанска има мајушног јунака који се бори против фантастичног непријатеља. *Момоџаро*, приповетка о Дечаку из брескве, истиче национални идентитет Јапанаца и кључна је за формирање фолклористике у Јапану. У време доминације самурајске класе, наглашавала је лојалност, праведност и поштовање родитеља. С рестаурацијом царске власти, коришћена је у сврху пропагирања митских корена јапанског народа и лојалности према цару. У периодима ратова, уз подршку националиста, Момотароови противници су обликовани у складу с тренутним потребама. Демони (*они*) су постајали брадати Руси, покварени британски војници, а амерички председник – вођа демонског народа. И не само то, јапанске власти су у приповеци *Момоџаро* пронашле оправдање за своје колонијалистичке тежње у циљу присвајања природних ресурса других држава.

*Кључне речи:* Момотаро, јапанска народна приповетка (*мукашибанаџи*), Кокугаку школа, јапанска ратна пропаганда, јапански империјализам.

У академским круговима све је прихваћенија чињеница да нигде у свету не постоји „чиста раса“, „чиста етничка група“ и „чиста култура“. Ни Јапан није изузетак, будући да је, кроз сложену интеракцију различитих култура, током своје историје постао мултикултурално друштво. Ипак, у савременом јапанском друштву још увек живи веровање у „чисту јапанску крв“, у национализам који не признаје културне разлике. Шимакура Таканори објашњава (2003: 195) да је реч о „идеологији која истиче расно хомогену јапанску нацију.“ Таквој идеологији су склони и неки научници. Јасно је, на пример, да су неки од радова обједињених у *Теорије о јапанској култури* (*Нихон бункарон*),<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> *Нихонџинрон* (*Нихон бункарон*, *Нихон џакаирон* итд.) представља „дискурс који демонстрира јапанске културне разлике у односу на друге културе и јапанску културну

писани управо под утицајем такве идеологије. Такође, у *Великом речнику јапанског фолклора (Нихон минзоку гасиђиџен*, в. FUKUTA: 1999), под одредницом „Јапанци“, помиње се искључиво део становништва који се бави земљорадњом, док се сви остали занемарују:

„Њихов етнички карактер заснован је на карактеру земљорадника. У принципу, основали су заједнице које су имале стално пребивалиште и живели су складно једни с другима. Осим тога, од људи у породицама очекивало се да помажу једни другима у наводњавању и у земљорадњи [...] То да је овај национални карактер проистекао из земљорадничког начина живота, јасно се види у њиховом савременом друштву“ (НАМАГУЧИ 2000: 281).

Како бисмо могли да закључимо на који начин фолклористика, од својих почетака, гледа на културну различитост, важно је анализирати промене у ставовима оснивача ове науке, Кунија Јанагита (1875–1962). Јанагита се, на почетку својих истраживања, бавио управо културним различитостима. Томе сведоче (в. YANAGITA 1913, 1913–1914, 1914–1915) његови есеји о „планинским људима“ (*санђин*), о лутајућим свештеницима (*хјохаку шукјоша*) и шаманкама (*мико*), као и о дискриминисаним становницима забачених села (*хисабецу буракумин*). „Планински људи“, како их је називао Јанагита, живели су на планинама и бавили су се ловом и култивацијом земљишта. Лутајући свештеници и шаманке обилазили су села и обављали верске обреде. Последњу категорију чине групе људи који су живели у тешко доступним подручјима и обављали дискриминисане делатности у систему ране модерне државе, нпр. месарским или кожарским занатом. Јанагита је развио теорије о историји и начину живота ових људи и закључио да су они „заправо потомци староседелаца, чије се етничко порекло разликује од порекла људи из равничарских предела“ (SHIMAMURA 2003: 197).

У наредној фази својих истраживања, Јанагита је установио сопствени приступ фолкору и отпочео систематско проучавање народне традиције. Јанагитино занимање се усредсређује искључиво на седелачко становништво које се бави узгајањем пиринча (о томе нпр. AKASAKA 1994). Стручњаци ове радове описују као „монолитни фолклор под називом ‘монизам узгајања пиринча’“ (*инасаку иђиџенрон*), будући да их је Јанагита засновао на „премиси да се култура јапанског острвља темељи на хомогеној традицији узгајања пиринча“ (SHIMAMURA 2003: 198). Јасно разграничавајући монолитну јапанску нацију узгајивача пиринча, која га је надаље једино занимала, од других етничких група, попут староседелаца који су живели у удаљеним планинским селима, Јанагита је лишио свој рад озбиљног разматрања културних различитости. Штавише, своја каснија истраживања посветио је превасходно трагању за идентитетом јапанског народа и доказивањем његовог јединства.

---

јединственост у свету, како би се тиме успоставио јапански културни идентитет“ (MANABE – BEFU 1993: 89).

И његови следбеници прихватили су ову „парадигму као саму по себи разумљиву“ (SHIMAMURA 2003: 199).

Насупрот Јанагиним истомишљеницима, пак, стајали су научници као што је Орикући Шинобу (1887–1953), који је своја истраживања посветио управо лутајућим свештеницима и осталим групама с друштвених маргина. Неки научници сматрају да је на такве ставове утицало то што је у детињству имао прилике да се увери у тежак положај дискриминисаних група (в. нпр. SUZUKI 1991: 167; INUI 1992).

Пошто културна различитост у Јапану није тема овог рада, нећемо се бавити осталим научницима који су, или подржавали Јанагитине ставове, или им се супротстављали. Нагласићемо само да су многи произвољно забораваљали одређене друштвене групе уколико се оне нису уклапале у њихове теорије, на исти начин како је Јанагита из својих фолклористичких истраживања искључио традицију „планинских људи“ или староседелачког народа Аину. Други су, попут Цубои Хирофумија (1929–1988; в. Tsuboi 1979), признавали постојање других, али су ипак примат давали јединственој и хомогеној јапанској култури.

Идеје о јапанској нацији с монолитном традицијом имале су упориште у друштвено-историјским приликама друге половине 19. века. Меиџи период (1868–1912) започиње отварањем земље после дугогодишње изолације и доноси Јапану трансформацију из феудалне у модерну индустријску државу. Овај историјски период означила је и владина кампања под слоганом „цивилизација и просвећење“ (*бунмеи каика*), која није била ограничена само на политичку сферу, већ се проширила и на поље културе. Исход је било све веће интересовање јавности за све што је долазило са Запада.

Међутим, некритичко усвајање свега што је долазило са Запада, изазвало је и супротне реакције, па су се и највећи заговорници модернизације поново окретали традицији. Уз то, рестаурирана Меиџи царевина је чинила све да наметне и учврсти своју политику јединствене нације, која је кретала управо из центра модерне културе, Токија. У процесу претварања локалних социјалних група у грађане јаке централизоване државе, та иста држава је морала да пружи доказе о својој надмоћи над старим начинима живота и веровања, док је, у исто време, у тим старинама трагала за моделима којима ће најбоље приказати суштину јапанске нације. Настаје и нови жанр текстова који се баве питањима јапанског националног и културног идентитета, *Нихонџинрон* (*Теорије о Јапанцима*). Овим текстовима је заједничко то што деле убеђење у јединство јапанске нације и државе. Сада нови замах добија и израз *Јамайо гамаџи* – „јапански дух“, скован још у Хеиан периоду (794–1185) како би указао на аутохтоне јапанске културне вредности, насупрот вредностима других народа, пре свега кинеског. Символ је напора да се локални „духови“ и богови реорганизују и сажму у један централни, национализовани „јапански дух“, отелотворен у новоустоличеном цару – модерном натприродном бићу и извору снаге јапанске нације.

Трансформација Јапана у националну државу по модерним узорима тешко би била могућа да темеље нису поставили, између осталих, следбеници школе *Кокуѿаку* (Наука о Јапану). Овај академски покрет појавио се у Токугава (Едо) периоду (1603–1867), као одговор на синоцентричне новоконфуцијанске теорије. Следбеници покрета покушали су да поврате јапанску културу која је постојала пре доласка будизма и конфуцијанизма, ослањајући се на аутохтону јапанску религију, шинто, и на јапанску древну књижевност. Сматрали су да је јапански национални карактер природно чист и да ће истински јапански дух открити свој прави сјај тек када се отклоне страни утицаји. Зато су се заинтересовали превасходно за филолошку анализу древних јапанских текстова<sup>2</sup> и класичне књижевности, покушавајући да одвоје аутохтоно јапанско, од преовлађујућих кинеских наноса. Циљ им је био опоравак изворних националних вредности. Настојали су да открију изворни дух Јапана како би се коначно могла дефинисати јединственост националне, у односу на стране културе и омогућити повратак (привидно) нетакнутим етничким коренима. Стога је сасвим логично то што су се суштина и циљеви ове, као и других сродних школа, пренели и у Меиђи период, постављајући основу јапанском национализму који је све више јачао.

За повратак коренима се залагао и Кунио Јанагита. У складу с потребом да Јапанцима открије њихово наслеђе, била је и његова тежња да нагласи вредност јапанских народних приповедака (*мукаѿибанаѿи*).<sup>3</sup> Премда је био заинтересован за све аспекте културе сеоских заједница, Јанагита је управо у тим бисерима усмене књижевности препознао средство за откривање унутрашњег света јапанског народа.

Почетком тридесетих година 20. века, у време када је мењао назив својих проучавања из *кјодо кенкју* (проучавање локалне средине) у *минзокуѿаку* (фолклористика), Јанагита је одабрао једну познату народну приповетку и посветио јој посебну пажњу. Била је то приповетка *Момоѿаро – Дечак из брескве* (*момо* – бресква; *ѿаро* – уобичајени суфикс у мушким именима, са значењем „најстарији син“), коју је он сматрао аутохтоном јапанском, за разлику од многих других које су настале ван Јапана.

Велико занимање Јапанаца за народне приповетке изазвала је управо Јанагитина студија посвећена овој народној приповеци, *Момоѿароово рођење* из 1933. године (*Момоѿаро но ѿанђо*, YANAGITA 1948, 1990), која је, уз

<sup>2</sup> Међу њима је и најстарија сачувана књига у Јапану, *Кођики* (*Зайиси о доѿађајима из сѿарина*; 712), написана с циљем да се народу укаже на легитимност царске породице (цара Тенмуа), који је преузео власт победивши законитог престолонаследника у рату у ери Ђиншин (672). Настојећи да створи јаку, централистички уређену државу, цар Тенму доноси одлуку да се од предања која су усмено преношена у покрајинама широм земље сачини јединствена верзија званичног родослова, којим је могао да оправда своје божанско порекло и докаже легимитет државне власти на челу са царом (в. OGINARA, KONOSU 1992; КОЊИКИ 2008).

<sup>3</sup> Под појмом *мукаѿибанаѿи* обједињени су сичеи који по својим жанровским одликама имају паралеле у различитим српским врстама народне књижевности. Осим бајкама, неки одговарају српским предањима, а други шаљивим причама (о томе више у ВАСИЋ 2016).

*Списак јапанских народних њриповедака (Нихон мукаџибанаџи мџи; YANAGITA 1971), поставила темељ јапанске фолклористике. На почетку студије, Јанагита се сећа своје посете музеју у Фиренци, где је упоредио Ботичелијево *Рођење Венере* с рођењем Дечака из брескве. Поредићи познату јапанску приповетку с класиком италијанског сликарства, желео је да подсети на вредност усмене књижевности, али и да укаже на још једно рађање – нове научне дисциплине, фолклористике (*минзокуџаку*). У студији *Момоџароово рођење* садржан је зачетак Јанагитиног систематичног, компаративног проучавања народних приповедака. Он анализира више десетина јапанских приповедака и пореди их с добро познатим европским причама како би јапанску културну баштину поставио напоредо с доминантном западном, а свом главном објекту изучавања, јапанским народним приповеткама, дао престиж потребан за формирање нове научне области.*

*Момоџаро* је уједно и једна од најпознатијих јапанских народних приповедака, *мукаџибанаџи*.<sup>4</sup> Такође, једна је у низу прича о мајушном детету (*џисако*), која има паралеле у традицијама широм света. Такво дете обично нека виша сила додељује старом, бездетном брачном пару. Мајушни јунаци су најчешће дечаки (Момотаро, Исунбоџи, Гобутаро, Њикаратаро), али то може бити и девојчица, попут Урикохиме или принцезе Кагујахиме, јунакиње *Приче о секачу бамбуса*.<sup>5</sup> Заједничка особина ових јунака је да су мали растом и да су рођени на чудесан начин. Момотаро је рођен из брескве, Урикохиме из диње, Гобутаро из јагодице на прсту, Њикаратаро из прљавштине бабе и деде лењиваца, а Кагујахиме из стабљике бамбуса. Често су одбарени нарочитим способностима: изузетном снагом, памећу или лепотом.

Ови мајушни јунаци народних приповедака у суштини представљају типског јунака који успева да убије чудовиште. На овом свету се појављују као одговор богова на молитве, а с циљем да успешно разреше свакојаке невоље. У позадини таквог лика лежи мајушно божанство које силази на земљу како би смртницима донело добробит, на које наилазимо већ у најстаријем сачуваном делу јапанске књижевности, *Кођикију*. Бог Сукунабикона (Мали бог земље)<sup>6</sup> долази из прекоморске утопије, Земље вечности, и помаже богу Оокунинуџију при стварању земље. Сукунабикона обитава у Земљи вечности

<sup>4</sup> Од средине Токугава периода усталило се „пет чувених прича“ (*гогаи оџоџи*), које се називају и „причама о пет елемената“ (земља, вода, ватра, ветар, небо). То су: *Момоџаро*, *Каџи-каџи џланина*, *Врајчица којој су одсекли језик*, *Дега цвеџања цвећа* и *Сукоб мајмуна и краба*. Јапаном су се шириле углавном у виду сликовница. (Више о јапанским народним приповеткама, *мукаџибанаџи*, и преводе приповедака с јапанског језика в. Васић 2016; 2018).

<sup>5</sup> *Прича о секачу бамбуса – Такеџори моноџаџари* (в. *ПРИЧА О СЕКАЧУ БАМБУСА* 2010; КАТАГИРИ 1972) је зачетник аутохтоног жанра *моноџаџари* с краја 9. века и уједно најстарија фантастична прича у Јапану, *денки моноџаџари* (о томе више у студији *Месечева џринцеза*, в. Васић 2013).

<sup>6</sup> Сукунабико је патуљаста бог, који је помогао богу Оокунинуџију. Заједно су лечили и гајили биљке и усеве. Једнога дана се попео на зрелу стабљику проса, која се савила под тежином, а онда га одбацила у небо. Кажу да се тај умиљати мајушни бог и даље појављује



као дух предака и управља плодношћу смртника (о томе више у Васић 2008; 2013; Акима 1993: 107 и даље).

И у српском народу је омиљен мајушни јунак из народних приповедака, превасходно бајки. Чудесно рођен, најчешће долази као награда бездетном брачном пару или једном родитељу. Обично је одговор на молитву вишој сили, као у приповеткама *Биберче*, *Бисерко*, *Син као њалац*, *Деведесет и девет синова*, *Ко је најсрећнији на свијету* и др (в. Карацић 1977; Чајкановић 1999). Као и у јапанским приповеткама, и у српским бајкама махом се чудесно рађа син. Следи његов подвиг, а након тога срећан крај као жанровски императив. Бајке о чудесно рођеној девојци веома су ретке, а у њима је образац ближи моделима о прогоњеној невести, мада девојку може угрожавати и лажна јунакиња.

*Момоџаро* је једна од најпознатијих таквих прича у Јапану. Дуги низ деценија препривавају је и стари и млади. Своје верзије су давали и познати књижевници, а мотиве анализирали познати научници. Уз то, варијанте ове приче уткане су у локалне историје, нарочито у префектурама Окајама или Гифу, чему је допринео развој туризма и проучавања локалне средине (*кјодо кенкју*) у предратном периоду. Док су проучаваоци локалне средине (*кјодо кенкјуша*), причу *Момоџаро* сврставали у легенде (*генсецу*),<sup>7</sup> Јанагита Кунио ју је истицао као репрезентативну јапанску народну приповетку (*мукаџи-банаџи*). Своја проучавања о народним приповеткама засновао је управо на анализи овог сижеа, а његови закључци су истакли значај ове приповетке за национални идентитет Јапанаца. Захваљујући Јанагитиним радовима, једна, стандардизована варијанта ове приповетке постала је позната широм Јапана.

Главни јунак истоимене приповетке, Момотаро или *Дечак из брескве*, назван је тако јер је рођен из брескве коју виша сила шаље старом брачном пару без деце. Како дечак одраста, открива своју чудесну снагу. У то време, демони (*они*), који живе на удаљеном острву, долазе до Момотароовог села, пљачкају и отимају људе. Млади Момотаро одлучује да оде до њиховог острва како би се с њима суочио и потчинио их. Старци му дају храну за пут, и то кнедле од проса (*киби ганџо*). Успут се Момотару придружују пас, мајмун и фазан и, у замену за укусне кнедле од проса, постају његови вазали. Заједно стижу до острва, побеђују демоне и узимају њихово благо (превод приповетке в. у: Васић 2016; 2018).

Очигледно је да *мукаџибанаџи Момоџаро* садржи све елементе (европске) народне бајке. Ту је, пре свега, чудесно рођено мајушно дете, мудро и сналажљиво, које старом брачном пару доноси срећу и весеље, а уз то и богатство. Сасвим у складу с особинама овог лика у бајци, мајушни јунак се упушта у пустоловине, а на путу има и (чудесне) помоћнике. У борби против

како би одвео људе до топлих извора. „То је од њега и очекивано јер је познат по својој благодати, љубазности, као и по својој видарској вештини“ (Piggott 1969: 26).

<sup>7</sup> О жанровима у јапанској усменој прози, као и више о самој приповеци *Момоџаро*, в. Васић 2016.

злог противника излази као победник и прича има срећан крај, што је такође жанровска одлика народне бајке.

Широм Јапана постоје многобројне варијанте приповетке о дечаку из брескве. Разлике су обично у неким детаљима: у боји брескве, у Момотаровим сапутницима (помоћницима) или у начину на који је рођен. Негде се јавља и мотив чудесног раста. Као што ће показати даља анализа, често су те различитости условљене друштвено-политичким окружењем у ком варијанта настаје, поготово уколико је прича дата функција пропагандног оруђа.

Уколико покушамо да сагледамо генезу приче *Момоџаро*, можемо закључити да је прошла дуг пут до тренутка док није постала најпознатија народна приповетка (*мукаџибанаџи*) у Јапану. Јанагита је сматрао (1948: 257–259) да је *Момоџаро*, као и велики број других приповедака, настала средином Мурумаџи периода (1336–1573) и да је од тада усмено преношена у сеоским заједницама, далеко од утицаја из престонице где је стварана „званична култура“. У писаном облику се први пут појавила у време када је ратничка класа преузела власт у Јапану. Записивачи су се трудили да истакну најважније друштвене вредности тога времена: лојалности, праведности и поштовање родитеља, те је прича постала узор сваком Јапанцу. Прво је штампана у илустрованим књигама, и то и као сликовница за децу (нпр. *акахон*) и као илустрована књига за одрасле (*кибјоџи*).<sup>8</sup> Прича о дечаку из брескве обрела се и на хоризонталним свицима (*емакимоно*).<sup>9</sup> Пронашла је свој пут и до луткарског позоришта (*бунраку* или *нинџо ђорури*). Призоре из приповетке можемо видети и на *укијо-е* графикама и сликама (од 17. до 19. века), које су, између осталог, приказивале и теме и мотиве из историје и из народних приповедака.

Проучавања Јанагите Кунија истакла су значај ове приповетке за национални идентитет Јапанаца. Према Јанагити (1997: 257), приповетка *Момоџаро* се развијала заједно с јапанским народом. Пратила је његове миграције све дубље у копно, ближе планинама, где су се развила веровања о духовима (боговима, *ками*), који су с небеса сишли на врхове планина, а одатле повремено посећивали свет људи. Зато и не изненађује чињеница да су Јапанци „осмислили духа који у наш свет улази плутајући низ планински поток.“ (YANAGITA 1997: 258) Јанагита сугерише (1997: 259 и даље) да је Момотароово рођење из брескве одраз народног веровања у контакте између света људи и света богова. Другим речима, оригинална верзија ове приче пре би се могла назвати митом (*џинва*), него народном приповетком (*мукаџибанаџи*). Јапанска усмена традицији заиста обилује приповеткама с наглашеним религијским и митолошким елементима, што резултира донекле нејасном

<sup>8</sup> *Кибјоџи* се сматрају првим стриповима за одрасле у Јапану, јер су текст и дијалози стајали у празним пољима на слици, која је била преко целе стране.

<sup>9</sup> *Емаки* су били популарни од 11. до 16. Века. Кроз причу у сликама описивали су чувене битке, религиозне мотиве, теме из чувених јапанских класика, али и народне приповетке и приче о натприродном.

разликом између мита и приповетке. Јанагита то користи у истицању јапанске супериорности, будући да извучи закључак да су „као извори историје религије, јапанске приповетке вредније од приповедака из других земаља“ (YANAGITA 1990: 11–12).

Истовремено, Јанагита покушава да одгонетне промене кроз које су временом пролазиле приповетке о мајушним јунацима (YANAGITA 1990). Кад је реч о причи о Дечаку из брескве, њена оригинална верзија је одавно нестала, али он сматра (1990: 192) да оригиналне идеје остају непромењене и да се ипак могу препознати у приповеткама. Таква је, рецимо, идеја да само побожни људи могу бити благословени дететом или да дете може допловити реком (YANAGITA 1990: 193).

Друге сродне приповетке разликују се од приповетке *Момоџаро* по томе што (чудесно) одрастање мајушних јунака води ступању у најбоље бракове, с циљем да добију потомство и постану зачетници лозе. Путовања сличних европских јунака често подразумевају много више од освајања блага и повратка кући. Благо може бити средство којим ће се добити жена, дом и деца, и тако обезбедити срећна будућност. Према Јанагити, овај део је „вероватно намерно изостављен из савремене приче [*ханаџи*], не само зато што је у њој главни лик дете, већ и због тога што њену публику чине деца“ (1997: 257). Он изводи закључак да у претпостављеном оригиналу Момотаро ипак узима жену. Сматра да новије приповетке, које су забележене у уџбеницима и у књигама за децу, нису ништа друго до искварене старије варијанте, па самим тим нису аутентичне (YANAGITA 1997: 258). Приповетка *Момоџаро* носи све најважније елементе једне метаприповетке:<sup>10</sup> рођење, детињство, животне изазове преброђене уз помоћ животиња-помоћника и коначно, превазилажење препрека. Једино што јој недостаје јесу брак и потомство. Јанагита се није лако мирио с овом „омашком“. Био је чврсто уверен да је раније морала постојати аутентична варијанта, која је укључивала потрагу за женом (*џума моџоме*). Управо из тог разлога је у *Приручник за сакуиљање народних њриповедака* (в. YANAGITA, SEKI 1936) укључио необичну варијанту овог сижеа, у којој недостају животиње-помоћници, а Момотаро креће на пут да ослободи заробљену принцезу. Успева у томе, враћа се кући са женом и богатством и од тада живи срећно у свом селу.

Јанагитини противници су тврдили да ове идеје ипак нису поткрепљене доказима. Јер, иако је сам Јанагита помогао да се широм Јапана сакупе

<sup>10</sup> Свој концепт да локалне приповетке треба посматрати као један сегмент веће групе приповедака, која представља део јапанске културе кроз време и простор, Јанагита је применио и на *Приручник за сакуиљање народних њриповедака* (YANAGITA, SEKI 1936). Деведесет девет забележених приповедака (не рачунајући стоту, додатну) могло се читати појединачно, као засебни сижеи. Али, посматране заједно, чиниле су једну метаприповетку. То значи да су поређане тако да прате логичан след елемената једне народне приповетке, који одговара циклусу човековог живота. Почиње рођењем и детињством, затим следе разни изазови у животу, обично преброђени уз помоћ помоћника, и на крају се све окончава срећно, најчешће браком и децом.

варијанте ове приповетке, од више стотина забележених, само мали број укључује финални сегмент с добијањем жене, да би и за њих каснији научници установили да је реч о контаминацији с другим приповеткама.

Јанагита је упорно инсистирао на изворним националним вредностима. Зато је игнорисао било какве упливе тема и мотива из Кине, сматрајући да културне карактеристике, за које се претпоставља да су јединствено јапанске, не могу никако да потичу из иностранства. Упркос томе, у Кини се могу наћи сужеи с мотивима сродним онима из приповетке *Момотаро*. Можда је најпознатија таква прича, *Краљ мајмуна*, у којој се издваја и заједнички мотив брескве (бесмртности). С друге стране, неке варијанте јапанске приповетке почињу тиме што старац и старица поједу брескву од које се подмладе, па добију сина.

У приповеци препознајемо и таоистичку идеју да човек треба да живи у хармонији и равнотежи с природом. Животиње које су Момотароови чудесни помагачи: пас, мајмун и фазан, у природи не би имале ничег заједничког, али су се овде удружиле, и то са заједничким циљем. Такође, у одређеним варијантама демони траже опроштај и обећавају да више неће чинити зло. То је сасвим у складу с таоистичким веровањима да у сваком бићу постоји добро и лоше (*јин* и *јанг*), те да свако има способност да чини и добро и лоше. У томе што поражени непријатељ увиђа своје грехе и тражи искупљење, препознајемо и одјек идеја будистичке секте Чиста земља, као и вере у милост Буда Амиде. У неким старијим и ређим верзијама, стилизовано је и погубљење демона од стране праведника Момотароа, као још један пример идеје да се добро награђује, а зло кажњава.

Амидистичко веровање у Чисту земљу доносило је и убеђење да људи не могу достићи просветљење без божанске помоћи. Старац и старица не губе веру, усрдно се моле и управо зато су награђени, а Момотаро се назива „дар од Бога“ (*сазукаримоно*). И Јанагита пише о томе да јапанске приповетке с мотивом натприродног рођења (*иђо ѿанђо*), повезује лик мајушног детета (*хиисако*), које је производ срећног рођења и натприродног наслеђа: „Мајушно дете одраста изненада, под одређеним условима и у одређено време, а онда обавља веома тешке задатке, које смртник не би могао обавити. На тај начин оно усрећи деду и бабу, који су га брижно одгајали. Ова деца су дарована само људима који поседују чврсту веру, онима који се моле“ (YANAGITA 1990: 68).

Уколико занемаримо сижее прилагођене деци, за *мукашибанаши* се не може рећи да су то увек приче за децу, било због мрачне атмосфере, било зато што се баве проблемима одраслих. *Момотаро* почиње тиме како су старац и старица, који нису имали деце, добили (мајушног) сина. У средњем веку, синови су породици доносили социјалну сигурност јер су осигуравали наставак лозе, а родитељи су имали некога ко ће се бринути о њима. На помен бездетних родитеља, тадашњи слушалац усмене приповетке саосећао је с породицом која се обрела у неприликама. А кад би чуо да је пар добио прилику да усвоји сина, ето разлога за неописиву радост. Лоза се настављала,

што је била најважнија породична дужност у друштву којим су владале конфуцијанске идеје. Приповетка *Момотаро* је управо наглашавала „значај потомства, продужетка лозе и то колико је важно да се дечаци отисну у свет како би постали мушкарци“ (КАНАРА 2005: 87).

Јасно је да „Момотаро“ открива мотиве из јапанске, али и из кинеске традиције. Истовремено, различите варијанте углавном носе одраз друштвено-историјских околности. Под утицајем средњовековних конфуцијанских и таоистичких идеја, у то време популарне варијанте немају крај уобичајен за народну бајку. Момотаро није живео срећно до краја живота с лепотицом чију је руку освојио, већ се враћа кући како би се надаље бринуо о родитељима који су га усвојили. Поразио је натприродне непријатеље и тако повратио част својој породици и свом селу, а за то је добио признање од господара, па чак и од цара.

Од како су власти почеле причу да користе у пропагандне сврхе, било ради наметања конфуцијанских вредности или учвршћивања националног духа, заборављене су варијанте у којима је Момотаро лењи момак који неће да обавља своје дужности или несташко који креће у авантуру да би од демона украо благо.

Прича о Дечаку из брескве позивала је Јапанце да се врате завичајним вредностима, али и да бране земљу од нецивилизованих народа. И у ратничким еповима, омиљеним у Токугава периоду, јавља се јунак-ратник, који путује у далеку земљу како би потчинио урођенике, баш као што то чини и Момотаро. У најстаријој верзији књиге *Хоџен моногаиџари* из 1318. (в. MURASE 1967: 195), снажни стрелац, Минамото но Таметомо, види птицу која га води ка острву Изу, баш као што фазан води Момотароа. Кад Таметомо коначно стигне на острво, тамо наилази на нека чудна бића, космата и висока. Нису говорили разумљивим језиком, нису били цивилизовани и нису се бавили земљорадњом. Таметомо је ипак успео да се споразуме с њима и сазна да је стигао на Демонско острво (*Они ја шима*). И у једној од легенди, чувени самурајски заповедник, Минамото но Јошицуне (1159–1189), одлази до острва на северу земље, према некима то је Хокаидо, (ANTONI 1991: 174), где успева да савлада чудне демоне, па чак и да их научи да живе јапанским начином живота.

Крајем Токугава периода мења се читалачка публика, па књижевност више није намењена само врхушки ратничке класе и аристократији, већ почиње да се прилагођава новој класи трговаца. Појављују се различити типови илустрованих књига, у којима су најчешће штампане појединачне приче, док су се сичеји обично заснивали на адаптираним народним приповеткама. С вредностима које је истицала, и прича *Момотаро* је овде нашла своје место. Писац Кјокутеи Бакин (1767–1848), самозвани учитељ националне историје, стилизовао је мотиве из ове приче, тако да његови јунаци одлазе до далеких острва, где покоравају демонске урођенике. Бакин је искористио овај мотив и за то да Русе прикаже као варваре са севера (ZOLBROD 1966: 24).

У наредном, Меиђи периоду, дошло је до великог интересовања за јапанске народне приповетке, па и за причу о Дечаку из брескве. Нашла се у

збиркама за децу, које су у то време биле веома популарне и штампане су у великим тиражима. Постала је и део званичних школских уџбеника, будући да се у читанкама, одмах на почетку (1887), нашла раме уз раме с митом о стварању из најстарије књиге, *Кођики*. Спроводећи програм обавезног школовања деце, власти су припремиле стандардизоване уџбенике, који ће бити у употреби широм земље. Истовремено су користиле централизовани образовни систем како би пропагирале „јапански дух“ (*Јаматѿо гамаци*). У ту сврху, у читанке је уврштено и неколико добро познатих народних приповедака. Сижеи су преузети из писаних извора, рецимо из поменутих дечјих сликовница, штампаних током Токугава периода. Такве записане приповетке, из дечијих збирки и из читанки, проузроковале су појаву различитих варијанти широм Јапана, које су на тај начин настављале свој развој у усменом стваралаштву. Момотаро је постао национална икона, а из приче о њему, поуке су извацили јапански ђаци у централизованом школском систему. Момотарова доброта, наклоност и оданост према својим старим родитељима, представљале су савршен узор младим Јапанцима.

Свеобухватне промене у Меиђи периоду донеле су и трансформацију приче *Момотаро*. Искоришћена је у сврху пропагирања митских корена јапанског народа, а раније истицана оданост према господару и породици, сада је замењена лојалношћу према цару и свом народу. Издвојила се једна од варијанти приповетке, и то она која је садржавала митске елементе, што је властима омогућило да причу доведу у везу с познатим митовима и легендама како би се појачао национални сентимент. Узмимо за пример брижљиво одабрани мотив кнедли од проса (*киби данѿо* – „најукуснијих кнедли у Јапану“, *ВАСИЋ* 2016: 120; 2018: 9). Момотаро задобија оданост својих пратилаца – животиња само захваљујући тој, типично јапанској посласци, те се и овај мотив може схватити као алегорија супериорности јапанске културе. Кад је било потребно приповетку употребити у политичке сврхе, онда се прибегавало комбиновању елемената мита, легенде и усмене традиција, како би се избрисала граница између натприродног и реалног. То је био кључни концепт у развоју национализма током Меиђи ере.

С развојем фолклористике и с растом интересовања за усмену књижевност, све је већи број збирки народних приповедака, које садрже различите варијанте познатих сижеа. Такав је случај и с приповетком *Момотаро*. Међу сижеима забележеним почетком 20. века, откривамо и оне које се никако не би уклопили у конфуцијанске и будистичке идеале претходног, Токугава периода. Сада Момотаро и његови помоћници одбацују самурајску одећу и облаче униформе јапанских војника. Нагласак је на приказу Момотароа као предузимљивог вође, који је у стању да приволи, иначе неспојиве и независне ликове (припаднике потпуно различитих врста животиња), у организовану силу. Овај мотив ће бити коришћен у националистичком покрету како би се објасниле тежње јапанских империјалиста да почетком 20. века, под изговором заједничког просперитета, уједине и уједно покоре народе источне и јужне Азије. Момотароово делање симболизује Јапан, божанску



земљу, а његови вазали: пас, мајмун и фазан, симболизују друге азијске земље, које треба да следе Јапан.

У време кинеско-јапанског рата (1894–1895), Момотаро постаје јапански херој због свог предузимљивог, авантуристичког духа, док су демони (*они*), заправо непријатељи империјалног Јапана. Пре него што крене на пут, Момотаро обећа да ће демонима отети све благо. Другим речима, не одлази он на далеки пут само да би непријатеље покорио, тј. да би цивилизовао дивље и неуке. Он показује спремност да одузме, или боље рећи опљачка, туђу својину, чиме се открива и оправдава империјалистички начин размишљања. На тај начин, прича о Дечаку из брескве постаје алегорија јапанског империјализма.

Свима добро познати мајушни јунак истакнут је као симбол нације, отелотворење јапанских идеја о снази, праведности, оданости и храбрости. Иде се и корак даље, па Момотаро постаје оруђе ратне пропаганде. Један од првих примера је варијанта ове приповетке, под називом *Меиђи Момотаро* из 1904. године (NOMURA 2000: 39), где су демони (*они*) које Момотаро побеђује, представљени као брадати Руси. Надаље се термин „*они*“ користи као заједнички назив за народе с другачијим традицијама и обичајима.

У периодима ратова, јапанске вође су, уз свесрдну подршку ултранационалиста, обликовале Момотароове противнике у складу с тренутним потребама и ситуацијом. Миђио Накекава примећује (1981: 206) да у старијим варијантама није дато објашњење зашто је Момотаро морао да покори демоне (*они*) на њиховом острву. Били су покорени једноставно зато што су *они*, симбол зла и човекови непријатељи, које је требало уклонити. Међутим, како је током Меиђи периода Момотаро постајао симбол идеалног јапанског дечака, требало је водити рачуна о сваком детаљу у вези с њим. „Идеални јунак једноставно не истребљује некога без доброг разлога“ (NAMEKAWA 1981: 17–18). Згодно је када тај разлог одражава вредности одређеног историјског периода. Тако су у варијанти забележеној у збирци *Нихон мукаџибанаџи* (*Јапанске народне њриповейке*) Иваје Сазанамија, *они* елиминисани не само зато што су зли, већ зато што „се не покоравају благонаклоној владавини царског Јапана и чине штету у Јапану. *Они* отимају људе и поједу их, одузимају им драгоцену имовину, тако да су они најмрскија створења на свету“ (IWAYA 2001: 19). И док је јапанска пропагандна машина непријатељске логоре представљала као демонска острва, јапанска војска је у азијским земљама чинила таква зверства да се понашала управо као демони из приповетке.

Почетком Другог светског рата, у Јапану су странце углавном приказивали као приглува бића – полуљуде, полуввери, док су непријатеље државе – „зле савезничке снаге“, описивали као (рогате) демоне, *они*. Под будним оком државне цензуре, стрипови, часописи и анимиран филмови користили су и мотиве из приповетке *Момотаро* како би подржали јапанске колонијалне циљеве и подстакли национализам. Цртачи стрипова (*манџа*) цртали су рогове Рузвелту, Черчилу и Стаљину, користећи њихове ликове у циљу ратне пропаганде. Амерички председник је заправо прерушени демон, вођа демонског народа. Године 1945. Јапанци су имали прилике да гледају (по не-



кима) најстарији анимирани филм (*аниме*), у трајању од 74 минута – *Момоџаро: свети морнари* (*Момоџаро: уми но шинџеи*). Момотаро је у филму једини људски лик. Бори се против демона, а то су британски војници, који пију и коцкају се и притом лажу и варају. Епилог филма приказује децу како се играју скакања падобраном. Пењу се на дрво и скачу на земљу где су исцртане контуре Америке, што је био јасан показатељ шта треба да буде мета нових јапанских генерација. Јер, из јапанске перспективе, Американци су били зли *они* с другачијим обичајима, империјалистичка демонска сила која спроводи инвазију на Азију, на коју је претендовао Јапан.

Као што је Момотаро преотео благо демона на њиховом острву, тако је и Јапан присвајао природне ресурсе других држава. Јапан је очекивао да ће без већих проблема преузети контролу над Кином, али је наишао на неочекивано јак отпор, што је резултирало исцрпљивањем ионако оскудних ресурса. Према јапанском плану за прибављање природних ресурса, превасходно нафте, војска је тежила да колонијализује подручја Северне Азије, док је јапанска морнарица настојала да присвоји ресурсе Југоисточне Азије. Јапан је знао да ће то резултирати сукобом са Сједињеним Државама, али су апетити морали бити задовољени. Међутим, подухват се завршио неуспехом и катастрофом.

Па ипак, ти исти *они*, против којих се борила јапанска војска, у складу са својом демонском природом, имају способност трансформације. Тако су се и амерички *они* претворили у најјачег јапанског стратешког савезника и економског партнера у послератном периоду, показујући своју беневољентну страну и пружајући јапанском народу све што му је било потребно. Таква промена улога намеће питање: Ко су уопште ти људи с другачијим обичајима, који су живели ван домета царске власти? Могу ли се заиста тако олако етикетирати као демони, *они*? С таквим заокретом и променом перспективе, и приповетка *Момоџаро* губи функцију оруђа национализма и пропаганде. Када је, на све то, после рата цар обзнанио нацији да није божанско биће, већ смртник, срушила се читава парадигма Јапанског царства као натприродног и божанског.

## ИЗВОРИ

- ВАСИЋ, Данијела (прир.). *Мукаџибанаџи – јапанске народне ђриповејџке*. Превод с јапанског језика, предговор и напомене Д. Васић. Београд: Танеси, 2018.
- ВАСИЋ, Данијела. *Јапанске народне ђриповејџке – Nihon no mukašibanaši*. 1. О јапанским народним приповеткама (студија, библиографија, индекс и др.); 2. Јапанске народне приповетке (избор, превод с јапанског језика, коментари и напомене Д. Васић). Београд: Танеси, 2016.
- КАРАЦИЋ, Вук Стефановић. *Српске народне ђриповејџке*. Београд: Нолит, 1977.
- Кобики* (*Зайиси о древним доџаџима*). Оо но Јасумаро (прир.). Превод са старојапанског језика Х. Јамасаки–Вукелић, Д. Васић, Д. Кличковић и Д. Глумац, Београд: Рад, 2008.

ПРИЧА О СЕКАЧУ БАМБУСА (*Takejōori monoītari*). Прев. са старојапанског језика Д. Васић и Х. Јамасаки–Вукелић. Поговор Д. Васић. Београд: Танеси, 2010.  
 ЧАЈКАНОВИЋ, Веселин. *Српске Народне Пријовейке*. Београд: Гутенбергова Галаксија, 1999.

\*

IWAYA Sazanami. *Nihon mukashibanashi*. Ueda Nobumichi ed. Tokyo: Heibonsha (Toyo bunko), 2001.  
 KATAGIRI, Yoichi et al. *Nihon kotenbungaku zenshu 8: Taketori monogatari, Ise monogatari, Yamato monogatari, Heichu monogatari*. Tokyo: Shogakukan, 1972.  
 OGHARA, Asao, Konosu, Hayao (ed.). *Nihon koten bungaku zenshu*. Vol. 1: *Kojiki: Jodai kauro*, Tokyo: Shogakukan, 1992.

#### ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- AKASAKA, Norio. *Yanagita Kunio no yomikata: Mo hitotsu no minzokugaku wa kano ka*. Tokyo: Chikuma Shobo, 1994.  
 АКИМА, Тошио. The Myth of the Goddess of the Undersea World and the Tale of Empress Jingu's Subjugation of Silla. *Japanese Journal of Religious Studies* 20/2–3, 1993.  
 ANTONI, Klaus. Momotaro (The Peach Boy) and the Spirit of Japan: Concerning the Function of a Fairy Tale in Japanese Nationalism of the Early Showa Age. *Asian Folklore Studies* 50 (1991): 155–188.  
 CAMPBELL, Joseph. *The Masks of God: Primitive Mythology*. New York: Viking Press, 1959.  
 FUKUTA, Ajiro et al., eds. *Nihon minzoku daijiten 1* Tokyo: Yoshikawa Kobunkan, 1999.  
 НАМАГУЧИ, Ешун. *Nihonjin* (2). Fukuta Ajiro et al. eds., 2000.  
 INUI, TAKETOSHI. Hisabetsu buraku densho bunkaron josetsu: Orikuchi Shinobu o do yomu ka. *Buraku kaiho kenkyu* 87, 1992.  
 КАХАРА, Нахоко. Mirai e muketa dento tsukuri – 'Momotaro densetsu chi' Okayama no keisei. *Momotaro wa ima mo genki da*. Okayama: Okayama Momotaro kenkyukai, 2005, 108–149.  
 MANABE, Kazufumi, Harumi BEFU. Japanese Cultural Identity: An Empirical Investigation of *Nihonjinron*. *Contemporary Japan*. < <https://doi.org/10.1080/09386491.1993.11827036> > 10. 01. 2021.  
 MURASE, Miyeko. Japanese Screen Paintings of the Hogen and Heiji Insurrections. *Artibus Asiae*. Vol. 29. No. 2/3, 1967.  
 НАМЕКАВА, Мичио. *Momotaro-zo no hen'yo*. Tokyo: Tokyo Shoseki, 1981.  
 NOMURA Junnichi. *Shin Momotaro no Tanjo*. Tokyo: Yoshikawa Kobunkan, 2000.  
 PIGGOTT, Juliet. *Japanese Mythology*. London: Hamlyn, 1969.  
 REIDER, Noriko T. *Japanese Demon Lore: Oni, from ancient times to the present*. Logan, Utah: Utah State University Press, 2010.  
 SHIMAMURA, Takanori. Cultural Diversity and Folklore Studies in Japan: A Multiculturalist Approach. *Asian Folklore Studies*. Vol. 62, No. 2. Topics in Japanese Folklore Studies (2003): 195–224.

- SUZUKI, Mitsuo. *Yanagita, Orikuci igo*. Tokyo: Sekai Shoin, 1991.
- YANAGITA, Kunio. Fujo ko. *Kyodo kenkyu*, March 1913 – February 1914. In *Yanagita Kunio zenshu*. Vol. 11. 305–415, Tokyo: Chikuma Shobo.
- YANAGITA, Kunio. Kebozu ko. *Kyodo kenkyu*, March 1914 – February 1915. In *Yanagita Kunio zenshu*. Vol. 11, 417–546, Tokyo: Chikuma Shobo.
- YANAGITA, Kunio. *Kosho bungeisho ko*. In: *Yanagita Kunio zenshu*. Vol. 8, YANAGITA, 1990.
- YANAGITA, Kunio. *Momotaro no tan'jo*. Tokyo: Sanseido, 1933;
- YANAGITA Kunio, Keigo SEKI. *Mukashibanashi saishu techo*. Tokyo: Minkan Densho no Kai, 1936.
- YANAGITA, Kunio. *Yanagita Kunio zenshu*. Vol. 6. Tokyo: Chikuma shobo, 1997.
- YANAGITA, Kunio. *Nihon mukashibanashi meii*, Tokyo: Nihon Hosho shuppan Kyokai, 1948.
- YANAGITA, Kunio. Sanjin gaiden shiryō. *Kyodo kenkyu*, March, April, August, September 1913. In *Yanagita Kunio zenshu*. Vol. 4, 385–418, Tokyo: Chikuma Shobo.
- ZOLBROD, Leon M. Takizawa Bakin, 1767–1848. A Restoration that Failed. *Monumenta Nipponica* Vol. 21. No. ½. 1966.

Danijela B. Vasic

A TINY FOLK TALE HERO – MOMOTARO, AS A SYMBOL  
OF JAPANESE NATIONALISM

S u m m a r y

Like many other oral traditions, the Japanese one also has a tiny hero who fights against fantastic enemies. “Momotaro”, a folk tale about the Peach Boy, emphasizes the national identity of Japanese people. It was very important during the creation of folklore studies in Japan. At the time of the samurai class domination, the folk tale emphasized loyalty, justice and filial piety. With the restoration of monarchy, it was used for the purpose of propagating the mythical roots of Japanese people, as well as of loyalty to the emperor. In times of war Momotaro’s opponents were shaped according to the situation, with the support of Japanese nationalists. Demons (*oni*) became bearded Russians or corrupted British soldiers, and American president was depicted as a leader of a demonic nation. Moreover, in the “Momotaro” folktale Japanese authorities found the justification for their colonialist efforts to appropriate the natural resources of other states.

Универзитет у Београду  
Филолошки факултет  
Катедра за оријенталистику  
Група за јапански језик, књижевности и културу  
[vasic.danijela@fil.bg.ac.rs](mailto:vasic.danijela@fil.bg.ac.rs)



Др Надија И. Реброња

## ОД ИСТОЧНИХ КЊИЖЕВНОСТИ ДО СРПСКОГ ПЕСНИШТВА – СИМБОЛИКА МЕЦНУНА И ЛЕЈЛЕ

Рад настоји да компаративно сагледа причу о Меџнуну и Лејли у подтексту дела појединих светских и српских аутора. Меџнун и Лејла су најпознатији љубавни пар источних књижевности који је споменут у стотинама књижевних дела широм света. Изворно, у делима источних мистичких песника Меџнун и Лејла су симболи тражења религијске љубави према божанском апсолуту. Рад прати развој овог симбола, његову промену и пребликовање код песника Блиског истока, од 12. века надаље, али и код савремених светски познатих аутора, као што су изузетно читани Халед Хосеини и нобеловац Орхан Памук и, посебно, код европских песника фасцинираних Истоком као што су Гете (1749–1832), Хајне (1797–1856) и Лорка (1898–1936), који су даље утицали на српске и јужнословенске песнике као што су Јован Јовановић Змај (1833–1904), Јован Илић (1824–1901), Јован Дучић (1874–1943) и Ристо Ратковић (1903–1954).

*Кључне речи:* Меџнун и Лејла, суфизам, мистицизам, оријенталне књижевности, српска књижевност, подтекст.

Суфизам је мистички слој ислама<sup>1</sup>, који представља темељ за велики број текстова исламских филозофа, као и инспирацију и основ за многа поетска и уопште књижевна дела настала у оквиру култура Блиског Истока. Суфизам је са својим симболичким потенцијалом, односно комплексним системом поетских симбола, стална инспирација за многа дела западно-европских као и јужнословенских књижевности.<sup>2</sup> Суфизам као мистички

<sup>1</sup> Опширније види у TANASKOVIĆ-ŠOP 1981 и LINGS 1994.

<sup>2</sup> Дарко Танасковић указује на мотив дервишког плеса у путописном сведочанству Растка Петровића из Северне Африке, неке дервишке мотиве у делу Иве Андрића (*Смрт у Синановој шекији* и *Травничка хроника*), описе текија у Ђаковици и Ширазу у путописима Зуре Џумхура, али пре свега на роман *Дервиш и смрт* Меше Селимовића (Види: TANASKOVIĆ – ŠOP 1981: 37). Опширније о суфијским мотивима и симболима у роману *Дервиш и смрт* види: РЕБРОЊА 2010: 137–166).

слој религије представља пре свега потрагу за љубављу. Као објашњење основне разлике између суфизма и осталих исламских праваца, често се цитира став песникиње Рабије Едевије, која је говорила да се обожавање Бога не сме заснивати на страху од Пакла нити на жељи за Рајем већ само на Љубави, која је основни смисао постојања и религије саме (NICHOLSON 2002: 82). Како оријенталиста Николсон објашњава, љубав је божански интелект душе који је присиљава да оствари своју природу и своју судбину (NICHOLSON 2002: 82). Душа је постојала пре стварања универзума, створена је од божанског духа, и током земаљског оваплоћења она је туђинац у изгнанству што чезне за повратком Кући (NICHOLSON 2002: 83). Та чежња душе да се врати свом божанском прапочетку представља узвишену Љубав који спознају само истински заљубљеници, ашици односно суфије. Специфични симболи те љубави у књижевним текстовима који се темеље на суфизму јесу лептир и свећа, славуј и ружа, вино и опијеност вином, те са тим у вези крчмар односно крчмарица. Како Николсон истиче све љубавне романсе и алегорије суфијске поезије – приче о Лејли и Меџнуну, Јусуфу и Зулејхи, Саламану и Абсали, ноћном лептиру и свећи, славују и ружи само су бледе слике ове страсне чежње за поновним сједињењем са Богом (NICHOLSON 2002: 83).

Меџнун и Лејла су најпознатији пар оријенталних књижевности. Прича о ово двоје заљубљених најпознатија је легенда Блиског истока. Уобичајено објашњење јесте да су они источњачки Ромео и Јулија (SINHA 2008: 6). Заљубљене Кајса и Лејлу развојиле су њихове породице. Лејлу су удале за другог, а Кајс постаје луд од љубави и добија име Меџнун, што на арапском значи лудак, опседнут демонима, од цин: демон, ђаво, духовно биће створено од ватре. До краја живота Меџнун лута планинама и чезне да пронађе Лејлу. Како оријенталистикиња Анемари Шимел објашњава, Меџнун, који је полудео од љубави јесте један од модела мистичке љубави. Она закључује да се вољена жена, која чак и није била нарочито лепа, њему чинила као узор лепоте, поставши на тај начин, према тумачењу суфијских песника, манифестација божанске лепоте сагледане очима љубави (SCHIMMEL 1975: 292). Анемари Шимел закључује да је лик лудог љубавника, изгубљеног у контемплацији о Лејли, заправо модел мистичког заљубљеника. Важност ове симболике она објашњава кроз поимање да је љубав најпрефињенији квалитет људског рода: Бог је створио Адама из љубави, зато је Адам оличење љубави и нико га не може пратити на његовом путу љубави. Када се анђеоски заљуби, он постаје савршен човек (SCHIMMEL 1975: 140).

**1. Меџнун и Лејла у поезији оријенталних песника.** Меџнун и Лејла су споменути у стотинама, можда и хиљадама књижевних дела у арапској, турској, персијској, индијској књижевности, познати су и о њима се писало на неколико континената (в. SINHA 2008: 6 и даље). Скоро да не постоји песник Оријента а да није споменуо Лејлу бар у једном стиху или једној песми. Такође, постоји велики број поетских дела која су у целости посвећена Меџнуну и Лејли, те велики број оријенталних песника има дела која управо носе

наслов *Лејла и Меџнун*. Немогуће је побројати све примере и дела који се ослањају на ове ликове као особени поетски симбол, али је важно указати на нека значајнија дела која се баве Меџнуном и Лејлом. Најпознатије дело које носи наслов *Лејла и Меџнун* написао је персијски песник Низами<sup>3</sup> (в. NIZAMI 2002; 2003)<sup>4</sup>. Упечатљива епизода из овог дела која најбоље описује љубав према Лејли говори о одласку до свете Ћабе у Меки. Меџнунова породица је имала план да одведе Меџнуна до Ћабе, како би се тамо молио за олакшање, спас и излечење од љубави према Лејли и олакшање патње због ње, јер Ћаба је свето место, а ономе ко моли на Ћаби Бог ће засигурно услышати молбу. Када је стигао у Меку, Меџнун је молио да његова љубав још више порасте и да још дуже траје, да никад не нестане, да буде жртвован њеној лепоти и да воли само љубави ради (NIZAMI 2002: 41–44). Закључак ове епизоде о важности љубави ради љубави саме, врло је блиска Рабијиним ставовима, те је јасна мистичка религијска симболика Меџнунове љубави.

Познато је и дело песника Фузулија<sup>5</sup> (FUZULI 2004). Фузулијево дело је написано у форми месневије<sup>6</sup> и има 3098 бејтова (дистиха)<sup>7</sup>: „*Čitav svijet ludi za jednom joj vlasi / Lejla – ime drage što sav sv’jet omami / Kada Kajs je vidje – uništi ga svega / Od beskrajne žudnje patnja obuze ga*“ (Šiljak Jasenković<sup>8</sup>: 167). Позната су и дела Абдурахмана Џамија<sup>9</sup> и Али Шира Неваија<sup>10</sup> (NEVAI 1996), која такође носе наслове по Лејли и Меџнуну, а која су допринела да ова легенда добије музичке интерпретације, те се о Меџнуну и Лејли и данас изводе бројне опере, композиције и балети.

Треба уочити и како су се најпознатији песници Оријента, као што су Руми и Хафиз, односили према ово симболу. Целалудин Руми у својој вишетомној *Месневији* и свом *Дивану* на више места пише о симболичкој љубави Меџнуна и Лејле. Упечатљив је пример у ком Руми описује „*Kako je Medžnun mazio psa koji je živio u Lejlinom prebivalištu*“ (RUMI 2004: 71).

<sup>3</sup> Низами Ганђави је персијски песник из 12. века.

<sup>4</sup> Опширније о симболици Меџнуна и Лејле код Низамија у својој студији говори Лалита Синха (в. SINHA 2008).

<sup>5</sup> Фузули је песник из 16. века који је писао на турском, арапском и персијском језику.

<sup>6</sup> Месневија, *mesnevî*, врста песме у диванској поезији, али и у епској, дидактичкој и верској литератури, чији се стихови римују по принципу аа бб цц дд итд. Певана је у аруз метру а због једноставног римовања месневија је била подесна за дуже песме обично дидактичког, верског, епског понекад и љубавног садржаја.

<sup>7</sup> Бејт, *beüt*, *beyit*, дистих, песничка форма која се састоји од два полустиха *misrâ'* који имају правилан метар. Арапска реч бејт (*bayt*) означава кућу, шатор, а *misrâ'* значи врата. Бејт мора садржати потпуну, заокружену мисао, чије се сначење не преноси у следећи бејт. Када су затворена оба крила врата кућа је затворена, потпуна. Бејт може бити засебан али чешће је део песме, нпр. газела или касиде (в. НАМЕТАК 2007: 56).

<sup>8</sup> Превод Фузулијевих стихова Амине Шиљак Јасенковић преузет је из необјављеног рукописа књиге *Ljubavne mesnevije na turskom jeziku*, који нам је ауторница уступила за потребе овог рада.

<sup>9</sup> Џами је персијски песник из 15. века.

<sup>10</sup> Неваи је староузбечки песник из 15. века.



Меџнун је виђен „Kako psa mazi i ljubi, i pred njim od ljubavi se topi: // Oko njega je hodao i u tavvafu mu se ponizno naklanjao; / A takođe mu je i šerbe čisto davao“ (RUMI 2004: 71). Неки брбљивац је показао неразумевање према Меџнуновој љубави: „Kakav je ovo munafikluk, kojeg uvijek pokazuješ? // Njuška pseća prljavštinu stalno jede; / Pas usnama svojim po izmetu svome rije“ (RUMI 2004: 71). На то Меџнун одговара: „[...] Ti si sav samo tijelo i forma: / Iznutra dođi i psa gledaj mojim očima; // Jer pas ovaj je hamajlija koju je Gospodar zapečatio: / Pas ovaj je čuvar prebivališta Lejlinog. // Težnje njegove, srce, dušu i znanje gledaj; / Gdje je izabrao da živi i boravište gdje je načinio pogledaj“ (RUMI 2004: 71). У овом поглављу Руми користи метафорику Меџнунове љубави према Лејли и исказивања љубави према псу да покаже однос између форме и суштине, као и важност онога што се крије у симболима. Суфизам тежи откривању дубљих слојева значења и суштинског осећања религије, не марећи увек за њене формалне норме. Ово поглавље даље анализира значај превазилажења форме: „Ako formu prevazidete, o prijatelji, / To je Dženet i u ružičnjaku vrtovi ružini. // Kad svoju formu vlastitu uništiš i razbiješ, / Naučićeš kako sve druge forme da razbiješ. // Nakon toga, formu svaku razbićeš“ (RUMI 2004: 72).

Стихови о Лејлиним увојцима могу се издвојити међу примерима како Хафиз Ширази у свом *Дивану* помиње Меџнуна и Лејлу: „Teret srca u Medžnupova od Lejlinih je uvojaka“ (HAFEZ 2004: 82), као и „Lejlini uvoјci su stanište Medžnuna“ (HAFEZ 2004: 111). У овим примерима Лејлини увојци истовремено су и терет Меџнуновог срца и његово станиште, што је блиско описима љубави у причи о Меџнуну и Лејли и суфизму уопште. За заљубљеника, ашика, као што је Меџнун, љубав је једино уточиште, смисао и начин опстанка, иако она представља непрестану чежњу, муку и изгарање у жудњи. Увојци, односно зулуфи<sup>11</sup>, у суфизму су један од честих мотива и служе за опис лепоте, и то лепоте вољене, оне лепоте којој се у мистичком заносу тежи и за којом се цезне.<sup>12</sup>

**2. МЕЈНУН И ЛЕЈЛА У САВРЕМЕНОЈ ТУРСКОЈ И АРАПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ.** Светски позната прича о Меџнуну и Лејли свакако је у огромној мери утицала на бројне савремене писце турског, персијског и арапског језичког простора. Вреди поменути само неке примере који су имали ширу читалачку и критичку рецепцију код нас. Роман *Хиљаду чудесних сунаца* Халеда Хосеинија говори о рату у Авганистану и трагичним животима авганистанских жена, а у свом подтексту садржи причу о Меџнуну и Лејли. Честе су алузије којима се тешка животна прича и велика љубав између Лејле и Тарика повезују са причом о Меџнуну:

<sup>11</sup> Наметак у свом *Појмовнику диванске и ѿасавуфске књижевности* прави разлику између солуфа (zūlf), неверног, непостојаног солуфа (zūlf-i bikrar) и распршеног солуфа који је симбол узбуђености и растројености срца и стања (zūlf-i perišan) (НАМЕТАК 2007: 264–265).

<sup>12</sup> Опширније види у поглављу *Увојак и лице*, BERTELIS 1981.

Pre neki dan, na primer, ona i Tarik su zajedno hodali ulicom kada su naišli na obučara Rašida, koga je pratila njegova žena Marijam, umotana u burku. Dok su prolazili pored njih, Rašid je veselo rekao: „Ma da ovo nisu Lejli i Medžnun“, misleći na zlosrećne ljubavnike iz Nizamijeve popularne ljubavne poeme iz dvanaestog veka – persijske verzije Romea i Julije, rekao je babi, mada je dodao da je Nizami napisao tu pripovest o nesrećnim ljubavnicima četiri veka pre Šekspira (HOSEINI 2012: 145).

Lejla у роману *Хиљаду чудесних сунаца* добила је име због своје несвакидашње лепоте, јер име Лејла на арапском језику значи ноћ, односно ноћна лепота. Символички значај ноћи посебан је за књижевности и културе Истока, због свежине и олакшања коју ноћ доноси у односу на високе температуре. Ноћ је оаза у току једног дана и зато носи изузетну лепоту. Лепота Лејле у роману описана је уз употребу мотива специфичних за суфизам, као што су увојци:

Lejla je obula cipele i brzo pred ogledalom počesljala svoje dugacke plave uvojke. Mami je uvek govorila Lejli da je ova nasledila boju kose – kao i zelene oči dugačkih trepavica, jamice u obrazima, visoke jagodice i napućenu donju usnu – od svoje prababe, mamine babe. Ona je bila pari, lepotica, govorila je mami. O njenoj lepoti je brujala čitava dolina. Ta lepota je preskočila dva pokolenja žena u našoj porodici, ali tebe, Lejla, bogami nije (HOSEINI 2012: 98).

Јасно је да прича о Меџнуну и Лејли функционише у подтексту романа *Хиљаду чудесних сунаца* премештена у савремени, ратни контекст, док је чиста љубав, чежња и доживотна оданост младих људи идентична оној Меџнуновој. Лејла и Меџнун се као и Лејла и Тарик, друже као деца, нераздвојни су пријатељи а затим се заљубљују, а када њихова љубав достиже врхунац то доводи до оговарања и противљења средине. У оргиналној причи о Лејли и Меџнуну то је разлог њиховог раздвајања, док у Хосеинијевом роману коначно раздвајање ипак доноси рат. Лејла из романа, исто као и Меџнунова Лејла, удаје се без своје воље, а њен Меџнун – Тарик годинама је тражи и чека. За разлику од основне приче о Меџнуну, Лејла и Тарик се на крају проналазе и остварују љубав уз своју децу, што у контексту романа има симболику нове наде и новог рођења ратом уништеног Авганистана.

У романима *Зовем се црвено* и *Музеј невиности* Орхана Памука постоји јасна интертекстуална комуникација са причом о Меџнуну и Лејли. У роману *Зовем се црвено* илуминације са сликом Меџнуна и Лејле помињу се на више места, на пример када се говори о новом стилу илуминатора:

Pripovijedao sam mu kako veliki majstor Behzad nije nacrtao Medžnuna, ludog od ljubavi za Lejlom, u pustinji, skrhana, kako su to činili svi drugi, nego u vrevi, među ženama koje kuhaju jelo, lože vatru pušuci u žar i hodaju među šatorima, ali da je time još više uspio naglasiti njegovu usamljenost“ (ПАМУК 2004: 23–24).

Мецнун и Лејла се у овом роману помињу у неколико прича које су уметнуте у текст романа и које се нижу кроз читав роман по узору на форму *1001 ноћи*. Једна од њих је прича о Фахир-шаху и султанији Нериман. Мајстори илуминатори, у књигама које су настајале на двору Селахадин-кана, цртали су његово лице, а када је двор освојио његов непријатељ Фахир-шах све слике су промењене и доцртано је лице новог владара:

Тako је sultanija Neriman, žena pokojnog hana Selahattina, ljepotica nad ljepoticama, od svog budućeg muža šaha Fahira suznih očiju zaiskala samo jednu želju: da ne sastružu i ne izbrišu lice njezina muža u jednoj knjizi o ljubavi Lejle i Medžnuna, a u kojoj je nasuprot sultanije Neriman, prikazane u Lejlinom liku, han Selahattin bio prikazan u liku Medžnuna“ (РАМУК 2004: 75).

Након што је освојио срце султаније Нериман, Фахир-шах постаје љубоморан због књиге о Мецнуну и Лејли и одлучује да током ноћи сам нацрта своје лице:

I tako је ujutru knjižničar – posumnjavši da се нешто dogodilo – primijetio да naspram Lejle prikazane u liku Neriman namjesto hana Selahattina stoji netko други, неко novo lice te је razglasio како то nije lice šaha Fahira, nego mladog i lijepog šaha Abdulaha, glavnog neprijatelja šaha Fahira. Та је glasina oslabila duh vojnika šaha Fahira, али istodobno i ohrabrila šaha Abdulaha, mladog borbenog vladara susjedne zemlje. Он је u prvom boju porazio šaha Fahira, zarobio га и dao pogubiti, на njegovu knjižnicu i harem stavio svoj pečat и tako postao novi muž vječno lijepe sultanije Neriman (РАМУК 2004: 76).

У овом примеру, прича о Мецнуну и Лејли која се налази у књизи украшеној илуминацијама, кроји судбину љубави, живота и читавог царства, те судбински одређује владара земље као и владара срца султаније те земље. Текст и слика овде добијају магијски значај, те оно што је нацртано и записано мора бити остварено. Веровање у магијску моћ илуминације провлачи се кроз читав текст романа *Зовем се црвено*. У другој причи млади кан је од свих својих рођака волео само лепу Татарку, због чега је његов мајстор илуминације у свим књигама о љубави, укључујући и ону о Мецнуну и Лејли, цртао лица кана и Татарке:

Sve te silne pohvale i zlato на koncu су toga majstora iluminacije odvele s pravog puta te је podlegao Šejtanovim nagovaranjima: zaboravio је да су за savršenstvo на njegovim crtežima zaslužni stari majstori te је, pun ponosa, pomislio како би njegovа djela bila još privlačnija kad би im dodao nešto vlastito, osobno. Међутим, ugledavši те новости што ih је uveo iluminator – те tragove osobnog stila – кан и njegova draga pomisliše да је то pogreška, и то ih veoma uznemiri. Kad је кан osjetio да је njihova prijašnja sreća с crteža koji је običavao дуго, дуго promatrati ту и тамо нарушена, прво је postao ljubomorан на ljepoticu Татарку zbog toga што је bila prikazivana на tim stranicama. Zatim је, да би lijepu Татарку učinio ljubomорном, spavao с неком

drugom robinjom. Dočuvši to od haremskih tračara lijepa se Tatarka toliko razalostila da se šutke ubila objesivši se o stablo cedra u haremskome dvorištu. Kan tada uvidje da je pogriješio i shvati da iza svega toga stoji iluminatorova opčinjenost vlastitim stilom te istoga dana dade oslijepiti toga majstora kojega je zaveo Šejtan (РАМУК 2004: 67).

Ремећење старих обичаја везаних за стил илуминације доноси проклетство, што указује на светост и нужност поштовања старе школе. Слика и текст и овде добијају магијску моћ и ремете судбине, на сличан начин као и у претходном примеру. Несрећна судбина Меџнуна и Лејле, преноси се на ликове романа јер су њихова лица била нацртана о књигама о несрећним љубавницима, те тако текст и слика оживљавају и поново умиру кроз ликове романа.

Када се у роману *Зовем се црвено* описује љубав Црног према Шекури, стално се алудира на причу о Ферхад и Ширин, који су други познати заљубљени пар источних књижевности. Ипак, може се рећи да и та љубав подсећа и на љубав Меџнуна према Лејли, која је била удата за другог, што потврђују и нека спомињања Меџнуна у поглављима у којима је наратор Црни, као и интензитет чежње и поређење његове љубави са болешћу: „учини ми се да ће ме опет svakoga тrena iznova zahvatiti onaj isti plamen. Zar je to ono što sam želio? Zar me opet obuzima ista bolest od koje sam bolovao toliko mnogo godina?“ (РАМУК 2004: 35).

У Памуковом роману *Музеј невиности* такође се у више наврата спомињу Меџнун и Лејла када се говори о љубави:

„То није тачно“, одвратила је Берин. „Није потребан љубавни чин и сексуалност, да неко буде заљубљен. Љубав то су Лејла и Меџнун.“ „Ауу“, чудно сам се. [...] „Rekla si da љубав треба да буде као у старим bajkama. Као у Лејли и Меџнуну.“ „Не, nisi добро чуо“, рече Берин осмеђујући се. Али на лицу јој је био и израз забринутости због мог станја. Да ли се окренула ка Сибел зато што је приметила у каквом сам станју? [...] Trudio sam se да не само од мојих читалаца већ и од себе samог sakrijem да ми је deo svesti neprestano bio уз Fusun, i да sam у razgovoru s Берин neprestano osećao да Fusun sedi negde iza мојих леђа, да sam stalno на nju mislio – али доста о tome! Ionako vidite да ми не polazi за rukom (РАМУК 2008 : 130–132).

Кемал и Фусун су ликови који у великој мери подсећају на Меџнуна и Лејлу, због Кемалове снажне чежње и опсесивне потраге за Фусун и свим предметима које је она икада додирнула, која не престаје чак ни када се она удаје за другог. На везу између Кемала и Фусун и Меџнуна и Лејле указује и текст романа:

Posetitelji koji се, тih дана, gledajuћи stvari sete са smernošću i поштовањем љубави Fusun и Kemala, razumeće да прича није само прича о заљубљенима, попут Лејле и Меџнунa, Lepote и Љубави, него прича целог sveta, dakle прича Istanbula (РАМУК 2008: 583–584).

У свим наведеним прозним делима савремене арапске и турске књижевности у којима се налази утицај симболике Меџнуна и Лејле, та симболика је преобликована и губи се њено мистичко и религијско значење. Меџнун и Лејла се посматрају кроз онај први значењски слој који представља забрањену љубав између своје младих и наглашену чежњу.

**3. СИМБОЛИКА МЕЏНУНА И ЛЕЈЛЕ У ПОЕЗИЈИ ЗНАЧАЈНИЈИХ ЕВРОПСКИХ ПЕСНИКА.** Да би се анализирао симболика Меџнуна и Лејле у јужнословенским књижевностима, важно би било указати на неке релевантне примере европских аутора који су спомињали овај заљубљени пар, а који су могли утицати на ауторе јужнословенског простора. Вероватно је најважнији пример Гетеова фасцинација Истоком, а нарочито песником Хафизом, која је довела до Гетеовог *Зайагно-источног дивана*<sup>13</sup>. Сматра се да је *Диван* настао када је Гете упознао Хафизову поезију преко превода аустријског оријенталисте Јозефа фон Хамера. Оваква Гетеова фасцинација била је необична чак и врхунским познаваоцима његовог дела, па је у својој познатој студији *Геџе. Олџег о усџеху* Ханс Мајер писао да се „током целог столећа о дивану писало као о нечему што је збуњивало читаоце“ (Кривокапић 2004: 335). Мирко Кривокапић указује да се из Гетеових аутобиографских списа и писама, а пре свега *Бележака и расџава за боље разумевање Дивана*, јасно види да је Гете у Хафизу као песнику далеког времена и далеке културе „видео свој лирски алтер его, чија му је поезија била далеко ближа од ратничко-националистичке лирике његових савременика, за коју је показивао мало разумевања“ (Кривокапић 2004: 328).

Оријенталиста Фехим Бајрактаревић истиче да је управо сусрет са Меџнуном и Лејлом у Џамијевој интерпретацији, продубио Гетеово књижевно одушевљење Истоком:

Međutim, posle Šilerove smrti, u osami, kad je Gete pročitao *Medžnuna i Lejlu*, neku vrstu beduinskog (pustinjskog) Romea i Julije, od persijskog klasika Džamija, u Hartmanovu prevodu (1807), persijsko pesništvo je ostavilo na njega već dublji utisak (BAJRAKTAREVIĆ 2003: 105).

Објашњење имена Меџнуна и Лејле Гете је дао у белешци о Низамију, у *Белешкама и расџавама* на крају *Зайагно-источног дивана*:

Нежан, веома даровит дух, који је, пошто је Фирдуси исцрпео сва јуначка предања, за предмет својих песама изабрао најљупкија узајамна дејства присне љубави. Он нам пред очи изводи Меџнуна и Лејлу, Хосруа и Ширину, љубавне парове, они су слутњом, судбином, природом, навиком, склоношћу и страшћу одређени једно за друго и изразито се привлаче; али онда услед ћуди, својеглавости, случаја, приморавања и принуде раздвајају, исто тако чудесно опет спајају, и на крају ипак на један или други начин бивају отргнути једно од другог и раздвојени (ГЕТЕ 2004: 159).

<sup>13</sup> Објављен 1818, представља последњу Гетеову велику збирку песама.

По *Белешкама и расцрпавама* које даје на крају дивана, могло би се закључити да је Гете итекако био свестан мистичког и религијског значења поезије која га фасцинира. Но, у запису у Низамију он, везано за Меџнуна и Лејлу, истиче значај чежње: „Из такве грађе и њене обраде проистиче узбуђење које у нама ствара идеална чежња. Задовољења нигде не налазимо. Љупкост је велика, разноликост бесконачна“ (ГЕТЕ 2004: 159). У стиховима *Дивана*, Гете помиње Меџнуна и Лејлу на више места. У поглављу које се зове *Ашк наме (Књиџа љубави)*, Гете пише: „Само једно за друго постоје: / Меџнун покрај Лејле своје“ (ГЕТЕ 2004: 30), као и „О, Низами! – ти на крају / ипак прави пут пронађе; / ко ће да разреши оно / што је неразрешиво? / Двоје љубавника, када / поново се пронађу. // – Јест, те очи гледаху ме, / уста љубљаше у страсти. / Уска бедра, обло тело / створено за рајске сласти. / Беше л’ она ту? Куд оде? / Јест, била је, постојала, / дајући се и бежећи / сав ми живот приковала (ГЕТЕ 2004: 31–32).

У *Књиџи љубави*, љубавници се помињу на неколико места: „Зато голем јад обрва / Меџнуна у смртном трену, јер његово име нису / смели Лејли да помену“ (ГЕТЕ 2004: 37). Ове стихове Гете коментарише: „Њихове породице су биле завађене, па зато нико није смео Лејли рећи да је Меџнун на умору“ (ГЕТЕ 2004: 342). На самом почетку *Књиџе љубави* Гете пише: „Само једно за друго постоје: Меџнун крај Лејле своје“ (ГЕТЕ 2004: 30), коментаришућу те стихове: „У више персијских епова се говори о трагичној љубави њих двоје; они умиру, али су у рају заједно“ (ГЕТЕ 2004: 341). У поглављу *Ренци наме (Књиџа зловоље)*, Гете пише: „Меџнун значи – нећу рећи / да баш значи главу луду; / ал’ кад се ко Меџнун славим, / не оптужујте ме суду. // Кад честитих пуних груди / жар рад спаса нашег лије, / не вичете л’: то је лудак! / Амо ужад, букагије!? // Па видите л’ у ланцима / где паметнији се пате, / љути отров ће вас пећи / што то залуд посматрате“ (ГЕТЕ 2004: 51).

Спомињања Меџнуна и Лејле у Гетеовом *Дивану* суштински се не разликују од значења које прича о љубавницима има код оријенталних песника. Може се закључити да је Гете усвојио аутентичан однос према овом симболу и другим мистичким симболима од Хафиза, Низамија, Фирдусија и других песника који су га фасцинирали. Ишчитавање дивана а нарочито Гетеових *Белешки и расцрпава за боље разумевање Зајадно-источног дивана*, као и Гетеове најаве *Зајадно-источног дивана* у *Morgenblattu* за 1816. годину (Види: ГЕТЕ 2004: 263–265), доводи до закључка да се Гете темељно припремио за писање *Дивана*, да је његово интересовање дубоко те да је настојао да сазна све о одликама источних књижевности и специфичним мистичким суфијским симболима, иако су те теме биле мало познате у Европи. Но, источни песници су појам љубави доживљавали у религијском значењу узвишене љубави према божанском, али и у филозофском значењу љубави која је основни покретач света.

Рекло би се да је Гете усвојио управо онај значењски слој који је општељудски и покретачки. То се назире и у стиховима из поглавља *Зулејка наме (Зулејкина књиџа)*, где се такође помињу Меџнун и Лејла: „Ко воли, није



никад залуто, / Па и кад округ било је све мутно. / Када би Лејла и Меџнун васкрснули, / од мене прав пут љубави би чули“ (ГЕТЕ 2004: 69). Рекло би се да је Гете у симболици Меџнуна и Лејле и доживљају љубави проналазио суштинско лирско уточиште и равнотежу у односу на тенденције његових савременика које је фасцинирала ратна и национална тематика.

Хајнрих Хајне је, као и Гете, песник који је показивао интересовање за Оријент и оријенталне песнике. Вероватно је најпознатији пример за то Хајнеова песма *Азра*, у којој се такође говори о полуделом од љубави („Svakog dana rob је mladi / Stajao kraj šadrvana [...] Svakog dana bivo bljeđi“) и о спремности да се за љубав умире: „Muhamed је моје име, / Мој завицај џарки Јемен, / Od roda sam onih Azra / Који umiru kad ljube“ (ХАЈНЕ 1964: 23). У овим стиховима се може препознати утицај доживљаја Меџнуна и Лејле, који је близак оријенталним песницима. Познаваоци Хајнеовог опуса указују да је његова трагедија са насловом *Алманзор* инспирисана легендом о Меџнуну и Лејли, коју је читао у верзији перијског песника Џамија (KRUSE 2005: 108). Уз ово дело, на Хајнеа је за писање те драме утицало и изучавање историје и ратова везаних за поновно освајање Шпаније од Мавара, нарочито Гранаде, којом су Арапи најдуже владали. Током тог изучавања наишао је на причу о љубави између маварског краља и једне хришћанке (KRUSE 2005: 108). Алмансор у драми више пута пореди себе са Меџнуном а своју вољену Зулејму са Лејлом<sup>14</sup>, а најупечатљивија је сцена са краја драме у којој Алманзор разговара са Зулејмом а пред очима му је слика Меџнуна и Лејле (ГЕЈНЕ 1956: 259). У свом љубавном лудилу Алманзор се све јаче идентификује са Меџнуном, а његово растројство постаје потпуно када му Зулејма признаје љубав и објашњава да је остала доследна хришћанству јер на Небо одлази само онај ко је хришћанин (ГЕЈНЕ 1956: 261).

Може се закључити да у контексту драме Зулејма, која је христијанизована Маварка, симболизује Шпанију пред реконкистом, а несрећна љубав између Зулејме и маварског краља Алманзора најављује протеривање Арапа и Јевреја и немогућност заједничког живота. За разлику од осталих романтичара који су реконкисту посматрали као позитиван историјски догађај, Хајне више емпатије уноси у грађење својих маварских ликова и концентрисан је на заједништво које је реконкистом изгубљено, пре него на све позитивно што је она могла донети (SCHONFIELD 2018: 10–11). Ово указује да Хајне није доживљавао Меџнуна и Лејлу нужно као мистичке симболе, те да се није много обазирао на њихово религијско значење. Симбол преузет од источних песника који су га фасцинирали преобликовао је и употребио као основу за своју трагедију, али је његовој поетици у потпуности блиско оно што је блиско и Гетеу, а то је доживљај љубави на општељудском нивоу, који је у случају трагедије *Алманзор*, умерен на значење љубави као покретача општељудског заједништва.

<sup>14</sup> На пример: ГЕЈНЕ 1956: 214.



Под утицајем источних песника, или тачније културе Андалузије за време владавине Арапа, Лорка је написао *Тамаријски диван*. Диван се састоји од газела и касида, што су врсте специфичне за оријенталне књижевности. У свом дивану Лорка не помиње директно Меџнуна и Лејлу, иако постоји утицај суфизма на ово дело (в. SILVA BARANDICA 2008). Ипак, у *Тамаријском дивану* има стихова о снажној љубави и пренаглашеној чежњи, који подсећају на Меџнунов занос. Таква је рецимо *Газела нејпредвиђене љубави (Gacela del amor imprevisto)*: „Између јасмина и гипса твој поглед / изгледаше као грана сетве бледа. / Тражих да грудима утиснем ти слова / од слонове кости, као спомен вечан. // Вечан, вечан врт си агоније моје, / твоје тело мени бегуница вечна, / крв из твојих жила у устима мојим, уста твоја мрачна, за смрт моју спремна“ (Лорка 1971: 169). Као и за Меџнуна, у Лоркиним стиховима љубав је највећа мука, али и једини смисао, на пример у *Газели горког корена (Gacela de la raíz amarga)*: „Љубави, мој крвниче, / Гризи свој горак корен!“ (Лорка 1971: 174). Љубав у Лоркином дивану носи жртвовање које наликује мистичком аскетизму и Меџнуновој опсесији Лејлом, што се види у *Газели чудесне љубави (Gacela del amor maravilloso)*: „Са свим си кречњаком / злих поља ти била / трска љубави и влажност јасмина. // Са подневом и пламом / злих небеса / била си на мојим грудима шум снега. // Небо и поље / негвама руке окиваху моје. // Небеса и неба / бичеваху ране мога тела“ (Лорка 1971: 178). Смисао тражења мистичке љубави код оријенталних песника и тежња за приближавањем вољеној јесте сагоревање у снази љубави које симболизује коначно спајање са божанским апсолутом и налажење истине. У Лоркиним стиховима из *Газеле љубави која се не да видејти*, који говоре о еротском заносу, такође се наглашава сагоревање у потпуној страсти: „сагорех у твојем телу, не знајући чије беше“ (Лорка 1971: 172). У *Газели бексјива* преиспитује се симболика мора: „Изгубих се често морем, / слуша пуног свеже посеченог цвећа, / језика пуног љубави и смртне муке. / Често морем се изгубих“ (Лорка 1971: 179). Симболика мора и океана у суфизму везује се за симболе капи и мора који исказују филозофију макрокосмоса и микрокосмоса. Капи и море су од истог материјала, и утапање капи у мору призива симболику чежње заљубљеника за вољеним тј. чежљу суфије за стапањем у божанском апсолуту. Утапање у мору има значење блиско Меџнуновој љубави за Лејлу, те се и у овим Лоркиним стиховима може пронаћи утицај суфијске филозофије која је имала богату традицију у Андалузији у време владавине Арапа.

4. Меџнун и Лелла у српској књижевности. Симболика Меџнуна и Лејле утицала је и на књижевност која је на оријенталним језицима настајала на нашим просторима а стварали су је аутори јужнословенског порекла, где је преузета идентична прича из источних књижевности:

Mecnun – Leyla (Medžnun – Lejla), priča o dvoje zaljubljenih, potječe iz arapske književnosti, odakle je prenesena u perzijsku, a odatle u tursku divansku poeziju i narodnu književnost. Mladić Kajs iz plemena Benu Amir zaljubio se u djevojku Lejlu, koja je iz drugog plemena, postaje lud (medžnun)

za Lejlom i odlazi u pustinju. Doživljava brojne peripetije i nikad ne ostvaruje svoju ljubav, a Lejla se od ljubavi prema Međžnun razboli i umire. Međžnun dolazi na grob Lejlin i moli Boga da tu umre. Želja mu je ispunjena. Među pjesnicima koji su s uspjehom obradili ovu legendu najistaknutiji su perzijski pjesnik Nizami i turski pjesnik Fuzuli, ali ovu temu, barem kao simbol, koristi veliki broj pjesnika, među njima i nekolicina Bošnjaka“ (НАМЕТАК 2007: 167).

Такав симболички утицај нужно постоји и код бројних савремених босанско-херцеговачких и јужнословенских аутора.<sup>15</sup> Роман *Царска војска* Тамила Сијарића у једном поглављу интертекстуално комуницира са причом о Меџнуну и Лејли, која се може наћи код Целалудина Румија. Овај Сијарићев роман садржи много прича уметнитих у основни текст романа. Приче се нижу кроз епизоде које се дешавају ликовима на путу од Акова ка Једренама, где су пошли у рат. Радња романа се скоро у целости дешава на путу. На том путовању бедели који су пошли у рат, наилазе на хајдуке. Они траже од хоше да изговори молитву за месо које су хајдуци украли. Пошто се молитва не може изговарати за украдено месо, хоца се опире, али га хајдуци приморавају да изговори молитву. Да би их преварио, хоца користи чињеницу да они не знају арапски језик на коме се обично муслимани моле, па на арапском прича још једну у ланцу прича у овом роману:

Udari ti njemu molitvu! – veli Avdul. A i ja velim u sebi: kad smo jeli, neka dođe i molitva; neka padne grijeh na grijeh, a Bog vidi gdje smo i šta nam je činiti.

Obrisali smo ruke, digli ih prema grudima, dlanove okrenuli gore, i hodža poče... gledam ga u šake i čudim se kako je od svih pjesama i priča na arapskom našao baš tu da izgovori mjesto molitve. Bila je to priča o mudracu Uvejidu. Taj Uvejid se zaljubio u djevojku Zulejhu, ali njega Zulejha neće i on – zbog svoje nesrećne ljubavi, odlazi u pustinju da tamo umre od gladi i žeđi. Car za to dozna i pošalje ljude da mu dovedu Zulejhu, da vidi zbog kakve se ljepotice Uvejid odlučio da umre. I vidi da ona nije lijepa. Zatim pošalje ljude da mu iz pustinje dovedu Uvejida i veli mu: „Zulejha ti nije lijepa; kako si mogao da odeš u smrt zbog djevojke koja nije lijepa?“ A Uvejid će njemu: „Care, ali Zulejhu treba gledati Uvejidovim očima!“ izgovori to, otpjeva kao molitvu, dotaće šakama lice i reče amin, to i nas dvojica učinismo, a zatim spustismo ruke na koljena (SIJARIĆ 1981: 69).

Ова прича је широко позната у оријенталној култури и књижевности као прича о Меџнуну и Лејли, а највише подсећа на то како је Лејла предста-

<sup>15</sup> У књижевности Босне и Херцеговине, од књижевности која је стварана на оријенталним језицима до савремене књижевности, може се пронаћи велики број примера и аутора који комуницирају са симболичком причом о Меџнуну и Лејли, некада директно преузимајући мистичко значење а некада преобликујући овај симбол. Због великог броја примера и обима дела аутора који би морали бити узети у обзир, утицај симболике Меџнуна и Лејле на босанско-херцеговачке ауторе биће шире посматран у нашем будућем раду, док ће се овај текст примарно бавити примерима из српске књижевности.

вљена код Целалудина Румија: „Halifa je vidio Lejlu i pitao je: 'Jesi li ti ona Lejla zbog koje je Medžnun postao kao lud? Pa ti nisi ljepša od drugih djevojaka!', 'Ti šuti jer nisi Medžnun', odgovorila je Lejla“ (RUMI 2000: 50). Ова прича, на први поглед, као да је у контекст романа уметнута без икаквог смисла, али она, заправо, наглашава начин на који је хоџа успео да превари хајдуке и уноси дозу хумора. Као што Лејла добија лепоту само у Меџнуновим очима, тако и свако говорење на арапском, за хајдуке постаје молитва. Тако гледано, иако не чита молитву, хоџа чини грех. Исказујући жељу да се хоџа моли након оброка од украденог меса, хајдуци показују лажни морал или можда демонско<sup>16</sup> непристајање на божји закон. Рекло би се да је прича о Меџнун и Лејли у контексту романа *Царска војска* потпуно преобликована, те да је изгубила своје изворно мистичко значење.

Интересовање за источне песнике у оквиру српске књижевности међу првима показује Јован Јовановић Змај, и то својим преводима источних песника које је посредно преводио преко Боденштета и Даумера, што је коначно обликовано у Змајеву изузетно значајну збирку превода са насловом *Источни бисер*. Песме у овој Змајевој збирци нису само преводи, па аутор у прологу каже:

Красни преводи Даумерови и Боденштетови оследили су ми пре 7–8 година источно песништво. Читајући Хафиса и Мирзу Схафија преводио сам онда више овде налазећих се песмица, али по чем оно прави преводи несу, већ тако рећи, препорођене (nachgebildet) песме Хафиса и Мирзе Схафија, то сам по њима и ја тако исто радио“ (ЗМАЈ 1920: 9).

Змај сматра да је велики део ових стихова, настојећи да преведе, заправо сам написао:

Оно што сам у доцније време писао још се мање сме строго преводом назвати, јер сам више пута и не имајући кога песника при руци, сећајући се само његових песама, у духу његовом певао, препорађао – како ли да се изразим. Даклен овде има више мојих мисли и изражаја за које управо ни сам не знам јесу ли моји или туђи (ЗМАЈ 1920: 9–10).

У коментару *О Змајевом преводу* издавач Остојић замера Змају да „није правилно схватио улогу преводиоца“ (Остојић 1920: XV). Очигледно је да је под утицајем Гетеовог *Зайадно-источној дивана*, као и уопште фасцинације Истоком, коју су гајили немачки и европски романтичари, Змај правио збирку која је истовремено и збирка превода и његова поезија. Издавач Остојић у свом коментару цитира писмо у ком то Змај још јасније говори: „Неке сам песме по Боденштету превео, неке сам по њему прерадио, а има их, богме, које сам Мирзи Шафију подметнуо“ (Остојић 1920: XVII)<sup>17</sup>.

<sup>16</sup> У том делу романа хајдуци су приказани као бића која су у контакту са оностраним и имају демонске одлике.

<sup>17</sup> Остојић се позива на: Змај Јован Јовановић и Ђорђе Рајковић (отисак из Летописа) 1908, стр. 72.

У *Источној бисеру* не помињу се директно Мецнун и Лејла, али има стихова који тематизују интензитет мистичке љубави, и обрађају се Вољеној која би се могла повезати са Лејлом: „Разби ми срце на сто комада, / Ал моју љубав нећеш никада, / Сваки ће комад љубит те већма, / Нег других целих срца хиљада“ (ЗМАЈ 1920: 13). Ови стихови представљају Змајев превод Хафизових стихова, који у великој мери личе на причу о Мецнуну, који одбија да на Ћаби моли за смањење љубави према Лејли и бира интензивну љубав чак и када је она разарајућа. Змајева интерпретација Хафизових стихова преиспитује љубав која води у смрт, али траје дуже од овосветског века, наставља се и након смрти, што је такође блиско различитим интерпретацијама приче о Мецнуну и Лејли: „Нека дођу гробу моме, / Срцу мом изгореломе, / Ту, на гробу, на камену, / Њено име нек спомену: / Стрести ће се моје кости, / Пропиштаћу од жалости... / То нек виде, то нек чују, / Који љубав не верују“ (Змај 1920: 14). Ови стихови у Змајевом преводу добијају стилске одлике Змајеве поезије, српског романтизма и романтизма уопште.

Змај је са Хафизовом комуницирао у својој поезији, па тако настаје песма *На гробу Хафизовом*<sup>18</sup> (ЗМАЈ 1989: 37). У Змајевим стиховима могу се пронаћи алузије не причу о Мецнуну и Лејли, нарочито у песмама које су очигледно инспирисане Истоком. Таква је песма *Лем-Едим* која представља жал за младошћу и љубавима које су прошле, а нарочито за ђаурком Анђелијом: „Све сам драге разгонио, / А рад твоје ране љуте – / Ох, ђаурко Анђелијо, / Заборавит не могу те!“ (ЗМАЈ 1989: 18). Жал за љубављу води у смрт, и зора дочекује *Лем Едима* умрлог у мислима за недостижном љубављу: „Па уздахну стар Лем-Едим, / Распршта се игра дима, – / Сунце сину, сунце спази / Мртва старца Лем-Едима“ (ЗМАЈ 1989: 18). Змајев *Лем-Едим* има сличности и са Хајнеовим Алманзором, који је такође опседнут љубављу према лепој Хришћанки, као и са Хајнеовом песмом *Дон Рамиро*. Дон Рамиро такође у зору умире због љубави за Дона Кларом која се удала за другог, као и Лејла: „За тај крвав глас не питај, – јутрос умре дон Рамиро“ (ХАЈНЕ 1989: 107).

Мотив интензивне љубави и смрти због ње, код Змаја се појављује и у песми *Селим-беј*, која је такође инспирисана Истоком. У овој Змајевој песми постоји алузија да је Селим-бег умро због испијања пехара у име цара, који је донео гласник, што указује на тровање, али се може повезати и са опијањем из пехара вином, што је чест симбол код источних песника и такође има значење љубавног мистичког заноса и опијања интензивном љубављу.

Змајеве најважније збирке *Ђулићи* и *Ђулићи увеоци* свакако су писане под утицајем Истока, на шта алудирају и наслови који се могу повезати са мотивом ђулистана, ружичњака, који је изузетно важан за Хафизову и суфијску поезију уопште. Тај је мотив највише развијен у *Ђулисџану* Садиија Ширазија<sup>19</sup>.

<sup>18</sup> Песма се налази у *Источној бисеру*, али је извесно да је у питању Змајева ауторска песма.

<sup>19</sup> Прва књига коју је, по савету своје мајке, прочитао Јосиф Бродски, и то у својој шеснаестој години, био је управо Садиев *Ђулисџан* (Јовановић 1990: 12).

Змајева Ружа у ове две збирке, развија се у Вољену која наликује на источњачку Лејлу. Она побуђује интензивну, разарајућу љубав и обожавање, уз нужан трагичан крај. По својој структури, *Булићи* су се могли градити по узору на оријенталне збирке поезије – диване, који углавном певају о љубави у духу мистичког искуства. Донекле, *Булићи* подсећају чак и на месневије, дуже песме које могу имати о по неколико хиљада стихова, а састоје се од краћих поглавља. Месневије су испеване су у славу љубави, те преиспитују различите аспекте љубави као темељног духовног осећања. Змај свакако није имао тенденцију да преузима источне врсте песама, форму и метрику, али се евидентно угледао на дух у ком су те књиге грађене. На врло сличан начин књиге различитих источних песника који певају о Лејли најпре говоре о љубави, усхићењу, срећи, приближавању драгој, а затим о одвојености, патњи, лудилу и коначно смрти. На том принципу граде се и *Булићи* и *Булићи увеоци*, као одвојене збирке песама.

Јован Илић је песник који је у свом укупном опусу у великој мери комуницирао са оријенталном културом и традицијом. У његовој збирци *Дакхире*, постоји и љубавна тематика, иако аутор нигде директно не помиње Лејлу: „Ђул ми ружа цвати у младости, / Злато ми се на сану снови, / Што ја већма гинем од милости. / То ми она све милија бива“ (Илић 1891: 62) Како истиче Продановић, Илић се у својим љубавним песмама, нарочито у љубавним сонетима који су вишег уметничког квалитета, обраћа изабраници срца, „споредници небеске милине“, док у тој љубавној лирици нема ничега опојно разблудног, те су песме грађене у духу старог ашиковања (Продановић XXVIII–XXIX).

Један од узора за грађење такве вољене, могла је бити и источна Лејла: Да знаш, драга, како срце горе, / а са твога лица бијелога, / Ти би твоје оставила дворе / [...] Да знаш, драга, како стријеле море, / А са твога ока пламеннога, / Сваког јутра прије бјеле зоре, / Ти би драгог походила свога (Илић 1891: 64). Илићеве љубавни стихови преиспитују смрт пре смрти, односно смрт због љубави: „Ох! жалост је мени превелика, / Гдје не могу срцу одољети, / Са њезина вилинскога лика, / Морам, јадан, пре смрти умрети“ (Илић 1891: 65). Оријенталисткиња Анемари Шимел објашњава да је за суфије коначна смрт једини начин да се изрази тајна љубавног сједињења (SCHIMMEL 1975: 76). Нема ничега доброг у љубави без смрти, став је суфија, како преноси Шимел, а смрт води стазом ка Вољеном (Вољеној). Самопоништавање свих овосветских хтења и потпуно сједињавање са љубављу назива се „смрт пре смрти“, што је врло слично Илићевим љубавним стиховима, и у суфизму постоји дуга традиција тог мишљења исказана код различитих песника (SCHIMMEL 1975: 135).

Најупечатљивији пример спомињања Лејле код српских песника је свакако прва збирка Јована Дучића, тачније циклуси *Пјесме Лејли* и *Из њошљедњих њјесама Лејли* (Види: Дучић 2008). Критичари су указивали на могућев Змајев утицај на Дучићеву поезију: „Змајев утицај могућ је на најраније Дучићеве стихове“ (Вучковић 2008: 166). Дучић је утицај источних

књижевности могао усвојити преко Змаја, и/или преко немачких романтичара чији је утицај на целокупну српску књижевност огроман, али и директно из свог херцеговачког окружења. Вучковић примећује да је Дучићева поезија пуна „источњачких сценарија и страсних љубави према драгој која се креће, попут јунакиња циклуса *Aida* и *Пјесме Лејили*, као нека дива из Хиљаду и једне ноћи“ (Вучковић 2008: 185). *Хиљаду и једна ноћ* је најпознатије дело арапске књижевности те се повезује са сваким наговештајем источних утицаја.

Дучићева Аида и Лејлија могле су настати и под утицајем оријенталне Мецнунове Лејле, која је фасцинирала Гетеа и Хајнеа. Вучковић, позивајући се на Мидхата Бегиха и Јована Скерлића, наводи Хајнеа као једног од песника који су суштински утицали на Дучића, док истовремено подсећа да је Скерлић Дучића издвајао као песника који најбоље познаје „велике туђинске узор“ (Вучковић 2008: 167). Као мото циклуса *Из њошљедњих њјесама Лејили* Дучић даје стихове француског песника Ламартина који је, између осталог, познат и по делима *Пућ на Исиок*<sup>20</sup> и *Исиорија Турске*, те је вероватно да је Дучић као и Змај, утицај Истока, крајње космополитски, усвојио преко Запада.

Дучићеве *Песме Лејили* јасно призивају источни амбијент: пустињу, пустињску ноћ, оазу, стабла банана, сфингу на пешчаној равни, чете бедуина и шејка који жели да отме Лејилу. Како је Дучић често преправљао своје песме, у неким верзијама овај циклус се звао *У оазу*. Очигледно је да је оаза у овом циклусу нешто слично поетском уточишту какво је Гете налазио у фасцинацији источним песницима, оаза је уточиште у љубави самој: „Спокојна буди, о Лејило моја, / На грудма мојим у цв’јетној оазу“ (Дучић 2008: 38). Као и Мецнунова Лејла, Лејила из Дучићевих стихова осећа забрањену љубав, она воли неверника: „Пред врат’ма твојим врх стубова читих / Побожне суре светог Корана. // И када видјек ону страшну пр’јетњу / Дјевојци која Невјерника љуби, / Врхом од мача брисао сам слова“ (Дучић 2008: 38). Ови стихови исказују пренаглашену љубав, љубавно лудило и спремност на одбрану љубави од свега, па чак и светих списа и закона, што је врло слично Мецнуновој љубави.

Због Лејле, Мецнунов пријатељ Нуфал водио је рат како би Лејлу довео Мецнуну, те је њеном племену запретио мачем: „Ja, Nufal, stigao sam ovde sa vojskom i, kao prozdiruci plamen, spreman sam da se borim protiv vas. Pojurite, dakle, i dovedite mi Lejlu; a ako to ne ucinite, onda ce medu nama odluku doneti mac“ (NIZAMI 2002: 75). У Дучићевим стиховима такође се ратује због Лејиле са шејком бедуинске чете: „На груди твоје он очаран пође – / Ал на мом копљу смрт се из сна трже, / И пре нег пољуб на уснице твоје, / Преда те живот пао му је брже...“ (Дучић 2008: 39). Мецнун на крају умире изговарајући: „O Ti, Tvorče svih stvorenih stvari! Tebi se molim, u ime svega što si izabrao: izbavi me od moje patnje! Pusti me da odem tamo gde je voljena. Oslobodi me

<sup>20</sup> У овом делу Ламартин је писао и о Србији.



ovog strašnog života i izleći me od ovostranog u onostranom...“ (NIZAMI 2002: 200). У Дучићевим стиховима смрт је такође излаз за забрањену љубав, и радије се бира смрт него раздвојеност или припадање другом: „Пусти да и ја прије спазим смрт / Нег туђи пољуб на уснама твојим!“ (Дучић 2008: 39). Четврта песма овог циклуса подсећа на Хајнеове стихове: „Кад дође на трг да купујеш роба / Са себе злато збацио сам тада, / Ушао смјерно у робова рпу, / И мене теби продадоше млада“ (Дучић 2008: 36). Као и код Хајнеа у чувеној песми *Азра*, роб пред вратима вољене умире када воли: „Пред врат’ма твојим, ко кипарис стојећ’, / Слушо сам тихо сред поноћи н’јеме / Дисаји твоји кроз мирисни ваздух / [...] А ти тад само имађаше двоје: / Смрт или љубав за невољног роба!“ (Дучић 2008: 36).

Пета песма циклуса говори о двоје младих који подсећају на Мецнуна и Лејлу: „Некада давно, пре вјекова много, / [...] Ту двоје младих стигли из даљине / Са срцем пуним љубави и жара. // [...] Љубав је вјечна! урезаше туде, / Пољубише се и умр’јеше ти’о (Дучић 2008: 37). Циклус *Из њошљедних њјесам* *Лејли* садржи много више таме, туге, гнева и очаја, чежње и раздвојености од драге, али и лудила карактеристичног за Мецнуна: „У мани-тоном часу / Док мислим – ропћем, кунем, пунан б’јеса, / Док мислим, гњевно, као рањен демон, / Да клетву грим у страшна небеса“ (Дучић 2008: 92). Утицај истока на ове Дучићеве песме је очигледан, али мотив Лејле, који Дучић узима од оријенталних песника, слично другим савременим песницима, искључиво представља снажну љубав према жени и лишен је мистичке и духовне димензије. Тиме је симболика Лејле преобликована и налази други контекст у раним неормантичарским Дучићевим стиховима, насталим пре његових каснијих модерних песама.

Мотив лудила које се доводи у везу са љубављу може се код јужнословенских аутора пронаћи код Риста Ратковића у књизи *Са Оријента*, која је такође инспирисана Истоком: „Ти тражиш љубав младићу – каже ми стари Арабљанин [...] Потражи унуку моју... [...] Познаћеш је по лудилу“ (Ратковић 1955: 5). Мерима је код Ратковића антипод Мецнуна и Лејле, њихова слика у искривљеном огледалу; полудела од насиља и одуства љубави, њу љубав свуда прати, она јесте сама љубав, али стопљена с љубављу открива зверско: „Љубав је ишла њеним стопама, звер“ (Ратковић 1955: 6). Мерима је и диаболична и анђеоска, сва од контраста, „из мржње љубав води“, „лепа ке као змија“, има „пожар у очима“: „Изгорећеш ако је нађеш“ (Ратковић 1955: 6). И поред тога лирски субјект ове књиге, попут Мецнуна, на Оријенту, трага за Меримом и њеном љубави: „Соба је пуна пустиње. Кад ноћ поста румена, угасих лампу у прозору. / Кад ноћ поста румена, угасих лампу у прозору. / Пред зору одох у њену бившу постељу, да је сањам. / И она се јави. У телу беше весела, а у лицу тужна. / У расвит зоре видех две слепљене свеће где се цепају једна од друге, а канда и гасе. / И чух њен глас, беше у виду осмеха. / Откину се и паде као сребро. / Неко је негде одлазио, а ја сам плакао. / Растанак није више био са њом, али ма са киме се растајао, то је бивао растанак с њом. /И тако, све док се не раздани“ (Ратковић 1955: 12–13).



Мотив полуделог од љубави среће се и у познатој српској песми Лазе Костића *Santa Maria della Salute*: „све је то с ове главе, са луде“. У *Рамазанским вечерима* Бранислава Нушића, умире луда од љубави Хатица (приповетка *Хайициин тријех*), која је волела неверника, ђаура (Нушић 2012: 20–25). С обзиром на то да је Алекса Шантић преводио Хајнеа, а био је и под снажним Змајевим утицајем, могло би се разматрати и то да ли је Оријент делимично унео у своју поезију. Жене из Шантићеве поезије углавном долазе из оријенталног амбијента башта и шадрвана, окићене су ђерданима и скривају своју бујну лепоту (Деретић 2007: 943). Женска имена која Шантић спомиње су најпре чувена Емина (песме *Емина*, *Пред кайициком*, *Под бехаром*), затим Зејна (*Али-бејов севдах*), Шерифа (*Шерифа*, *На мермеру чесме*), Ферида (*У љубајци*), те би се са Лејлом могла повезати њихова скривена лепота и чежњиви дух тих песама. Сличност са Лејлом постоји и у вероватно најсуптилнијој Шантићевеј љубавној песми *Једна суза*, у којој лирски субјект посматра у башти своју вољену, сада већ удату жену чија деца поред ње задаћу уче: „Вијенци плави?... Гди је клетва, гди је?.../ Вај, вјетар хуји... а ја мислим на те, / И све те гледам, кроз сузу што лије, // Гдје береш слатке, распукле гранате“ (Шантић 1989: 101). Но, чини се да у својој лирици Шантић ипак оријенталне мотиве више црпи из босанско-херцеговачког окружења, под утицајем севдалинке који је код њега снажнији од утицаја источних књижевности које је могао усвојити преко Хајнеа и Змаја.

О раширености симболике Мецнуна и Лејле у светској култури, сведочи и чињеница да је текст једног од највећих светских музичких хитова *Лајла* Ерика Клептона писан на основу овог симбола. Најпознатији заљубљени пар Истока представља важан симбол за исказивање и преиспитивање религијских мистичких слојева. Очигледно је да је ова прича била довољно занимљива ауторима широм света, али се према симболу односе различито. Док мистички песници као што су Хафиз и Руми граде дубоку религијску симболику, савремени арапски и турски писци, као што су Хосеини и Памук, преобликују симболику и задржавају се на љубавном слоју приче. Хосеини настоји да у познатом симболу пронађе причу о ратним тегама авганистанских жена и борби за опстанак, а прича о Мецнуну и Лејли у његовом роману функционише по принципу хипертекста и хипотекста. У роману *Зовем се црвено* нобеловца Орхана Памука симболика Мецнуна и Лејле је такође преобликована и добија снажан магијски интензитет и моћ да утиче на судбине ликова, док је у роману *Музеј невиности* употребљен први значењски слој, који представља снажну покретачку љубав за Фусун.

Европски песници Гете и Хајне очигледно су били свесни мистичког значења овог симбола, али га у својој поезији такође преобликују. Гете је од источних песника усвојио онај значењски слој који је општељудски и покретачки, те је у симболици Мецнуна и Лејле и доживљају љубави проналазио суштинско лирско уточиште и равнотежу у односу на тенденције његових савременика које је фасцинирала ратна и национална тематика. Хајне

је причу о Меџуну употребио да преиспита љубав у контексту једног историјског догађаја и политичког преврата који носи реконквиста у Шпанији, док је Лорка у својим стиховима, понесен оријенталним амбијентом како старе тако и савремене Андалузије, преиспитивао страсну љубав и трагао за њом.

Преобликовање симболике Меџуна и Лејле код српских песника углавном је на трагу снажне љубави према жени и великих љубавних прича, и нема назнака промишљања о мистичком значењу овог симбола. Лејла се код Змаја преобликовала у вечну љубав и инспирацију за његову Ружу, која траје и након смрти, док је Дучић писао о интензивној забрањеној љубави неверника за Лејлију. Јован Илић је у утицајима Истока такође пронашао инспирацију за своје чедне љубавне стихове. Код многих аутора симболика се губи али се среће мотив лудог од љубави, на пример код Лазе Костића или Риста Ратковића. И поред различитих преобликовања и преузимања различитих нивоа значења, очигледно је да је прича о Меџуну и Лејли који важе за источног Ромеа и Јулију, имала снажан утицај на многе светске и јужнословенске ауторе, те да је и даље неисцрпна инспирација.

#### ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Вучковић, Радован. Поговор. Прва Дучићева збирка. Јован Дучић. *Пјесме из 1901*. Београд: Издавачка књижарница и штампарско-умјетнички завод Пахера и Кисића, 2008, 165–187.
- ГЕТЕ, Јохан Волфганг. *Зайагно-источни диван / Херман и Доротијеја*. Нови Сад – Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2004.
- ГЕЙНЕ, Генрих. Аљманзор. *Собрание сочинений*, том 1. Государственное издательство художественной литературы, 1956, 203–264.
- ДЕРЕТИЋ, Јован. *Историја српске књижевности*. Београд: Sezam book, 2007.
- ДУЧИЋ, Јован. *Пјесме из 1901*. Београд: Издавачка књижарница и штампарско-умјетнички завод Пахера и Кисића, 2008.
- ЗМАЈ, Јован Јовановић. *Источни Бисер, скућене ђесме разних источних ђесника, од Јована Јовановића Змаја*. Београд–Сарајево: Издање И. Ћ. Ђурђевића, 1920.
- ЗМАЈ, Јован Јовановић. *Песме*. Нови Сад: Матица српска, 1989.
- ИЛИЋ, Јован. *Дахуре*. Београд: Штампарија краљевине Србије, 1891.
- ЈОВАНОВИЋ, Миливоје. Јосиф Бродски или певање столећа. Јосиф Бродски. *Изабране ђесме*. Београд: Српска књижевна задруга, 1990.
- КРИВОКАПИЋ, М. Гетеов Западно-источни диван. Јохан Волфганг Гете. *Зайагно-источни диван / Херман и Доротијеја*. Нови Сад – Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2004, 327–339.
- ЛОРКА, Федерико Гарсија. Тамаритски диван. *Целокућна дела*, књига 2. Сарајево: Веселин Маслеша, 1971, 168–192.

- ОСТОЈИЋ, Др. Тих. Књижевни прилог: *Истични Бисер, скупињене њесме разних истичних њесника, од Јована Јовановића Змаја*. Београд–Сарајево: Издање И. Ђ. Ђурђевића, 1920, I–XVIII.
- ПРОДАНОВИЋ, Јаша М. Јован Илић. Јован Илић. *Целокујна дела*. Београд: Народна просвета, година непозната, XXIII–XXXVIII.
- РАТКОВИЋ, Ристо. *Са Оријенти*. Београд: Просвета, 1955.
- РЕБРОЊА, Надија. *Дервиш или човек, живои и смрт. Релијијски њодѡексиј романа Дервиш и смрт Меше Селимовића*. Београд: Службени гласник, 2010.
- ХАЈНЕ, Хајнрих. *Био је диван месец мај, изабране љубавне њесме*. Београд: Вајат, 1989.
- ШАНТИЋ, Алекса. *Песме*. Нови Сад: Матица српска, 1989.
- \*
- ВАЈРАКТАРЕВИЋ, Fehim. Gete i Persija. Anđelka Mitrović (ur.). *Hafiz i Gete*, zbornik radova. Београд: Kulturni centar I.R. Irana u Beogradu – Goethe institut Belgrad, 2003, 104–183.
- BERTELJIS, J.E. Beleške o pesničkoj terminologiji persijskih sufija. Darko Tansković, Ivan Šop (ur.). *Sufizam*. Београд: Prosveta, 1981, 160–165.
- FUZULİ. *Leylâ ve Mecnun*, hazırlayan Prof. Dr. Muhammet Nur Doğan. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2004.
- HAFEZ, Širazi Šemsuddin Muhammed. *Sedamdeset sehura s Hafezom*, prevod i komentari Ahmed Ananda. Sarajevo: Buybook, 2004.
- HAJNE, Hajnrih. *Pesme*. Београд: Rad, 1964.
- HOSEINI, Haled. *Hiljadu čudesnih sunaca*. Београд: Laguna, 2012.
- KRUSE, Joseph A. Heinrich Heine und der Islam. *Heine-Jahrbuch 2005*, 44. Jahrgang. Düsseldorf: Heinrich-Heine-Institut der Landeshauptstadt, 94–112.
- LINGS, Martin. *Šta je sufizam?* Zagreb: Sebil, 1994.
- NAMETAК, Fehim. *Pojmovnik divanske i tesavvufske književnosti*. Sarajevo: Orijentalni insistut u Sarajevu, 2007.
- NEVAYI, Ali-Šir. *Leyli vü Mecnun*, hazırlayan Ülkü Çelik. Ankara: Türk Dil Kurumu, 1996.
- NICHOLSON, Reynold A. *The Mystics of Islam*. Bloomington, Indiana: World Wisdom, 2002.
- NIZAMI. *Lejla i Madžnun*, prevod s nemačkog Nebojša Barać. Београд: Zlatni zmaj, 2002.
- NIZAMI, Ganjavi. *Lejla i Medžnun*, preveo Mehmed Karahodžić. Sarajevo: Bemust, 2003.
- NUŠIĆ, Branislav. *Ramazanske večeri*. Београд: Blic biblioteka, 2012.
- PAMUK, Orhan. *Muzej nevinosti*. Београд: Geopoetika, 2008.
- PAMUK, Orhan. *Zovem se crvena*. Zagreb: Vuković-Runjić, 2004.
- RUMI, Dželaludin. *Mesnevija*, I. Sarajevo: Ljiljan, 2000.
- RUMI, Dželaludin Mevlana. *Mesnevija*, III. Sarajevo: Buybook, 2004.
- SCHIMMEL, Annemarie. *Mystical dimensions of Islam*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1975.
- SCHONFIELD, Ernest. Heine and convivencia: coexistence in Muslim Spain. *Oxford German Studies*, 47 (1), 2018, 35–50. (рад преузет са линка на ком је дата пагинација 1–27, <http://eprints.gla.ac.uk/152288/> (28.10.2020))

- SIJARIĆ, Ćamil. *Carska vojska*. Sarajevo: IRO Veselin Masleša – OO Izdavačka djelatnost, 1981.
- SILVA BARANDICA, Juan Manuel. Presencias y ausencias sufies en El diván del Tamarit, de Federico García Lorca. *Revista Chilena de literatura*, Abril 2008, Número 72, 207–219.
- SINHA, Lalita. *Unveiling the Garden of Love. Mystical Symbolism in Layla Majnun & Gita Govinda*. Bloomington, Indiana: World Wisdom, 2008.
- ŠILJAK JASENKOVIĆ, Amina. *Ljubavne mesnevice na turskom jeziku*, neobjavljeni rukopis.
- TANASKOVIĆ, Darko, Ivan ŠOP. *Sufizam*. Beograd: Prosveta, 1981.

Dr Nadija I. Rebronja

FROM ORIENTAL LITERATURE TO SERBIAN POETRY:  
THE SYMBOLISM OF MAJNUN AND LAYLA

Summary

The piece seeks to comparatively perceive the story of Majnun and Layla in the subtext of some international and Serbian authors. Majnun and Layla are the most famous love couple in Oriental literature, which have been mentioned in hundreds of literary works from all around the world. Originally, in the works of Eastern mystical poets, Majnun and Layla are the symbols of the search for religious love towards the divine absolute. The piece follows the development of this symbol, its change, and transformation in the works of Middle Eastern poets from the 12th century and onwards, but also in the works of contemporary world-famous authors, such as the widely read Khaled Hosseini and Nobel laureate Orhan Pamuk, and especially in the works of the poets fascinated by Orient such as Goethe (1749–1832), Heine (1797–1856) and Lorca (1898–1936), who further influenced Serbian and South Slavic poets such as Jovan Jovanovic Zmaj (1833–1904), Jovan Ilic (1824–1901), Jovan Ducic (1874–1943) and Risto Ratkovic (1903–1954). Despite various transformations and attribution of different levels of meaning, it is evident that the story of Majnun and Leyla, who are considered to be the Romeo and Juliet of the East, has had a significant influence on many international and South Slavic authors and is still an inexhaustible inspiration.

Државни универзитет у Новом Пазару  
Департман за филолошке науке  
Српска књижевност и језик  
[nadija\\_r@yahoo.com](mailto:nadija_r@yahoo.com)



Др Предраг Ж. Петровић

*ПОЕТИКА КИНЕМАТОГРАФА:  
ВИНАВЕРОВИ ЕСЕЈИ О ФИЛМУ*

У раду је реч о Винаверовим есејима и критикама посвећеним филму. Винаверова тумачења естетике седме уметности интегрални су део његове поетике и одбране модернизма. У духу Бергсонових идеја Винавер већ 1920. године пише о „метафизици филма“ као тријумфу покретних слика и динамизма који утиче на све друге уметности, на првом месту књижевност. Винавер се у овим текстовима бави могућностима заснивања особеног филмског језика, креативним моћима филма као новог медија, односа филма према књижевности, историји и идеологији, потом одређење хумора на великом платну и дејством филма на публику али и нашу перцепцију стварности. У раду је пажња је посвећена и Винаверовом учешћу у писању дијалога за филм *Чудошворни мач* (1950) редитеља Војислава Нановића.

*Кључне речи:* филм, поетика, књижевност, авангарда, стварност, језик.

Као и већина српских авангардних књижевника и Станислав Винавер је показао велико интересовање за филм. Међутим, и овде је, као и у другим доменима нашег уметничког и културног живота у годинама након Првог светског рата, Винаверова улога пионирска. Наиме, априла 1920. године у седмој свесци часописа *Мисао*, у рубрици *Белешке*, објављен је краћи текст под насловом *Поетика кинематографа* потписан иницијалом „С“. То је био први теоријски оглед о уметничкој природи и дејству филма код нас. Други, обимнији текст на ову тему, под насловом *Покушај једне кинематографске естетике*, објавиће октобра исте године, у листу *Пројрес*, Бошко Токин. Познаваоци српске авангарде слажу се да је аутор поменуте кратке, али драгоцене белешке Станислав Винавер. Под тим ауторством је Божидар Зечевић овај текст унео у књигу *Српска авангарда и филм* (ЗЕЧЕВИЋ 2013) док га је најбољи познавалац Винаверовог опуса, Гојко Тешић, уврстио у петнаести том изабраних дела овога аутора, насловљен *Укројивљељи хаоса*

(Винавер 2015). Те 1920. године Винавер је био активан сарадник часописа *Miscuo* а разлог зашто је овај текст потписан само иницијалом је тај што су тако били потписани сви чланци у рубрици *Белешке*.

У духу „комичне ерудиције“ Винавер се позива на извесног енглеског критичара који је открио и објавио изгубљени, до сада непознати део Аристотелове *Поеџике* који се односи на кинематограф, „који је, како изгледа по рукопису, постојао код Грка под називом *џокрејне слике*“ (Винавер 2015: 375). У препознатљивом контексту Бергсонове филозофије, чији утицај изузетно присутан у Винаверовом тумачењу и вредновању уметности, суштина филма се проналази у покрету и динамици.<sup>1</sup> То је битна карактеристика која најмлађу уметност издваја од других и којом, што је посебно важно, она утиче не само на све друге уметности него и на човеков доживљај и поимање света, понајпре простора и времена. „Идеал покретних слика јесте баш у покрету, што више покретности, то је филм више филм! И то је метафизика филма“ (Винавер 2015: 375). Као што ће у *Манифесту експресионистичке школе*, објављеном исте године у *Пројресу*, инсистирати на томе да уметност није подражавање него креирање нове стварности, у *Поеџици кинематографа* Винавер истиче да филм није имитација живота већ „метафизичког смисла у животу“ који се манифестује у вечитој промени или је, пак, скривен у конфузији детаља коју ниједна друга уметност не може тако уверљиво да сугерише као филм. Даље, филм захтева и успоставља нови тип естетике и перспективе, поготову због фокусираности на детаљ или појединост, какав, рецимо, постоји у крупном плану кадра.

Филм је, више него друге уметности, упућен на стварност. Баш због тога занимљива је Винаверова завршна сугестија да би филм за своје теме требало да бира фантастичне догађаје, јер би тиме развио своје креативне потенцијале и надвладао уске миметичке оквире – „утолико ће бити већа драж победе методике промене, која на опипљив начин доказује вишу стварност смисла, преко ниже стварности очевидних и јасних дејстава“ (Винавер 2015: 375). Теоретичари седме уметности често су истицали да се филмска слика генерише као краткоспојни знак у којем је означитељ једнак означеном. Тако Џејмс Монако истиче да се „снага језичких система огледа у постојању значајне разлике између означитеља и означеног; снага филма лежи у изостанку овакве разлике“ (Монако 2016: 792). Иако је овај став у основи прихватљив, филмска слика ипак има могућности да постане метафора, односно да оним што је присутно и видљиво сугерише, асоцира или упућује мноштво других значења. О стилистици филма и метафоричности

<sup>1</sup> Завршно поглавље Бергсонове *Сиваралачке еволуције* (1907) посвећено је „кинематографском механизму мисли.“ Наша свест „тече“ у низу покретних слика. „Опажање, схватање, језик, поступају уопште тако. Било да је реч о томе да се постајање мисли или да се изрази, или чак да се опази, ми не чинимо ништа друго него стављамо у покрет једну врсту унутарњег кинематографа. Све што је речено могло би се кратко рећи да је механизам нашег свакодневног сазнања кинематографске природе“ (BERGSON 1991: 174).



филмске слике, која би се могла упоредити са природом песничких слика, писали су двадесетих година прошлога века руски формалисти у зборнику *Поеџика филма (Поеџика кино)*.<sup>2</sup> Зато је важно истаћи да је и Станислав Винавер у *Поеџици кинематографа* уметничку вредност филма видео баш у његовим метафизичким квалитетима, односно у могућности да се посредством оног очевидног успостави „виша стварност смисла“.

Винавер је већ почетком двадесетих година схватио уметничку, едукативну и пропагандну моћ филма, његов утицај на поимање стварности као и могућност да креативни потенцијал покретних слика плодотворно утиче на друге уметности, првенствено на књижевност. Три важне теме се издвајају у Винаверовим есејима о филму – заснивање особеног филмског језика, нови доживљај феномена времена и могућност да путем филма на другачији начин разумемо књижевност. Управо је питање има ли филм свој језик било одређујуће за заснивање теорије филма током прошлога века (в. Омон 2006: 145). Структуралистичко-семиотички приступ инсистирао је да седма уметност има свој језик, схваћен у ширем смислу као сваки комуникациони систем који се користи знаковима уређеним на особени начин у сврху преношења информација. Објашњавајући уметничка средства и поступке на којим почива филм, попут кадра, плана или монтаже, Јурији Лотман истиче да нам филм, без обзира на то да ли је неми или звучни, увек нешто казује: „Када употребљавамо израз да нам филм нешто говори и желимо да проникнемо у суштину његовог специфичног језика, ми откривамо својеврсни систем сличности и разлика, који нам омогућавају да у филмском језику видимо подврсту језика као друштвене појаве“ (ЛОТМАН 1976: 31).

Питањима шта нам и како говори филм Винавер посвећује пажњу 1924. године у есејистичком приказу америчког филма *Daddy*, у којем је главну улогу играла прва дечија холивудска звезда Џеки Куган. То је, наравно, неми филм али Винавер наглашава да је ово остварење репрезентативни пример „речитости“ покретних слика које не само својим видљивим садржајем него и ритмом и распоредом, изражавају мноштво емоција, страсти и жеља.<sup>3</sup> То је повод Винаверу да се упусти у размишљење о смислу језика и комуникације уопште. Модерно доба је у знаку феномена осиромашења језика и његовог свођења на поједностављене функционалне стилове. Зато се у уметности осећа потреба за „освежавањем“ речи, откривањем они потиснутих или заборављених значења: „Живимо у речима, дишемо у речима, и толике револуције покушавају да освеже смисао старих речи, да старим формулама

<sup>2</sup> „Ма колико то било чудно, ако већ успостављамо аналогije између филма и уметности речи, једине праве биће не оне између филма и прозе већ оне између филма и поезије“ (Тынянов 2001: 47).

<sup>3</sup> Јуриј Лотман примећује да су на почетку кинематографије филм звали *Велики мутавко* (Великий немой). „То је врло прецизно: мутавко – није ћутљивац, онај ко може да говори, већ онај ко жуди да буде схваћен, ко говори покретом руку и мимиком, самим својим стањем. Филм говори и жуди да буде схваћен“ (ЛОТМАН – СВИЈАН 2014: 27).

даду нову, обновитељску снагу и убедљивост. Речи више нису речите“ (ВИНАВЕР 2015:376). Сталном употребом речи су похабале и истрошиле своја значења, постајући конвенционални шаблони који се аутоматизовано употребљавају. Став о аутоматизацији речи, али и књижевних конвенција и жанрова, као и захтев да се она превазиђе, један је од кључних авангардних теза у низу манифеста и програмских текстова, од руског футуризма и немачког експресионизма до француског дадаизма и надреализма. Своје најпознатије и најпотпуније теоријско појашњење добила је у текстовима Виктора Шкловског *Ускрснуће речи* (1914) и *Умјетносћ као њосћујак* (1917). О „ослобођавању речи, појмова, представа од њихових стега и окова“ Винавер је 1920. писао у *Манифесћу експресионистичке школе* (ВИНАВЕР 1921: 21). Ту могућност ослобођења или васкрсења речи Винавер у осврту на филм *Daddy* види управо у уметничкој снази покретних слика: „Старим речима филм даје снагу откровења“ (ВИНАВЕР 2015: 376). Оно што смо читали у деветнаестовековним романима Александра Диме или Виктора Игоа, а што у модерно доба може деловати наивно или патетично, добија на великом платну свој нови живот. Цеки Куган игра дечака који, остављен од свих, креће у свет и пролази кроз различита искушења, што подсећа на заплете неких старих романа, рецимо оних које је писао Чарлс Дикенс. Борба са судбином, солидарност и хуманизам прелазе из књижевности на филм, актуелизујући на нови начин неке елементарне вредности на којима почива друштво. Винаверу је стало да истакне да филм поред естетских има и етичку димензију којом делује на гледаоце, постајући својеврсна проповедаоница са које се објављују поруке. Те поруке у претходним вековима људима су долазиле из религије, филозофије или књижевност док у ново доба филм постаје нова „религија човечанства“ (ВИНАВЕР 2015: 376).

Одређењу филмског језика Винавер ће се вратити почетком педесетих година и то поводом првих филмова Чарлија Чаплина. У тим остварењима он примећује један, за разумевање језика и комуникације, важан парадокс – Чаплинови филмови су препуни бруталног насиља и грубости али у исти мах њихова је порука изразито хуманистичка. У томе Винавер уочава механизам функционисања сваког језика, па и овог филмског. Као сваки система знакова намењен саопштавању и филм је, у првим деценијама свог постојања, био суров и недовољно артикулисан: „Свака нова уметност тражи најпре језик. Она не може одмах да нађе изразити стил општења који би се одмах разумео. Грубост се разуме одмах. Ту нема увијања. И сам наш људски језик био је најпре ужасно груб да би био посве разумљив. Далек је пут од речи до симбола. Да би се разумела намера, треба бити јасан и директан“ (ВИНАВЕР 2015: 378–379). Пре филма, кроз сличне процесе прошло је и модерно позориште, рецимо у случају Шекспировог претходника Кристофера Марлоа чије су драме препуне злочина и убистава. То је, према Винаверу, развојни пут сваког језика – од оног сировог и грубог до постепеног овладавања способностима за наговештаје, финесе и симболе. Међутим, извесан траг, или талог, грубости увек остаје и опстаје у језику, о чему сведоче

псовке. Оне, истиче Винавер, нису део лепе језичке културе али, ипак, чине саставни, па некада и неопходни, део комуникације зато што јој дају дозу експресивности, упечатљивости и разумљивости, која се другачије, можда, и не би могла постићи. Да не би постали сувише апстрактни и сасвим одвојени од животне стварности, језику и уметности су потребне такве „копче“ са грубом реалношћу и физичким, материјалним подстицајима. У овим Винаверовим размишљањима могла би се уочити оквири могуће концепције разумевања промена које настају у развоју уметности. Када њени изражајни поступци постану сувише префињени, академски или одвојени од стварности и од публике, уметност се опет, у извесној мери, враћа оном грубом, натуралистичком или бруталном, да би у томе нашла обнову и нове подстицаје: „Кад сувише забасамо у неразумљивост, у изражајну расплутност, морамо се враћати спасоносној грубости, не зато да бисмо били и остали груби, већ да бисмо постали разумљивији и приступачнији“ (ВИНАВЕР 2015: 381).

Поред Чарлија Чаплина други уметник чији су филмови били инспиративни за Винаверово промишљање уметничких поступака покретних слика, био је Волт Дизни. Управо анимирани филмови откривају неке опште стваралачке поступке филма, какви су манипулација временом или комика, хумор и дејство слике на публику. Филм може да догађаје сажме или да их „развуче“ успостављајући одређени ритам призора којег у свакодневном животу нисмо свесни. „У филму можемо да застанемо, као коцкар када је све ставио на једну карту, па ту карту лагано открива и сладострасно густира“ (ВИНАВЕР 2015: 383). Редитељи могу чинити сваковрсне „вратоломије“ са временом – да му се ругају, ласкају, изазивају га. Међутим, анимирани филмови чине очигледним то колико је време важно за постизање комичних ефеката јер они су најјачи ако се појаве у правом тренутку, поготову као изненађење за публику која нагло постаје свесна да нешто што је деловало страшно, то заправо није. Позивајући се на Бергсона, Винавер наглашава да смех има огроман психолошки значај јер одагнава страх и доноси олакшање. Анимирани филмови Волта Дизнија засновани су на таквом дејству хумора: „Што смо брже ослобођени море, то је и већа радост наша. У игри са временом Волт Дизни је добио трку, јер може брже но иједна уметност да докаже: да се те и те појаве, те и те околност не морамо бојати, јер је механичка, трапава, неспретна, неопасна“ (ВИНАВЕР 2015: 384). Међутим, то није само одлика Дизнијевих филмова него и модрене америчке културе која, како примећује Винавер, користи смех као важно средство против свега што јој стоји на путу. Особена „смеховна пропаганда“, у рекламама, филмовима, па чак и у политичком активизму, усмерена је ка најразличитијим противницима, како оним у Америци тако и онима у свету. Ова запажања која задиру у домене социологије културе, занимљива су и актуелна у контексту објашњења утицајне, чак и доминантне, позиције америчке популарне културе на глобалном плану. Ипак, Винавер у холивудској индустрији смеха и снова види и велику опасност, јер тако фабрикован смех све више постаје комерцијалан

и профитерски, сувише усиљен и механички, изневеравајући праву природу и смисао хумора. „Смех је кадар и данас да послужи напретку, али и силама које напредак коче. Смех је кадар да пође и противу самог пранагонског живота. У томе и лежи огромна опасност за човечанство од школе Волта Дизнија“ (ВИНАВЕР 2015: 385).

Још критичнији према Холивуду Винавер ће бити у тексту *Разјолићени Холивуд* (1955), објављеном три године након есеја *Пућ и значај Волија Дизнија*. Реч је о приказу књиге *Naked Hollywood* (1953) фотографа Артура Ашера Фелинга, познатијег под псеудонимом Виги, који је успео да камером сними наличје фабрике снова, од фигуре Оскара сликаног отпозади до филмских звезда ухваћених у тривијалним ситуацијама. Винавер истиче сву духовитост и иронију која настоји да оголи гламурози свет филма и сведе га оно што је он заправо – „лаж, заблуде, рекламе, шарене крпице, илузије људске“ (ВИНАВЕР 2015: 423). Иако му је овакво виђење блиско, Винавер га ипак не прихвата у потпуности, претварајући приказ књиге у расправу о природи филмске илузије и њеног утицаја на публику. Ако је филм лаж, онда је то она узвишена или „виша“ лаж без које не би ни било маште, стваралаштва па ни уметности. „Јер људска илузија и није састављена од живе истине. Има у свакој творевини уметности много технике, много свакојаким мајсторија и трикова. То звучи болно, али је истинито“ (ВИНАВЕР 2015: 423). Винавер је свестан да је филм уметност која је илузију довела до опасних граница, када се лако прелази у манипулацију па, коначно, и у кич који из комерцијалних разлога подилази укусу широке публике. Међутим, модерном човеку је, изгледа, потребна и таква врста одушка, краткотрајне опијености другим световима које оживљавају на покретним сликама, у мраку биоскопске дворане. Зато што публика увек тражи душевне трепете и заносе, зато су „и ђинђуве неопходне. И мерцани. И блесак. И мрак. И сутон. И богзна шта све не: шминка, сузе (макар и од глицерина), разрогачене очи, унезверени погледи“ (ВИНАВЕР 2015: 423). Али потребну су свакако и књиге попут *Разјолићеној Холивуда* да би се повремено подсмехнуле овој, тако људској, потреби за гламурозним илузијама.

За разлику од модерних романа амерички филмови често инсистирају на хепиенду, о чему је Винавер писао у есеју *Три мускејара њробијају се мачем кроз васиону* (1948), поводом екранизације романа Александра Диме. Публика која долази у биоскопе, клонула од свакодневних напора или пораза, тражи „слатку причу“ која ће је утешити. Таква, утопијска димензија филма је свакако важна, али она прети да постане очекивани клише. Инсистирајући на идеји бергсоновски схваћеног динамизма, Винавер и овде налази повод да проговори о односу живота и уметности. Смисао људског постојања никад не може бити коначно одређен и досегнут. То би онда био некакав претећи тоталитет, једном успостављен и непромењив оквир који не би био испуњење среће већ кобно ограничење и претња. „Хепиенд је привремено застој човеков. Сведочанство слабости, а не снаге. Кад би хепиенд био прави крај, живот би престао да буде чудо, чудо би се фосилизовало, место да живи, Гетеов би се тренутак продужио у језиву апотеозу правил-

них стихова, у бљутаву бенгалску ватру“ (ВИНАВЕР 2015: 396–397). Зато је и победа јунака на крају филма *Три мускетара* само краткотрајни предах до следеће авантуре и мегдана. Као што је Александар Дима након првог написао још неколико романа о својим јунацима, тако се Холивуд спрема да снима још неколико наставака, можда више због комерцијалних него неких виших, филозофских разлога. Како год, Винавер је тиме задовољан јер „борба не сме да стане, човек би онда изневерио себе сама“ (ВИНАВЕР 2015: 397).

У већини текстова Винавер истиче да филм није супарник другим уметностима, напротив, он има даје нови подстрек. Као што штампана књига није зауставила развој ликовних уметности тако ни филм не доводи у питање опстанак позоришта или књижевности него их „буди из летаргичног сна“ и „лакомислених пропуста и брзоплете охолости“ (ВИНАВЕР 2015: 387). Уметност покретних слика не само да утиче на нови доживљај стварности него подстиче и машту која има прворазредну улогу у нашем духовном животу, што је још једна значајна Винаверова тема. И у есејима о Чаплину и Дизнију, као и у тексту *Доследност и маџија* (1952), Винавер ће истаћи колики је значај имагинације за све уметности али и обрнуто, колико уметност васпитава и подстиче људску машту да открива и мења постојећи свет. „Уметност нам је неопходна, дакле, ради нашег најприкладнијег оруђа – ради наше маште, која је у основи и језика, и сваког општења људског“ (ВИНАВЕР 2015: 382). Наравно, треба узети у обзир да су ови ставови изречени средином прошлога века, у време када се на српској књижевној сцени води борба између модерниста и реалиста. Као бескомпромисни борац за уметничке слободе Винавер је у текстовима посвећеним филму наглашавао значај креативности, права на стваралачки експеримент те, коначно, значај тако схваћене уметности за напредак друштва у целини.

Винавер не само да је писао о филму него је и учествовао у реализацији неких југословенских филмова крајем четрдесетих година, где је до изражаја дошла његова богата имагинација и језичка инвентивност. Међутим, најпре треба истаћи његов у рукописној заоставштини пронађен синопсис, или „оквирна прича“ како га он назива, за нереализован филм *Змија младожења*. Инспирацију је нашао у усменој традицији, митској и фолклорној, првенствено у музици, попевкама и обредним играма. У бројим есејима, од којих је најпознатији *Наци везови*, Винавер је истицао уметничку вредност српске народне културе која му је ове послужила као окосница за „балетско-обредни филм, са прастарим мотивима“ (ВИНАВЕР 2015: 410). Али Винавер је свестан могућности да такав, архаичним мотивима и фигурама инспириран филм, буде далеко од сензибилитета и интересовања модерних гледалаца. Ипак, истиче да је наша публика нагонски воли игре, мелодије и ритмове који су уписани у колективно несвесно људи са ових поднебља. С друге стране, и иностраној публици би овакво остварење било занимљиво, не само зато што би у њему препознала нешто оригинално и егзотично него и због тога што би филм садржао универзалне и свима разумљиве симболе везане за архетипске сукобе добра и зла, светлости и таме.

Винаверов синопсис је у прози, која повремено има наглашену лириза-цију, али дијалози и монолози у филму, били би у стиху „митског и мађијског карактера“ (ВИНАВЕР 2015: 410). Својим ритмом и мелодијом тај стих би заправо суштински обликовао радњу и атмосферу читавог филма. Кључни моменти не би се ни тумачили речима него мимиком, обредним играма и слутњама. Таква уметничка концепција врло је блиска поетици матерње мелодије Момчила Настасијевића, поготову њеном остварењу у драми *Међулушко блајо*. У синопсису је пажња посвећена и особеној стилизацији сценографије, костима и декора у представљању двора Сунца и Месеца, царства змија, суђаја и подземних одаја. Винавер је то замислио као укрштај фолклорног и модернистичког, односно мотива преузетих са наших везова, ћилима и стећака и технике апстрактног сликарства – „нешто између Волта Дизнија и Стравинскове неокласицистичке стилизације, са доста чисто народског Пикаса, Брака и Матиса“ (ВИНАВЕР 2015: 410). Планински пејзажи били би остварени експресионистички, у духу једног Лубарде или Бијелића. Заплет, обликован кроз петнаест целина, само је инспирисан песмом *Змија младожења* и приповетком *Усуг*, а заправо је оригинална Винаверова синтеза бројних фантастичних мотива и ликова из фолклорне традиције у чијем средишту је однос између земаљског и подземног света. Да је синопсис реализован на филму, вероватно би најимпресивније деловале сцене плесова и игара: просидбене поворке која носи дарове, сплет змија, игра канделабара или завршна сцена названа *Тријумф лейојте*. Овако замишљен Винаверов синопсис близак је оном типу авангардних писаних или папирних филмова, како их је назвао Бранко Вучићевић, написаних да заправо никада и не буду снимљени. Ти жанровски хибриди настали су на раскршћу кинематографије и књижевности, филмског сценарија и авангардне приповетке наглашене и необичне, могло би се рећи заумне, сликовитости. Такве су кино-приповетке *Доктор Хийнисон или техника живојиа* (1923) Монија де Булија и *Љускар на њрсџима* (1930) Александра Вуча (в. LEVI 2013: 71).

Интензивно Винаверово проучавање српског фолклора и књижевне традиције доћи до изражаја у филму *Чудојворни мач* (1950) редитеља и сценаристе Војислава Нановића, где је Винавер био ангажован као писац и редактор дијалога. Снимљено по мотивима бајки *Баци-Челик* и *Злајна јабука и девет њауница* ово остварење је до данас остало један од ретких аутентичних примера епске фантастике у домаћој кинематографији. О раду на овом филму Винавер је оставио пажње вредно сведочанство, текст *Језик у филму*, написан као одговор на замерке које му је поводом дијалога у *Чудојворном мачу* упутио Ђуза Радовић. Наиме, овај критичар сматрао је да језик којим говоре ликови није довољно диференциран. Винавер се томе супротставља тврдњом да се у филмској бајци, за разлику од уобичајеног драмског текста, мора усвојити поетика народног приповедања и епског света који такву врсту језичке карактеризације не познаје. „У бајци је меродаван епски језик, стил скаске. Претерана диференцираност у језику појединих личности пореметила би сам стил скаске. За тај стил меродавна је *Хиљагу* и *једна ноћ* и наше



народне приче“ (Винавер 2012: 379). Управо у источњачким причама Винавер је нашао упориште за постизање извесне језичке рељефности, динамизма па, коначно, и игре. За то су му послужиле песме, односно стихови, некада озбиљни а понекад шаљиви, којима се повремено обраћају поједини јунаци филма и тиме уносе нови ритам у ткиво прозе, односно дају „чаробност или комику причаном тексту“ (Винавер 2012: 379). Дobar пример за то су стихови које изговара дворска луда у којим се препознаје Винаверова језичка инвентивност у обликовању шаљиве мелодијске бројанице: „Звекни звечко звук, звук, звук, / Што си, прико, тако прек / А памети ни за лек, / Благо мени читав век / Звекни звечко, звук, звук, звук“.

Док је у *Чугойворном мачу* инсистирао на минималној језичкој разлици у говору ликова, у сценарију за филм *Велике жртве* Винавер је покушао да избегне монолитност својствену епском свету. Овај нереализовани играни филм требало је да тематизује стрељање у Крагујевцу октобра 1941. Пошто ниједна од пет верзија сценарија није добила повољну оцену, „Авала филм“ понудила је 1950. године Станиславу Винаверу да, на основу оног што је до тада урађено, разради и побољша дијалоге и карактеризацију ликова. Вођен намером да избегне како патетику тако и примесе документарног и анегдотског, Винавер је покушао да се уживи у психологију жртава и целата а да улогу главног јунака повери самом народу као некој врсти античког хора. „То је онај народ о коме гавран гракће Кулиновој кади: Србија се умирит не може! У свима је њима стихијска љубав према слободи, љубав која букти столећима и стихијска мржња на ропство, мржња која пламти кроз векове“ (Винавер 2015: 402). Посебно је занимљива Винаверова идеја да успостави смисаони и психолошки континуитет између Првог и Другог српског устанка и народноослободилачке борбе у Другом светском рату. Не желећи да ликове окупатора и љотићеваца сведе само на пуко оруђе зла, покушао је да их психолошки разради и проникне шта је то у човеку што га нагони на злочин. У проналажењу неких драматуршких решења Винавер је био вођен драмом Бернарда Шоа *Бавољи ученик*. Ипак, велики труд претворио се у „узалудну жртву“ јер његова концепција филма није добила подршку продуцентата па до снимања није ни дошло. Све то је био повод Винаверу за полемику коју је водио са сценаристом и редитељем Љубишом Манојловићем, покушавајући да одбрани своју концепцију филма као уметничке истине која не сме да изневери ни естетску ни етичку одговорност у обликовању историјских догађаја.

Винаверови есеји, критике и полемике о филму, настајали у распону од почетка двадесетих до почетка педесетих година прошлога века, још један су доказ не само свестраности овог аутора него и пионирске улоге коју је имао на пољу одређења и разумевања модерне уметности. Ти текстови се свакако морају читати у контексту Винаверове модернистичке поетике јер се у њима разматрају готово сва питања која су овога аутора опседала као књижевног ствараоца и тумача, поготову она везана за однос уметности и стварности или природу хумора и смеха. Винаверова естетика филма почела



је у знаку апологије покретних слика а завршила критичким промишљањем холивудске индустрије снова. Одговори које је Станислав Винавер понудио, актуелни су и данас.

#### ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- ВИНАВЕР, Станислав. *Громобран Свемира*. Београд: Свесловенска књижарница М. Ј. Стефановића и друга, 1921.
- ВИНАВЕР, Станислав. *Језик наци насушни*. Сабрана дела. Књига 8. Приредио Гојко Тешић. Београд: Службени гласник, Завод за уџбенике, 2012.
- ВИНАВЕР, Станислав. *Укротитељи хаоса*. Сабрана дела. Књига 15. Приредио Гојко Тешић. Београд: Службени гласник, Завод за уџбенике, 2015.
- МОНАКО, Џејмс. Језик филма: знакови и синтакса. Летопис Матице српске. Књ. 497. Св. 5 (2016): 786–817. (превео Стефан Пајовић).
- ТЕШИЋ, Гојко. *Пркоси и заноси Станислава Винавера*. Београд: Просвета, 1998.
- ТЫНЯНОВ, Юрий. Об основах кино. *Поэтика кино*. 2-е издание. Санкт-Петербург: Российский институт исторических наук, 2001.

\*

- BERGSON, Anri. *Stvaralačka evolucija*. Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1991. (prevod: Filip Medić).
- ZEČEVIĆ, Božidar. *Srpska avangarda i film*. Beograd: Udruženje filmskih umetnika Srbije, 2015.
- JOVIĆ, Bojan. *Avangardni mit Čaplin*. Beograd: Službeni glasnik, 2018.
- LEVI, Pavle. *Kino drugim sredstvima*. Beograd: Filmski centar Srbije, 2013.
- LOTMAN, Jurij. *Semiotika filma i problemi filmske estetike*. Beograd: Insititut za film, 1976. (prevod: Mitar Popović).
- LOTMAN, Jurij, СВИЈАН, Jurij. *Dijalog sa ekranom*. Beograd: Filmski centar Srbije, 2014. (prevod: Zorislav Paunković).
- ОМОН, Жак. *Estetika filma*. Beograd: Clio, 2006. (prevod: Jasna Vidić).

Predrag Ž. Petrović

#### THE POETICS OF MOVING PICTURES: VINAVER'S ESSAYS ON FILM

#### Summary

Stanislav Vinaver has written several essays and reviews on film. In these texts Vinaver deals with the possibilities of establishing a distinctive film language, the creative power of film as a new medium, the relation of film to literature, history and ideology, then the definition of humor on the big screen, the effects on the audience and our perception

of reality. Already in the early twenties, Vinaver realized the artistic, educational and propaganda power of film. He wrote about the influence of film on the understanding of reality and about the possibilities for the creative potentials of film to influence other arts, primarily literature. Vinaver was particularly interested in the films of Charlie Chaplin and Walt Disney. Vinaver's film aesthetics began as a glorification of moving pictures and ended with a critical review of the Hollywood dream factory. The paper also pays attention to Vinaver's participation in writing the dialogue for the film *The Miraculous Sword* (1950), directed by Vojislav Nanović.

Универзитет у Београду  
Филолошки факултет  
Катедра за српску књижевност  
са јужнословенским књижевностима  
*pedja611@yahoo.com*



Др Дејан В. Ајдачић

## О БОЛНОМ ДОЖИВЉАЈУ НЕПРИПАДНОСТИ СЛОВЕНСКИХ ЕМИГРАНАТА

(у горким комедијама Славомира Мрожека,  
Анджеја Стасјука и Небојше Ромчевића)

Аутор приступа анализи драма три словенска писца полазећи од идеје „самопротивречја“ из филозофије дијалога Мартина Бубера, од промишљања Емануела Левинаса и Бернарда Валденфелса о туђинству и страном, као и идеје Викторије Красних о психолошким аспектима стреса при адаптацији другој култури. Аутори комедија приказују дошљаке са сиромашног европског Истока на богатом Западу, њихов однос према богатству и беди, жељу за богатством и страх од сиромаштва, страх да не буду подређени у свету „задовољних“ Западњака, што даље води колебању и вредности и чинилаца њиховог идентитета. О различитим аспектима осећања свога и туђег говоре и савремени драмски писци Пољаци Славомир Мрожек (*Емигранти*) и Анђеј Стасјук (*Ноћ*) те Србин Небојша Ромчевић (*Брод љубави*). У драмским преиспитивањима открива се асиметрија потреба и жеља, огледају се промене у осећању припадности, и испољавају амбиваленције у осећањима припадности, прихватања и одбацивања себе и Других.

*Кључне речи:* емигранти, драма, припадност, самопротивречје, Други.

Савремени свет са измешаним нацијама и верама, са „разливеним“ полним оријентацијама и крајње релативизованим узрасним разликама чини сва питања идентитета и страности вишеструко сложеним. Земље некадашњих западних освајача су постале привлачан циљ потомцима некадашњих „дивљака“ који су пожелели да добију део њиховог богатства. За разлику од стабилних одређења „свој“ vs. „туђ“ у доба колонизатора и колонизованих, данас су категорије идентитета мање јасне, јер је много људи напустило места ранијег боравка. Дошљаци из разних земаља у новом крају постављају себи слична питања о своме тамо и своме овде, о туђем овде

и туђем тамо. Ретко преиспитујући разлоге пресељења, они самеравају некадашње маштарије и реалне могућности, меркају колико им је овде боље, размишљају шта ће засигурно добити а шта можда могу да освоје, шта ваља чинити, шта треба жртвовати, а шта се у новом окружењу не сме жртвовати. То су тешка питања којима се емигранти враћају и траже одговоре у кругу себи сличних дошљака.

Идеје Филозофије дијалога овде представљају полазну тачку даљег разматрања. Мартин Бубер, у књизи *Ја и Ти* говори о Субјекту који не комуницира у односу Ја – Ти, па одређује „самопротивречје“ у односу према самоме себи:

– Када човек не успева да овери *а њриори* односе у свету, када не омогући да његово урођено Ти делује и буде остварено у додиру са Ти које сусреће, онда се оно посувраћује унутра. Развија се у додиру са оним што по природи не може да буде предмет, са Ја, то јест развија се тамо где уопште нема места за развој. Тако настаје конфронтација са самим собом која не може да буде однос, присутност, струјање реципрочног деловања већ једино самопротивречје. Човек може покушати да га протумачи као неки однос, на пример, као религиозни, да би се истргао из страве двојништва, но увек изнова открива варљивост тумачења (BUBER 1977: 84).

Питање које ће бити размотрено у три трагикомедије, тиче се природе тог самопротивречја. Да ли се та конфронтација са самим собом обликује и као осећање туђинског у себи, а које је изазвано туђинством у свету који није свој.

Самопротивречје, тешкоће у самоодређењу су повезане са болом неприпадања. Сиромашном дошљаку нова средина је вишеструко туђа – тај свет је богатији од света из кога долази, дошљак га не разуме, у њему он није прихваћен, нити зна како да га учини својим. Дошао је да би у новој средини нашао бољитак, али га мучи сумња да ли ће жељено благостање да достигне као особа коју не прихватају као равноправног члана заједнице. Таква иницијална позиција отвара ланац сумњи и нада, страхова и храбрости, очаја и самоуверености који обухватају и односе са другима, најчешће себи сличнима, који такође пате због неприхватања и самопротивречних односа са околином.

Трагифарсе, црне комедије (СТАУН 1962), трагикомедије (GUTKE 2005) о којима ће бити реч, садрже грубости које су део погледа емиграната на себе и на свет у који су дошли. Комедиографи приказују истовремено постојање супротних механизма – са једне стране се појачава сопствени идентитет појачавањем туђинства према свима који су около, а са друге стране, умањује се туђинство прилагођавањем захтевима нове средине. Дошљак са периферије богатог света у центру света благостања је приморан да противно својој вољи преуређује своје погледе на свет. Дубравка Угрешић је истакла парадоксалност животне ситуације емигранта, који бежећи од прилагођавања

у својој средини мора да пристаје на веће компромисе у свету који није његов (UGREŠIĆ 1996).

Живот дошљака у туђем свету пун је „самопротивречја“, како би рекао Мартин Бубер. На темељима феноменологије Емануел Левинас развија идеју о страности (туђинству), као идеју о нестабилизваном, непрестаном одређивању сличности и разлика у односу на другог, али издваја случај када због апсолутне потребе за издвајањем другог, субјект губи стабилан ослонац и могућност самоодређења, уместо чега му једино преостаје одређење посредством другог (PROLE 2010: 214–215). Са императивним тражењем туђег, страног, парадоксално, појављују се проблеми самоодређења, па такву особу и одређују Други. У ситуацији дошљака тај Други, најближи јесте сусед – дошљак, који говори себи сличнима какви су и они.

Уводим појам „прекомерно стварање туђинства“ у погледима дошљака, како бих прецизирао Левинасове идеје о особама које, парадоксално, као туђинци сами почињу да приписују туђинске идентитете. Али, по свој прилици, ствар је и сложенија, јер дошљак не жели да вечно остане туђинац. Он, поред отпора прилагођавању, тежи да укине своје туђинство, те да у том туђем престане да се осећа као непозвани странац, јер жели да се осети као „свој на своме“. И ту се конкретизује Буберов појам „самопротивречја“. што немачки филолозоф Бернард Велденфелс назива „туђинством које се шири ка унутра“.

Из доживљаја неприпадности произлазе тескоба, увређеност и завист, спремност на одступање од моралних правила које укључује вређање других, а у неким случајевима и насилно понашање. Увреде и цинични коментари су део говора тих јунака, али постоји и једна виша, свевидећа иронија самих комедиографа који драмским ситуацијама оцртавају свој поглед.

**1. Емигранти.** Комедију у једној сцени *Емигранти* (1974) Славомир Мрожек је написао у добровољној емиграцији у Италији као писац који није био принуђен да бежи из социјалистичке Пољске. У комаду двојица емиграната заједно живе у јадној собици у некаквом подруму негде у Западној Европи. У тексту нема етномаркера који једнозначно упућују на земљу из које су они дошли, што је веома раширило асоцијативне могућности повезивања тих јунака са разним народима. Иако је комад настао у време хладног рата и подељене Европе, што у комедији није наглашено, она и после великих политичких промена остаје потпуно актуелна, будући да су се у богатој Европи појавили неки нови емигранти. Да је ова драма још свежа и занимљива сведочи и чињеница да се још игра у Европи. *Емигранти* су у Србији најчешће постављан Мрожеков комад<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Премијере *Емигранти* су постављане у Београду (Атеље 212, 1975), Сомбору (Народно позориште, 1975), Зрењанину (Народно позориште „Тоша Јовановић“, 1976, 1995), Зајечару (Народно позориште Тимочке крајине, 1987), Ужицу (Народно позориште, 1988), Београду (БДП, 1991), Лесковцу (Народно позориште, 1997), Вршцу (Народно позориште

У Мрожековим *Емигрантима* је показано како се из осећања неприпадности, туђинства дошљака рађају разни типови тескобе и бола због живота у туђини, у коме је самоостварење тешко оствариво. Двоје дошљака различитих погледа на свет заједно живе – АА је образован, а ХХ необразовани најамни радник са кицошки зашиљеним ципелама и склоношћу да стално поткрада свог сустанара и земљака. У првој сцени потискивани бол туђинства ХХ-а, необразованог цимера, Мрожек приказује кроз његово хвалисање да га је непозната лепотица по изласку из вагона позвала у станични тоалет да воде љубав. АА у то не верује и избацује лагарије из приче ХХ, али иако овај зна да је причу измислио, због разобличене лажи се осећа повређено, разбија флашу и насрће на АА. Мрожек духовито показује како се самопротивречје и неспремност на реално самоодређење претвара у фантазму остварења нечег недоступног. АА зна да су обојица грађани другог реда, да живе у оскудици у средини која их не прихвата, али његов проблем је мањи, јер он ту средину цени, док је ХХ наивнији и примитивнији у својим реакцијама, несвестан је подлих механизма компензација које га наводе да митомански измишља догађај да би себи дао вредност коју прижељкује. Викторија Красних поводом стреса при адаптацији другој култури пише о нелагодности коју прати губитак оријентира (Красных 2003: 329–330). Измишљени сусрет ХХ-а прикрива његову стварну подређеност, али открива прикривену жељу за сексуалном партнерком.

Славомир Мрожек приказује само два емигранта. Приближио их је животом у истој соби, али их је удаљио циљевима, поступцима и погледима на живот, при је чему АА као интелектуалац спремнији да прихвати реалност и стварно место у туђем свету. У животу емиграната честа су осећања понижења, које Мрожек показује као опозицију самопоштовања и његовог одсуства. Али недостатак самопоштовања не садржи мелодрамске сажаљиве елементе. Гутке одсуство „сентименталног“ одређује као својство трагикомедије:

(...) не би требало да буде тешко направити разлику између необичне емоционалне мешавине „тужне веселости“, тако драге „сентименталног“ добу и доживљаја трагикомичног, понајпре већ и зато што у „тужној веселости“ не постоји свест о комичном (Гутке 2005).

Образованији АА наводи ХХ-а да себи призна своје осећање туђинства и одсуство самопоштовања. Славомир Мрожек, са великим комедиографским даром заоштрава проблем достојанства ХХ користећи веома грубу опозицију људског и животињског у приказивању неколико ситуација. Када АА

---

„Стерија“, 2002), Бања Луци (Народно позориште Републике Српске, 2005), Нишу (Народно позориште, 2005) и Новом Пазару (Регионално позориште, 2012 – две премијере – 25. маја и 20. септембра). У театролошкој књизи Јадвиге Сопчак о пољској авангардној драми у Југославији детаљно се осветљавају инсценације *Емигранта* у Југославији од 1975. до 1984. (Сопчак 2001: 117–143). Бројне су театролошке студије о поставкама *Емигранта* у свету.



прочита етикету на конзерви са месом коју је његов мање прилагођени земљак купио, он ХХ-у каже да је то храна за псе, што овај не прихвата одбијајући помисао да је набавио јефтиније месо за четвороножне пријатеље. Када попусти аргументима, он одбија да једе оно што је за псе, јер није пас.

ХХ-а одбија увреду да је животиња и у другим Мрожековим сценама. АА позивајући ХХ-а да пију, каже за себе да је свиња, а његов друг не жели да пије, јер не прихвата да је он свиња. Чудна, вербална одбрана достојанства попусти тек пошто АА одрекне да је свиња. Себичност и прождрљивост коју физички радник показује кришом узимајући шећер, цигарете, конзерве које није платио, прати и патолошки апетит, коју комедиограф речима АА такође тумачи као црту животиња, али затим додаје да животиње узимају онолико хране колико им је потребно да задовоље глад. Помен животиња у овој прилици не изазива љутњу ХХ-а, јер он зна да поткрада свог суседа и да није у његовом интересу да га по том питању додатно љути.

Иако свом саговорнику то не дозвољава, ХХ себе назива животињом ослањајући се на устаљени фразеолошки израз – да живи као пас. Неочекивано је када призна да пси живе боље од њега. Када АА чује за здравствене проблеме које изазивају свакодневне вибрације на тешком послу ХХ-а и пита га да ли је он човек – сугеришући му одговор да није ни човек, ни пас, ни свиња, већ да је во, тупи, глупи, теглећи во, ХХ најпре одбија, али потом и прихвата.

Неприлагођавање новој средини чини део погледа на свет ХХ-а. Његов друг примећује да он неће да учи језик који би му могао помоћи да нађе и бољи посао и разуме људе који су око њега. ХХ каже да та створења нису људи, а на следеће питање АА где се онда налазе људи, ХХ каже – код нас. Радник одбија да макар мало овлада језиком зато што не жели да се приближава странцима, иако живи у њиховој земљи. Он очигледно жели да задржи баријеру која га одваја од људи које среће, што представља прекомерно бујање осећања туђинства.

Халапљив и прождрљив, вечито у грчу сакупљања свега што може цабе да узме, физички радник ХХ себе не види у средини у којој живи. Он ту средину доживљава само као извор пара које ће да сакупи да би у родном крају обесно почастиио суседе за рођендан и саградио кућу. Због те фиксације, он живи у илузији привременог живота у коме не примећује стварност, која за њега остаје туђа. Пољски комедиограф се горко подсмева том осећању „привремености“ туђинства. У суштини, ХХ се отуђио од свега – од свог краја, али и од простора у коме, верује, привремено живи. „Самопротивречје“ ХХ-у открива АА када му говори да неће никада отићи кући, јер не може да промени своју природу.

Интелектуалца АА очигледно боле сећања на бившу земљу, од које је он побегао као од нечег недостојног, а ХХ је хвали, што љути образованијег земљака. Њему смета што ХХ не види да је свет у коме се налазе бољи од онога из кога су дошли, смета му што он жели тамо да се врати, али му замера

и што се стално нечега сећа. АА не жели ничега да се сећа. Тема сећања у Мрожековој комедији *Емигранти* заслужује додатну пажњу.

2. Ноћ: МАФИЈАШИ СА ИСТОКА НА ЗАПАДУ. Отварање граница између држава социјалистичког и капиталистичког блока на прелому 1990-их година, учинило је очигледним стварне размере разлике између личног богатства људи са Запада и сиромаштва житеља Истока, али су се поред увида у несразмерна материјална блага Запада и Истока, указале и разлике у погледима на свет, асиметрија потреба и жеља људи у до недавно подељеној Европи (Алдачић 2013: 316-317).

Писац, путописац и есејиста Анджеј Стасјук је написао драму *Ноћ: словенско-германска медицинска џраџифарса* (2005, *Noć : slowiańsko-germańska tragifarsa medyczna*) по наруџбини немачког позоришта „Düsseldorfer Schauspielhaus“, али она није објављена на немачком.<sup>2</sup> У оквиру дипломског рада на загребачкој полонистици о изазовима превођења Стасјукове *Ноћи*, Миховил Павичић је понудио свој превод овог драмског текста на хрватски језик (РАВИЋИЋ 2019: 13–61). Драма говори о грубим момцима са Истока на Западу, а у поднаслову носи одређење *џраџифарсе*, што упућује на приказивање догађаја пуних несреће, али са подсмехом. Стасјук горкоосмехнути комад се ослања на етничке стереотипе и устаљене црте Руса и Немаца. Приказани су руски мафијашаи на Западу како без страха, жедни богаћења, краду и убијају без ограничења. Они могу све, а жртве чије скупе ствари они отимају, доживљавају те крадљивце као надљуде којих се ваља плашити. Али то нису ничеовски надљуди, то су неустрашиви разбојници и насилници који не мисле о моралу, обавезама и забранама отимања туђег. Они не осећају бол, нити их погађа бол оних који им се налазе на путу. Њих чак не узнемирава ни помисао о могућим законским казнама и затвору.

Јунаци Стасјукове трагифарсе знају да су њихови очеви и дедови у Другом светском рату победили фашисте. Али продор на Исток и време дедова само показују најезду која се одвија у супротном смеру – са Истока на Запад. Отимачи, као нови освајачи не прихватају чињеницу да су се родили у делу света пораженом у хладном рату, не прихватају тај пораз као казну, јер за тај пораз нису лично криви. Њихов психолошки профил не може се објаснити ресентиманом, кивном мржњом праћеном завишћу и жељом за осветом, јер њих не покрећу затомљена болна осећања, њих води само неспутана глад грабљиваца. Они се не осећају кривим, и не памте кривду, они само желе да докажу своју моћ присвајањем скупих ствари.

У драми нема пословних људи, гастербајтера, трговаца, људи са Истока који уредно плаћају порез на Западу и тихо живе. Говори се о отимачима и насилницима који узнемиравају и плаше Западњаке. Стасјук је насловом *Ноћ*, већ активирао онај део симболичких значења речи која упућују на

<sup>2</sup> Ова трагифарса је објављена само у преводу на француски и чешки језик (*Les barbares sont arrivés : tragi-farce médico-germano-slave*. Montreuil-sous-Bois 2008; *Tři hry*. Praha 2013).

скривање и злочин. Иако је своју трагифарсу написао по наруџбини немачког театра, она није улагивачки склона само Западу, она не крије тамне црте обе сучељене стране. Текст трагифарсе не суди никоме, он нуди виђења, доживљаје, ставове, и наводи на размишљања о узроцима и последицама.

Стасјук се ослања на стереотипе о Русима и Немцима, али по поднаслову *Словенско-германска медицинска њрагифарса*, могуће је етничко одређење проширити и на друге Словене. Трагифарса почиње хором који говори о крадљивцима са Истока који на Западу колима разбијају витрине и краду злато и брилијанте, али и о Истоку коме су са Запада потребна само кола: „Мерцедес је срећан, јер мора да повећа своју производњу. Ауди је такође срећан као и БМВ, јер модел Х5 вози син краља молдавских Цигана“.

Етнички стереотипи у Стасјуковој трагифарси добијају нове нијансе, када Немци завиде Русима јер мисле да они све могу, да се ничега не боје, па се не боје ни смрти. Речима пољског писца, Немци, сматрају да је Русима све дозвољено, да су они дивљи источњаци фасцинирани немачком техником, опчињени савршеним аутомобилима и неизмерним богатством. Журба дошљака у згртању блага произлази из жеље да што брже надокнаде све пропуштено, што задобија и гротескне црте у представљању руских дивљака који кувају кокош са перјем. Измештање из себе самоодређења (WALDENFELS 2002), у трагифарси се остварује кроз поступке присвајања туђих ствари, јер је самоодређење одбачено.

У Стасјуковој трагифарси не приказује се само навала људи са Истока на Запад, већ се помиње како разна западна роба иде у земље бившег комунизма које су се претвориле у тржишта – „Ствари теку у изгладнела места Истока“. Аутор је ироничан у истицању те свеобухватне и неприродне глади, која се може објаснити једино потребом да се симболички задовољи потреба да се поседовањем предмета некако додирне богатство Запада, поништи разлика између богатих и сиромашних и ускочи у ону срећнију и имућнију групу: „Чак и пси једу из пластичних чинија Чапи“.

Анджеј Стасјук свестрано сагледава и приказује промене које настају у размени блага и беде два блиска, а различита дела Европе. Свет неухватљивих нематеријалних вредности је у његовој трагифарси симболички представљен. Писац те људске вредности и својства повезује са емоцијама, симболички – срцем, душевношћу – душом. Симболичко супротстављање тела и душе, срца и тела указује на јаз, који на симболичком и на реалном нивоу може да се укине, како то показује прича о Немцу коме пресађују срце прострељеног крадљивца са Истока. У операционој сали оперишу Немца, а давалац је прострељени крадљивац, 24 године стар младић са истока, бивши студент германистике. Уопштавајући спознају о потребама, писац језгровито говори: *Исјоку њребају сјвари, а Западу њреба крви*. Антитезе душе са телом, тела и срца функционишу као представа о разлици два света, али и о могућности њиховог споја. У том контексту јасан је и ироничан поднаслов „медицинска трагифарса“. Аутор супротставља још и словенско срце немачком разуму, искрене емоције прецизном критицизму. Питање

могућности споја ових опозиција, свакако надилази сижејне оквире самог комада и представља подстицај за размишљање о ширем, словенско германском сучељавању.

Судбину настрадалог младића, са различитих тачака гледишта, посматрају његово тело и његова душа. Њихов дијалог представљен је и виду „дуета“ тела и душе. Својеврсно самопреиспитивање, прилично личног тона, оно ипак уводи и сучељавање источног и западног света са својим фасцинацијама, које се одражавају и на плану телесног и нетелесног. У дуету тела и душе покојног крадљивца Руса, душа говори телу да су му узели срце и негодује што је никада није слушао када је говорила да му нису потребне материјалне драгоцености и брилијанти које младић краде. А тело, као заступник младића даје предност срцу: „срце је драгоценије“. Душа одвраћа: „Ах, говориш као Словен“.

Стасјук, даље, трагифарсично реализује и спој два света. Словенско срце (Руса) пресађују Немцу. Тело тражи од бесмртне душе да посећује срце некада заједничког власника, а душа говори стихове из Гетеовог *Фауст*. Нови власник срца сазнаје да је његов дародавац био лош студент и да је крао аутомобиле, што изазива његов страх: „Ох моје срце неће издржати“. Читалац или гледалац већ зна за опчињеност крадљиваца скупим колима, зна и да је покојни младић студирао германистику и читао Гетеовог *Фауст*. Али у завршном одељку, помињањем Мерцедеса и Гетеа као симбола материјалних и нематеријалних вредности, они се мешају. Запад, симболички представљен вредностима потрошних добара и ванвременим вредностима стваралаштва, у том бркању и мешању и сам задобија замагљен идентитет и такву представу усвајају и они који нису Германи. Комад пољског писца саздан је на продуженој игри метафора, а идеја о мешању Мерцедеса и Гетеа при крају комада актуелизује питање о њиховим стварним и могућим везама у данашњем свету Словена и Германа.

**3. Брод љубави: Проститутке са Истока на Западу.** Савремени српски драматург Небојша Ромчевић продужава особену линију српске комедиографије од Стерије и Нушића до горких комедије Душана Ковачевића, Александра Поповића са трагифарсичним виђењем стварности. За разлику од већине Ромчевићевих комедија, посвећених сународницима, његов комад *Брод љубави. Драма са њевањем* (2006), одиграва се на броду који плови Балтиком са национално шароликом посадом и путницима<sup>3</sup>. Тај брод не припада ни богатом, ни сиромашном свету, на њему не важе обавезујуће вредности са копна, он плови у неком међупростору сведозвољености.

<sup>3</sup> Филм направљен по овој комедији по сценарију Небојше Ромчевића режирао је Дарко Бајић са промењеним насловом *На лейом њлавом Дунаву* (2008), и радњом премештеном са Балтика на Дунав. Позоришне поставке Ромчевићеве „драме са певањем“ игране су у два београдска позоришта – Звездара театру (2006) и Театру Вук (2012) и у Народном позоришту у Нишу (2016).

За разлику од Мрожекових *Емиграната* и Стасјукове *Ноћи*, које се дешавају у богатом западном граду, Ромчевићев горак комад се дешава у неком међупростору између два света – „на некада луксузном трајекту ‘Кримхилда‘“ који плови између Либека и Санкт-Петербурга. Једна од проститутки на „броду љубави“ то изражава речима: „Ми смо као Нојева барка: дивље звери које је Бог створио себи на срамоту. Или на забаву“. На броду утехе за животне недаће траже богати Швеђанин Карол, Немци, издавач са женом, писац, пропали трговац, удовица, а на услузи су им Пољак Јацек, Румун Васиљ, Рускиња Нина, Чехиња Јана, још неупућена новодоведена Српкиња Саша. Подела на богате западноевропске клијенте и „робове“ из сиромашнијег дела Европе је спроведена доследно. Ни једном се не помињу речи проституција или проститука, али је јасно да су актери који се појављују већ у првој сцени представници најстаријег заната. Сазнање да се не баве часним занимањем, наравно, не прати неко кајање или самопрекор, нити било који вид самосуочења.

Жељу за укидањем туђинства врло јасно одређује Бернад Валденфелс – „искључење страног поприма карактеристике самоискључења, тако да властито напослетку није испоручено страном него и самом себи, иностранство се проширује ка унутра“ (PROLE 2010: 71). Валденфелсово „туђинство унутар себе“, лако је повезати са агресивношћу према себи сличнима, као и са „заразношћу непријатељства“. У међусобним разговорима давалаца сексуалних услуга доминирају циничне увреде, које осећање немоћи претварају у лажну надмоћ над себи сличним особама друге националности. Они су свесни да је брод љубави место на коме се одиграва привремени преображај у коме су на трен и они пожељни. Њихов шеф каже да на броду сви траже провод „сви хоће да забораве ко су и шта су. То је наш посао.“

У драми Небојше Ромчевића, између плаћених утешитеља нема саосећања. Већ у првој сцени, источноевропејци на броду љубави међусобно показују колико се мрзе частећи једни друге увредама: „ђубре циганско“, „лоповчино циганска“, „пољско псето“, „кучко руска“, „говно пољско“, „Румуни лопуже“, „Папа био педер“, „Ти Чеси су обичне пичке“, „Пољаци пијане кукавице“ и сл. Иако је национална припадност потпуно неважна за посао којим се баве, овакве увреде изазивају узвратне увреде. Туђинство у самима себи, које не подносе, они претварају у увреде „колега“ који деле исту судбину. Без ослонца да изнутра себе одреде, они у свему виде туђинско и непријатељско које их раздваја. Знакови наклоности, не постоје или се брзо потиру. Када Нина садисти Карлу каже да им се прикључила бивша балерина, Српкиња Саша, Јацек са чуђењем проверава откуда таква суровост, јер је он мислио да Руси обожавају Србе. Она му одговара: „Ко их јебе! То су подлаци најгоре врсте. А усто је и згодна.“ Етнички стереотипи лако се претварају у гадне увреде. Јацек свој неуспех да своје „прелепо“ тело прода за неки немачки каталог објашњава својим пољским пореклом: „Зато ме ова немачка ђубрад избегавају! Да сам некакав усрани Хорст или Јирген, или да сам црнчуга, већ бих одавно био у ‘Шпиглу‘“.

*Брод љубави* је поднасловом одређен као драма са певањем, са кабаретским песмицама и несланим шалама. Ромчевић је препустио Рускињи и Пољаку да певају песму о богатима и сиромашнима на крају 13 сцене: „Ми смо робе гладни, ми смо робе гладни! Робови смо гладни!“ Поред размене искустава, писац је истакао и фантазме, које су дуго и идеолошки пристрасно формиране у корист Запада о најбољем и најбогатијем свету.

У Ромчевићевом тексту доиста доминира размена две глади за новцем или тачније богатијим животом и глади за неспутаним задовољством тела. Али та размена није једноставна, јер свако у њу уноси своје трауме и незадовољства. Једно од кључних места у овој црној комедији чини дијалог Јанине са новодошлом Сашом. Српкињу је невоља довела на брод и она још није имала искуство са клијентима, па пита искусну Јану да ли јој се десило да некада ужива. Ова јој одговара: „Чим престанеш да мислиш о достојанству и моралу, почнеш да се осећаш боље. А кад се потпуно одрекнеш себе, почнеш и да уживаш“.

САША: Како се то човек одрекне себе?!

ЈАНА: Ох, то је лако. Помисли чега се то одричеш. Нема ту ничег вредног, заправо.

Савет проистекао из искуства изречен је у жељи да неискусна почетница лакше пређе неке очекиване унутрашње повреде и дилеме. Иако се добронамерна препорука тиче доживљаја током сексуалне услуге која ће се завршити и добијањем новчане надокнаде, одрицање од себе јесте радикално решење које подразумева брисање, макар у тој ситуацији, свега личног – осећања, несклоности и склоности, жеља, осећања припадности. Ако савет о одрицању од себе, јер „нема ничег вредног, заправо“ не представља једно samozаваравање, онда можемо да се упитамо, да ли то „ја“ има вредност у било ком односу као „размени“. Српски комедиограф није случајно одабрао *Брод љубави* као место радње, нити је случајно одредио актере свог комада њиховом националном припадношћу, коју повезује једино чињеница да су они гладни богатијег живота и да су због тога спремни да се одрекну себе.

За њих не постоји достојанство, већ само новац. А однос новца и уживања у још једној битној сцени је везан за Сашу. Већ оуглале проститутке са гнушањем се односе према сталном госту Карлу, будући да знају његово насилно понашање које је једну девојку одвело и у самоубиство. Када Карл упита Сашу коју мучи, да ли ужива, она му говори да ужива.

КАРЛ: Уживаш, курво, је ли? Да видимо да ли и сад уживаш!

САША: То! То! Како ми је лепо! Је л' то најбоље што умеш!?

КАРЛ: Не смеш да уживаш за моје паре! Чујеш!? Престани!

САША: Е, баш ми је лепо! Јаче! Јаче!

Карл својим насиљем физички повређује Сашу, али жена свој отпор претвара у бес, и преображава га у инацијско сакривање бола да би га вратила



силецији, који једино не жели да допусти да она сме да ужива у његовом насиљу. Приде, њега додатно разбешњава што она ужива за његов новац, а није жртва. Карл добија срчани удар и нико нема самилости.

\*

Црне комедије, трагикомедије или трагифарсе Славомира Мрожека, Анђеја Стасјука и Небојше Ромчевића отварају горке проблеме идентитета, nelaгодности, туђинства и отуђености које ликови дошљака не умеју да превладају. Суочавање са тескобама у Стасјуковој трагифарси се одиграва и у односима својих и туђих, а у комедији Мрожека и Ромчевића – у односима дошљака.

У анализираним комедијама из осећања неприпадности се рађају разни типови тескобе и бола због живота у туђини, бола због неостварености, самообмана којима се тај бол прикрива, али поред доживљавања, тај бол постаје део размене, кроз грубости и повређивање. Из доживљаја неприпадности произлазе тескоба, увређеност и завист, спремност на вређење, понижавања, па и насиље.

Комедиографи чија су дела уз горки смех дубоко проникли у сусрет светова, приказују противречне механизме у животу дошљака, њихове nelaгоде и самопротивречја, њихово прекомерно стварање туђинства, утврђивања своје јединствености, различитости, па и непријатељства о односу на друге, али истовремено, томе противречну жељу да престану да буду туђи и одбачени. Упоређивање свога и туђег је непрестано, сваки сусрет је прилика да се пред собом, са собом и са другима испитују питања свога и туђег, свога овде и свога (сада већ њиховог) тамо, свог или туђег успеха или неуспеха. Филозофи дијалога Бубер и Левинас, као и Валденфелс, филозоф туђег дали су подстицајне оквире за разумевање дела словенских писаца.

#### ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Алдачић, Дејан. Жене Истока у потрази за благостањем Запада. У: Алдачић, Дејан: *Еројославија: њреображења Ероса у словенским књижевностима*. Београд: Албатрос плус, 2013, 316–327.
- Красных, Виктория. „Свој“ среди „чужих“: миф или реалност. Москва: Гнозис, 2003.

\*

- BUBER, Martin. *Ja i Ti*. Beograd: Vuk Karadžić, 1977.
- GUTKE, Karl S. Prevazilaženje relativnosti: razgraničenje i struktura tragikomedije *Scena* Novi Sad, 41 2005 broj 4. <http://www.pozorje.org.rs/stari-sajt/scena/scena405/16.htm>
- MROZEK, Sławomir. *Emigranci*. U: *Utwory sceniczne nowe*. Kraków: Wydaw. Literackie, 1975.
- MROZEK, Slavomir. *Emigranti*. U: *Drame*. Beograd: Nolit, 1982.
- PAVIČIĆ, Mihovil. „Noć“ Andrzeja Stasiuka – prijevodni procesi i prevoditeljski izazovi. Diplomski rad. Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2019. <https://core.ac.uk/download/pdf/232999349.pdf>



- PROLE, Dragan. *Stranost bića: prilozi fenomenološkoj ontologiji*. Novi Sad: IK Zorana Stojanovića 2010.
- ROMČEVIĆ, Nebojša. *Brod ljubavi. Drama s pevanjem*. Mašinopis: s.a.
- SOPČAK, Jadviga. *Poljska avangardna drama u Jugoslaviji (1945–1990)*. Novi Sad: Matica srpska, 2001.
- STAYN, John L. *The Dark Comedy: the Development of Modern Comic Tragedy*. New York: Cambridge University Press, 1962.
- STASIUK, Andrzej. *Noc : słowiańsko-germańska tragifarsa medyczna*. Wołowiec: Czarne, 2005.
- UGREŠIĆ, Dubravka. *Kultura laži: antipolitički eseji*. Zagreb: Arkzin, 1996.
- WALDENFELS, Bernard. *Topografia obcego. Studia z fenomenologii obcego*. Warszawa: Oficyna naukowa 2002.

Деян В. Айдачич

О БОЛЕЗНЕННОМ ОПЫТЕ НЕПРИНАДЛЕЖНОСТИ  
СЛАВЯНСКИХ ЭМИГРАНТОВ  
(в черных комедиях Славомира Мрожека, Анджея Стасюка  
и Небойши Ромчевича)

Резюме

В основу подхода к пьесам трех современных драматургов автор закладывает идею «самопротиворечия» из «Философии диалога» Мартина Бубера, идеи Эмануэля Левинаса и Бернарда Вальденфельса, теоретика чуждости, а также идеи Виктории Красных о психологии стресса при адаптации к другой культуре. Предметом анализа являются две пьесы польских авторов: «*Эмигранты*» (1974) Славомира Мрожека, «*Ночь: Славяно-немецкая медицинская трагикомедия*» (2005) Анджея Стасюка, и «*Корабль любви. Драма с пением*» (2006) сербского драматурга Небойши Ромчевича. Все три автора отношение к богатству и нищете приезжих с бедного европейского Востока на богатый Запад определяют как стремление к богатству и страх нищеты, желание не подчиняться миру «довольных» жителей Запада, что в дальнейшем ведет к колебаниям и факторам ценностей и идентичности. Славомир Мрожек, Анджей Стасюк и Небойша Ромчевич также показывают в драматических переосмыслениях асимметрию потребностей и желаний, изменения в чувстве принадлежности и колебания между принятием и неприятием самого себе и других.

Uniwersytet Gdański  
Wydział Filologiczny  
Instytut Studiów Klasycznych i Sławistyki  
*dejajd@gmail.com*

Иван Негришорац

## ИСТРАЖИВАЧКИ НЕМИРИ И ИСКУШЕЊА МИРОСЛАВА ТИМОТИЈЕВИЋА: КА СЕМИОТИЦИ СРПСКЕ КУЛТУРЕ

Аутор разматра научни опус историчара уметности Мирослава Тимотијевића и констатује релевантност тог опуса за шири скуп друштвених и хуманистичких наука, а посебно за семиотику српске културе. Тај научни опус он преиспитује унутар различитих проблемских, па и теоријско-методолошких поља које је, у посебним фазама свога развоја, Тимотијевић отварао на изузетно занимљив и провокативан начин. Један круг његових студија сачињавају монографије о српским црквама и манастирима (*Црква Свештої Георгија у Темишвару*, 1996; *Манасѿир Крушедол*, 2008), а у том погледу Тимотијевић следи основне идеје Павла Флоренског о семиотичкој сложености цракава и манастира, а уважава и раније доприносе српских научника у том домену (Вељко Петровић, Милан Кашанин, Војислав Ј. Ђурић, Дејан Медаковић, Војислав Кораћ и др.), као и домете модерне науке о уметности, Други круг се односи на историографску синтезу у проучавању српског барокног сликарства (*Српско барокно сликарство*, 1996), а његов приступ је наглашено теоријски, поетички и иконографски оријентисан, чак са извесним елементима оног типа стилских анализа које се могу довести у везу и са идејом Хајнриха Велфлина о уметничкој историји ‘без имена’. Трећи проблемски круг везан је за истраживање историје свакодневног живота и приватности у српској култури XVIII века (*Рађање модерне приватности: Приватни животи Срба у Хабзбуршкој монархији од краја 17. до почетка 19. века*, 2006), којим се овај историчар уметности, својим драгоценим доприносом придружио оним српским историчарима који су ишли трагом истраживачких путева и програма Филипа Аријеса и Жоржа Дибига. Од те књиге Тимотијевић се, међутим, опредељује за термилошка решења која не можемо оценити као напредак у проучавању осетљиве проблематике настајања народа и нација: традиционалнији концепт који

подразумева тријадну појмова ‘етничка маса’, ‘народ’ и ‘нација’ аутор текста сматра много примеренијим и оперативнијим него што је то бинарни модел ‘етнија’ и ‘нација’ којем се Тимотијевић сасвим приклонио. Онај први, тријадни модел је прилагођен епоси која настоји да очувао разноликости света, док је овај други, бинарни модел примеренији епоси која хоће да обави унификацију света, те да поништи лепоту разлика за које епоха глобализације више нема слуша. Четврти проблемски круг везан је за културу и политику сећања, а Тимотијевић је начинио специфичну студију једног случаја везаног за обележавање празника Српске Цвети (*Таковски усшанак – Српске Цвети: О јавном заједничком сећању и заборављању у симболичкој историји званичне репрезентативне културе*, 2012) показујући како се државном политиком утврђује не само феномен сећања него и феномен заборављања унутар репрезентативне културе неке друштвене заједнице. И коначно, пети проблемски круг који је својим монографијама покрио Мирослав Тимотијевић односи се на проучавање опуса једног великог сликара барокне епохе (*Теодор Крачун*, 2019), епохе којој је овај драгоцени истраживач посветио највећи део своје истраживачке пажње. У свим овим проблемским пољима овај историчар уметности је увек откривао скривене могућности иновирања сазнајног поступка и напретка теоријско-методолошког облика мишљења. Због тога, а посебно због сазнања до којих је својим истраживањима долазио, Мирослав Тимотијевић ће у једној свеобухватној семиотици српске културе заузимати веома важно и драгоцено место.

*Кључне речи:* сликарство, уметност, историја уметности, цркве и манастири, барок, народ, нација, етничка маса, етнија, историја приватности, култура и политика сећања, теорија и методологија, друштвене и хуманистичке науке, семиотика српске културе.

Мирослав Тимотијевић (1950–2016) јесте, одиста, једна лепа реткост и необична драгоценост српског не само историјско-уметничког него и, шире посматрано, друштвено-хуманистичког научног амбијента. Превасходно историчар уметности, он је у својој струци и науци градио обрасце поузданог, утемељеног и сазнајно веома подстицајног истраживања, али је истовремено опрезно и промишљено градио искораке изван досегнутог теоријско-методолошког оквира, настојећи да струку отвори ка знатно ширим историографским просторима. А на тим ширим истраживачким просторима указале су се перспективе у којима се још интензивније могу сагледати линије сусретања и прожимања уметности и других облика креативности. Можда је управо ова последња чињеница она која ме је охрабрила да и ја, као човек посвећен како песничком и књижевном стваралаштву тако и њиховом, превасходно теоријском, критичком и историјском проучавању, смогнем

снаге да искажем оно поштовање које осећам за нешто старијег, прерано отишло колегу, историчара уметности Мирослава Тимотијевића.

Озбиљне импликације изучавања културе у најширем смислу, импликације које је његов научни опус не само нужно садржавао него и непрестано у развојном смислу подстицао, отварају широк простор промишљања његовог дела не само у искључивим оквирима историје уметности него и историје српске културе уопште. Отуда сматрам да суочавање са његовим истраживачким пољима, сазнајним дометима и теоријско-методолошким искушењима може бити драгоцено и за културолошка истраживања најширег могућег спектра, укључујући и простор истраживања књижевности. У томе препознајем нешто што се најпрецизније може именовати семиотиком српске културе, а то је област у којој јасно видим велики значај укупног опуса Мирослава Тимотијевића. Истовремено то је и област у којој се сусрећу проучаваоци српске историје, фолклора, књижевности, језика, обичаја, менталитетских образаца, уметности, облика сазнања и вредновања света, као и свега онога што можемо обухватити појмом културе у најширем смислу. На том пространом, али врло осетљивом подручју истраживачи из врло различитих струка имају шта да кажу једни другима или једни о другима.

**1. ТЕОРИЈСКА И МЕТОДОЛОШКА ШИРИНА.** Прво што ваља уочити у укупном научном опусу Мирослава Тимотијевића јесте необична теоријска ширина и методолошка разноврсност коју је овај истраживач исказивао. Његова главна дела се теоријско-методолошки тако међусобно разликују да можемо уочити заступљеност неколико основних модела проучавања: аутор се никако није задовољавао само једним могућим типом приступа феномену уметности, а кад би досегао изразитост неког од методских поступака он би потом настојао да изгради такве иновације које би нешто битно помериле у начину разумевања не само одређених типова уметничких дела него и феномена уметности уопште. То настојање је често укључивало и такво проширење методолошког поља у којем, у том проширењу, битно се мења начин теоријског сагледавања појма уметности и културе. Његов укупни стваралачки опус је, стога, садржавао извесну концептуалну логику и развојну путању која показује и доказује да је реч о одиста несмиреној истраживачкој радозналости која је непрестано трагала за променама и разликама у начину конституисања предмета проучавања. Таква теоријско-методолошка ширина и динамика јесте сама по себи изразита и несумњива вредност. Она, неспорно, сведочи о ауторској свести о томе да се никаквим, ма колико усавршаваним монистичким облицима приступа не може до краја исцрпети феномен уметности него да се само разноврсним, плуралистичким моделима разумевања и тумачења могу начинити важни кораци унапређења свеукупног сазнања уметности и културе.

Већ један лаки и летимични поглед на оне најважније Тимотијевићеве студије показују колико су тачне изнесене констатације. Један ток његових истраживања водио је ка сагледавању уметничке комплексности и обухват-

ности црквеног живота и храма као сложених уметничких и семиотичких целина. На таквом облику концептуализације предмета истраживања утемељена су два велика истраживачка резултата која је Мирослав Тимотијевић остварио: реч је о књигама *Црква светиої Георџија у Темишвару* (Матица српска, Нови Сад 1996) и *Манасџир Крушедол 1–2* (ИК „Драганић“ – Покрајински завод за заштиту споменика културе Војводине, Београд – Нови Сад 2008). Ове две књиге свакако представљају узорни облик првог Тимотијевићевог теоријско-методолошког обрасца, а он је показао како ваља обављати истраживања свих оних аспеката које укључује тако сложен културни и семиотички феномен као што је црква или манастир. Методолошки посматрано такав феномен је подразумевао веома различит низ поступака и изграђених посебних вештина, а све њих је Мирослав Тимотијевић имао у свом стваралачком хабитусу у више него довољној мери, па су сазнајни резултати овог његовог подухвата веома високи и надасве поуздани.

Његова студија *Црква светиої Георџија у Темишвару* већ је јасно показала један специфични облик обједињавања различитих методских процедура и херменеутичких способности. С једне стране, тај истраживачки подухват је укључивао спремност на стрпљиви архивски рад и решавање читавог низа питања која се појављују у хоризонту чисто документарног и фактичког стања ствари, а самим тим и, условно речено, неопозитивистичког разумевања уметности, па је у том погледу Тимотијевић веома успешно решавао проблеме као што су реконструкција оснивања црквене општине, опис постепене изградње цркве, ширење црквено-општинског здања и читав низ послова везаних за разноврсне функције српске цркве у темишварском предграђу званом Фабрика. Скрупулозност са којом је Тимотијевић истраживао мноштво докумената довела је до поузданих и непобитних сазнања после којих престају свака нагађања и олако изречене оцене којима су били склони они који не знају како стоје ствари. Методолошки циљ оваквих истраживања везан је првенствено за утврђивање чињеница, а њих је истраживач тако конституисао да се после ове књиге може рећи како је потпуно заокружена читава прича о једној од трију српских цркава у Темишвару (остале две су Саборна црква Вазнесења Господњег у самом центру града и Црква светог Николе у Мехали), и то на најозбиљнији, строго научан, чак неопозитивистички прецизно дефинисан начин. Могућа су, дакако, нека нова сазнања о појединостима овог уметничког споменика, али је у основи чињенично и документарно истраживање обављено тако да му приговора, бар за сада, нема. Могу се нова сазнања свему томе додавати и на њих се надограђивати, али тешко да би се шта ту могло озбиљније оспорити или померити.

С друге стране, израда ове монографије подразумевала је и изразиту ауторову способност херменеутичког захвата у саму уметничку, па и ширу семиотичку супстанцу ове цркве, пре свега иконостаса, икона и зидног сликарства (у средишту пажње су, дакако, радови Николе Нешковића), али и многих других артефаката црквеног ентеријера, а поготово свега онога што се чува у ризници: путири, окована јеванђеља, кивот, петохлебница,

крстови, кадионице, кандила, чираци, рипиде, плаштанице, свештеничке одежде, рукописне књиге, иконе, портрети и сл. Методолошки циљ оваквих истраживања далек је од сваког облика неопозитивистичке опсесије чињеницама, а аутор се удубљује у начине разумевања и тумачења ликовног језика, те посебних семантичких ефеката насталих у специфичностима ових артефаката препознатих на фону шире схваћене српске православне црквене уметности, посебно оне развијане у Хабзбуршком царству. На основу таквог споја двеју, помало опречних методолошких путања, Мирослав Тимотијевић је и могао да допре до моћних научних увида, као што је могао и да констатује како поменути храм „није локална парохијска црква, него један од истакнутих споменика српског народа у Румунији“ (Тимотијевић 1996а: 181). Овакав закључак делује сасвим уопштено, али кад се зна шта је све њему претходило, онда је та уопштеност, задобивши изузетно чврсту и стабилну подлогу, постала савршено аргументована и чак непорецива.

Највише домете у бављењу феноменима цркава, тј. манастира Тимотијевић је остварио у монографији *Манастир Крушедол*. Следећи ригорозни образац који је изградио у студији о храму у темишварској Фабрици, он је у потоњој студији приступио манастиру који поседује невероватно богатство најразличитијих артефаката, докумената и сведочанстава, и то оних од највећег културног и националног значаја. У одабиру теме, чинило се да је аутор поступио на крајње рационалан и промишљен начин, поштујући истовремено и сопствену потребу за све већим стваралачким изазовима. Његова развојна путања ишла је несумњиво добром, узлазном линијом: од једне темишварске, градске, тачније приградске и периферијске цркве несумњивог значаја он је кренуо ка великом манастиру и задужбини светородне, владарске лозе Бранковића, тј. дошао је до храма од највећег значаја за националну културу. У том смислу, није случајно то што је Тимотијевић одабрао без сумње најважнији фрушкогорски манастир са најбогатијом и најсложенијом, такорећи неисцрпном истраживачком грађом; уз то, треба имати на уму и чињеницу да је тај манастир један од кључних семиотичких феномена изразито везаних управо за период барока, чији је Тимотијевић водећи проучавалац у српској историји уметности.

Изради ове студије претходили су многи други радови истога аутора, како они који су се односили на деспотску породицу Бранковића (Тимотијевић 1991–1992), тако и радови о природи српског барокног сликарства, црквене уметности, те начина живота и рађања приватности у 18. веку (Тимотијевић 1996б; 2006), па је из таквог фонуса знања аутор могао да се креће у мноштво различитих праваца и рукаваца сопствених истраживања. У студији о манастиру Крушедолу, још потпуније него у монографији о фабричкој цркви Светог Георгија, манифестовала се теоријско-методолошка ширина и спрема, те префињена херменеутичка вештина Мирослава Тимотијевића. Поступно ширећи сазнајне перспективе, аутор се кретао од историјских реконструкција манастира као духовног и културног центра (поглавља: *Историја манастира; Нормирање духовној живоји* и *Манастирски*



комилекс), преко структурног описа манастира као семиотичке целине (*Келијско здање, Топографија келијској здања, Архитектура храма, Старо зидно сликарство, Барокно зидно сликарство, Сакрални простор храма, Ризница, Библиотека*), па до специфичне културе сећања која се у манастиру или поводом њега отелотворује (*Кули и сећање, Српски јанглон*). Но, да би дошао до те концептуалне ширине, истраживач је морао да прихвати чињеницу о сукобу два могуће концепције у разумевању манастира као феномена – једне концепције која је везана за општу меморијалну функцију овог манастира светорodne лозе Бранковића („Меморијална улога Крушедола у јавном заједничком сећању постајала је временом све сложенија, па се манастир од последњих деценија XIX назива ‘Српски Пантеон’“; Тимотијевић 2008: 9) и друге која је везана за појаву критичке историографије, а која сложене манастирске функције своди на пуки чињенички простор сачињен од неколико позитивистички проверљивих сазнајних поља („Рађањем критичке историографије, од Димитрија и Илариона Руварца надаље, идеализована представа о манастиру постепено се замењује објективнијом, али и знатно редукованијом сликом. Манастирски комплекс се лишава своје идејне суштине и постаје нека врста позитивистичког историографског трезора“; Тимотијевић 2008: 9). Аутор је, дакле, потпуно свестан сукоба између оваква два истраживачка концепта.

Ни једна ни друга перспектива није за Тимотијевића безрезервно прихватљива, па он трага за нечим што назива „новом културном историјом“, а она би се заснивала „на потреби превазилажења уобичајених класификаторских подела на научне дисциплине и тежњи ка свеобухватнијем и целовитијем тумачењу прошлости и њених феномена“ (Тимотијевић 2008: 9). У концептуалној поставци везаној за разумевање манастира у свеколикој његовој функционалној сложености, Тимотијевић се изричито, али сасвим узгредно, позива на доприносе Павла Флоренског, тврдећи да „свеобухватној структури изучавања манастира, коју је пре једног века замислио Павле Флоренски, скоро да и није могуће много додати“ (Тимотијевић 2008: 9). У својој студији Тимотијевић помиње Флоренског још само на једном месту, и то у фусноти, без додатних описа и коментара, и без навођења конкретног наслова, али са указивањем на библиографски извор. На том месту аутор студије о манастиру Крушедолу каже: „На потребу да се манастир протумачи као сложени христјанизовани микрокосмос указао је Павле Флоренски у једном предавању о Светотројичкој сергијевској лаври, које је знатно касније објављено: П. Флоренский, *Сочинения*, II, Москва 1996, 762–763“ (Тимотијевић 2008: 99). Познаваоцу дела Павла Флоренског не би, међутим, представљало посебну тешкоћу да идентификује текст о којем је реч: тај текст *Храм и бојслужење као синџеза уметности*, као и тематски близак текст *Тројице-Сергијева лавра* (в. Флоренски 2004: 123–153), већ су и на српски били преведени у време када је студија о Крушедолу Мирослава Тимотијевића писана и објављивана. Необична је чињеница да се за Тимотијевићеву књигу концептуално тако важан текст Павла Флоренског некако гура



на маргину, у једва уочљиво сенку, те да се име овог руског изузетног теолога и семиотичара не помиње чак ни на списку основне литературе.

Такав гест хотимичног смештања заслужног мислиоца какав је Флоренски у простор ћутње и тишине садржи врло јаке, индикативне импликације и мора објективног читаоца да наведе на извесна додатна промишљања. Чини се, по свему судећи, да је Мирослав Тимотијевић био сасвим подељен у времену писања студије о Крушедолу: с једне стране, несумњиво је Флоренски, па и моћна руска богословско-философска мисаона традиција (и то не она барокна!) указала на управо онакав концепт манастира и црквене уметности као својеврсне семиотичке синтезе, али је, с друге стране, у контексту наглашено секуларних друштава и култура Запада, са све очигледнијим атеизмом, антитеизмом и нихилизмом, све изразитија постала чињеница како таква мисао о присутности живог Бога постајао крајње непријатном за оне мислиоце који су доживљај живог Бога заувек изгубили. У том смислу је за Тимотијевића Флоренски постао помало непријатан сведок на којег и није баш упутно позивати се у пуној мери: интелектуално је он извор концептуалне снаге, али је као есенцијални, теоцентрични мислилац он постао идеолошки у великој мери неприхватљив и непожељан. А како се буде ширио свеопшти глобалистички занос, схваћен као незаустављиви тријумф Запада у свим сферама не само економског, политичког и војног него и мисаоног и интелектуалног живота, тако ће се све више распростирати потреба да се многи 'незгодни сведоци' сведу прво на сасвим тихо, готово невидљиво присуство, а онда и да се постепено пребаце у простор ћутње у мери у којој се нова, глобалистичка мисао технички буде укључивала, па и постепено сасвим освајала терен какав је пре тога био могућ захваљујући искључиво духовној снази несводивој на материјалне чиниоце стварности. То је, иначе, општа формула империјалне епистемологије Запада која настоји све просторе интелектуалне моћи да запоседне, чак и онда, а нарочито онда, када она сама нема аутентичне снаге мисли која би такво запоседање могла да изведе. Мирослав Тимотијевић је био спреман да у овакве процесе уђе, а колике је то размере добило видеће се из књига насталих после књиге о Крушедолу.

Сама студија *Манастир Крушедол* предузела је једну, истраживачки изузетно важну и племениту обавезу, а то је да – сасвим у духу идеја Павла Флоренског – манастир прикаже као „жив организам, који се у свом трајању непрестано развија и мења“, али тако да он остаје „у материјалном смислу отелотворење идеје“ (Тимотијевић 2008: 10). Посебан проблем је то што је овај манастир непрестано руиниран и пљачкан, а нарочито у време Независне Државе Хрватске, па је аутор морао много тога додатно да реконструише на темељу артефаката и истраживања везаних за неке сасвим друге објекте, места, људе и догађаје. Најтежи задатак је био управо то, а аутор га формулише на следећи начин: „Тежња да у скоро испражњени манастир идејно 'вратимо' бар део онога што му је некада припадало приморала нас је на заморно пописивање инвентарских бројева наведених у белешкама, што се није могло избећи. Био је то једини начин да будућим истраживачима Крушедола

олакшамо трагање и идентификацију предмета некадашњег манастирског ‘орната’, без кога није могуће схватити његов унутрашњи садржај, нити смисао“ (Тимотијевић 2008: 11). Извођење оваквих задатака и поставки био је веома комплексан посао, а Мирослав Тимотијевић све то обавио на изузетно убедљив начин који остаје за неке будуће истраживачке провере, па и, условно речено, за вечита времена. Уза све то, чињеница је да су предмети Тимотијевићевих херменеутичких коментара и анализа били такође веома сложени, у распону од радова непознатих сликара из XVI и XVII века, па све до добро познатих, каснијих сликара XVIII века попут Јова Василијевића, Стефана Тенецког, Димитрија Бачевића и др. На тај начин добили смо концептуално веома широк, изворној идеји сасвим уподобљен, а сазнајно заокружен и детаљан, историјски подробан опис најважнијег фрушкогорског манастира и свих феномена који су са њим повезани.

Две поменуте студије (*Црква светиої Георџија у Темишвару* и *Манасџир Крушедол*) следиле су веома комплексан образац за истраживање појединих цркава и манастира, па је у том жанровском пољу Тимотијевић, без сумње, досегао сами врх у српској историји уметности. Тај врх, истина, већ су на нивоу основног стандарда успоставили неки други, изузетно заслужни проучаваоци српских манастира и цркава, махом са простора Старе Србије, Косова и Метохије, те Свете Горе: Димитрије Богдановић, Војислав Ј. Ђурић, Дејан Медаковић, *Хиландар*, Бгд 1978; Гордана Бабић, Војислав Кораћ, Сима Ћирковић, *Манасџир Сџугеница*, Бгд 1986; Слободан Ћурчић, Бранислав Тодић, *Грачаница*, Бгд 1988; Војислав Ј. Ђурић, Сима Ћирковић, Војислав Кораћ, *Манасџир Пећка џаџиријарџија*, Београд – Приштина 1990; Војислав Ј. Ђурић, *Сојоћани*, Београд – Приштина 1991; Милка Чанак Медић, Бранислав Тодић, *Манасџир Дечани*, Бгд 2005. и др. Мирослав Тимотијевић је пак показао како и у оквиру таквог, већ успостављеног методолошког обрасца, досегнути облици истраживања могу итекако даље да се померају и да се новим сазнајним перспективама досегну простори највише научне креативности.

Други теоријско-методолошки образац, па и поступак досезања и превазилажења освојених врхова Тимотијевић је веома јасно и убедљиво демонстрирао у домену исписивања уметничко-историјске синтезе којом је приказана читава једна епоха у развоју уметности. Реч је, дакако, о његовој монографији *Српско барокно сликарство* (Матица српска, Нови Сад 1996), монографији која је на сјајан начин објединила и надградила сазнања његових великих претходника попут Вељка Петровића, Милана Кашанина, Павла Васића, Миодрага Коларића, Дејана Медаковића, Миодрага Јовановића, Динка Давидова и других. У Предговору својој студији Тимотијевић, с разлогом, помиње „две капиталне синтезе, *Српску уметност у Војводини*, коју су 1927. написали Вељко Петровић и Милан Кашанин, и *Српску уметност у XVIII веку*, коју је Дејан Медаковић објавио 1980. године“ (Тимотијевић 1996б: 9). У том Предговору аутор истиче и то да је његова студија настала као докторска дисертација, одбрањена на Филозофском факултету у Београду 1993. године, и то пред комисијом у којој су били одиста врхун-

ски znalци и истраживачи као што су Дејан Медаковић, Сретен Петковић и ментор Миодраг Јовановић. Чак и у односу на Медаковићеве изузетне, у сваком погледу узорне домете у истраживању барокне уметности, Тимотијевић јесте досегнуо истински нови квалитет после којег се ова и оваква изучавања напросто морају рачунати као новоуспостављена традицијска подлога и стандард у односу на који треба тражити нове путеве. И по ширини и обухватности грађе, али нарочито по методолошкој доследности и убедљивости, Мирослав Тимотијевић је начинио изванредно, иновативно и незаборавно дело, а оно јесте повремено доживљавало озбиљне надоградње (на пример, истраживања Владимира Симића у области историје уметничких идеја, те посебних облика функционисања визуелне културе), али њена барокно-историографска конструкција није озбиљније померена. Стога, и после више од четврт века од изласка, ова Тимотијевићева синтетичка расправа још није добила могућу замену, а утисак је да се тако нешто неће скоро десити, те да је њена актуелност и даље потпуно неспорна.<sup>1</sup>

Студија *Српско барокно сликарство* је, осим уводних и закључних разматрања, обухватила три групе питања. Прва група питања отворила је историјску и комуникациону слику феномена, указујући на развојне чиниоце читаве епохе, од проблема сликара и наручилаца, те њихових сложених односа, преко разматрања функција барокне слике, закључно са развојном схемом од раног, преко високог, па до касног барока, а све то је укључило и однос барока према традиционалном сликарству. Други проблемски круг концентрисан је на основним питањима барокне поетике и одговарајућег стила, и то у распону од њихове нормативности и реторичности, преко значајне улоге слике и сликовитости, алегорije и амблематике, па све до наглашене историčnosti у схватању света и човека. Трећи део ове важне студије посвећен је барокној иконографији, а највише начину приказивања богословских тема, од Свете Тројице и анђела, преко приказа Исуса Христа и Богомајке, па све до многих светаца, те исказивања догматског, схоластичког програма и одговарајућих моралистичких схватања. У овој монографији аутор посвећује велику пажњу најважнијим сликарима (Јов Василијевић, Христофор Цефаровић / Жефаровић, Василије Романович, Стефан Тенецки, Василије Остојић, Димитрије Бачевић, Никола Нешковић, Димитрије Поповић, Јован Четиревић Грабован, Јанко Халкозовић, Јован Поповић, Теодор Крачун, Захарија Орфелин, Јаков Орфелин, Теодор Илић Чешљар и др.), али су опажања о овим сликарским опусима више усмерена ка поетичком нивоу расправе, док је знатно мање тај покушај тежио ка изградњи читавих портрета значајних уметника.

Имајући све ове чињенице на уму, могли бисмо закључити да је Тимотијевић много ближи концепту стилистичких истраживања и изградње уметничке историје „без имена“ Хајнриха Велфлина<sup>2</sup> него што се ослања

<sup>1</sup> О томе сведочи и појава другог издања ове књиге, код истог издавача, 2020. године.

<sup>2</sup> У том смислу би и Тимотијевић могао потписати реченице које је 1888. године Велфлин записао у Предговору првог издања своје књиге *Ренесанса и барок: Истраживање*

на стандардну, не само неопозитивистичку него и било коју другу истраживачку процедуру усмерену ка утврђивању позиције аутора и препознавању утицаја биографских фактора у стваралачком чину. Истина је да Тимотијевић редовно помиње имена идентификованих аутора, па у том смислу и не настоји да развије потпуни Велфлинов историографски идеал, али је очигледно да је његов начин мишљења махом усмерен ка поетичким општостима, идејним структурама и стилским анализама које припадају феномену барокне епохе. У науци о књижевности те идеје слабљења фигуре аутора су, после стилистичких подстицаја Х. Велфлина, Оскара Валцела и др. теоретичара из прве половине XX века, постале посебно актуелне од краја 60-их година, када је дошло и до објаве „Смрти аутора“ (1968) Ролана Барта,<sup>3</sup> те до развоја методолошких покушаја реактуелизације позиције читаоца (немачка теорија рецепције, америчка reader-response criticism, тј. критика читалачке реакције и сл.). Наравно, лако можемо утврдити да се на овакве токове критичко-теоријског мишљења Мирослав Тимотијевић није непосредно ослањао, али је исто тако лако показати колико он са њима јесте био у истинском дослуху.

**2. ИЗУЧАВАЊЕ ПРИВАТНОСТИ И ЖИВОТ КАО УМЕТНОСТ.** Трагом оваквих идеја и несумњиве истраживачко-концептуалне динамике, Мирослав Тимотијевић је, рекао бих, сасвим природно дошао и до свог трећег теоријско-методолошког обрасца, тј. до историографског концепта истраживања свакоднев-ног и приватног живота. У том погледу је он подстицај примио од француске историографије која је, нарочито од почетка 80-их година XX века, са концептуалним иницијативама Филипа Аријеса и његовог млађег сарадника Жоржа Дибига, одлучно кренула у истраживање историје приватности, и то не само у новом веку и модерном добу, где је то најпримереније и најближе облицима људске самосвести тога типа, него и у целокупној историји западне цивилизације. Из оваквог програма истраживања, а захваљујући широком тимском раду, настала је *Историја приватног живота*, која је у пет

---

*о суштини и настанку барокног стила у Италији*, а те реченице гласе: „Окончање ренесансе је тема истраживања које следи. Оно треба да буде прилог историји стилова, а не историји уметника. Моја намера је била да уочим симптоме опадања и да у „подивљалости и самовољи“ препознам, ако је могуће, закон који ће допустити увид у унутрашњи живот уметности“ (Велфлин 2000: 5). Овај напор да се историја стила или, у новијој теоријској интерпретацији – историја семиотичких система стави у средиште истраживачке пажње, несумњиво јесте важна одлика Тимотијевићевог разумевања историје уметности и културе.

<sup>3</sup> У том контексту Барт у поменутом есеју закључује: „Тако је откривена потпуна егзистенција писања; текст је сачињен од многоструких писања, изведен из разних култура, те улази у међусобне односе дијалога, пародије, оспоравања, но постоји једно мјесто гдје та многострукост налази своје жариште, а то мјесто је читатељ, а не, као што се досада говорило, аутор. Читатељ је простор на којему су сви цитати који чине писање записани, а да при томе ни један од њих није изгубљен; јединство текста не лежи у његову поријеклу него у његову одредишту. Но то одредиште више не може бити особно; он је једноставно онај нетко који садржи на једном мјесту све трагове од којих се писани текст састоји“ (Барт 1986: 179–180).

томова приказала како се на читавом европском простору „бију битке (...) између мушкараца и жена, између старих и младих, између газде и послуге“, те како се „најпре у већим, па у мањим градовима, и само за мушкарце, приватни простор поделио на троје: дом, у коме је конфинирано женско постојање; место пословне активности које је такође приватизовано – радионица, радња, канцеларија, фабрика; и, најзад, забран какав је кафана или клуб, онако како то одговара мушком саучесништву или отпочинку“ (Диби 2000: 7). Реч је, дакако, о историјском процесу веома дугог трајања који недвосмислено заслужује помна, али методолошки веома рафинирана историографска истраживања.

Непосредни повод за проучавање приватности у српском друштву XVIII века Мирослав Тимотијевић је, по свему судећи, добио унутар тима историографа (предводила га је Смиља Марјановић – Душанић) окупљених око издавачке куће Клио из Београда. Ова кућа је, у оквиру свог веома добро осмишљеног издавачког програма у области историографије, кренула да не само преведе Аријесово – Дибијеву *Историју приватног живота* од римског царства до наших дана (књиге су излазиле у периоду 2000-2004) него и да организује рад једног тима стручњака који би написао историју српског приватног живота. Тако су настале изузетно вредне и подстицајне студије: Смиља Марјановић–Душанић и Даница Поповић (прир.), *Приватни живот у српским земљама средњег века* (2004), Александар Фотић (прир.), *Приватни живот у српским земљама у освиј модерној (новој) доба* (2005), Мирослав Тимотијевић, *Рађање модерне приватности: Приватни живот Срба у Хабзбуршкој монархији од краја 17. до почетка 19. века* (2006), Ана Столић и Ненад Макуљевић (прир.), *Приватни живот код Срба у деветнаестом веку: Од краја осамнаестог века до почетка Првог светског рата* (2006) и Милан Ристовић (прир.), *Приватни живот код Срба у двадесетом веку* (2007). Томе ваља придодати и једну скраћену верзију ове целине, верзију коју ауторски потписују Марко Поповић, Мирослав Тимотијевић и Милан Ристовић, *Историја приватног живота: од средњег века до савремене доба*, а та књига је изашла 2011. године.

Ове књиге специфичног предметног и методолошког усмерења, по свему судећи, нису могли да напишу само наши историографи у ужем смислу (они су преваходно били оријентисани ка облицима јавног живота, и то углавном у области политичких, војних и државно-правних односа), па су им се у овом подухвату прикључивали углавном историчари уметности и визуелне културе, попут Мирослава Тимотијевића или Ненада Макуљевића, или археолози попут Марка Поповића. Занимљиво је, међутим, констатовати да су све ове студије дело тимског рада, а једина књига која је индивидуално ауторско дело јесте управо студија Мирослава Тимотијевића о рађању српске приватности у XVIII веку. Уз то ваља приметити да је у књизи коју је приредио А. Фотић, аутор готово четвртине текстова управо Мирослав Тимотијевић. Те чињенице довољно говоре колико је овај аутор и методолошки, а и у погледу суштинског увида у истраживану грађу, био спреман за

овакву врсту подухвата за коју су, у случају других векова и епоха, по правилу ангажовани читави тимови стручњака. Све то је могло да се деси преваходно стога што се у својим истраживањима историје српске уметности XVIII века Тимотијевић није ограничио само на анализу ликовних дела него је настојао да изучи и свеукупну сложеност социјалног и културног контекста, па је тако акумулирао широко и пребогато знање из различитих културолошких области. На тај начин је постао спреман да изнутра сагледа и начин живота, уобичајене сукобе и потребу за смиренешћу духа појединца и породице, специфичну динамику мањих социјалних група и целине људске заједнице, посебност амбијената црква и манастира, грађанских породица, професионалних и стручних удружања, културних друштава и сл. Таква врста широких информација била му је веома корисна у истраживању уметности тога периода, а сада се, са новим методолошким покретима у историографији, показало да су та сазнања добродошла и у једном ширем подручју истраживања изван саме уметности, тј. у социјалном простору који се могао посматрати као нека врста, уметности сасвим аналогних, организованих семиотичких целина. Зато с разлогом истраживања Мирослава Тимотијевића видим као најозбиљнији допринос ономе што сам назвао семиотиком српске културе.

Концептуално посматрано Тимотијевић се највише ослањао на становиште Филипа Аријеса, махом оно које је он изложио у свом програмском тексту *За једну историју приватног живота*. У том тексту је Аријес истакао да истраживање појаве приватности после средњег века подразумева осветљавање трију крупних политичко-културних догађаја у европској историји: промењена улога државе, развитак писмености и ширење књиге, као и појава нових облика вере.<sup>4</sup> У контексту оваквих процеса збивала се појава приватности, а за њено прецизније детектовање потребно би било, по Аријесу, користити читав „аналитички репертоар“ појмова помоћу којих можемо пратити развојне токове тих процеса. У те појмове он уврштава следеће појаве: литература о лепом понашању, аутографска књижевност о самом субјекту који пише, склоност ка усамљивању, односи пријатељства, подешавање свакодневног живота, те промене у кући као животном простору и сл. Назначени развојни процеси подразумевају „три значајне фазе“: освајање појединачне приватности, појава група за дружења и промене у начину функционисања породице. Захваљујући овом Аријесовом програмском тексту, као и његовој реализацији у колективном истраживачком подухвату *Историје приватног живота*, могла се стећи прилично јасна полазна теоријска позиција, као и методолошко усмерење на један специфичан концепт стварности и на групе чињеница које су тим концептом идентификоване.

Захваљујући Аријесовом упутству истраживачи долазе до увида како од краја XVII и почетка XVIII века „јавно је постало деприватизовано“, „јавна ствар више се не може побркати с приватним имањем или интересом“,

<sup>4</sup> О томе видети, нав. текст, у Аријес – Диби 2002: 7–9.



а „тај ослобођени простор попуниће породица“ (Аријес – Диби 2002: 19). Истовремено Аријес упозорава да се оваква истраживања морају концентрисати на два аспекта: с једне стране, предмет истраживања мора постати „супротност између државног службеника и појединца и односа између подручја државе и онога што ће постати, у крајњем случају, домаћи простор“; с друге стране, предмет истраживања мора постати све оно што „односи се на дружење и на прелаз с анонимног дружења, где се бркају појмови јавног и приватног, на развијено дружење, при чему се појављују потпуно раздвојена подручја: остатак анонимног дружења, професионално подручје, и једна област, такође приватна, која се своди на живот у домаћинству“ (Аријес – Диби 2002: 19). Као што се и из наведених редова може закључити, Аријесов текст је веома концизан, али су методолошка упутства савршено, можда и превише јасна, чак и кад нису до детаља изведена.

Мирослав Тимотијевић је потпуно свестан колико Аријесово теоријско-методолошко полазиште и јесте и није употребљиво у истраживању проблема приватног живота у српској историји. То полазиште није употребљиво у, примера ради, истраживању средњовековља и раног новог века, а тај део посла је тим, на челу са Смиљом Марјановић – Душанић, морао да обави са пуним ослонцем „на резултате истраживача ове проблематике у византијском и османском цивилизацијском кругу“, а не западноевропском (в. Тимотијевић 2006: 7). За разлику од својих колега – претходника, Тимотијевић је у потпуности могао да се ослони на Аријесова упутства јер је реч о епоси у којој су Срби управо ушли у сферу западноевропских и средњоевропских сфера утицаја. Поменутих упутствима је Тимотијевић додао још неколико важних упоришних тачака везаних махом за историју философије, а у том погледу он помиње и Декарта, Канта, Русоа, Хердера и др. (Тимотијевић 2006: 10). Осим тога, он веома прецизно упућује свога читаоца на чињеницу да његова стратегија „усмерена је на расветљавање односа између модерне приватности и приватног живота, два блиска, али не и истоветна појма. Под приватношћу подразумевамо стање свести о приватном, а под приватним животом примену те свести у свакодневици. Однос та два појма, од којих први припада историји свести а други историји материјалне културе, чинио је сажимајуће јединство“ (Тимотијевић 2006: 10–11). Већ из уводног дела књиге, јасно се може видети како је у теоријско-методолошком смислу своја истраживања Тимотијевић веома пажљиво припремао.

Истоветну пажњу он је посветио и композицији своје књиге, а целину излагања поделио је у седам поглавља. У првом поглављу размотрио је појединца у функцији верника и поданика, односно описао је процесе верских и државних реформи. У другом поглављу је изложио увиде у појаву нове индивидуалности, а то подразумева успостављање јаснога разликовања јавне и приватне сфере, као и појаве потребе за самоћом и отуђењем. У трећем поглављу је предмет разматрања везан за човекову телесност, и то како за доживљаје телесних задовољстава тако и за доживљај трошности тела. У четвртном поглављу аутор разматра проблем „скровитости душе“, и то како



наглашено субјективистичке доживљаје тако и доживљаје настале из суочења појединца са продуктима писане културе. Највећи део књиге аутор је посветио породици и породичном животу, па је у петом поглављу описао породичну заједницу у српском друштву XVIII века, и то како улоге мушкарца, тако и жена и деце. Шесто поглавље посвећено је опису породичног дома, тј. простора у којем се одвија породични живот, док је у седмом, завршном поглављу описан шири облик приватности који укључује дружење људи изван породичног амбијента, те излазак у јавност, и то у широким распонима: од шетње, боравка у крчми и на балу, па до излета, путовања и боравка у великом свету.

У опису приватног живота Срба у Хабзбуршком царству XVIII века Тимотијевић ипак није полазио ни из чега. У Предговору својој књизи он изричито указује на оне ауторе чији радови су му помогли у извођењу нових задатака, а ти аутори су: Васа Стајић, Мита Костић, Тихомир Остојић, Радослав М. Грујић и Душан Ј. Поповић. Уз то он наглашава да није тежио „расветљавању једне појаве са становишта различитих дисциплина, колико усаглашавању са поукама студија културе као свеобухватне дисциплине“ (Тимотијевић 2006: 12). Такво усредсређење на историју културе представља веома плодну оријентацију, која у великој мери спасава аутора од неплодности детаљних, често крајње тричавих расправа о феномену приватности, а поготово у околностима реалне опасности извлачења теме изван оквира емпиријских датости у којима се о предмету може аналитички утемељено разговарати и истраживати. Када то кажемо, имамо на уму чињеницу да се и сам Аријес, на почетку свог програмског текста, запитао „да ли је уопште могућа историја приватног живота?“<sup>5</sup>, а онда је пажљивим разматрањем дошао до реалне основе и релативно стабилног упоришта за могућу сазнајну, аналитичку процедуру. У том рафинираном излагању најчвршћа тачка и јесте управо историја културе, у којој многа опажања која се односе на историју приватног живота добијају своја дубинска значења и смислове. Истовремено, у оквиру оваквог концепта ранији сазнајни домети, попут Остојићевог истраживања живота монаха у фрушкогорским манастирима (*Досијеј у Хојову*, 1907), Грујићевих описа српског школства (*Српске школе 1718–1739*, 1908), Стајићевих новосадских породичних историја (*Новосадске биографије*, 1936–1956), Костићевих расправа о специфичностима српске грађанске културе (*Досијеј Обрадовић у историјској њерсејективи XVIII и XIX века*, 1952) или Поповићевог описа живота српског народа на тлу Војводине (*Срби у Војводини*, 1957–1963), дошли су до пунога изражаја.

Разлику између ових ранијих, позитивистички вођених и усмераваних истраживања, с једне, и ових садашњих резултата српских историчара културе инспирисаних француском школом Филипа Аријеса, није тако тешко успоставити. Ако су ови ранији истраживачи описивали поједине сегменте друштвеног, културног живота Срба, они су то чинили са намером да дају

<sup>5</sup> Видети нав. текст у АРИЕС – ДИБИ 2002: 5.

детаљну емпиријску слику на основу које је, утврђивањем непобитних чињеница, било могуће сагледати како фактографску комплексност друштвене ситуације тога времена тако и системе претпостављених узрочности који су до такве ситуације довели. Тимотијевић, међутим, приступа са знатно више потребе да семиотички организује сопствена сазнања и да дође до класификационе прегледности на основу које је могуће уочавати процесе дугога трајања у једном, за Србе преломном времену када су из оријенталне цивилизацијско-културолошке сфере ушли у окциденталну, тј. западно / средњоевропску. Све то је драгоцено као очигледан резултат европеизације и модернизације српске културе, па се ова сазнања не свде само на потребу за што ширим кругом емпиријских чињеница него је реч о културно-семиотичком систему са знатно обухватнијим, системским пољем дејства у области друштвених и хуманистичких наука. То поље дејства не подразумева само деловање на друге науке него подразумева и спремност на усвајање оних сазнања која долазе из неких претходних времена и, чак, наизглед превазиђених методолошких концепција. Таква свеобухватност и спремност на синтезу без ограничења представља несумњиву врлину Тимотијевићеве студије *Рађање модерне приватности*.

О судару јавног и приватног, али још и више о сукобима унутар јавног сектора око вођења државне и друштвене политике сећања написао је Мирослав Тимотијевић једну изузетно важну књигу: *Таковски усџанак – Српске Цветици: О јавном заједничком сећању и заборављању у симболичкој полицици званичне репрезентативне културе* (Бгд 2012). У тој књизи, која представља очигледан пример четвртог Тимотијевићевог теоријско-методолошког обраца, аутор се позабавио начином успостављања сећања на велике историјске догађаје везане за почетак Другог српског устанка и за велико историјско дело Милоша Обреновића. Око основног места од којег су кренули важни историјски догађаји, око Таковског грма, испреплетен је читав чињенични низ који је на државном и друштвеном плану систематски градила јасно профилисана визуелна, симболичка култура, те читава културна политика и политика сећања српскога друштва, те младе српске државе у настајању и развоју. Та култура и политика сећања је расла онако како је расла и моћ династије Обреновића, па је кнез Милош 1836. године овај дан прогласио општенородним празником: „Био је то први празник вазалне Кнежевине, званично посвећен обележавању почетка борбе за слободу, а општенородно прослављан под популарним називом Српске Цветици“ (Тимотијевић 2012: 11). Током владавине Обреновића овај празник се „налазио у средишту историјског сећања симболичне политике званичне репрезентативне културе“ (Тимотијевић 2012: 12), али је с падом те династије, тј. после Мајског преврата 1903. започела деконструкција таквог културног догађаја највишег државног значаја. Задуго је тај чин био гурнут у систематски заборав, а онда је с раскрајањем социјалистичког интернационализма поново светковина Таковског грма била стављена у жижу културне јавности. Описујући детаљно све ове процесе, аутор је водио начелну расправу о феноменима културе и

политике сећања, те о улози државних и јавних функција које укидају сваки спонтанитет у овим догађањима.

Са студијом *Таковски усџанак – Српске Цвети* Мирослав Тимотијевић је не само начинио специфичну „студију случаја једног од средишњих меморијских топоса званичног јавног заједничког сећања“ него је и отворио још једно теоријски и методолошки засебно подручје свога истраживања: друштвени живот организован по начелима уметности постао је легитимна сфера интересовања овог историчара уметности. Строго узев, у догађањима око Таковског грма и није реч о уметности у ужем смислу него пре свега о некој врсти друштвеног спектакла организованог око историјско-политички препоручљивих догађаја и прихватљивих идеја. Сва та догађања Тимотијевић је тумачио са становишта једне шире друштвене и политичке семиотике, тј. семиотике српске културе у којој појединачни знакови активирани унутар сложеног друштвеног и идеолошког спектакла носе недвосмислене политичке поруке и очигледно пропагандно дејство.

Тимотијевићева студија случаја Српске Цвети настала је у оквиру већ поменути, опште слутње и замисли „нове културне историје“, а она је заснована на флексибилној и динамичкој „повезаности емпирије и теорије. Било би лакше писати историју меморијског топоса по принципу традиционалне историографије, у којој би се низале кључне личности и преломне ситуације, као што би било релативно једноставно протумачити га кроз апстрактну теоријску схему. Однос емпирије и теорије нисмо схватили механички, као употребу једног одређеног теоријског модела погодног за структурално сређивање грађе, њен опис и тумачење. Приклонили смо се уверењу да се теорије могу најбоље развијати кроз студије конкретних феномена у контексту њихове историјске променљивости“ (Тимотијевић 2012: 14). У овом, теоријско-методолошком погледу потраге за моделима тумачења у оквиру „нове културне историје“ студија *Таковски усџанак – Српске Цвети* озбиљно се наслања на искуство рада на књизи *Манасџир Крушедол*, али по систематизацији феномена јавности и приватности, она се итекако ослања и на студију *Рађање модерне џривајносџи*. Ако је *Рађање модерне џривајносџи* било у знаку одбране индивидуума од државне присиле, сада је у књизи *Таковски усџанак – Српске Цвети* Тимотијевић веома пажљиво описао сложене механизме деловања државних структура на свакога појединца понаособ и на друштво у целини, и то у домену деловања тзв. меке моћи, те указао на то како се промишљеном политиком сећања непосредно утиче на обликовање менталног склопа националне и државне, друштвене и културне заједнице. Из тих разлога ове две студије из семиотике српске културе непосредно допуњавају једна другу: чак се чини да тешко можемо реконструисати значај сваке понаособ уколико их не посматрамо у семиотичком склопу целине који граде на тако специфичан и занимљив начин.

**3. Терминолошка исклизнућа.** У овој фази напуштања стриктног подручја историје уметности и посезања за простором семиотике и историје

српске културе Мирославу Тимотијевићу ће се десити неколико карактеристичних термилошких исклизнућа која сведоче и о дубљим недоумицама са којима се аутор, по свему судећи, суочавао. И одмах треба то изричито рећи: решења за која се он определио нису она најбоља која су му стајала на располагању. Читав низ недоумица отворио се, очигледно, Мирославу Тимотијевићу током рада на књизи *Рађање модерне њривајности*, која је, као што је већ речено, објављена 2006. године. Своју претходну књигу, *Српско барокно сликарство*, Тимотијевић је објавио десет година пре тога, а у тој књизи он није имао крупнијих дилема у вези са тим каква је црквена уметност, каква национална култура и какво народно биће у оквиру којег су свој опус остваривали сликари о којима он пише. Такво одређење националне културе и народног бића није, дакако, нимало сметало да се реализује и нужност сагледавања сложених односа са свим уметничким, културним и социјалним кодовима са којима су поменути црквени сликари имали некакве блиске релације. Напротив, такво слагање појмова и ширих концепата темељно је доприносило да се јасно сагледају сложене релације између, с једне стране, сликарско-техничке спреме и академског познавања уметничког заната, а, с друге стране, специфичности догматско-теолошке и еклесиолошко-литургијске праксе, темељних питања народнога бића, као и национално-грађанског конструисања идентитета читаве културе и свеукупног друштва у којем се ова ликовна дела појављују као супстанцијално важна. Дакле, разликовање појмова народа, нације, културе, уметничких техника и кодова, друштвених и државних прилика чинило је основ за јасније сагледавање свих ових, веома сложених концепата и њихових међусобних релација.

Шта се, међутим, десило у Тимотијевићевој књизи *Рађање модерне њривајности: њривајни животи Срба у Хабзбуршкој монархији од краја 17. до њочейка 19. века* и какву мрежу појмова је аутор у њој изградио? Пре свега, треба уочити да појам народа, тј. српскога народа, у овој студији више не бива помињан него је системски истискиван. Наместо тог старог и прастарог, али врло прецизног и оперативног појма појављује се његов грчки пандан 'етнија' и 'етнос', што би у основи требало да значи исто или врло слично што и реч 'народ'. Али, као што је то у сваком језику добро знано, две различите речи никада не значе исто, а међу различитим речима које претендују на исто значење увек се, пре или касније, испостави некакав момент разлике који утврђује извесну семантичку посебност у поступцима дистрибуције значења тих речи. Другачије речено, две речи истих семантичких претензија почеће временом да значе понешто различите ствари, а управо тај чинилац разлике постаће значајан за начин разумевања основног феномена на који поменути термини упућују. Може се, дакле, рећи да у семантичком простору неког језика веома ретко се појављују прави и потпуни синоними, а међу синонимним речима по правилу постоји нежна и ситна диференцијација значења због којих се, временом, семантичка разлика почиње све јасније успостављати. Због свега тога се и може рећи да потпуних синонима заправо нема: разлика се јавља макар на нивоу конотативних ако

не баш и денотативних аспеката језичког знака, па се у том конотативном простору веома често почињу зачињати и неке темељније, денотативно тврђе постављене разлике.

А да је и сам аутор јасно перципирао ове аспекте семантичке дистрибуције језичког знака, доста очигледно сведочи начин на који је обавио ове замене речи и термина, а посебно како је то сам спровео у оквиру индекса имена и појмова који на крају књиге резимира кључне речи читаве студије. Од самих почетака своје књиге Тимотијевић готово редовно користи синтагму ‘српска етнија’, а системски елиминише израз ‘српски народ’. Ова промена, међутим, не представља тек обичну замену речи и термина него она садржи веома озбиљне импликације које, чак и денотативно, доста другачије именују, па и концептуализују сам феномен који је предмет изучавања. Кад користимо реч ‘народ’, ми тиме дискретно сугеришемо неколико важних конотативних аспеката језичког знака. С једне стране, та реч имплицира чин рађања као начин на који народ настаје: треба се не само родити, него би тог рађања требало да буде у знатној мери тако да можемо рећи како се и ‘народило’ свих оних бића која се рађају унутар једне шире заједнице. Реч ‘народ’, дакле, указује на суштинску сродност, тј. припадност истом роду свих људи који сачињавају један народ. Сви ти људи, наиме, себе сматрају делом исте, дубинске сродности.

С друге стране, јасно је да у једном народу нисмо, строго узев, сви баш у пуном сродству, али сопствени народ фигуративно видимо као заједницу блиских бића, као некакву, алегоријски речено, проширену породицу: то мора бити скуп особа довољно блиских да им се можеш са емотивном топлином обратити традиционалним речима: „Браћо и сестре“. Уколико ове топлине уопште има, онда има довољно унутрашњих разлога да тај народ као народ опстане; тачније, има довољно енергије да се за опстанак те и такве заједнице неко бори и избори. Уколико такве топлине нема, уколико се припадницима сопственог народа не можеш пунога срца обратити речима: „Браћо и сестре“, онда ту разлога за опстанак такве заједнице више нема, па тај опстанак ни трансцендентне силе неће подржати, а поготово неће сами људи који су део те заједнице. Људи из такве заједнице која је сасвим изгубила центрипеталне силнице, увек су на путу да постану нешто сасвим друго и нешто што до тада они нису били. Кључ спасења је у њима самима, али је тај кључ негде сасвим затурен, а нико нема ни вољу ни жељу да тај спасоносни кључ потражи.

Реч ‘народ’ садржи још једну, веома озбиљну импликацију, а она је повезана са сродном речју која је код Срба, али и других Словена, од самих исконаног живота коришћена за означавање скупине људи повезаних пре свега комуникацијском блискошћу. Реч је о старословенској речи ‘ѡзѡкъ’, која је означавала не само најсавршеније средство комуникације и њену системску уређеност (језик, у данашњем, структурално-комуникацијском значењу речи) него је означавала и људску скупину, заједницу (народ или нација, у данашњем значењу речи) која је око таквог средства комуникације

организовала своје постојање. У том смислу је Словенима, уколико следе менталну матрицу својих искона, сасвим примерено да не стварају своје народне целине негде изван задатог језичког простора, а језик ће им поставити основу на темељу којег ће концептуализовати опстанак сопствене заједнице. Само у ређим случајевима, углавном пред изазовима спољашњих чинилаца, словенски народи су тежили да распростру своје постојање и на просторе који им језички не припадају, а то је долазило до изражаја онда када су ти народи под одређеним историјским околностима падали у искушење империјалног деловања: трајније је таквим искушењима подлегао превасходно онај највећи, руски народ. Тако нешто се у средњовековној историји Срба само једном десило у озбиљнијем и доследнијем изведеном облику, а везано је за амбиције цара Душана да направи империју која би била наследница Византије, царевине у то време већ изложеној озбиљним дезинтеграционим процесима. Таква настојања цара Душана су изазвала велике несреће у српском народу, па никакво чудо што у канону српске православне цркве од Немањићких владара једино цар Душан није стекао статус светости. Људи релативно плитке памети лако могу бити засењени војно-политичком моћи цара Душана, али људи дубље духовне памети такво површно блештавило могу само презрети.

У сваком случају, појам народа је и у далеким, средњовековним временима подразумевао релативно високу меру уређености језичке, књижевне и културне заједнице, па се чини да је само коришћење термина народ и те како имало смисла и семантичког оправдања. Због тога у српској етнологији и етнографији, када се она развила на вуковским и цвијићевским темељима, није било неопходно терминолошко враћање на изворне грчке термине и изведенице из лексичког корена 'ethnikos', а стабилизирани су како традиционални термини народ и народни тако и модерни појмови нација и национални. Два блиска, али понешто различита значења која обележавају две различите фазе у историјском развоју неке етничке целине, покривена су у довољној мери појмовима народа и нације. Истина, у српској етнологији и етнографији постојао је још један термин који је, по наглашеном степену неуређености етничке целине, био несумњиво инфериоран у односу на термине народа и нације: тај термин је означен сложеницом 'етничка маса', а он обележава оне неуређене заједнице које нису јасно утемељиле своје народно биће, па су се оваквим заједницама, без већих тешкоћа, могла истовремено наметнути врло различити, понекад чак и противуречни народни или национални идентитети. На јужнословенском простору су још од средњег века као стари народи који су стекли своју идентитетску основу сматрани Бугари, Срби и Хрвати, док су сви остали задуго остали у развојној фази етничке масе која је могла водити различитим исходима.

Тако је, дакле, мишљење о овим сложеним процесима, који су имали својих реперкусија и у сфери историје језика, историје књижевности, историје уметности, историје цркве итд, с много разлога рачунало с појмовним низом: етничка маса – народ – нација. Напустити овакву, веома сложену,



рафинирану и довољно прецизну скупина појмова и термина, значило је, просто, кренути погрешним путем и отворити мисаоне процесе који воде ка разбијању озбиљно утемељене етничке, народне, националне и културне самосвести. То је, истовремено, значило да је требало сопствени народ и културу лишити већ изграђеног мисаоног упоришта које делује веома подстицајно у погледу одбране опстанка читавог народа, а онда се таквим лишавањем отворити ка неким, крајње неизвесним процесима са још неизвеснијим исходима. Поменути термилошка тријада је савршено ефикасна и прецизна у именовану процеса и развојних етапа у тим процесима, па би зарад научне ефикасности ту тријаду требало безрезервно очувати.

Насупрот томе, од своје књиге *Рађање модерне њривајносћи: њривајни живој Срба у Хабзбуршкој монархији од краја 17. до њочетјка 19. века* Миротлав Тимотијевић је покушао ову термилошку тријаду да замени бинарним термилошким системом. Тај је систем сачињен од термина етнија и нација: ова два термина су суфиксално уједначена, што је добар показатељ да треба да делују као део истог система означавања. Очигледно је, исто тако, да би појам етније требало да одговара како појму етничке масе тако и појму народа, што је извор озбиљних слабости будући да су појмови етничка маса и народ два веома различита појма, те да заслужују да се јасно именом, термилошки разликују. Никако није добро када се неки научни термини појављују како би замаглили представе о реалности коју треба да опишу, а у овом случају можемо само и искључиво о замагљивању реалности говорити. Да се прецизност у именовану различитих аспеката ове осетљиве стварности желела очувати, онда би и унутар термилошког система било неопходно очувати управо термин Volk (народ) који ваља разликовати од етничке масе која нема супстанцијалну уређеност какву има Volk (народ). У том смислу је појам Volksgeist (Дух народа) довољно садржајан и прецизан, па је као такав итекако потребан сваком облику научног сазнања које би тежило утемељености и проверљивости сопствених увида. Појам Volksgeist-а (Дух народа) супстанцијално је чврсто утемељен и као такав неопходан сваком сазнању које би претендовало на поузданост и какву-такву објективност.

Поменути појам Volksgeist (Дух народа) утемељен је и као део система појмова који конституишу читаву област знања у знатно ширем проблемском обиму, а та област је покривена тријадом појмова као што су: Volksgeist (Дух народа), Zeitgeist (Дух времена) и Weltgeist (Anima mundi, Дух света). Тај систем потврђује да појам Volksgeist не може бити ваљано схваћен и дефинисан уколико не буде прожет чиниоцима појмова Zeitgeist и Weltgeist, а једино у јединству, које подразумева довољно јасну разлику између појединачних чланова овог система, можемо доћи до ваљаних одређења, увида и сазнања. Или како то на једном месту вели Хегел: „Сами принципи народних духова у нужној поступности само су моменти једног опћега духа, који се помоћу њих у повијести уздиже и довршава себе у тоталитет, који себе схваћа“ (Хегел 1951: 85). То значи да никада озбиљна, научно утемељена размишљања и сазнања у вези са Духом народа не могу бити начињена а да се не укрсте



са увидима у Дух времена и Дух света. Тим и таквим укрштањима могу се избећи различити облици парцијалних увида и застрањивања какви се неретко умеју наметати из одређених интелектуалних или политичких центара моћи, често и са агресивношћу која је застрашујућа.

Није ни прилика ни место на којем бисмо могли ући у детаљније разматрање ове и овакве проблематике, али је евидентно да је читав поменути појмовни систем добио изузетно добру и садржајну разраду како у домену философије тако и у домену различитих наука који улазе у простор филолошког, али и шире друштвено-хуманистичког проучавања. Философска сазнања у распону од Готфрида Вилхелма Лајбница, Ђамбатиста Вика, Шарла Луја Монтескјеа, Волтера, Дејвида Хјума, Георга Вилхелма Хегела и др., као и сазнања у области проучавања народа и њихових култура у распону од Карла Фридриха Мозера, Јохана Готфрида Хердера, Вука Караџића, Јозефа Добровског, Павла Јозефа Шафарика, Јована Цвијића и др., учинили су да је појам Духа народа постао врло садржајан, научно утемељен и сазнајно проверљив, а уз то и ширим склопом појмовног система добро изграђен у широким оквирима тоталитета људскога знања. Чињеница да је било веома спорних учења која су водила разним облицима расистичке дискриминације, није сведочила о слабости оваквог теоријско-методолошког облика сазнања, него је сведочила пре свега о разним облицима злоупотребе зарад позиције моћи и изградње онога што називам империјалном епистемологијом. Није ту кривица самог метода него је кривица у злоупотреби метода, па се међусобним сучељавањем различитих становишта, чисто научним критеријумима сазнања морала исцртати критична граница између науке и манипулације научним сазнањима, између употребе и злоупотребе. На тај начин се могао извести сазнајни, научни обрачун с поменутиим облицима манипулације и злоупотребе. Заменом једног доброг и поузданог метода некаквим другим методом, далеко мање добрим и поузданим, могу се само створити нови облици злоупотребе науке и научног сазнања, а да се почетни проблем неће сам по себи решити. Уз то ти нови облици злоупотребе могу само довести до још ужаснијих последица по цео људски род и његов свет.

Учинити такву терминолошку замену тријадног појмовног система бинарним системом, па то спровести у области проучавања српске културе, књижевности и уметности нема неког нарочитог смисла: таквим поступком се у квалитету мисаоних операција ништа не добија, а може се и мора се прилично тога изгубити. Ово свођење тријаде на бинарни модел имало би, наиме, само лоше мисаоне последице и доста неугодне консеквенце, јер се сложени и дуготрајни историјски процеси свакако мање успешно могу приказати употребом два него употребом три, значењски изнијансирана појма. Та три појма су, дакле: етничка маса – народ – нација, а наместо ове тријаде Мирослав Тимотијевић се опредељује за бинарни систем: етнија – нација. Слабости овог једноставнијег, бинарног модела су садржане у чињеници да се дуготрајни процеси настанка нација не могу објаснити тек тако једноставним прелазом из етније и нацију: много успешнији модел тумачења садржан

је у појмовној тријади која може веома садржајно и тачно да испрати оне главне фазе у обликовању прво народног, а потом и националног бића. У случају Срба и јужних Словена све те процесе треба сагледавати и структурно-историјски описивати током временског распона од средњег века па до наших дана.

Врлине и мане ова два термилошка решења лако бисмо могли исказати на једном, довољно сложеном примеру који може да покаже како су настале три јужнословенске нације. Од тих трију нација два су стара словенска народа: Срби и Бугари. Из широке словенске етничке масе у средњовековном периоду су се ова два народа доста јасно издвојила и постигла садржајну и неспорну идентификацију, а она почива колико на двама, довољно различитим језицима који су се почели издвајати из заједничке словенске основе, толико и на различитим облицима политичке, државотворне, црквене, књижевне и културне свести, те одговарајуће праксе. Стога ваља описати процес настајања српске редакције старословенског језика од краја XII века и издвајања нечега што можемо и морамо звати старосрпским језиком, са одговарајућом писменошћу и књижевношћу, а тим догађањима је претходило и пратио их процес настајање српске државе са светородном лозом Немањића. Оно што је томе претходило, бар од IX века, о чему постоје, истинаштури, али ипак довољно јасни чињенични подаци, све то је врло значајно, али није имало снагу успостављања народног бића и његовог идентитета. У то исто време се сличан процес дешавао и Бугарима, с тим што су они своју државу успешније обликовали у периоду пре изразитог јачања Немањића током XIII и посебно XIV века. За то време су Бугари углавном слабили, а после битке код Велбужда 1330. они су потпуно изгубили на значају. Снага српске државе је, међутим, потрајала све до Косовске битке 1389, а потом је непрестано опадала, некако се одржавјући и током трајања деспотовине, све до пада Смедерева 1459. И Срби и Бугари су се, дакле, у средњем веку успешно издвојили из словенске етничке масе, па су већ тада они неспорно постали два блиска, али посебна народа.

То се, међутим, не може рећи за Македонце који су далеко најдуже опстали у статусу етничке масе. Језички ближи Бугарима, а државно-политички и културно-историјски Србима, они су задуго остали негде између: посебан народ нису постали, а непрестано су се ломили између бугарске и српске целине, не могавши до краја да припадну ни једном ни другом корпусу, а истовремено партиципирајући и у једном и у другом. Како је настао модерне српске и бугарске нације био процес који се испољавао највише током XVIII и XIX века, евидентно је да су и у том периоду Македонци и даље остајали у фази етничке масе. Тако се процес развлачио без коначног решења све до XX века, када су Македонци најзад, под вођством комунистичке идеје о разбијању великих народа и нација, одлучније започели са креирањем сопственог националног идентитета. У тако вођеном процесу десило се да су Македонци из статуса етничке масе или супстрата одмах

кренули у процес изградње нације, а да при том нису могли дефинисали какав су то народ они претходно били.

У сваком случају, бинарни модел етнија – нација може бити погодан за објашњење настанка нација веома слабог идентитета, какав налазимо код Македонаца, али је тај модел сасвим непогодан за објашњење настанка нација јаких идентитета, а то су нације које су претходно имале развојну етапу посебног народа попут Срба и Бугара. За овај други, темељније укорееен случај једино прихватљив модел мишљења је онај који почива на тријадној схеми: етничка маса – народ – нација. Уколико се, пак, тај мање рафиниран и ефикасан, бинарни модел тумачења настанка неке нације узима из емпиријског амбијента идентитетски слабих етничких творевина, онда је савршено јасан мотив за такву термилошку редукуцију, тј. свођење са тријадне на бинарну релацију. Мотивацију треба пронаћи у чињеници да се историјско време, тј. епоха када се овакве теорије почињу ширити и представљати као једино исправан начин разумевања ових сложених процеса, не случајно поклапа са радикалним облицима глобалистичке идеологије која се, по правилу, сама проглашава за становиште које хоће да превазиђе димензије строго националног, идеолошког начина мишљења.

Другим речима, у времену глобализације за империјалну епистемологију врло је функционална замисао да се сви национални идентитети прикажу као сасвим скорашњи, крхки феномени који углавном зависе од изградње самосвести не пре XVIII века, па је за познавање ових процеса довољно знати само оно што се на креирању идентитета чинило током XIX, XX, а поготово XXI века. Наравно, при том се прикрива једноставна чињеница да све што је тако младо и скорашње, крхко и слабашно лако може да нестане или да се претвори у нешто сасвим друго и суштински другачије. Такве поставке по којима су народи и нације само супстанце подложне лако преобликовању, сасвим одговарају империјалној епистемологији сачињеној по стратешким замислима центара моћи који владају глобалистичким светом, али не одговарају самим народима и нацијама који треба да буду пуки објекти ових процеса. Лош кад се све то повеже са чињеницом да су поједини народи, у дугом, вишевековном континуитету, били изложени разним облицима религијског, политичког, економског, пропагандног, медијског, па и војног рата, онда се погубне последице по елементарно саморазумевање и самопоштовање тих народа могу и морају непосредно рефлектовати и у домену основне стратегије тих народа у погледу како данашње одбране сопственог бића тако и изградње темеља њиховог будућег опстанка.

Све ово о чему говоримо, током два последња века се на један врло драматичан начин непосредно рефлектује у пољу саморазумевања Срба и њиховог настојања да обезбеде начине сопственог опстанка. Због свега тога се у мисаоном систему једног просечног српског интелектуалца, а то значи оног који је образован по строго окциденталистичким, западним системима знања, системски убризгаван облик тумачења по којем Срби за настанак свог колективног идентитета треба да буду пре свега усмерени ка историјском

хоризонту новог века и почетка грађанског друштва. Читав средњи век се веома често с нехајношћу препушта заборава, а питање настанка везује преваходно за XVIII век и улазак у западноевропски културни модел из претходног, византијског и православног културног обрасца. У склопу оваквог начина мишљења редовно се јавља и презир према целокупном византијском наслеђу, а тиме се у српску православну културу уноси један изразито католички и крсташко-мисионарски став који, узгред буди речено, има веома слабу културно-историјску основу, те доста неубудљиву интелектуалну аргументацију. Његова основа је пре свега садржана у милитаристичкој, империјалној и пљачкашкој страсти која је западне центре моћи редовно водила у сусрет са новим световима као увод у нова освајања и нове начине пљачке и експлоатације. То, међутим, што таква теза чињенички лоше стоји, не значи да пропагандно не може да се прошири много више него што здрави разум и ваљани облици мишљења то могу да поднесу. Отуда се, по врло сложеној схеми, у нашем времену код Срба, а поготово у вези с питањем елементарног саморазумевања Срба и српског питања, тако очигледно и пропагандно оркестрирано исказују модели мишљења засновани на недвосмисленом и злоћудном „духу самопорицања“, о чему на уверљив начин сведочи Мило Ломпар у својој драгоценој студији.<sup>6</sup>

**4. Семиотичка дескрипција и воља народа за трајањем.** Мирослав Тимотијевић, дакако, не подлеже суштински овој патолошкој форми названој „духом самопорицања“! Он са дубоким поштовањем уочава, анализира и тумачи уметничке, културне и животне феномене који испуњавају семиотички простор српског друштва XVIII века, тако да ту можемо препознати пре свега напор који води ка потврђивању, дубљем разумевању и афирмацији свих феномена о којима је истраживачки умео да посведочи. Но, упркос свему томе, а поготово упркос многим истраживачким доприносима српских друштвених и хуманистичких наука, данас, а то значи бар век и по, пре свега на нивоу површинских слојева свести изложених ефектима озбиљног културалног рата који се против српске аутентичне културне самосвести води, врло је распрострањено уверење да су Срби један од новијих европских народа, неспособних да се одупру дејствима великих и старих народа света. Овакав начин мишљења јавља се искључиво код оних који не умеју да разликују појам српског народа и појам српске нације, а самим тим нису у стању да сагледају исконске дубине до којих српски народ својом културно-историјском и духовном свешћу допире.

Стога је одиста крајње време да се представе о српским духовним, културним и историјским вертикалама поставе у прави, реални оквир, а то је немогуће уколико се не држимо тријадне схеме: етничка маса – народ – нација. Своје идентитетске процесе српски и бугарски народ су обавили још у средњем веку, и то далеко најуспешније од свих јужнословенских народа.

<sup>6</sup> О томе видети, треће, допуњено издање поменутог књиге: Ломпар 2012.

Хрвати су у том погледу приметно заостајали, а Словенци поготово, који су тек од времена прихватања протестантизма средином XVI века започели да граде и креирају свој верски и национални идентитет. Македонци су, као што је већ речено, далеко заостајали у том погледу, а о амбицијама неких Бошњака и Црногораца, те о успесима и неуспесима таквих настојања исказаних у XX веку, биће доста речи и у деценијама које долазе. У вези са овом сложеном проблематиком, терминологија и концептуални оквири никада неће моћи да буду сасвим уједначени, јер су и различити приступи појединих етничких маса, народа и нација веома различити, па је природно да они од свога приступа неће лако одустати.

Српски научници немају ни један једини ваљан разлог да одустану од тријадног термилошког решења, а то је стога што они треба да се дубински загледају у оне најстабилније и идентитетски најјаче основе сопственог постојања. У том погледу они су упоредиви са најстаријим народима света који су прошли не само кроз фазу етничке масе, него су преко фазе традиционалног народа дошли и до фазе модерне нације. Онако како то важи за најстарије и најдуготрајније народе света (Грци, Италијани, Французи, Немци, Енглези, Руси, Јевреји, Египћани, Индуси, Кинези и др.), а то су све народи са развијеном религијском свешћу, са моћном митологијом и духовном традицијом, тако би то требало да важи и за Србе, за њихов начин сагледавања сопственог опстанка и трајања у датом времену и простору. Такви народи који не само што имају дуге духовно-историјске континуитете, него исказују и недвосмислену вољу за опстанком и трајањем, такви народи треба да послуже Србима као концептуални параметри, па и основ за термилошка решења која дефинишу сазнајне процесе о овим осетљивим феноменима.

Имајући све ово на уму, остаје доста нејасно зашто и како се Мирослав Тимотијевић одлучио за термилошка решења која му нису омогућавала најпоузданији модел сазнања истраживаног предмета. Неки разлози би могли лако да буду наведени јер се намећу готово сами по себи, а у склопу једног парадоксалног закључка да се ове слабости Тимотијевићевог концепта појављују на готово истим местима и из готово истих разлога који су одлучивали и о појавама његових врлина. Пре свега, она врлина коју смо назвали „теоријском и методолошком ширином“, несумњиво је допринела да Тимотијевић непрестано, а у поменутом случају очигледне збрке – готово грчевито трага за новим концептуално-термилошким и дискурсно-аналитичким решењима чак и у оним областима у којима нема разлога за велике недоумице и забуне. Тај грч се посебно осетио на оним местима где се испољила ауторова потреба да мало освежи традиционалну појмовну и термилошку апаратуру, те да прихвати нека решења која делују донекле освежавајуће и, наизглед, традицијом сасвим неоптерећено. Свакако пожељена и драгоценост потреба за теоријским новинама учинила је да, у једном специфичном и осетљивом тренутку, Мирослав Тимотијевић покуша да традиционалне, добро

опробане термине замени некима за које је претпоставио да би могли бити ефикаснији, али такве претпоставке сасвим сигурно нису биле оправдане.

Уз ту потребу за откривањем теоријских иновација, треба још додати и чињеницу да је основни подстицај за овакво термилошко преименовање дошао од изразитих критичара савремених појавних облика национализма, који су поготово од 90-их година XX века, трагали за теоријским и термилошким решењима који ће корене етничке, народне и националне самосвести учинити крајње условним и хипотетичним, па у том смислу и саме људске заједнице крхкијим и мање зависним од облика сопствене културне самосвести. Ти и такви теоретичари, попут Бенедикта Андерсона, Антони Смита, Ричарда Џенкинса, Томаса Хилана Ериксона и др.<sup>7</sup> доносили су неку врсту релаксације крајње неуралгичних питања, па се Тимотијевићу могло учинити да оваквим преформулацијама и сам даје ваљане доприносе да се превазиђу националистички типови мишљења и дискурса, те да се неутралише погубно дејство радикалне националистичке идеологије и њој примерене политичке праксе. Можемо само претпоставити да се њему учинило да је синтагма српски народ у тој мери већ набијена емфатичким доживљајима (како позитивним тако и негативним, зависи од тачке гледишта), да је веома тешко заузети релативно неутралну, чисто научну тачку гледишта како би се могло доћи до сазнања сасвим објективних, прихватљивих чак и оним супротстављеним групацијама које негују сасвим супротне и противуречне емфатичке доживљаје.

Сасвим су разумљива оваква очекивања, али није баш разумљиво то што је уместо наводно непожељног термилошког решења понуђен један, без сумње, мање ефикасан и аналитички мање оперативан термилошки модел. А бинарни модел етница – нација је свакако и мање ефикасан и мање оперативан од тријадног модела етничка маса – народ – нација. Он је такав јер, једноставно речено, природа увида у генезу феномена нације је крајње мањкава и недостатна, па у том смислу недовољност и непрецизност увида не могу бити добри помоћници чак ни у покушајима да се неутралише рђаво дејство национализма у савременим политичким приликама и неприликама. Јесте да овакав приступ, условно речено, може себи да дозволи строго сцијентистичка амбиција везана за проучавање српске уметности и културе XVIII века, али сваки шири захват у истраживану грађу захтевао би да се јасније сагледају временске димензије које сежу све до средњег века, а у том домену поменути бинарни термилошки модел постаје крајње неефикасан и сасвим немушт. Утолико је чудније како то да се Мирослав Тимотијевић, управо у склопу тимског рада који је сагледавао целину српске историје од средњег века до данашњих дана, није током истраживачког рада довољно прибрао, те на време схватио да је склизнуо у термилошке ино-

---

<sup>7</sup> О томе видети студије: Андерсон 1990; Смит 1998; Џенкинс 2001; Ериксен 2004. и др. Истовремено, у сврху сагледавања сложености ових и оваквих процеса, ваља пажљиво прочитати и зборник Хобсбаум – Релндер 2011.



вације које га много више ограничавају и чине несигурним него што му шире и утемељују сазнајне видике.

Тај бинарни термилошки модел, сасвим сигурно, више производи нових проблема него што решава неке од старих, добро познатих мука и недоумица. Шта све то конкретно може да значи, лако би се дало наслути-ти, па и закључити, кад би се само пажљивије претресао појмовни регистар његове студије *Рађање модерне приватности: приватни животи Срба у Хабзбуршкој монархији од краја 17. до почетка 19. века*. Попис појмова је већ, сам по себи, занимљив као својеврсни концептуални оквир неопходан за потпуније разумевање целокупне проблематике ове студије. У оквиру Индекса ове књиге читалац, наиме, може наћи читав низ појмова који опи-сују људске склоности, друштвене односе и конвенције, норме понашања, вредносне обрасце и сл. Тако се ређају појмови као што су: алкохолизам, аскетизам, балови, батине, везе, воће, графике, гробови, двор, дворци, десерт, емоције, забране, задовољства, задужбине, закони, затвори, игре, идентитет, идеологија, иконе, имовина, индивидуалност, институције, јавна сфера, језик, казне, књиге, књижевност, колачи, конвенције, кочије, кревети, култ, култура, купање, куповина, кухиње, љубав, милосрђе, милостиња, младост, мода, модернизације, молитва, морал, мошти, музика, навике, накит, наме-штај, наследство, новац, норме, обичаји, образовање, огледала, одећа, оружје, парохија, патриотизам, песмарице, песме, пећи, пијаци, писање, писма, пића, побожност, погребни, подрум, подушја, пожар, поклони, понашање, пороци, портрети, порцелан, пост, посуђе, пошта, поштовање, правила, празници, привилегије, пријатељство, природа, причест, просветитељство, проститу-ција, просторије, протоколи, путовање, рад, разговор, разум, рат, ред, рези-денција, реформе, ритуали, рођење, ручак, самоћа, сатови, свакодневице, свете тајне, сексуалност, село, сервиси, симболи, смрт, собе, срамота, сребро, становање, станови, старост, стереотипи, суд, тело, тестаменти, трговина, увреде, удаја, удружења, улице, универзитет, хералдика, хигијена, ходоча-шће, храна, штедња, шуга исл. Ту је и читав низ појмова који непосредно означавају људска или животињска бића, поједине професије, друштвене слојеве и класе, места друштвених окупљања и дешавања: аристократија, бабице, бербери, бећари, библиотекари, болесници, браћа, верници, вештице, владари, војска, газда и газдарица, гимназије, гости, гостионица, град, гра-ђанство, дом, деца, држава, друштво, духовници, ђаци, жене, живот, живо-тиње, калфе, кафане, конзисторије, кројачи, крчме, кувари, кумови, куће, лекари, личност, мајка, мајстори, манастири, монаси, омладина, отац, офи-цири, племство, поданик, покајник, породица, послуга, радници, разбојници, родбина, родитељи, салони, сахране, свадбе, свекрве, светитељи, свеште-ници, сељаци, сестре, синови, сиротиња, сликари, слуге, спахије, сталежи, становништво, старешине, странци, студенти, супружници, суседи, таст, трговци, тутори, удовице и удовци, укућани, учитељи, фризери, хајдуци, цехови, црква, чиновници, шегрти, школа итд.

У Индексу, одиста, има много тога, па је сам попис веома индикативан и користан у читању ове драгоцене студије. Ипак, на том списку нема основног појма који све те емпиријске форме држи на окупу: нема категорије народа! Али, исто тако, нема ни термина као што су етнија или етницитет, као његових семантичких замена које се у самом тексту ове студије, по правилу и са беспрекорном тачношћу јављају. Зашто су изостављени термини етније и етницитета није лако одговорити, али се део одговора крије управо у чињеници да је аутору студије за емпиријски опис „приватног живота Срба у Хабзбуршкој монархији од краја 17. до почетка 19. века“ важан читав систем појмова помоћу којих он покрива емпиријску ширину истраживаног феномена, али да се упркос свему томе он неће питати: а каква је концептуална промена настала у самом основном појму, у народу, о којем је реч? Одговор би се могао пронаћи у чињеници да управо емпиријска ширина свега онога што је приватни живот српског народа представља примарни истраживачки циљ аутора ове драгоцене студије, а да при том он нема потребе да обави додатни поглед на значење и смисао основног појма. Зато је и могао да се деси теоријски-методолошки неопрез уз чију помоћ је аутор олако примио онај бинарни термилошки модел уместо тријадног који је, без сумње, знатно примеренији самом предмету сазнања. Уколико у средште пажње ставите искључиво оно емпиријско обиље које се да препознати у Индексу ове студије, онда вам се одиста може учинити како између бинарног и тријадног термилошког модела и нема велике разлике. Тако се може објаснити порекло и појава овог, мање ефикасног сазнајног термилошког решења, као и лакоћа са којом је у Тимотијевићевој студији оно истиснуло бољи и успешнији теоријски и термилошки модел.

Истина, у Индексу студије *Рађање модерне приватности* Мирослава Тимотијевића јављају се појмови нације, националног идентитета, осећања, деловања и националне свести, али ови појмови свакако нису довољни да покрију свеколику сложеност свеукупног културно-историјског и духовног трајања Срба на Балкану, у Средњој Европи и Медитерану. Кад се, пак, погледа садржај ових појмова и сам начин на који је тај садржај аутор конструисао у својој студији, онда се може видети како је ту изостајало свако јасније, супстанцијалније одређење у оним пољима у којима је такво одређење одиста постојало: православно-хришћански, светосавски идентитет, митско-историјски поглед на свет, свест о фолклорном обрасцу, Косовски завет, представе о културно-историјским континуитетима и сл. У том погледу је слика српског народног идентитета у Тимотијевићевој студији остала крајње нејасна и флуидна, а наместо тога је описан читав систем разлика, иновација које су, у оквиру процеса модернизације, европеизације и вестернизације Срба, требало да допринесу лакшем и потпунијем уклапању читавог народа (‘етније’) у политичке и цивилизацијске оквире Хабзбуршког царства. Другим речима, ова студија није ни тежила да утврди како се српски народни идентитет развијао и мењао остајући у понечем исти, а у понечем се прилагођавајући политичком, социјалном, културалном амбијенту Хабзбур-

шког царства у оквиру којег су потражили спасоносно окриље и заштиту. Она емпиријска ширина какву препознајемо у Индексу јесте ипак била примарни циљ ове драгоцене аналитичке расправе.

Студија Мирослава Тимотијевића *Рађање модерне приватности* је помно описала многобројне промене које је процес модернизације подразумевао, а у томе је садржана њена драгоцене сазнајна снага и домет. Суочена са огромним емпиријским обиљем, ова драгоцене студија је обликована попут оних дела које о много чему расправљају, али не дефинишу са довољно прецизности или не дефинишу уопште, централни, средишњи појам чијим се појавним облицима баве. Примера ради, на разним језицима света сам прегледао одиста велики број речника књижевних термина, а немали број таквих приручника садржи читав низ одредница који се тичу књижевности, њених појавних облика и разноврсних аспеката њеног проучавања, а истовремено са тог списка веома често је изостајао управо сам појам књижевности. Ово специфично Тимотијевићево термилошко исклизнуће у доброј мери ме подсећа на овакве случајеве. Ипак, треба рећи и то да је овде реч о поменутом примеру најбоље врсте који се да замислити: драгоцене и високо компетентни прилози изврсно доприносе да основни појам буде сагледан из мноштва различитих, аналитички прецизних углова, а онда се, након свих описа и аналитичких процедура, појави темељна несигурност око основног разумевања средишњег појма око којег се читав сазнајни поступак и води. Чак се намеће и дискретни закључак како је свака прича о идентитету само нека врста терета која у историјским, цивилизацијским менама јесте искључиво сметња, а од њега, од идентитета, никакве користи заправо нема. Овакав закључак свакако није ни исправан, а ни озбиљније утемељен у случају српског народа и његове идентитетске слике, па није исправан ни утемељен и у случају ове веома важне студије Мирослава Тимотијевића.

И да закључимо, увођење појмовног пара етнија – нација није од користи за проучаваоце сложених народних, идентитетских и културно-историјских прилика на јужнословенском простору: од тога немају користи не само проучаваоци историје уметности него ни проучаваоци историје књижевности, драме, позоришта, музике, историје културе у најширем смислу, а поготово то важи за политичке, војне, друштвене и многе друге типове историографских расправа. Од ове бинарне термилошке структуре користи могу да имају само они који би желели да прикрију сложеност феномена и да не сагледају свеколику специфичност генезе неког народа и потом неке нације. Такво концептуално становиште које покрива бинарна релација етнија – нација подешена је према оним националним традицијама чије дубине нису нарочито велике и чији конститутивни процеси су извођени не само свесно и плански, са много сазнања о поступцима креирања идентитета, него и са свешћу да све то и може и не мора бити, те да се може читава конструкциона игра мењати како прилике то налажу, а допуштено је чак и измишљање традиције и националног идентитета. Другим речима, тзв. младе

нације, оне лишене дубљих корена, а поготово оне које су своје корене морале индивидуалним напорима да савладавају, па и креирају и чак измишљају, представљају плодно тло за овакву теорију са одговарајућим, површински заснованим термилошким решењима. Томе треба додати чињеницу да су главни добитници ипак негде изван самих, тако креираних нација, а налазимо их у разним центрима државне, војне, политичке, економске, финансијске, медијске и др. моћи који обликују процесе глобализације света: у тим и таквим процесима судбина малих, младих и нејаких нација није ништа друго него утапање у једну велику мелтинг-пот стратегију нестајања свих специфичности оних народа и култура које немају аутентичне, унутрашње снаге и које – по логици империјалне епистемологије – зато и треба да нестану.

Појам етније нам тихо сугерише да су сви народи света млади, нејаки и без корена, те да сви треба да нестанемо са својим колективним, културним идентитетаима. У строго политичком смислу, профит од оваких концепата у области историје, социологије, антропологије и других дисциплина треба да понесу они којима је стало до глобализационих процеса и њихових контролних пакета на разним странама света. Другим речима појмовни пар етнија – нација јесте истински израз империјалне епистемологије и одговарајућих типова дискурса који имају озбиљних амбиција да креирају, контролишу и преусмеравају конститутивне процесе тзв. малих нација. Стога за сваку друштвену и националну заједницу која нема амбиција да напосто нестане, врло је корисно да благовремено истакну озбиљне резерве према теоријским и методолошким типовима дискурса који не уважавају најснажније, најчвршће конститутивне елементе који утврђују различите типове колективитета, па и одговарајуће ставове научне и интелектуалне заједнице која те ставове треба да легитимише.

У овој изградњи специфичног облика империјалне епистемологије и одговарајућих типова научног дискурса учињен је један темељни гест којим се релативно стабилна тријадна структура претворила у прилично крхку и хипотетичну бинарну структуру. То је учињено тако што је управо најтврђи ослонац у промишљању ових процеса не само доведен у питање него је и сасвим искључен из теоријске схеме и, по свему судећи, проглашен идеалистичком конструкцијом наместо које су испостављени још крхкији и нестварнији критерији. Реч је о појму *Volksggeist*-а, тј. Духа народа, који је и научним истраживањима током XIX и прве половине XX века бивао једино супстанцијално одређен појам: тај појам је утемељен и као философска категорија (Хегел), али и као филолошка (Хердер, Вук и др.) и етничка (Цвијић и др.) категорија која се може научно објективно, системски врло прецизно, прегледно и емпиријски проверљиво изложити тако да се свакој нацији, уколико има озбиљну супстанцијалну основу, може одредити идентитетски темељ, па тиме и проверити колико је тај темељ теоријски и емпиријски одржив. Уколико јесте одржив, тј. уколико постоји озбиљна и проверљива етничка и народна супстанца, онда се на тој основи, уз деловање

још неких додатних критеријума, може објективно говорити о конституи-сању нове нације. Уколико тога нема, онда је боље и мудрије на таквом конституисању нове нације не insistирати јер би се тиме проблеми само умножавали, а не би се решавали.

Са увођењем бинарног модела, са позиције етничког супстрата одмах се, без додатних провера, може поскочити до нивоа нације, што значи да са системски гради илузија како је процес формирања нација веома лако обавити: довољно је само имати јак интерес неког великог, моћног политичког и војног, економског и идеолошког центра, па ће такав процес моћи без већих препрека да се креира и реализује. Уместо супстанцијалне основе коју подразумева етнички супстрат, а поготово народ, сада се испоставља празан појам, а тај празан појам могу попунити сасвим тричаве, безсадржајне, узгредне и случајне одреднице. Другим речима, као основа за формирање оваквих концепата нације у времену глобализма не подразумева се више никаква озбиљна супстанцијална основа него се испоставља голо ништавило, празнина, категоријални нихилизам, а најчешће је довољна искључива воља јаких центара политичке, војне, економске и идеолошке моћи и њихова спремност да процесе скривено или нескривено воде ка одређеном циљу, а то пре свега значи да су вољни да све те испразне и залудне процесе финансирају. Тако створене, крхке нације имају разлог постојања негде изван саме себе, па ће трајати само дотле док ти разлози изван њих самих буду делотворни. Такве нације су производи других, страних сила, па ће настати, постојати и нестати искључиво по вољи тих спољашњих сила. У тим и таквим нацијама ништа не постоји по њима самима, па нико неће зажалити када такве нације нестану са историјске сцене.

Срби не припадају, или не би требало да припадају таквим народима који чезну да постану објекат туђе воље и да највероватније нестану, па зато не би требало ни да негују њима непримерене концептуалне и термилошке поставке од којих неке нарочите сазнајне користи неће задобити, а имаће велику штету. Срби су као народ, па и нација конституисани по унутрашњим, властитим правилима, на супстанцијалној основи коју су сами градили и изградили, па тај процес јесте превасходно ствар њиховог историјског сазревања и конституишања на основу критеријума које су сами успостављали и за њих преузимали историјску одговорност. Треба, међутим, истаћи да помињани стари народи, са којима Срби треба дијалогски да граде како сопствену садашњост тако и заједничку, глобалну будућност, имају на располагању и нека друга, врло ефикасна средства у напорима да се неутралишу рђави ефекти како сопственог национализма тако и национализма других народа. У тим напорима неутрализације рђавих аспеката национализма лоша је услуга уводити старе народе у аутодеструктивну летаргију и самозаборав не би ли се осветљавали само новији процеси у оквиру којих млађи, новији народи не би осећали неку врсту комплекса инфериорности. И у овој проблематици свакако би требало да важи правило да је од највеће важности да се може и уме изрећи истина ствари, а само на таквој истини треба

градити оне културолошке и цивилизацијске циљеве који се током историје људског рода испостављају као израз дубинских неминовности времена, тачније Духа времена који је наступио. Насупрот деловању империјалне епистемологије, Срби, а и сви други народи са аутентичном идентитетском основом, имају на располагању елементарна људска права да јасно артикулишу своју истинску вољу за трајањем и опстанком у временима која долазе. Све су то озбиљни разлози због којих тријадни систем појмова етнички супстрат – народ – нација никако не треба да буде елиминисан и замењен бинарним моделом етнија – нација.

**5. ЗАОКРУЖЕЊЕ НАУЧНОГ ОПУСА.** Када се, после дуге и тешке болести, 2016. године окончао биолошки циклус Мирослава Тимотијевића, знало се да тиме није заокружен читав његов опус, те да ће уследити извесне допуне. Истина, само су најбољи познаваоци Тимотијевићевог опуса знали којих ће размера те допуне бити, а такав један зналац, Тимотијевићев докторант и наследник на Катедри за историју уметности Филозофског факултета у Београду, проф. др Владимир Симић, у име Матице српске опростио се са заслужним научником некрологом објављеним у *Рагу Матице српске* за 2020. годину. Мирослав Тимотијевић је дуго био и остао везан за Матицу српску и њене установе. Члан сарадник Матице српске постао је 1991, а стални члан сарадник 1995; члан Одбора одељења за ликовне уметности је био од 1995. па до смрти, а дужност секретара Одељења обављао је 1999–2008; члан Извршног одбора и Управног одбора Матице српске био је 1999–2008, а за члана Савета Матице српске изабран је 2016. У Галерији Матице српске Тимотијевић је био председник Надзорног одбора 1992–2009, председник Управног одбора 2009–2016, а на почетку XXI века дао је одиста велики допринос новом програмском обликовању свеукупне делатности Галерије.

О једној књизи, већ поодмаклој у настајању у временима Тимотијевићевог тешког боловања, па и његовог прераног одласка са овога света, добро се знало бар у установама са којима је овај зналац радо, активно, пуним срцем сарађивао – у Галерији Матице српске и Матици српској. Реч је била о студији о Теодору Крачуна, која је предвиђена да пропрати и репрезентативну изложбу радова овог водећег српског сликара XVIII века. Та се књига под насловом *Теогор Крачун* (Галерија Матице српске – Покрајински завод за заштиту споменика културе Војводине, Нови Сад 2019) одиста и појавила, три године после ауторове смрти. Овом књигом је Мирослав Тимотијевић значајно попунио једну празнину у свом научно-монографском скупу, па је додатно заокружио сопствени опус озбиљном историјскоуметничком студијом о једном великом сликару барока, епохе којој је највише истраживачке пажње посветио. Таква једна обимна, теоријски утемељена и истраживачки доследно изведена монографија управо му је недостајала, премда је он 1993. магистрирао на опусу једног Теодора Илића Чешљара, али је после тога теоријски и методолошки искушавао различите облике истраживања, да би се на крају свог живота поново вратио једном великом сликару и проблему



тумачења његовог дела. Таква монографска форма посвећена једном великом сликару можда му је и једино недостајала да би он проблемски заокружио сопствени опус.

И у овој књизи је итекако видљива теоријско-методолошка ширина Тимотијевићевог приступа, те плодносно јединство чврсте документаристичке, чињеничке основе, коју је он допуњавао доследним, теоријски утемељеним облицима интерпретације и луцидне херменеутике засноване на дубинским теолошким увидима пре свега. То обједињавање нечега што има пандан у културолошким истраживањима широког спектра, а што се често именује као нови културни материјализам, као и нечега што почива на дубинским моделима разумевања и тумачења уметничког текста, представља сјајан спој какав се може пронаћи и у неким облицима истраживања других, сродних облика стваралаштва, па и у области књижевности, на пример. У том смислу поново, али сада са нешто јаснијом, већ изложеном аргументацијом, истичем закључак да истраживачки немири Мирослава Тимотијевића нису само релевантни за област историје уметности него имају много ширу релеванцију и у домену различитих друштвених и хуманистичких дисциплина. Тим пре је било неопходно истаћи шта у свим Тимотијевићевим трагањима и лутањима јесте подстицајно, општеприхватљиво и крајње убедљиво, али и оно шта није ни на који начин прихватљиво, те шта би се могло оценити чак и као неуспешно. То што овај први скуп чинилаца изразито доминира, а што се овај други скуп појављује на неким, наизглед дискретним, али нимало наивним местима, чини Тимотијевићев опус изузетно значајним, али и повремено трновитим и поучним. Тај је опус многоструко изазован и подстицајан, ваља га и у будућности изнова читати и тумачити, а извесна неугодна искушења и чак неуспеси само ће додатно потврђивати његову пуну ваљаност и сазнајну убедљивост бар у оним, изразито доминантним доменима у којима је она потпуно очигледна. У сваком случају Мирослав Тимотијевић је створио одиста моћно и значајно научно дело, а то дело тек очекују нови читаоци и нове авантуре тумачења и проучавања. Када се једном буде писала свеобухватна семиотика српске културе, научни доприноси Мирослава Тимотијевића ће у тој синтези имати итекако значајно, драгоцено место.

#### ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- АНДЕРСОН, Бенедикт. *Нација: замишљена заједница*. Ната Ченгић и Наташа Павловић (прев.). Загреб, 1990.
- АРИЈЕС, Филип, Жорж Дибс (прир.). *Историја приватног живота 3: Од ренесансе до њросвећености*. Група аутора. Роже Шартије (ур.). Љиљана Мирковић (прев.). Београд: Клио, 2000.
- БАРТ, Ролан. Смрт аутора. *Сувремене књижевне теорије*. Мирослав Бекер (прир.). Загреб: СНЛ, 1986.

- Велфлин, Хајнрих. *Ренесанса и барок: Исцртавање о суштини и настанку барокној слици у Италији*. Бранка Рајлић (прев.). Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2000.
- Диби, Жорж. Предговор. *Историја приватној живоји 1: Од Римској царствија до 1000. године*. Група аутора. Филип Аријес, Жорж Диби (прир.). Љилана Мирковић (прев.). Београд: Клио, 2000.
- ЕРИКСЕН, Томас Хилан. *Етнички и национализам*. Александра Бајазетов Вучен (прев.). Београд, 2004.
- ЛОМПАР, Мило. *Дух самојорицања: ирлој кријници српске културне полијике*. Нови Сад: Орфеус, 2012.
- СМИТ, Антони Д. *Национални идентитет*. Слободан Ђорђевић (прев.). 1998.
- ТИМОТИЈЕВИЋ, Мирослав. Сремски деспоти Бранковићи и оснивање манастира Крушедола. *Зборник Мајнице српске за ликовне уметности 27–28 (1991–1992)*.
- ТИМОТИЈЕВИЋ, Мирослав. *Црква свейој Георгија у Темишвару*. Нови Сад: Матица српска, 1996а.
- ТИМОТИЈЕВИЋ, Мирослав. *Српско барокно сликарство*. Нови Сад: Матица српска, 1996б.
- ТИМОТИЈЕВИЋ, Мирослав. *Рађање модерне приватности: приватни живој Срба у Хабзбуршкој монархији од краја 17. до почетка 19. века*. Београд: Клио, 2006.
- ТИМОТИЈЕВИЋ, Мирослав. *Манастир Крушедол 1–2*. Нови Београд – Нови Сад: ИК „Драганић“ – Покрајински завод за заштиту споменика културе Војводине, 2008, књ. 1.
- ТИМОТИЈЕВИЋ, Мирослав. *Таковски устанак – Српске Цвети: о јавном заједничком сећању и заборављању у симболичној полијници званичне репрезентативне културе*. Београд: Историјски музеј Србије – Филозофски факултет, 2012.
- ФЛОРЕНСКИ, Павле. *Со земље*. Мирољуб Авдаловић (прев.). Београд: Логос, 2004.
- ХЕГЕЛ, Георг Вилхелм Фридрих. *Филозофија историје*. Виктор Д. Зоненфелд (прев.). Загреб: Култура, 1951.
- ХОБСБАУМ, Ерик, Теренс Рејнцер (ур.). *Измишљање традиције*. Слободанка Глишић и Младена Прелић (прев.). Београд, 2011.
- ЦЕНКИНС, Ричард. *Етнички и у новом кључу: арђуменити и исцртавања*. Ивана Спасић (прев.). Београд, 2001.

Ivan Negrišorac

INVESTIGATIVE UNREST AND TEMPTATIONS OF MIROSLAV TIMOTIJEVIĆ:  
TOWARDS THE SEMIOTICS OF SERBIAN CULTURE

Summary

The author analyzes the scientific opus of art historian Miroslav Timotijević and establishes the relevance of this opus for the wider set of social sciences and humanities, especially for the semiotics of Serbian culture. He questions this scientific opus within

various problem and theoretical-methodological fields which Timotijević opened up in an extremely interesting and provocative way in separate phases of their development. One circle of his studies comprises monographs on Serbian churches and monasteries (*St. George's Church in Timisoara*, 1996; *Krušedol Monastery*, 2008) and in that respect Timotijević follows the basic ideas of Pavel Florensky on the semiotic complexity of churches and monasteries, but he also takes into consideration the earlier contributions of Serbian scientists in this domain (Veljko Petrović, Milan Kašanin, Vojislav J. Đurić, Dejan Medaković, Vojislav Korać etc.), as well as the findings of the modern science of art. The second circle refers to the historiographical synthesis in the study of Serbian baroque painting (*Serbian baroque painting*, 1996), while his approach is prominently theoretical, poetic and iconographic, even with some elements of that type of stylistic analysis that can be connected to Heinrich Wölfflin's idea of an artistic history 'without names'. The third circle is connected to researching the history of daily life and privacy in the Serbian culture of the 18<sup>th</sup> century (*Birth of modern privacy: Private life of Serbs in the Habsburg Monarchy from the end of the 17<sup>th</sup> until the beginning of the 19<sup>th</sup> century*, 2006), which places this art historian, along with his precious contribution, among those Serbian historians who sought the investigative paths and programmes of Philippe Ariès and Georges Duby. After that book, however, Timotijević started choosing terminology that cannot be assessed as a progress in the study of a sensitive issue of the creation of peoples and nations: a more traditional concept that implies the triad of the concepts 'ethnic mass', 'people', and 'nation' is, the author of the paper believes, much more appropriate and operational than the binary model of 'ethos' and 'nation' that Timotijević completely adopted. The first triad model is more adequate for the age which strives to preserve the diversity of the world, while the second binary one is more appropriate for an age that strives to unify the world and cancel the beauty of diversity for which the age of globalism has no more sensitivity. The fourth circle is connected with the culture and politics of memory and Timotijević wrote a specific case study regarding the celebration of the holiday Serbian Palm Sunday (*The Uprising of Takovo – Serbian Palm Sunday: on common public remembrance and forgettance in the symbolic politics of the official representative culture*, 2012), which shows how state politics establishes not only the phenomenon of remembrance but also of forgettance within a representative culture of a social community. And, finally, the fifth circle covered by Miroslav Timotijević with his monographs refers to the study of the opus of a great painter of the baroque period (*Teodor Kračun*, 2019), the age to which this valuable researcher devoted the majority of his research attention. In all these fields this art historian discovered anew the hidden possibilities of innovation and progress of theoretical-methodological forms of thinking. Because of that, especially because of the knowledge he unearthed with his research, Miroslav Timotijević occupies an important and valuable place in a comprehensive semiotics of Serbian culture.

Матица српска

Матице српске 1, 21000 Нови Сад

[stanicnegrisorac@gmail.com](mailto:stanicnegrisorac@gmail.com)



Др Рада Б. Станаревић

## СТВАРНОСНА ПРОЗА ПРЕДРАГА СТЕПАНОВИЋА

(ликови, лозе, језик, форма)

Рад је посвећен стварносној прози Предрага Степановића, која је већим дијелом и аутобиографска, а објављена је у периоду од 1984. до 2008. године. У првом, уводном дијелу рада разматра се Степановићева дјелатност на пољу дијалектологије, књижевне критике и теорије, као и историје српске књижевности, да би се у наставку приступило анализи појединачних његових дјела, с посебним нагласком на роману *Живети у Мохачу* и приповиједи *Сретан чојек*. У раду су приказана и два родослова, а на крају је дата, табеларно, по годинама, пишчева биографија. Метода је књижевно-историјско-херменеутичка, док је циљ рада да се аутору Предрагу Степановићу одреди мјесто у савременој српској књижевности, и то не као оној из дијаспоре, него равноправно са књижевношћу у матици.

*Кључне ријечи:* стварносна проза, дијалект, информатор, Мохач, Тихомир Болманац, Милан Панић, лозе.

1. Шездесетих и седамдесетих година појављује се у српској књижевности проза новог стила. Због тога што се и историјски и географски окрећу конкретној стварности, што у њиховим дјелима наступају стварно постојеће личности које не говоре стандардним књижевним већ локално-дијалекатским језиком, писци овог новостилистичког усмјерења проглашени су за творце стварносне прозе (уп. Деретић 2001: 307).

Предраг Степановић се вишеструко укључио у новонастале токове. Као научник учинио је то самим тим што је написао докторску тезу о дијалектима Срба и Хрвата у Мађарској.<sup>1</sup> Истој области припада његово излагање

---

<sup>1</sup> Степановић је тезу одбранио на Академији наука у Будимпешти 1977. године. Она је 1986. објављена на енглеском језику под насловом *A taxonomic description of the dialects of Serbs and Croats in Hungary – The štokavian dialect*, док се у српском преводу, *Говори Срба и Хрвата у Мађарској – штокавско наречје*, појавила 1994. године.

на *Научном састанку слависта у Вукове дане* о говору Срба у мађарској језичкој средини, па и оно о барањској лексици у Вуковом *Српском рјечнику* (1982; 1988). Пошто су се почетком деведесетих година у Мађарској распале заједничке институције Срба и Хрвата, Степановић се у каснијим радовима усредсређује на српске дијалекте, те их у студији *Говори Срба у Мађарској* (2000б) дијели у пет основних група: дијалекат барањских Срба, којима и он припада, дијалекат поморшких и банатских Срба, говор Срба у околини Будимпеште, говор Срба у Чобанцу, и говор Сантова (2000б: 7), мјеста из којег потиче његов отац Радован Степанов. На свим тим просторима Степановић је, док је писао докторску тезу, предузео вишегодишња теренска истраживања и имао информаторе, одабране појединце од којих је прикупљао језичку грађу.

На основу дијалекатских мапа датих у овој студији могуће је схватити зашто Степановићеви литерарни јунаци из Мохача говоре (и)јекавицом, док се Срби у околини Будимпеште, односно романескни ликови Петра Милошевића из Помаза, Сентандреје и Калаза, одликују екавицом. Све те савремене говорне разлике Степановић поткрепљује збивањима из историјске прошлости. Проучавајући *Историју Срба у Војводини* од Алексе Ивића, књигу Милана Васића *Маршолоси у југословенским замљама њог њурском владавином* (Исто, поглавље *Сеобе и дијалекти*, посебно стр. 11), као и друге научно-историјске изворе, Степановић у студији из 2000. године преноси податке да је први талас Срба прешао Саву и Дунав у вријеме Стефана Лазаревића, почетком 15. вијека. Досељавање Срба из Деспотовине одвијало се још прије Мохачке битке. Ти су Срби, претпоставља се, говорили екавицом. Са друге стране изграђено је мишљење да су Срби у Барању дошли у знатнијем броју тек за вријеме турске владавине, након Мохачке битке. Турци су хришћанско становништво узимали да им буду мартолоси, граничари, у новоосвојеним мађарским крајевима, а међу њима је преовладавао босанско-херцеговачки елемент. У 16. вијеку је, према постојећим подацима, износи Степановић, највише мартолоса у Барањи било поријеклом из горњег Подриња, Полимја, Понеретавља, од Пиве и од Таре (Исто: 11). Одатле су донијели и свој ијекавски говор. Са истих простора, може се закључити, стигли су у Барању и Степановићеви давни преци.

У токовима стварносне прозе налазимо Степановића не само као лингвисту него и као књижевног критичара. Почев од друге половине шездесетих година, па до 1990, пише он, на тражење мађарских издавача, бројне рецензије о југословенској књижевности. То се касније проширило на сарадњу са мађарским књижевним часописима, да би, још касније, приказе, есеје и критике објављивао на српском језику, у *Народним новинама*, *Невену*, часопису *Глас* – све ове публикације су из Будимпеште – али му радове прима и матица, попут часописа *Савременик* из Београда (уп. Степановић 1994в: 3–4). За мађарске, као и српске медије, писао је и о ауторима стварносне прозе, Моми Димићу (*Шумски грађанин*), Драгославу Михаиловићу



(*Каг су цвейшале тикве, Чизмаши*), Новаку Килибарди (*Све је то наква судбина*) и др.<sup>2</sup>

Као теоретичар и историчар књижевности, Степановић на тему стварносне прозе подноси реферате на славистичким скуповима на Филолошком факултету у Београду. Веома је у том смислу важно оно што је рекао у раду из 1985, чији је наслов *Умјетничко обликовање усменој казивања у савременој српској прози*. Ту је пружио цјеловит хронолошки преглед писаца новостилистичке прозе који почиње од Моме Димића и дјела *Живео живој Тола Манојловић*, 1966, *Максим српски из дома старца*, 1971, *Шумски трађанин*, 1982, а наставља се са Драгославом Михаиловићем и књигама *Фреге, лаку ноћ*, 1967, *Каг су цвейшале тикве*, 1968, *Пејтријин венац*, 1975, *Чизмаши*, 1982, те Видосавом Степановићем: *Рефуз мртвак*, 1969, *Нишчи*, 1971, *Константин Горча*, 1975, *Периферијски змајеви*, 1978, Мирославом Јосићем Вишњићем: *Леја Јелена*, 1969, и Милисавом Савићем: *Бујарска барака*, 1969, *Љубави Андрије Курандића*, 1972. У истом раду поред бројних других даје и сопствену дефиницију стварносне, или, како је понекад означава, *non-fiction* прозе. Оцртава јој основне обрасце на тај начин да су у сагласју и са његовим властитим начином рада, и то не само на подручју лингвистике него и при стварању књижевних дјела овог типа. Утврђује, наиме, да се таква проза „непосредно ослања на стварност, било да је писац дошао до те стварности емпиријским путем или посредством усменог казивања неког информатора“ (Степановић 1986: 33).<sup>3</sup>

Даљу разраду ове теме налазимо у Степановићевом раду са научног скупа из 1993. године, *Романи Моме Димића*, гдје у историји српске књижевности за родоначелника стварносне прозе проглашава Димићево обимом невелико, али изузетно значајно дјело, *Живео живој Тола Манојловић*, толико значајно да би се, уз извјесно претјеривање, могло рећи да су из *Толиних* скута<sup>4</sup> изашла сва остала дјела ове нове књижевне школе, па је као таква убрзо, већ 1969, она у пуној мјери била прихваћена и у редовима књижевне критике. Кроз анализу романа овог занимљивог приповједача Степановић стиже до закључка о општим својствима стварносне прозе: „померање од типичног ка особенем; грађа узета из стварности или усменог казивања, што се често своди на исто; приказивање периферије или наличја живота; јунак који постоји у животу, обично у улози приповедача; језик тог јунака или средине; форма којом се често казују недоречене ствари; спајање архаичног са модерним; прикривање писца иза приповедача; и, коначно, ланац детаља који сачињава целину“ (Степановић 1994б).<sup>5</sup>

О особинама стварносне прозе Степановић сумарно пише и у реферату који је на београдском међународном славистичком скупу поднио 1999.

<sup>2</sup> Сви су ови радови сабрани у збирци *Зайиси једној чийаоца*.

<sup>3</sup> Рад је под истим насловом Степановић објавио у књизи *Зайиси једној чийаоца*, 1994.

<sup>4</sup> Уп. у зборнику МСЦ, 15/2, стр. 31.

<sup>5</sup> И овај рад је штампан у књизи *Зайиси једној чийаоца*, види ту стр. 55.

године, а наслов му гласи: *Однос њиријоведача и основној лика у роману „Ослободиоци и издајници“ Милована Данојлића* (2000б). И Данојлић је, као и Димић, аутор којим се Степановић понајвише бавио; Данојлићева дјела је и преводио на мађарски. У излагању о роману *Ослободиоци и издајници* (1997) стварносна проза са свим њеним особеностима служи му, међутим, првенствено зато да би што јасније указао на разлике. То јест, да би стварносну прозу и Данојлићев роман упоредио по опречности, и да би, насупрот стварносној прози, Данојлићево дјело издвојио у посебну прозну врсту, у аутобиографску и исповједну књижевност. Ону врсту какву и сам његује, а најбољи примјер за то налазимо у *Божјићној њричи* објављеној први пут у *Народним новинама* 1986/87. године.<sup>6</sup>

2. Послужимо ли се и ми Степановићевом методом поређења по супротности, могли бисмо рећи да се ова два прозна остварења, Данојлићево и Степановићево, иако припадају истој прозној врсти, *бијино* разликују. Да су у *Божјићној њричи* Степановићева сјећања на дјетињство у Мохачу ведра, док су Данојлићева романескна сјећања на дјетињство и ратне дане мрачна. Да је Степановићево казивање слатко, док је Данојлићево горко. „Мој невесели случај“ (2001: 348), тако Данојлић оцјењује сопствену исповједну прозу. Па док он, и у роману *Ослободиоци и издајници* и у збирци огледа *Личне сѝвари* (2001), гдје се налази програмски текст *Ја?* и у њему опаска о „невеселом случају“, стилски савршено трага за најтананијим видовима своје личности, догле Степановић, нимало егоцентричан ни у аутобиографској прози ни у другим дјелима, сочним, опојним стилем истражује, и налази, и ураћа у љепоту.

У љепоту чега? – упитали бисмо. А одговор би био: у љепоту приче и причања. Жељан прича откад зна за себе, он их је слушао, трагао за њима, распитивао се код старијих о давним догађајима, памтио казивања својих земљака, па је с временом из тог накупљеног блага никла његова најврснија аутобиографско-стварносна проза. У једном остварењу тог типа описује да је као десетогодишњи дјечак упорно јурио за најстаријим Србином у Мохачу, дједа Гајом Новаковићем, не би ли још једном и до краја чуо приповиједање како је као младић у аустроугарској војсци и галицијском рату био заробљен, па се, уз много мука, преко далеких страних земаља Авганистана и Пакистана, једва домогао завичаја. Своју одисеју је дјед Гајо толико пута понављао да су одрасли већ били изгубили стрпљење, окретали се од њега чим заусти да каже Афганистан, Пакистан, са оним наглашеним гласом „ф“, те га у шали баш тако и прозваше, док је лингвиста Степановић управо због ове слатке говорне ситнице из Гајине живе исповијести, коју је у дјетињству чуо, дао наслов својој потоњој приповиједи.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> *Божјићна њрича* је у *Народним новинама* излазила од 11. и 18. децембра 1986. до 1. и 8. јануара 1987, а објављена је и у Степановићевој збирци приповиједака *Усудне речи*, 2008.

<sup>7</sup> Приповијетка *Афганистан, Пакистан* објављена је у *Српским народним новинама* из Будимпеште 2001, а уврштена је и у збирку *Усудне речи*. О руском заробљеништву једног

Стварносној и аутобиографској прози припада и приповијетка *Разбибрије*. У њој Степановић износи прегршт аутентичних пошалица којима су се, каже нам он, у Мохачу „оштрили умови“: градско становништво се ругало придошлицама из околних села јер су слабо говориле мађарски, а и шубаре су им биле друкчијег кроја, али ни шаљивције придошлице им нису остајале дужне, тако да је њихова најблажа доскочица на рачун старосједилаца била да су „Муачани силом варошани“ (Stepanović 1984: 59). У причи се посебно издваја лик Живка Тошковића, слуге што се никада није могао скрасити на једном мјесту. Ишао је од газде до газде трудећи се веома да их насамари, да се сит нажива док се руга не само другима већ и самом себи. Остало је упамћено да се, пошто је одлично познавао околне хатаре, шумске стазе и богазе, за вријеме рата упустио у шверц намирница. Тадашњим србијанским властима у тим пограничним мјестима пође за руком да га ухвате, те овај пут њега зналачки надиграју. Пријетећи да ће га најстроже казнити због криминала, извуку из преплашеног шаљивције признање о свему што је шверцовао и зарадио, до у најмању ситницу, а да од саме казне ништа није било!

Степановић овдје приповиједа у првом лицу. Упознаје нас, у духу стварносне прозе, и од кога је чуо причу о Живковом саслушању пред „Србијанцима“. Од народног приповједача Тихомира Болманца, чија је мисија и била да њу, као и разне друге приповијести, преноси наредним покољењима. Сходно томе, исту причу о кријумчарској авантури Живка Тошковића, само овај пут као малу епизоду, налазимо и у Степановићевом стварносном роману *Живејти у Мохачу*<sup>8</sup>, гдје је главни лик управо тај народни приповједач Тихомир Болманца. Наш стари зналац, сјећамо га се из приче *Архејтиски кримић*.<sup>9</sup>

По узору на народног приповједача Степановић ће испричати обиље сладокусних детаља из живота још једног од оних чудних придошлица у Мохач, саткаће у приповиједи *Чобанска њосла* ниску анегдота о довитиљивом чобанину по имену Стокан Џамбас, најмљенику, бескућнику, бекрији и винопији што ће пред крај живота на кафанску пјесму и свирку до задње паре проћердати скромни иметак. Остало је упамћено да је од газде код кога је чобановао десет година украо и продао овна предводника. Неке мале назнаке ове приче наћи ћемо у касније насталој приповиједи *Срејтан чојек*.

---

српског војника за вријеме Првог свјетског рата, кога је Аустроугарска, попут Гаје Новаковића, послала на источни фронт, пише и наш савремени писац из Мађарске Драгомир Дујмов, у роману *Јесејево штабло*, објављеном у Будимпешти 2017.

<sup>8</sup> Девето поглавље романа, насловљено „Србијанско правосуђе“, стр. 62–63. У роману се спомиње и дједа Гајо Новаковић и његов повратак са фронта преко Авганистана и Пакистана, стр. 57. Пошто роман, за разлику од приповијетке, допушта писцу шире разигравање, прича о Живку бива још и језички обогаћена. Док је Гаји прикачена узречица „Афганистан“, о Живку у роману сазнајемо да „фећка“ кад говори: жандари га питају како се зове, а он каже „Жјивко“.

<sup>9</sup> Ова приповијетка се налази у збирци *Малојрадске и друге приче*, објављеној 1984.

Као што ћемо у новој причи опет срести и ону другу личност из претходне приче. Лик имућног газде. И док је у првој приповиједи са темом о чобанским смицалицама Стокан заузео водећу улогу, дотле је он у каснијој причи сведен на фрагмент из богатог живота тога газде, који као такав, разумије се, није имао тек једног, већ је имао много слугу, много најмљеника и чобана, имао чак и много њихових помоћника. Газдовао је свима редом, и слугом што је био прихваћен као укућанин, и оним другим спољним слугама вишег и нижег ранга.

Поставља се, међутим, питање како би ове двије стварносне приче могле бити истовремено и аутобиографске. Какве наш аутор, син мохачког свештеника Радована Степанова, има везе са чувањем и гајењем оваца, са Џамбасом и са његовим газдом кога је он, његов најмљеник, покрао и преварио а да му је ипак на рамену остала глава? Наравно да има и те какве везе са свиме што је описано у овим причама. Јер, Степановић је, како из прве приче сазнајемо, лично као дјечак учествовао у сахрани Стокана Џамбаса носећи крст испред спровода, па је и њему и другој дјечи последије на даћи у крчми „код Тадића“ слѣдовала по чаша пива, док су одрасли уз жешћа пића и уз пјесму коју је отпјевао Јакшо Тадић<sup>10</sup>, најчувенији појац у Будимској епархији, приредили тако весело испраћај покојника на онај свијет какав се у Мохачу никада није доживио.

Као свједок и учесник у том догађају писац наводи стихове старе народне пјесме коју је Џамбас нарочито волио, а отпјевана је на дан његове сахране: „*Вино пије Дојчић Петар, варадински бан, / Попио је сто дуката баш за један дан. / Попио је коња врана баш за један дан*“<sup>11</sup> (Stepanović 1984: 56). Ипак, много значајнији аутобиографски факт у приповијеткама *Чобанска њосла* и *Срећан чојек* јесте тај да имућни газда, чије је стадо понекад

<sup>10</sup> Јакшо Тадић, црквени појац, стварна је личност. И он се појављује у роману *Живети* у *Мохачу*, као један од више приповједача, па га налазимо и на фотографијама приложеним уз роман. В. стр. 30, 49–56, 62, 133, 140. Он је у родбинској вези са пишчевом мајком Даницом, њен брат од тетке, међутим годину дана старији од њеног оца Милана Панића. Његов син Стојан Тадић, рођен 1921, такође се јавља у роману, в. стр. 30.

<sup>11</sup> Ова народна пјесма се и данас изводи. Спјевана је у мађарском миљеу. Према Степановићевом извору њен потпуни текст гласи овако:

Вино пије Дојчић Петар, варадински бан,  
 Попио је сто дуката баш за један дан.  
 Попио је коња врана баш за један дан.  
 Карао га краљ Матија, земље господар,  
 Ој Бога ти, Дојчић Петре, варадински бан,  
 Што ти попи сто дуката баш за један дан?  
 Што ти попи коња врана баш за један дан?  
 Одговара Дојчић Петар, варадински бан,  
 Ој Бога ти, краљ Матијо, земље господар,  
 Да ти пијеш оно вино које пијем ја,  
 Да ти љубиш оно лице које љубим ја,  
 Попио би равну Пешту и сам Будим град.

бројало преко седамсто оваца, није нико други до ауторов дјед Милан Панић. И, пошто аутор не само интересантно већ и истинито приповиједа о Мохачанима, и пошто се, док прича, и сам стварносно оглашава у првом лицу, он ће, када буде представио деду, рећи нешто и о сопственом поријеклу:

Мој деда по мајци, Милан Панић, који је лети – имајући увек унајмљеног чобана – само надгледао стадо, три зимска месеца је обавезно проводио у планини где му се налазио салаш и тор јер би се тада нашло посла и за пет, и за десет људи. Долазио је кући недељно једном по храну и пресвлаку и одмах се враћао. Није за њега било „ни свеца ни недеље“ као за остале сељаке. Стигне за Бадње вече, али се већ сутрадан, на Божић, после ручка пакује па хајд натраг овцама. Јагњење је у јеку, а то се не сме препустити другоме. Само једна ноћ проведена код куће у кревету и сигурно да ће се некоја сјагња овца управо те ноћи ојагњити, а јагње смрзнути у снегу. Јер нема најамника који би предосећао кад треба ноћу да се дигне и изађе, то је предосећао само он, неким урођеним инстинктом, наслеђеним од дедова и прадедова, непрегледног низа чобана предака (*Чобанска йосла, у Малоїрадске и друїе йриче*, стр. 50).

Лик Милана Панића се појављује и у Степановићевој већ поменутој *Божићној йричи*, најаутобиографској коју је написао, јер је ту и наратор и тумач, али истовремено и главни учесник у празничним догађајима. Из садашњег времена, са одстојања од неколико деценија, Степановић, у првом лицу, описује да су дјед Милан и бака, мајка (изговара се са дугоузлазним „а“) Верица на Бадњи дан дочекивали своја два унука, њега и млађег брата, – као полагајенике – са већ окруњеним кукурузом. Тако не би нажуљали ђачке дланове, већ би одмах мијешали зрна и изговарали магичне ријечи за добро здравље и благостање домаћина. У овој приповиједи се сам писац не само временски већ и функционално јавља на двије различите равни. Као дјечак с почетка педесетих, и као етнолог и лингвиста из данашњице. За ово друго има неколико примјера. Из њих се види како се прекида илузија дивних празничних обичаја и обреда у прошлости, са врхунцем у вертепу у којем лично учествује у улози пастира, – прекида се тако што се писац-наратор из своје садашњости умијеша у причу и позове на Вуков *Рјечник* да би објаснио значење саме те стране ријечи. Или да би, поводом божићне јелке, указао како је израз „криспам“ заправо искривљена народна употреба њемачке ријечи коју би правилно требало друкчије изговарати, као кристабум (*Божићна йрича*, стр. 15 и 17). Међутим, то не шкоди казивању, него га обогаћује и чини још живљим. Ево и другог примјера. У једном тренутку писац нам се и овако обраћа: „Онима који не би знали, на овом месту дугујем објашњење“ (СТЕПАНОВИЋ 2008: 22). Писац је, дакле, непосредан. Увијек присан са читаоцем. Чак и у студији *Говори Срба у Мађарској* он користи личну форму обраћања. Па каже: „нашао сам“, „забележио сам“, „напоменуо бих“, „испитивао сам“. Увијек изнова осјећамо ту лијепу, живу његову ријеч, како у књижевном тако, ево, и у научном тексту.

Новина *Божјиће њриче* је у томе што су сада први пут у радњу заједнички укључене двије важне личности у ауторовом животу, Милан Панић и Тихомир Болманац. По старосној доби скоро вршњаци, они су, открива нам се овдје, међусобно родбински повезани. Оженили су двије сестре. Један другом су пашеног. Бака Верици је Тихомир сват. Поврх тога, Милан Панић је Тихомиру, у другом кољену, ујак. Кад се све сабере, Тихомир Болманац је деда-тетак Предрага Степановића. „Наш Ђука“, тако га писац на самом почетку *Божјиће њриче* од миља назива. Па иако му је родбински даљи од дједа Милана, у овој причи Ђука предњачи, активнији је, присутнији. Све то због талената којима обилује и њима очарава дјецу, због склоности ка шали и игри, због тога што је вољан да се преруши у светог Николу и, уочи тог празника, у пастирском кожуху, са изврнутом шубаром, налијељњеним брковима и брадом од кудеље, и чобанском куком умјесто жезла, изненада бане у њихову дјечију собу са малим поклонима, због чега пак она, дјеца, бескрајно буду раздрагана.

Тетак Ђука је на још један начин привлачио писца. Био је „страствени љубитељ изворног фолклора“ (Степановић 2008: 25) и уз своју стару виолину, коју је упорно називао „егеда“, волио да пред дјецом запјева веселе и голицаве пјесме. Уз чашу вишка, навео их је да у његовој кући лудо заиграју коло у вертепским костимима. Па када је, казује нам се на врхунцу *Божјиће њриче*, строги отац Радован неочекивано отворио Болманчева врата, и домаћин и зајапурени пастири се за тренутак укочише, што због страха од казне, што због непримјерене пјесме на дан Христовог рођења.

**3. ЖИВЕТИ У МОХАЧУ.** Роман *Живети у Мохачу* изашао је у Библиотеци Београдског међународног сусрета писаца 2006. године, с тим што је претходно штампан у наставцима у *Српским народним новинама*, а једно поглавље се 2003. појавило и у *Невену*. Основну грађу Степановић је сакупио знатно раније, током осамдесетих<sup>12</sup>, када је ишао у Мохач и на магнетофон снимао разговоре с Тихомиром Болманцем. Самим тим његов роман се поклапа са дефиницијом стварносне прозе коју је дао у реферату из 1985, гдје стоји да се она непосредно ослања на стварност до које писац долази или емпиријски или посредством усменог казивања неког информатора. Зашто је аутор објавио књигу много година након магнетофонског снимања грађе, немамо поуздано објашњење, но могуће је да је један од разлога био тај што је трагао за одговарајућом умјетничком формом све дотле док му није пошло за руком да изворни материјал преобрази у романескну причу.<sup>13</sup> Поред тога он је искуствено знао и оно друго, знао је да је моћ писане ријечи то јача што је вријеме о којем се приповиједа удаљеније, па да ће Болманчева

<sup>12</sup> У роману писац спомиње да је један од разговора снимео осамдесет четврте, пете или шесте, уп. стр. 42.

<sup>13</sup> О дуготрајном раду на роману Степановић говори у интервјуу за *Невен* из 2005. године, стр. 12.



казивања, иако стварна, читаоцу убудуће наличити и на нешто над-стварно, судбинско, неодољиво као сан, као бајка, као једна књига живота – за чијим непролазним трајањем душа чезне.

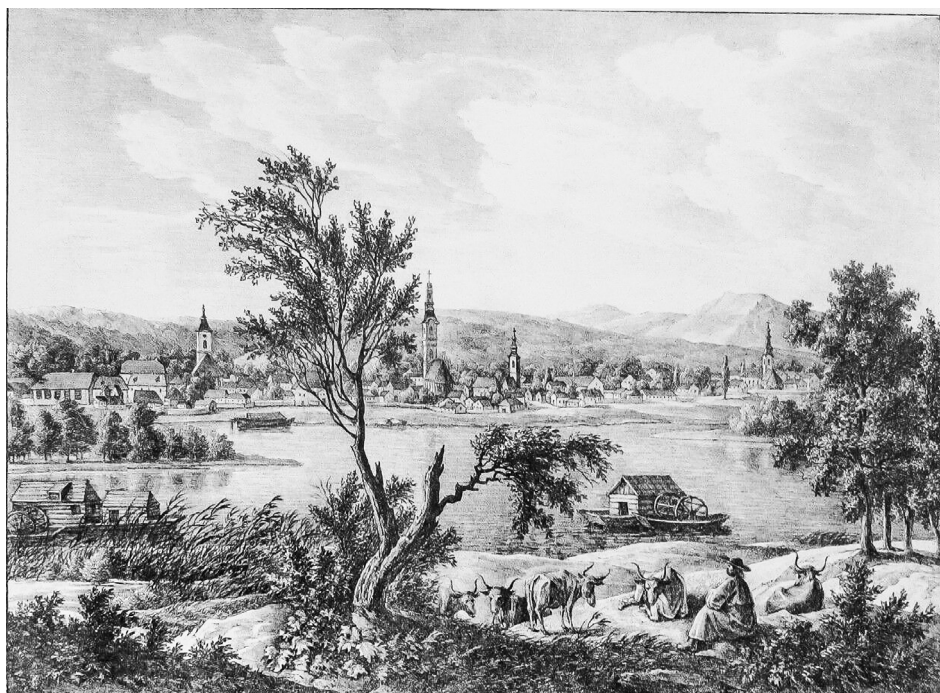
Осамдесетих година Степановић већ увелико живи и ствара у Будимпешти, а када описује одласке у родни Мохач да би разговарао са својим „информатором“<sup>14</sup> (како ли је само овај његов термин, извађен из научно-лингвистичког контекста и пребачен у умјетничку фикцију, ефектан и духовит!), он открива да су га Ђукине приче одувијек очаравале, од најранијег дјетињства, посебно она једна „како је неки ‘јаки’ Шокац на леду, на сред замрзнутог Дунава, сусрео курјака и голим рукама га задавио“ (Степановић 2006: 42). А затим вели и да је његов „информатор“ и сам често приповиједао о неким јако давним догађајима јер им није знао крај, па се надао да ће га се кроз сам чин поновљеног причања досјетити. Такав нечувени догађај који је Ђуку силно привлачио јесте „Погибија мохачких Шокаца“, те је наш писац с дужним поштовањем по њему насловио једно цијело поглавље романа. Погибељни догађај се збио у она времена док су на Дунаву код Мохача још постојале воденице,<sup>15</sup> а тамошњи Шокци се са колима и запрегом превозили до Мохачке аде у неким великим чамцима, званим дерегље. „Кад су тог дана кренили од обале, било је тијо вријеме, а кад су један комад отишли,

<sup>14</sup> У студији *Говори Срба у Мађарској* Степановић на више мјеста користи овај термин, наводећи обавезно и име дотичних особа, нпр. „Један од мојих информатора у Пантелији, Јелена Чупић рођена Агарђанска (опет „избегличко“ презиме према насељу Агард – *Sibagárd*)“, стр. 17, или: „информатор из Сирига, Кристифор Мендебаба“, стр. 46, или: „од најстаријег информатора у Ловри, Стевана Видака, рођеног 1892. године“, стр. 55. Овај лингвистички термин употребљава Степановић у литерарном тексту први пут у причи *Архејшијски кримић*, када каже: „Спопаде ме нека грешна радозналост те се у недоумици обратих свом старом информатору, најбољем експерту за оваква питања, и зналцу свих збивања што су се у овој селендри прераслој у паланку десила за сто година уназад“ (под старим информатором мисли се наравно на Тихомира Болманца), в. стр. 11 у збирци *Малоградске и грује приче*. Преносећи неку ријеч из њеног природног контекста у друго, њојзи страно поље, писац тежи да изазове пажњу читаоца, да га прене из обамрлости и равнодушја, што је један врло битан умјетнички поступак који су руски формалисти назвали *остранение* (очуђење). Степановић одлично познаје ту школу, а видимо на примјеру појма „информатор“ колико умјешно примјењује поступак што су га руски теоретичари дефинисали. Напомињемо да је студирао русистику, да је такође преводио са руског на мађарски. Напис о умјетничком обликовању усменог казивања у савременој српској прози из 1985. завршава управо једним цитатом из теорије Николаја Тимченка на тему књижевног поступка, уп. *Зайиси једној чийаоца*, стр. 18.

<sup>15</sup> Двије такве воденице видимо на слици, оне су биле ближе Мохачкој ади него самом граду; налазиле су се преко пута Мохача. Срби из Мохача су то велико острво, чији се један комад са пастиром и стадом такође види на приложеној слици, називали Вада, говорили су да иду „у Ваду“, а не, што би било правилније, на Ваду, – тумачи нам писац у самом роману ту као и друге локалне језичке зачкољице. Овај живи језик се, наравно, не може научити, већ га у роман може унијети, и истовремено га у самом роману тумачити, једино онај стваралац који је тамо живио и с тим језиком срастао.



одједном удари олуја, јаки вјетар, таласи...“, прича Ђука, па наставља: „А кад су таласи уватли чамце, тако су ји однијели да се нису могли зауставит. Нису могли да се бране, већ право на воденицу па под хајташ, и ту су се заграбили“ (СТЕПАНОВИЋ 2006: 28).



*Адолф Кунике: Град Мохач (1824)*

Између ових прича и догађаја из давнина, сачуваних само у сјећању или путем предања, најважнија је свакако она која говори о поријеклу породице Болманац. Она испуњава друго поглавље романа. Што значи да је прво уводно. Наиме, на самом почетку дјела писац нас, како је и ред, упознаје са главним ликом, у овом случају уједно и главним приповједачем, са тетком Ђуком, кога једног новембра, око Митровдана, проналази у дну дворишта гдје у скривеној пецари тајно пече ракију. Па ако га власти ухвате (као ономад што се за вријеме „Србијанаца“ случило са Живком Тошковићем), остаје му утјеха да је бар покушао. И остаје прича – каже нам споредни, спољни приповједач, уз неизоставну опаску да је његов тетак Ђука „и волео и умео да прича“ (СТЕПАНОВИЋ 2006: 8). У роману тако имамо два наратора који се од почетка до краја јављају у првом лицу. Један је писац, а други је главни романескни лик, тетак Ђука. Њему је препуштено да исприча све о себи и Болманцима, док је спољни наратор, иза кога се крије стварни аутор, задобио функцију да допуни главно казивање, да мохачкој романескној панорами

придода документарни<sup>16</sup> материјал, или повеже прелазе из једне у другу Болманчеву причу. Водећа улога припада му једино у првом и задњем поглављу романа, која урамљују ниску од двадесет унутрашњих прича.<sup>17</sup>

Аутор је уз наслов *Живети у Мохачу* додао један како жанровски тако и тематски веома битан поднаслов: „роман погранични“. Што се тиче наслова, он, између осталог, значи и то да се ту живи уз причу, и да приче сви заједнички граде. Стога ни Ђукино казивање о Болманцима не иде упразно, не бива тек тако, механички, записивано у беживотну магнетофонску траку, већ он прича уз чашицу новопечене ракије у друштву блиских сродника, а чине их, у том конкретном, другом поглављу дјела, сам писац, који је ради његове приче и дошао у Мохач, затим Болманчева жена и пишчева баба-тета, Наталија, као и Болманчев ујак и пишчев дјед, Милан Панић.<sup>18</sup> Породично друштво и слуша, и распитује се, и коментарише, и допуњује Болманчево казивање, сви су они живи и свесрдни учесници, па прича прераста у присно дружење спајајући далеку прошлост са садашњим животом. Загријани

---

<sup>16</sup> Роман је систематски прожет документарним материјалом. Од ванлитерарних уметака у 8. поглављу које носи наслов *Долазак Србијанаца* налази се дужи цитат из једне историјске књиге о доласку српске војске на територију поражене Аустроугарске 1918. године, тј. о њеном запосиједању јужног дијела Барање, стр. 58–59. Уз 2. поглавље о Болманцима – великим и малим – аутор прилаже мапу о територијалном размјештају јужно-словенских мањина у Мађарској, стр. 23. Таквих мапа има више у Степановићевој научној монографији *Говори Срба у Мађарској*. Пето поглавље, *Породице, сокаци, салаци*, стр. 36–41, доноси списак насеља у Мохачу и околини са именима српских породица које су ту живјеле прије оптације, као и локацијама њихових посједа. Ове податке, по пишчевим ријечима, сакупила је његова мајка. Најобимнији документарни материјал романа чине фотографије. На стр. 48, 6. глава: *Школовање*, налази се снимак гробљанске капеле у Мохачу, на крају 10. поглавља, *Оглазак Србијанаца*, слика оптаната из Батање на жељезничкој станици, прије поласка, стр. 68. На крају 17. приче Степановић је приложио фотографију са храмовне славе (Св. Тројице) у Мохачу, стр. 103. Међутим, најдрагоцјеније су фотографије лица и приповједача романа. Оне су у књизи смјештене у посебан одјељак. Без њих тешко бисмо могли сагледати роман у свој његовој аутентичности, а било би нам и готово немогуће да расплетемо родбинске везе ликова. Уз напомену да сам овдје унијела неке године накнадно, да их у књизи нема, наводим сљедеће: Ту је слика Ђуке Болманца (1906–1992), слика његове жене Наталије, рођене Шумановић (1910–1994), слика на дан њиховог вјенчања (1927), слика њихове ћерке Емице (1936–2010), и Емице са мужем Михајлом-Мишком Козићем (1927–2002), Ђуке са дједом Миланом и ујка Јаковом-Јакшом Тадићем (1901–1984), сином Миланове сестре Јеце, фотографија дједе Милана Панића (1902–1991) са женом Веридом рођеном Шумановић (1903–1988), њихове ћерке Данице (1922–2001), и на крају протојереја Радована Степанова (1913–2004) који је у браку са Даницом добио сина Предруга Степанов(ић)а.

<sup>17</sup> У интервјуу за *Невен* 2005 (стр. 12) Степановић говори о оквиру „целе повести“, али и појединачних поглавља, тако да и „поједине приче унутар целине имају своје мале оквире који их на неки начин повезују“. Кад се погледа детаљније, такве мале оквире имају 3, 4, 6, 7, 10. и 11. глава.

<sup>18</sup> Унутар свеукупног романа као лица или приповједачи се сем споменутих јављају још и ујак Јакшо Тадић и његов син Стојан Тадић, в. фусноту бр. 10.

причом, они магнетофона постају свјесни само онда ако би у разговору пала нека можда погрдна или сувише оштра ријеч. Што је, поређења ради, сасвим супротно од начина приповиједања у Данојлићевом аутобиографском роману *Ослободиоци и издајници*, у којем се, по ријечима тог аутора, његови ближњи, његови родитељи, јављају тек као сијенке, као безимени хористи „у драмском прологу једне епохе“.<sup>19</sup>

Што се тиче поднаслова Степановићевог дјела и тога да је Мохач погранични град, то се у више наврата потврђује кроз испричане догађаје, али се већ и у основној Ђукиној причи о поријеклу њихове породице изванредно испољава. Јер, Ђукини преци су у нека давна времена, половином 19. вијека, дошли у Мохач из Болмана<sup>20</sup>, па им је у новој средини утврђено и то њихово „избегличко“ презиме<sup>21</sup>. Најстарији упамћени Болманац био је „прамдједа“ Стеван. Пргав човјек, „прженца“. Такав бојција да је по вођама мађарске буне 1848, када је тамошњим Србима нанешено много зла управо од стране побуњеника, својим коњима из ината надјену имена Кошут и Баћањи. Знао је он те своје коње добро да потјера кад му запрјети опасност од разљућених комшија, подвикујући: „Сијевај Кошут, богара ти твога, јел ако нас ува-те Шваби, биће параде“. (СТЕПАНОВИЋ 2006: 14) Тај дједа Стеван имао је два сина, Ђорђа и Јоцу, а сваки од њих је имао по дванаесторо дјеце. „Туце. Док није било туце, дотле се нису канили“, казује Ђука. Ђорђеви синови Коста,

---

<sup>19</sup> Овим поређењем немамо намјеру да оспоримо нити да величамо умјетничке вриједности једног или другог дјела. Само указујемо на различит однос двојице писаца према стварности. Данојлић није писао стварносну прозу, него исповједну – у најстрожијем смислу те ријечи. Он на првом мјесту истиче своју усамљеност и изолованост од околине. У чланку *Писац и родитељи* из збирке *Личне ствари* он, на примјер, каже овако: „Живео сам на пустом острву, то јест, у себи. Они који су ме окруживали, како год блиски били, у мој посед нису имали приступа. Зато се, у мојим књигама, они појављују као сенке. Нешто више их има у једином роману који сам написао, али су и тамо присутни као говорна лица; безимени хористи, они наступају у драмском прологу једне епохе. Њихов аветињски дијалог са историјом пола века ми је одјекивао у слуху. И опет, док сам писао ораторијум, пратила ме је сумња да прекорачујем границе дозвољеног“ (стр. 185 у наведеној књизи).

<sup>20</sup> Неупућеном читаоцу, а сви смо ми пред овим вишеслојним текстом на извјестан начин такви, Степановић на крају књиге (стр. 125) даје списак старијих назива неких насеља у јужном дијелу Барање (данас Хрватска), гдје је на првом мјесту Болман. Ту су и називи других мјеста која се спомињу у роману, рецимо Кишфалуба – Брањина, гдје је служио прота Михалцић (потоњи писац књиге *Барања. Од најстаријих времена до данас*), који је, као и други виђени Срби, одмах на почетку Првог свјетског рата, 1914, био ухапшен и одведен у затвор, о чему се говори у 7. поглављу романа (стр. 51), затим Моноштор – Бели Манастир, гдје се Тихомир Болманац са оцем као оптант настанио крајем 1930. (11. поглавље, стр. 72), или Кешкенд – Козарац, гдје су он и отац купили земљу када су као оптанти заимали новаца (12. поглавље, стр. 75). Овај списак се завршава са мјестом Фехерцеглак, Херцеглак, српски Кнежево, што је прије Првог свјетског рата био посјед херцега (кнеза) Албрехта из куће Хабзбурга, в. стр. 39 и 88.

<sup>21</sup> Уп. фусноту бр 14, гдје налазимо такву ознаку за презиме Агарђанска, изведено из насеља Агард.

Симо, Нико и Саво прозвани су велики Болманци, док су Лазо, Саво, Јоцан, Симо и Исидор због очевог ниског раста који су наслиједили били познати као мали Болманци. А ти мали, Јоцини синови, „Њи пет врагова“, бацили су се по нарави на дједа Стевана, и ето гужве гдје год да се појаве.<sup>22</sup> Видимо, дакле, да лоза Болманац носи специфична обиљежја. И занимања су им таква. Ђорђе је наставио очев занат и био ћурчија, а дједа Јоцо је био воденичар. Дједа Ђорђеви синови, па тако и Нико, Ђукин отац, изучили су тишлерски занат. Нико, који је био и добар зидар, приженивши се у богату кућу, а и личном марљивошћу, стиче солидну имовину. Доживио је дубоку старост. Насљеђује га син Ђука, старајући се о оцу све до краја.

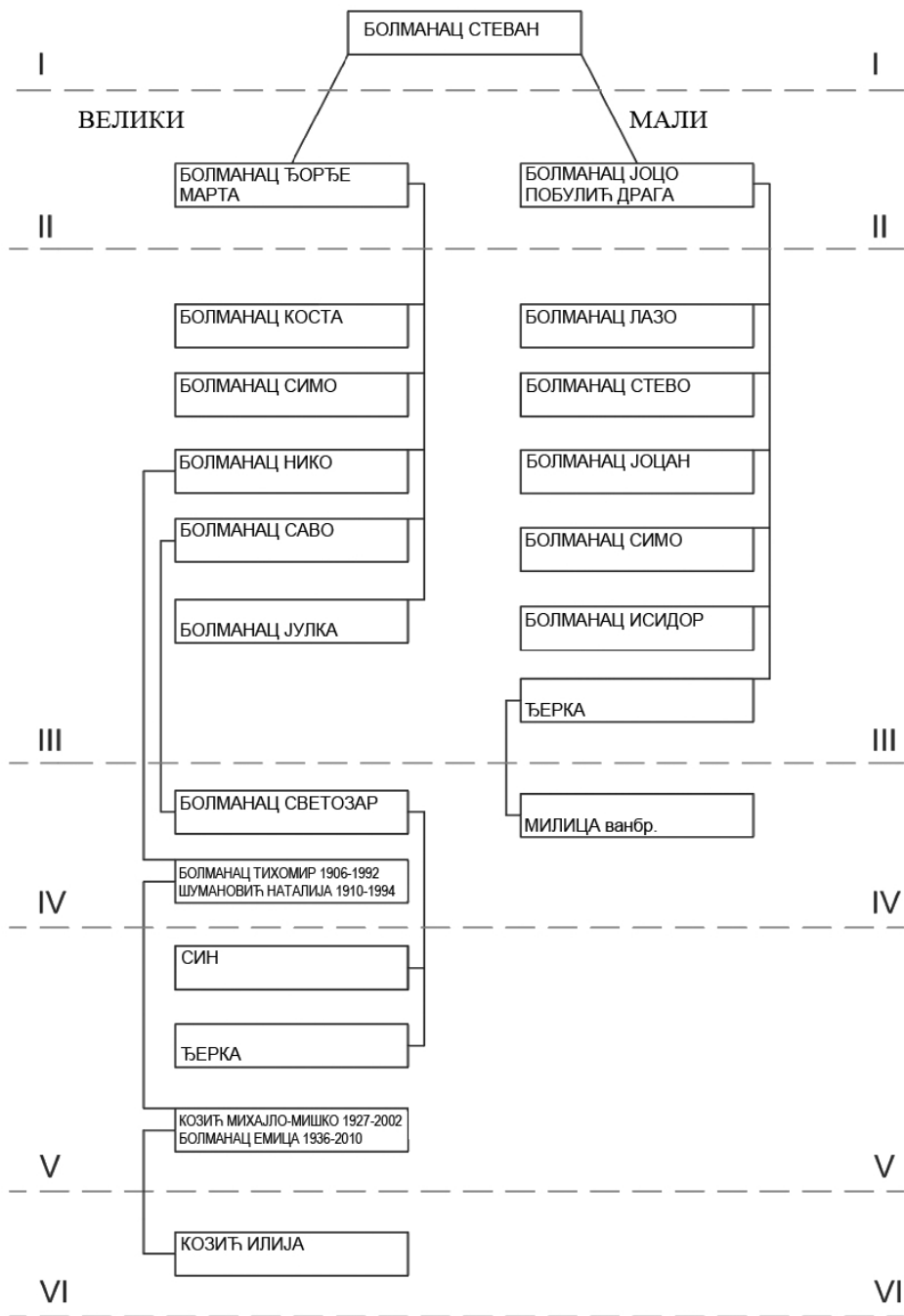
Нико је имао амбицију да Ђуки обезбиједи што боље образовање, јер је овај волио да учи. Тиме се ствара прилика да Степановић прикаже оно што особито воли, а то су сјећања на дјетињство. Заиста: прича о Ђукином школовању једна је од најдирљивијих у роману, као што је и дјетињство најљепши период живота. Изванредно склопљена, заузима ова прича цијело шесто поглавље. Натенане и у интимној атмосфери, казана је приликом једног сусрета када њих двојица, писац и Тихомир, остану сами и нико их не омета. Што и читаоцу омогућује да се саживи са описаним догађајима, те се, вођен причом, и сам врати у миле и, како би рекао Бранко Ћопић, плаветне дане дјетињства. Нарочито опојни у причи су детаљи о првим корацима у свијет. У оно вријеме када су га као најмлађег звали „Тиво“, ишао је наш јунак најприје у забавиште<sup>23</sup>, но одатле је почесто бјежао. Отвори му неко капију па оду лијепо да се „сиграју по башчама и по сокацима“. Ко ли је отвори, ту високу капију? Па наравно – његов идол: „Ал нитко није био рабар, батрен, већ само мој ујак, Милан Панић. Ута сам га звао кад сам био мали јел нисам знао рећи ујак. Он дође, отвори ми капију, а ја, хајде, за њима. А куда? Свакуда. Куда они, тамо и ја“ (Степановић 2006: 43).

И како у животу, тако и у причи. Све уједно и идилично и страшно. Степановићев поступак, испоставља се, неумитно уплиће најслађе дјечије слике и емоције са суровим чињеницама живота. Ђукина је судбина већ од раних дана, током школовања, ударила у ненаданом смјеру. Послије забавишта иде он четири године у српску школу. И не зна ниједне друге ријечи сем српске. Отац га онда упише у „чивуцку“ школу, гдје мало научи „маџарски“ па и „швапски“. Годину дана остаје ту оспособивши се за наредно четворогодишње похађање грађанске школе. Негдје пред крај те образовне фазе, 1918,

<sup>22</sup> Овдје бисмо примијетили да подјела лозе Болманац на велике и мале није неки изузетан и непоновљив случај. Ево примјера: У монографији о свом родном селу Ресановци у граховској општини аутор Урош Вукобрат спомиње двије породице Бајића, велике и мале Бајиће. Мали су, као и Болманци у Степановићевом роману, чувени по томе што су ниског раста а пржаве нарави. Интересантно је да се у том Вукобратовом родном селу појављују и Панићи. Добили су име по претку коју се звао Пане.

<sup>23</sup> Фотографију малог Ђуке у дјечијем вртићу у Мохачу Степановић је приложио уз роман.

## ЛОЗА БОЛМАНАЦ





распоредили су се у јужној Барањи „Србијанци“, што је нашој дјечи донијело могућност да у мађарској школи додатно имају и час српског језика.

Рат је престао, све изгледа идеално. Рођен 1906, Ђука тада има девет година образовања и отац га води у Печуј да заврши још и трговачку школу. Да напредује, постане „бележник“, а не да се задржи у очевом „верштету“, као столар. Међутим, чим „Србијанци“, сходно мировним одредбама, напусте те пограничне просторе, – а Тихомир је баш завршио први разред стручне школе у Печују – нови министар забрани српској дјечи било какво школовање у Мађарској. Тако се, ето, одједном све изврће: Тихомиров отац се расрди и упише се за оптацију<sup>24</sup> у Југославију.

Историјске чињенице говоре, а аутор их износи преко Тихомировог искуства, да су се оптанти морали иселити из Мађарске у року од десет година од датума уписа. Што за Болманце пада крајем 1930. године.<sup>25</sup> Тада Тихомир са оцем напушта кућу и имање у Мохачу и пресељава се на другу страну границе, у Бели Манастир. Али ни на српској страни не остају они трајно, већ неких једанаест година, до почетка Другог свјетског рата. Таман колико да се поново скуће и разраде послове. Зашто су се тетак Ђука и његов отац изнова нашли у процјепу и све стечено опет оставили одселивши се, и то баш 1941. године? И како је њему и његовој породици уопште успјело да те страшне године, када ће простор сјеверно од Саве и Дунава потпасти под туђу власт и нико не може никуда да мрдне, како им је пошло за руком да поново пређу границу и из окупиране Југославије се врате у завичајни Мохач?

Те најдраматичније секвенце Болманчевог живота испуњавају петнаесто и шеснаесто поглавље романа, насловљени *Издајнице* и *Повраћајак*. Задржимо се на њима! Дају она пуни смисао поднаслову дјела – роман погранични. Изгледа то овако: Чим се 1941. године мађарска војска размјестила а српска повукла, долазе мађарски жандари и почињу да купе Србе, али не старосједиоце, већ само оптанте. Јер, издали су мађарску домовину – били су издајнице.<sup>26</sup> Није прошло ни недјељу дана, а проказане оптанте у Белом

<sup>24</sup> На тему оптације наилазимо код Степановића у приповијеткама *Изубљени њроб* и *У своме се селу не краде* из збирке *Усудне речи*. У самом роману, на почетку 11. поглавља, *Ойћанићи*, наводи се податак да се у оквиру оптирања српски крај Мохача скоро испразнио. Да су одселили „не само интелектуалци, трговци, занатлије, већ и сељаци, који раније ни сањали нису да би могли оставити своју земљу, куће, салаше. Од преко хиљаду петсто Срба, колико је пре Првог светског рата у Мохачу било, једва је остало сто педесет“, каже се уводно, прије него што отпочне сама Ђукина прича, уз важну оцјену да се и он „са приличном тугом сећао тих времена“. В. стр. 69.

И други савремени српски писци из Мађарске баве се темом оптације: Петар Милошевић је дотиче у роману *Ми же Сенћандрејци*, док је у дјелу Драгомира Дујмова *Воз савесити* она централна тема.

<sup>25</sup> У 11. глави (*Ойћанићи*), Тихомир наводи тачан датум пресељења из Мохача у Југославију: 6. новембар 1930., в. стр. 72.

<sup>26</sup> Уп. стр. 85, 14. поглавље под насловом *А онда је ойей избјо рай*.



Манастиру стрпаше у кола и кренуше. Кад су стигли до дравског моста, казује Тихомир, тамо су

они ... усташе били. Заузели су ђуприју и већ је крвава ђуприја. Много је тамо потучено Срба.

Нас жандари терају да станемо у ред, један по један, а усташе спремају машингеверу, шкљоца тамо, намјешта, и ту ће нас сад све потућ. Ови пуштају један по један, а они сам' трррр, трррр, па ајд у Драву. Неће они никога купит, нек Драва носи. Е, сад ту нема крви ни у коме више, свако ј' позелењо... Нема ту руменила више. И само да кажу „крећи“, кад на тај минут дође један мали аутомобил, изађе официр у мађарској униформи, ал швапски виче: „Weg is' das?“ Ко смо ми, показује на нас. А жандари салутирају, каже, не знамо немачки – „Nem értünk németül“. А он онда мађарски поче: „Mi van itten“? Шта је то ту, пита, вашар или сватови? Ко су ти људи? Каже жандар, издајице. Какве издајице? Па, каже, оптанти. Оставили су мађарску домовину, издали су је. Нису то никакве издајице, каже официр. Шта оћете с њима? Каже, да и' преупутимо усташама. У Осијек. Ви немате на то право, виче официр. То су наши држављани, не можете ви њи послати у другу државу. Одма на слободу да сте и' пустили! А то је био Албрехт Фехерцег. Велики кнез, Хабзбург. Некад је ту било његово имање, у Барањи. Е, жандари онда салутирају, нису смиле против њега ништа. Он је онда ту неколико ријечи с нама разговором, онда су се наша кола окренила, свагда један Швабо тера коње, наше, и сви смо се попели у кола и хајде на траг. Е, па шта смо знали, већ „елјен“, викали смо. Живио! (СТЕПАНОВИЋ 2006: 87–88).

Пошто је остао жив, Ђука одлучује да се пошто-пото врати у Мохач. И његов нови прелаз границе како би у родном Мохачу издејствовао дозвалу за повратак испричан је у сличном стилу као и овај догађај на дравском мосту, неописив, а, видимо, ипак описани призор ликвидације недужних; путем посебне форме „којом се ... казују недоречене ствари“; прича срезана у кратким дијалозима; говори актера сабијени у клупко; на три језика одједампут. Живим говором представљен је претходно и улазак мађарске војске у Бели Манастир, када Болманац у униформисаним лицима препознаје и поздравља се са својим некадашњим мохачким комшијама свих нација. Ишли су заједно у школу. И сада, у новим, ратним околностима, они се једни другима јављају на стари начин. Њему они кажу: „Сербус Тихамер“, а он њима отпоздравља: „Сербус Јоцо“, „Сербус Маћи“, „Сербус Петер“. Зна их све у главу.

Када је та мађарска војска умарширала у Моноштор, свако је њу различито доживио. Тихомир за себе казује како је накратко гајио слабашну наду, неиспуњену, наравно, да их неће дирати. А поновило се лоше искуство Срба из времена оног претходног рата. Нијемци се, међутим, уопште не обазире на новопридошле мађарске војнике, већ, кличући „Сикхај, сикхај“<sup>27</sup>,

<sup>27</sup> Уп. 14. поглавље, *А онда је ојейи избио раји*, стр. 82.

ишчекују своју војску. А са друге стране Болманац ће испричати да Србе оптанте нису моношторски „Шваби“ проказали мађарским жандарима, већ је то, што с огорчењем потврђује и баба-тета Наталија, био „неки Робичко, трговац“, „наказа, Пемац“. Овим аутентичним податком прича о „издајцима“ се и завршава. Прави издајца, потказивач, који се прије рата међу Србима био обогатио и осилио, завршава послије рата онако како је и заслужио: „купио (је) два магарчића па је по Печују угаљ развозио, по кућама“ (Степановић 2006: 89).

Као што смо већ напоменули, и поглавље *Повраћак* испричано је на сличан начин као и оно претходно са сценом на дравском мосту. Кад пређе гранични пункт и стигне у Мохач да би од власти затражио дозволу да се са породицом поново ту врати, Ђука опет поименице набраја кога је све од старих зналаца срео, ко му је помогао, ко није, шта су дословце једни другима, на два језика, рекли. И Ђукина прича, то јест Степановићева форма казивања и овај пут је толико жива и непосредна да је Мома Димић у поговору за роман с правом установио како се из тог горњег, северног региона, још од времена Јаше Игњатовића, у српској књижевности није појавила ликовима толико богата и врсна проза (Димић 2006: 147). Доиста је тако! Степановићев роман *Живети у Мохачу* пребогат је најживописнијим ликовима. Нема им броја. Као да је наш писац ишао у школу код Жана Паула. И док је овај описивао паланчицу и у њој све неке људе на три ћошка, толико стварне у ситницама да су фантастични: савјетника Гланца, инспектора Хартрехта, проповједника Флакса, агента Нојтела, чиновнике и чиновничике<sup>28</sup>, дотле Степановић у шеснаестој глави свог романа приказује начелника Новаковића који неће ни ријеч српски да проговори, само мађарски, а ипак Болманцу одобрава прелаз границе, па онда редом, адвоката Пашку, главног бележника Бартока, градолначелника Лајчику Сењија. Па имамо и детаљ како на путу за Мохач Тихомир наилази на неке пограничне Шокце четнике, који су краљевци били, ишли својевремено с краљем у лов; што запањујуће дјелује, иако је истинито. Затим Ђука прича и дивну анегдоту о краљу и старом Шокцу: Стари пуши лулу. Краљ га приупита има ли свог дувана и би ли га садио, а он му одговара: „Па не ду (...), не ду. Садио би ал не ду.“ На то му краљ на лицу мјеста изда дозволу за сто струка дувана.

Но најзанимљивији лик у овом поглављу је, по нашем осјећају, онај кога Болманац среће у Дарди, гдје је добио дозволу да уђе у Мађарску. Лик Јоце Шашлића, начелниковог катане. „Баћа“ Јоцу Тихомир скоро да није препознао кад га је угледао у војној униформи „од четрнајсте године“, са „медалијама“ и гајтанима. Сусрет ће тај Ђуки донијети срећан исход, вратиће

<sup>28</sup> Парафразирам ријечи Станислава Винавера из написа *Сусрећи с немачким романџичарима*, у књизи *Немачки романџичари I*, стр. 85–86.

се он са својима у Мохач, али нешто друго нас у опису овог призора изненађује. Није то та стара кићена униформа. Зачудност, остранение, изазива једна ријеч, један језички драгуљ. Која је то ријеч?

То је ријеч катана. Како то, у чуду се питамо, да су је Ђука / Степановић прикачили уз лик овог Шашлића? Чији су преци сиротиња били, надничари, кочијаши, и из Шумберка подлазили у „Моач“<sup>29</sup>. Одакле се ова ријеч наша оvdје, чија је, и шта значи? Вуков *Рјечник* даје на њемачком објашњење да је катана ратник на коњу, и уз то наводи примјер из народне књижевности: Скидај руо незнана катано. *Речник српскохрватскоја књижевној језика* из 1967. године тумачи да је ријеч мађарског поријекла, у значењу: војник, коњаник, хусар. Мађарски пак рјечник упућује на могућност њеног још старијег поријекла. Ми бисмо закључили сљедеће: Колико год да је стара, и ма чија да је – битно је да се сачувала у нашем језику преко епске, усмене поезије. Коју је Вук слушао и записао од народних пјевача. Један од најомиљенијих био му је Херцеговац Тешан Подруговић. – Није ли могуће претпоставити да је, унеколико, Тихомир Болманац то исто био Степановићу?

Имају двије Подруговићеве пјесме гдје се јавља ријеч катана. Једна је она раскошна о женидби српског цара Стјепана са стихом о „шест стотин“ латинских катана“, а друга је она о раскошној љепоти самог катане Стојана Јанковића<sup>30</sup>, сина Јанка од Котара, који се из „ришћанског“ Приморја упутио у Лику да „измами“ себи „Хајкуну Ђевојку“, али је, преварен пићем, успут сјахао и заспао под зеленом јелом. Ово насљеђе наше усмене књижевности, сачувано у писаној форми захваљујући Вуку, никако није непознато ни барањским, ни другим Србима. Оно, показује се, увијек изнова и неочекивано покуља, нарочито у кризним историјским збивањима. Писац стварносне прозе Степановић, како видимо, вјерно га преноси у роман преко наизглед ситног, скоро непримјетног детаља, преко једне архаичне ријечи. Катана. Запамтимо ту ријеч!

Али не само у књижевним дјелима, већ и на други начин Степановић показује интерес за народну епику као основно национално добро. За примјер наводимо одломак из његовог тумачења ускочког циклуса у чијем саставу по својој љепоти пажњу привлачи и споменута Подруговићева пјесма *Женидба Стојана Јанковића*. Наравно, Степановић је у уџбеничком<sup>31</sup> изла-

<sup>29</sup> Срби су свакојако називали Мохач: Муач, Моач, и то не само у народном говору већ и у научним записима. На примјер, прота Михалцић у својој књизи *Барања* наводи облик Мухач. А за врх Мечек изнад Печуја код Михалцића налазимо српски назив Мечка. В. стр. 12.

<sup>30</sup> О ускоку Стојану Јанковићу (живио у 17. вијеку), сину сердара Јанка Митровића, пише Снежана Самарџија у уводу за *Анџолоџију епских народних пјесама*, коју је она и прирекла, уп. стр. 21 и 25.

<sup>31</sup> Ради се о уџбенику *Књижевности за 9. разред српске гимназије* у Будимпешти који су написали Петар Милошевић и Предраг Степановић. Степановићу припадају два задња

гању о овој пјесми уздржан и разборит. Више му је стало да нагласи снагу катане него љепоту опјеваног призора, док се нама чини да се сва природа која јунака, док спава, окружује присајединила њему и у његовом моћном ритму дише и сија. Дакле, Степановић каже:

Иако су песме о ускоцима често више стиховане хронике него песничке творевине високих уметничких вредности, у некима од њих ипак има артистичких квалитета. У овој песми је, на пример, веома леп и богат опис уснулог јунака, а изузетна је и хипербола којом се дочарава његова огромна снага:

Када јунак из травице дуне,  
Уз јелу се узвијају гране.

4. СРЕТАН ЧОЈЕК. Имање на којем је Милан Панић зими држао овце било је у Ланчугу, удаљеном равном линијом седам-осам километара од Мохача. Проводио је он обавезно и по три зимска мјесеца уз њих. Није се могао поуздати у слуге и чобане, већ је ноћу лично дежурао како се не би неко тек ојагњено јагње смрзло у снијегу. Раније, док је отац Јакшо управљао, овце су зимовале на салашу у Вади, али касније, кад му је отац преписао имање препустивши му и све послове, а њему самом бијаше већ досадило да се стално из Мохача у Ваду и назад пребацује скелом, те, поред тога, и зато што ни за овце због сувишне влаге није ту било здраво, одлучи Милан Панић, негдје по завршетку рата, 1946, да све што има на Мохачкој ади распрода и од браће Калдора купи имање на врх брда у Ланчугу, одакле пуца прекрасан поглед на цијелу околину.

Приповијетка *Срећан чојек* коју Степановић први пут објављује у збирци *Усудне речи* 2008. године почиње управо описом видика са ланчучшког имања Милана Панића:

Дошо Арсо из Медине. Позовем ја њега на салаш. Био ј' у гостима код Болманчеви' па га позовем да дође један дан и код мене. Дођу сви, Ђука, Јакшо, Мишка...Цијело друштво. Закољем шиљеже, скувамо паприкаш, вина у подруму колко оћеш, било је и ракије још мало, оставјо сам, јел се зимус, док смо ту зимовали с овцама, доста потрошило. Ал било је. Остало је још.

Паприкаш се крчка, ми помало пијемо, пијуцкамо, разговарамо; Арсо само гледа. Салаш је на брду, испод нас цијело Мохачко поље, мало улијево варош, види се и Дунав, а било је лијепо вријеме па се видио и партизански споменик код Батине, на Батинској скели, виде се и Банска брда код Поповца, а овам опет, преко Ланчуга, Аршањско брдо.

„Милане“, каже Арсо, „да ја тако што имам, ја никад не би ишо дољ' у варош.“ Па не идем ни ја, кажем му. Чак ни у зиму. Само кад морам. (СТЕПАНОВИЋ 2008: 70)

Видимо: Лијеп, идиличан prizor. Права љепота! Видимо, ми који познајемо Степановићеву стварносну прозу (али и ко ништа од њега није претходно читао, једнако ће уживати у љепоти овог штива!): Сада се приповиједа на нов начин. Пред нама је Милан Панић, а не пишчев дјед какав се појављује у ранијим приповијеткама или у роману *Живети у Мохачу*. Нема аутобиографских елемената, нема нигдје писца. Нико не посредује између главног лика, Милана Панића, и нас. Говори само он. Он о своме животу, својим прецима, својим авантурама које је доживио по барањским селима, Сабару, Куљкету, Сислоку, Семелу, и пашњацима, све до планине Мечек понад Печуја, куда је годинама и деценијама водио и напасао овце. Он о својим салашима, подрумима, виноградима, воћњацима, ланцима земље, у Вади, Церику, Ланчугу. Он од рођења па до старости, он у својој кући у Мохачу када је већ објесио пастирску куку о клин и продао пастирског кера другом, младом газди, жалећи због тога. Али ипак: Он који нас на крају приче оставља у увјерењу да је био сретан у животу.

Дакле, писац је у приповиједи *Срећан чојек* дао ријеч свом јунаку. Потпуно се сакрио иза њега. А јунак, паорин, слободно прича: „Ја учит нисам волјо, књиге нисам чито, ал сам зато научјо радит. Особито с овцама“ (СТЕПАНОВИЋ 2008: 73). Износи такође: отац је „заповиједо“, „моро“ га је „слушат“, и кад нешто није ишло како треба, „увјек (је) мислио, шта ће отац казат“ (СТЕПАНОВИЋ 2008: 74). Догоди му се тако једном да је оставио овце на туђој њиви да пасу и отишао на ручак, а кад се вратио, овце му отјерао сабарски субаша. Он појури за њим, стигне га и викне: „стани! Стани! ... Неш терат моје овце“:

Ал он оће, тераће. Кажем, нећеш, бога ти твога... Ја куку, он за револвер. А ја куку па по глави, он пане. Па се дигне па опе' ће. И удари ме још по кољени, јел и он је имо штап, шта ли..., батину. Ја онда ударим још једанпут, он опе' пане (СТЕПАНОВИЋ 2008: 75).

Док се са субашом нагодио, а отишао је случај и на суд, коштало га је то таман колико за једну краву. Друга авантура, испричана са исто толико хумора, а и она га је коштала једне краве, збила се кад се са чича Мишом („били смо ко родови“, каже Милан) и његовом братом гостио у кафани и на одласку се покошкали с неким Тотом, јаким момчином. Тот чича Мишиног брата лупи о врата па „полупа пенџер на врати“. И Милан, шта ће, „имо (је) грбави вишњев штап“ и лупи Тота по глави. „Таки се занео, таки се покорјо, поче се... А ја кажем, бога ти матерног, убићу те“ (СТЕПАНОВИЋ 2008: 79).

Дакле, пребио он Тота! Али наставак овог догађаја је још интересантнији и представља врхунац хумора, добродушног хумора тако својственог Степановићевом приповиједању. У продужетку приче открива нам се још један, недоречен и сумњив случај у којем је прорадила крв Милана Панића.

А каква је то крв била, већ од дјетињства, остало је сачувано у Ђукином сјећању и срочено у двије ријечи: „рабар“, „батрен“.

Послије окршаја са Тотом, прича даље Милан, иде он кући, сам, сви су други већ отишли, и преиспитује се, каје, зебња га спопада:

...ја сам то урадио. Па мислим, јој, Боже... Још није прошло ни оно кад сам... Ал па ослободили су ме. Самоодбрана је била па су ме ослободили. Он ме напо. Дочеко ме са сјекиром иза једне капије, а ја сам имо нож у чизми па је настрадао. Ал и ја сам страдао с руком. Пресјеко ми жиле па је остала саката... А можда га и нисам ја, није од тог... Неко ј' дошо после, кажу, па га докрајчио... Вилама. Сад једно још није ни прошло право, сад већ за другог да одговарам? Да сам га још једанпут лупјо, мого сам га убит. Шта би онда? Боже! (СТЕПАНОВИЋ 2008: 79).

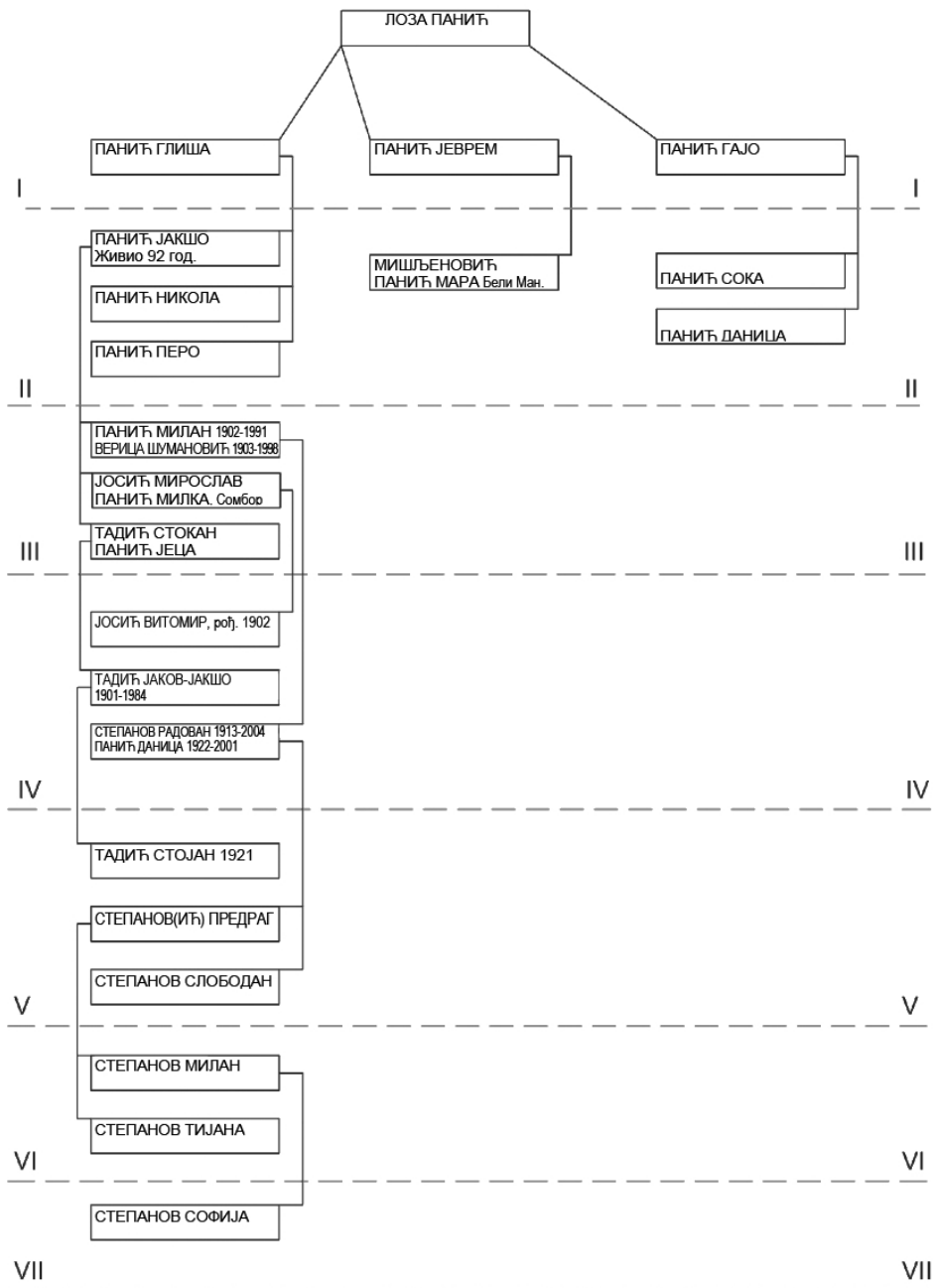
Не можемо, наравно, све те згоде Милана Панића да побројимо! Вјерујемо да ће читалац, сваки понаособ, из казивања у приповиједи *Срејшан чојек* извући баш оно што му највише годи. Што га подсећа на сопствени живот, или на приче о можда скрајнутим а тако животодавним пустоловинама чланова и предака његове породице. Пређимо и ми на онај дио (ис)повијести који се односи на родослов, на претке и потомке Милана Панића. Врелу крв наслиједио је од оца Јакше, такође и здраву физичку конституцију. Отац му никад није био болестан и поживио је деведесет и двије године. Јакшо је имао два брата, Перу и Николу, па кад се њих тројица појаве негдје на вашару, Мађари кажу, иду Глише, дједа Глишини синови, треба се чувати. Јакшо је добио сина тек послвије двадесет година. И поносио се њиме. Двије су му ћерке биле већ удате када се Милан родио. Старија Милка имала је сина Витомира, рођеног исте, 1902, кад и Милан, а млађа Јеца сина Јакшу (добио је име по деди) који је био годину дана старији од Милана.

Из Миланове приче сазнајемо много о Панићима. Много доброга. Били су богати, али се нису завадили због имовине. Потанко је описано како су је дијелили, шта је коме припало, ко је шта наслиједио, ко је какав мираз добио, шта је његова жена Верица донијела као мираз у кућу, шта је Милан препустио зету Радовану, мохачком свештенику, пошто је овај био пуки сиромас када се оженио његовом ћерком Даницом. У причу је уткана и женска линија, имућни Шумановићи, од којих потиче Миланова жена Верица. Посебно се истиче да је дуговјечна баба Даша, Верицина баба, још за живота њима преписала салаш са виноградом у Церику.

И тако, кроз причу, исцртава се пред нашим очима лоза Панић, стварни преци и потомци стварне личности Милана Панића, и то почев од половине деветнаестог па све до пред крај двадесетог вијека. Извучена из приче, лоза Панић изгледа овако:



## ЛОЗА ПАНИЋ



За Милана Панића може се рећи да је најраскошнији лик не само у стварносној него у цјелокупној Степановићевој прози. Није то само зато што је био „батрен“, што је пјешке прошпартао Барању од Мохача до Печуја и што се знао с многим људима па и младим снашама по барањским селима. Није ни зато што је од оца наслиједио иметак који је онда вишеструко увећао. Милан Панић је „сретан чојек“ зато што воли живот. Ужива у животу. И није сам у животу.

Снажан је: „Пио сам цијелог живота, сваки дан сам попио литру, подруг<sup>32</sup> литре вина, било ј’ да и више, ал се никад нисам напио“ (Степановић 2008: 97). И понављамо: Није волио да буде сам и никада није био сам. У то име завршићемо излагање о Степановићевој стварносној прози једним цитатом из *Срејћној чојека*, из којег се можда онајбоље огледа бујна природа Милана Панића. Уз напомену да се у одломку који слиједи на ненаметљив али ипак уочљив начин појављује и лик самог писца, што нас наводи на закључак да је причу о свом дједу испричао и на основу сопственог учешћа у бар неким од описаних догађаја – наводимо тај одломак:

Ишло је. А ја понекад станем па гледам; гледам салаш, виноград, земљу, гледам дољ’, тамо ј’ варош, Дунав... Па кажем: љепото моја, животе мој. Уживам. Онда смо врло добро живили; после рата. Два винограда, јелда, па кад дође берба, на два мјеста мораш брати. Горе код салаша раде Шваби, беру Швабице, а дољ’ у Церику родбина и кога позовемо. Дођемо са пет-шест кола из вароши, закољем овцу, доведем тамбураше, свирају цијел дан. Жене беру, пјевају, веселе се, па и посо онда боље иде. А увече кад се враћамо, све се праша Јањинским путем. Ред кола а ја на крају, терам ждријепца, тешког међумурца, усамо. У коли, иза мене, тамбураши свирају, пјевамо, све се ори. Узмем унука, оног старијег, поред себе на сиц па терај. Милина једна (СТЕПАНОВИЋ 2008: 85).

\*

Роман *Живетѝи у Мохачу* и прича *Срејћан чојек* најзначајнија су Степановићева остварења у домену стварносне прозе. Два се дјела огледају једно у другом. Треба их напоредо читати. Једно у једној, друго у другој руци. Оно што је недоречено у роману, допуњено је у приповиједи. Оним чиме је, садржински, заокупљен Ђука Болманац, тиме је погођен и Милан Панић, само на други начин. Болманац ће бити оптант и због оружаних сукоба као и политичких реформи послје Другог свјетског рата принуђен је да се увијек изнова кући. Милан Панић и његов отац неће никад напустити Мохач.

<sup>32</sup> И израз „литра, подруг литре вина“ свједочи колико је Степановићев језик аутентичан и дубоко укоријењен у народном говору какав се од искона преносио од једне генерације на другу. Упамћено је да је народни пјевач Тешан Подруговић, Вуков савременик, првобитно имао друкчије презиме, а да му је ово дато због тога што је био врло крупан, висок: човјек и подруг, један човјек и још пола преко тога, један и по човјек.

Упркос неприликама са влашћу па и национализацији имовине, Милану Панићу успијева да оствари сву пуноћу живота.

Наведена дјела се истичу и по томе што се не само садржински преплићу и надограђују, већ и зато што су главни ликови у њима уједно и носиоци породичне лозе, што су мохачке лозе Болманац и Панић родбински повезане, а ту своје мјесто има и аутор. Путем епско-литерарне, умјетничке форме писац ове двије стварне лозе и њихове носиоце уводи у један трајнији свијет него што је свакидашњи, омогућивши нама, читаоцима, да сопствену свакидашњицу обогатимо и оплеменимо се.

Када је о језику ријеч, о барањском дијалекту којим говоре јунаци ових дјела, то је нешто већ историјско што ће се захваљујући Предрагу Степановићу трајно сачувати у нашем укупном књижевно-културном наслеђу. По виртуозно изведеном говору којим Степановић обликује лик Милана Панића ово његово остварење равно је најпознатијим примјерима стварносне прозе и усменог казивања у матичној књижевности. Рецимо главној јунакињи романа *Петријин венац* аутора Драгослава Михаиловића. И у формалном погледу се Степановићева приповијетка *Срећан чојек* и Михаиловићев роман о Петрији Ђорђевић додирују: И Петрија и Милан *усмено*, у присуству неидентификованог али њима присног слушаоца, причају свој живот. Приповиједање је непосредно и вјеродостојно, у изворном дијалекту и у првом лицу.

Двојица споменутих аутора додирују се у још једном погледу: Михаиловићев роман *Чизмаши* и Степановићев роман *Живећи у Мохачу* имају двослојну структуру. Један слој чини усмени говор главних јунака, Жике Курјака, односно Тихомира Болманца. Други слој код Михаиловића испуњавају изводи из војно-архивских докумената који представљају позадину збивања везаних за главног јунака<sup>33</sup>, док у Степановићевом роману тај писани слој, наспрам усменог Болманчевог казивања ијекавицом, гради пишчево оквирно приповиједање на стандардној књижевној екавици.

У погледу композиције, дјело *Живећи у Мохачу* је самосвојно. Ослонио га је писац на сопствене, већ постојеће темеље, на свој први роман *Прејоловљени*.<sup>34</sup> Иако у раној фази пише имагинативну прозу, па тек касније прелази на стварносну, Степановића у суштини одликује стамена нарација. Нема никад импровизованих, површних ефеката, нити додворавања публици. Готово од самих почетака он чврсто држи узде док приповиједа. Унутар појединих поглавља двају његових романа може бити скокова у прошлост или у будућност, као и епизодних скретања са главног тока радње, романескном жанру је то, уосталом, и својствено, али је исход на крају увијек један те исти: Степановић почетним и задњим поглављем ставља све исприповиједано у ред, сва животна комешања својих романескних јунака доводи до смирења, отварајући читаоцу могућност за катарзу.

<sup>33</sup> Види Степановићев приказ овог Михаиловићевог дјела, *Сћари морал и нова времена*, у књизи *Зайиси једној чийаоца*, стр. 72.

<sup>34</sup> О оквирној радњи код Степановића погледати Станаревић 2019: 407.

Приповијетку *Срећан чојек* писац је недавно објавио на мађарском језику.<sup>35</sup> Наслов јој у преводу гласи *Szerencsés ember*. Погледамо ли његов превод једне од кључних реченица те приче, ону у којој главни јунак Милан Панић спомиње старијег унука кога је ставио поред себе у кола док се весела поворка враћа из бербе грожђа, а тај унук је нико други до сам писац (погледати наш претходни цитат), доћи ћемо, иако не знамо тај страни језик, до врло интересантног сазнања. Открићемо, са задовољством, да се мађарски и српски језик узајамно преплићу. Мађари у свом језику имају српских ријечи, као што смо и ми усвојили нешто из њиховог вокабулара. На мађарском дотична реченица, с тим што смо овдје ону ријеч преузету из српског у мађарски истакли курзивом, гласи овако: „Az ülésre magam mellé vettem a nagyobbik *unokámat*, és hajts“ (Stepanović 2017: 24). О овоме Степановић нуди сљедеће објашњење: „Unuk je u mađarskom doslovno preuzet iz srpskohrvatskog unuk i glasi unoka. Praunuk je dédunoka. U mađarskom, prema mađarskim lingvistima, ima 3-4 puta više slovenskih reči nego ugrofinskih, ali samo kad su u pitanju tzv. osnovne reči. Ali onda dolaze izvedenice, a one se već računaju kao mađarske, s pravom. Na primer, mađarska reč *astal* je pozajmenica od stol, ali *astaloš* – stolar je već mađarska izvedenica.“<sup>36</sup>

Мноштво словенизама у мађарском Степановић поткрепљује примјерима из области земљорадње, што је такође интересно с обзиром на пишево паорско поријекло којим се дичи, односно на занимање деда Милана Панића и деда-тетка Тихомира Болманца које је приказао на најљепшим страницама своје стварносне прозе. Дакле, Степановић информише о сљедећим словенизмима у мађарском: слама – szalma, сено – szena, зоб – zab, грабље – gereblye, копати – kapalni.<sup>37</sup>

Ријетки су билингвални писци у нашој књижевности. Умјесто да их због тога још више цијенимо и још чвршће пригрлимо, олако их сврставамо у писце дијаспоре, тамо негдје ван главног тока, занемарујући чињеницу да услед историјских збивања, којима и сами свједочимо, чак и средишњи матични простори, а не само периферни, могу да падну у стране руке те писци матице постану писци дијаспоре.

#### 4. БИОГРАФИЈА ПРЕДРАГА СТЕПАНОВИЋА

15. 1. 1942. Рођен у Мохачу. Отац Радован Степанов, поријеклом из Сантова, иако слабог имовног стања, завршио је Богословију у Сарајеву (1932–1938), одакле је донио пун кофер књига, руске класике, Толстоја и Тургенева, који су значајно инспирисали Степановића

<sup>35</sup> Прва од девет прича у збирци из 2017. године коју је Степановић насловио *Kisvárosi és egyéb történetek* (Малоградске и друге приче).

<sup>36</sup> Ова тумачења сам, на упорно зановијетање, добила од аутора у мејлу од 7. 5. 2020. године.

<sup>37</sup> Ауторов мејл од 9. 5. 2020.

- на почетку књижевног стварања. Мајка Даница, рођена Панић, имала је богат мираз. Године 1946. купљена је за њене дукате велика кућа у центру Мохача, улица Свете Тројице 23 (Szentháromság u. 23), у којој је Степановић одрастао, написавши ту и свој први роман. Код куће се по очевом налогу говорило књижевним језиком и екавицом, а не барањским дијалектом, чега се Степановић придржава цијелог живота.
1944. Рађа се брат Слободан.
- 1960–1962. Након завршене осмогодишње мађарске школе и гимназије у Мохачу полаже пријемни испит прво на Економском факултету у Будимпешти а потом и за вишу наставничку школу у Печују, али га као сина православног свештеника нису примили. Одлази у Будимпешту и двије године учи аутомеханичарски занат.
- 1962–1966. Полаже пријемни испит у Будимпешти, гдје жели да студира руски и српскохрватски језик и књижевност, али је опет одбијен. Отац тужи пријемну комисију те му се одобри упис на Вишу наставничку школу у Печују. Током студија, 1964, путује у Југославију. Пише за мађарске новине есеје *Мешићровићева талерија у Силишту* и *Дубровник*. У Печују упознаје своју будућу супругу Ержебет Шади (Sády Erzsébet). Након завршене више школе ради као наставник у Српскохрватској основној школи и гимназији у Будимпешти.
1967. Рађа се син Милан. Живи са породицом у Будимпешти као подстанар.
1968. Преводи Киша на мађарски: *A csönd elemei – Mai jugosláv esszék (Válogatta és az utószót írta Danilo Kiš)*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1968 (*Елементи тишине*, есеји, избор и поговор Данило Киш).
1969. Још један превод: *Kisértő igazság – Mai jugosláv elbeszélők. Válogatta, az utószót és a jegyzeteket írta Sztepanov Predrag. Európa Könyvkiadó, Budapest, (Пре истиине*. Савремени југословенски приповедачи. Избор, поговор и белешке Предраг Степанов. Превели П. Степанов и група преводаца).
- 1967–1972. Шеф Славистичке катедре Ласло Хадрович тражи од Степановића да што прије заврши факултет како би га, као Барањца, могао узети за сарадника на предмету Дијалектологије, будући да у Мађарској Срби у Барањи говоре источнохерцеговачки дијалекат са правилном акцентуацијом, што за друге крајеве није карактеристично. Степановић најприје почиње ванредно да студира у Новом Саду, али се пребацује у Сегедин па затим у Будимпешту гдје за двије године завршава русистику. Постаје аспирант при Академији наука. Објављује приповијетке *Нејовраћ* и *Побијте љаве канаринце*.

1972. Тог љета у Мохачу је за два мјесеца написао роман *Прејоловљени*. Прије тога, 1971, од постојећег романеског материјала приређује радио драму *Az úszó kő (Пливајући камен)* која је два пута емитована на мађарском радију.
1973. Нови превод: Jara Ribnikar: Jan Nepomucki (regény). Európa Könyvkiadó, Budapest, 1973. (*Јан Нејомук*. Роман).
1974. Затим: Branimir Šćepanović: Az a gyalázatos nyár (regény). Európa Könyvkiadó, Budapest, 1974. (*Срамно лјето*. Роман).
- 1972–1976. Послије завршене трогодишње аспирантуре проф. Хадрович прима Степановића за адјункта.  
Теренска истраживања српских и хрватских говора у Мађарској у циљу израде кандидатског рада (докторске дисертације).  
Мајка Даница продаје кућу у Мохачу и Степановић за свој дио новца купује стан у Будимпешти, у X кварту (Kada utca 149. IV / 1).
16. 9. 1974. *Књижевне новине* објављују приповијетку *Смрт цимбалиста Пиције*, због које се диже велика прашина и у Србији и у Мађарској. Степановићу није продужен уговор на Факултету, нити му је одобрена одбрана готовог кандидатског рада. Забрањено је објављивање његових литерарних дјела. Како би пребродио невоље, одлучује да се убудуће не потписује као Степанов, већ као Степановић.
- 1976–1982. Ради као научни сарадник Групе за изучавање источноевропских књижевности при Мађарској академији наука.
1977. Брани кандидатски рад и постаје кандидат наука.
1978. Наставља да преводи дјела наших писаца на мађарски: Ivan Ivanji: Diocletianus (regény). Európa Könyvkiadó, Budapest, 1978. (*Диоклецијан*. Роман). Овај превод потписује већ као Предраг Степановић.
1979. Milovan Danajlić: A kételkedés joga (esszé). Európa Könyvkiadó, Budapest, 1979 (*Право на сумњу*. Есеји). Превод, избор и поговор Предраг Степановић.
1980. Рађа се ћерка Тијана.
1982. Излази његов први роман *Прејоловљени*. Враћа се на факултет као ванредни професор.
1984. Објављује збирку *Малоградске и грује њриче*.  
У антологији *На грујој обали* појављују се његове приповијетке *Архејшијски кримић*, *Овде је Бено* и *Људачка романса*.
1986. Дисертација на енглеском језику: *A taxonomic description of the dialects of Serbs and Croats in Hungary – The štokavian dialect*.  
У копродукцији Печујског студија Мађарске телевизије и Новосадске телевизије снимљен филм по роману *Прејоловљени*.  
Сценарио Драгана Бошковић, режија Бранислав Митић, улоге



Соња Кнежевић (Ана), Сузана Петричевић (Љиља), Тихомир Станић (Милорад), Александар Берчек (Војин), Јосип Маторић (Драган).

5. јули 1989. На стогодишњицу смрти Јакова Игњатовића оснива се у Мађарској, на иницијативу књижевника Стојана Вујичића, Задужбина Јакова Игњатовића. Потписници оснивачког листа: Стојан Вујичић, Радомир Ластаић, Предраг Степановић, Петар Милошевић и Олга Обреновић.
- 1989–1990. Уредник са српске стране, уз Мију Карагића са хрватске, књижевног часописа *Глас* из Будимпеште, под патронатом Демократског савеза Јужних Словена.
- 1991–2002. Уредник *Издана*, издавачког органа Српског демократског савеза, гдје се објављују дјела српских писаца из Мађарске.
1992. Награда Задужбине Јакова Игњатовића.
1994. Књига есеја и критика *Зайиси једној чийаоца*. Дисертација *Говори Срба и Хрваџа у Мађарској – шћокавско наречје*.
1996. Роман за дјецу *Прича о малом зецу*.
2000. Лингвистичка студија *Говори Срба у Мађарској*. У антологији *Приче из ѿуђине* излази приповијетка *Овде је Бено*.
2004. Одлазак у пензију. Предаје у полустатусу, као пензионер, још двије године.
2006. Роман *Живеџи у Мохачу*. Награда „Арсеније Чарнојевић“.
2008. Степановић објављује збирку приповиједака *Усудне речи*. Продаја стана у Будимпешти. Пресељење у Сентандреју.
2015. Прича *Сироишца* уврштена у *Анѿолоѿију савременој сѿварала-шћѿва за децу срѿских ѿисаца у расејању*.
2017. Из штампе, у сопственом преводу на мађарски, излази књига *Kisvárosi és egyéb történetek (Малоѿрадске и друѿе ѿриче)*. Ово није превод истоимене Степановићеве збирке из 1984. године, него су поред прича из те збирке у ново издање укључене и оне из збирке *Усудне речи*. Из прве је аутор одабрао приповијетке *Археѿѿѿски кримић*, *Лудачка романса*, *Овде је Бено* и *Туна Маѿарац*, док су из друге преузете *Среѿѿан чојек*, *Изѿубљени ѿроб*, *У своме се селу не краде*, *Усудне речи* и *Афѿанисѿѿан*, *Пакисѿѿан*.
2018. *Невен* објављује приповијетку *Чај с румом и хризанѿѿеме*.
2019. *Невен* објављује *Скаску о Руѿѿи* и *Скаску о Јелисавеѿѿи*.

## ИЗВОРИ

- Анџолоџија еџских народних џесама*. Приредила и предговор написала Снежана Самарџија. Београд: Политика – Народна књига, 2005.
- Анџолоџија савременоџ сџваралацџива за децу срџских џисаца у расејању*. Приредили Љубиша Симић и Александар Чотрић. Чачак: Пчелица, 2015.
- Данолић, Милован. *Ослободиоци и издајници*, Београд: Филип Вишњић, 2001.
- Димић, Мома. *Живео живоџ Тола Манојловић*. Београд: Ново дело, 1986.
- Дуџмов, Драгомир. *Воз савесџи*. Будимпешта: Задужбина Јакова Игњатовића, Српска самоуправа у Будимпешти, 2005.
- Дуџмов, Драгомир. *Јесејево сџабло*. Будимпешта: Задужбина Јакова Игњатовића, Српска народносна самоуправа у Ержебетварошу, 2017.
- Живоџ оца Радована*. Забележио и приредио Милан Степанов. Београд: Етнографски институт САНУ, 1994.
- Михаиловић, Драгослав. *Пеџриџин венац*. Београд: Српска књижевна задруга, 1979.
- Михаиловић, Драгослав. *Чизмаџи*. Београд: Ауторско издање, 2008.
- На груџој обали*. Хрестоматија послератне књижевности на српскохрватском језику у Мађарској. Саставио и поговор написао Петар Милошевић. Ваљево – Београд: Милан Ракић, Културно-просветна заједница Србије, 1984.
- Приче из џуђине*. Антологија српске приче у дијаспори. Приредио Васа Михаиловић. Београд: Удружење књижевника Србије, 2000.
- СТЕПАНОВИЋ, Предраг. *Прича о малом зецу*. Роман за децу у двадесет пет приповедака, Ваљево – Београд: Ваљевска штампарија – Орфелин, 1996.
- СТЕПАНОВИЋ, Предраг. *Живеџи у Мохачу*. Роман погранични. Београд – Будимпешта: Удружење књижевника Србије, Задужбина Јакова Игњатовића, 2006.
- СТЕПАНОВИЋ, Предраг. *Усудне речи*. Приповетке. Будимпешта – Београд: Радионица „Венцловић“ – Народна књига – Алфа, 2008.
- СТЕПАНОВИЋ, Предраг. Чај с румом и хризантеме. *Невен*, прилог *Срџских недељних новина* у сарадњи са Задужбином Јакова Игњатовића. Будимпешта, 2018.
- СТЕПАНОВИЋ, Предраг. Реминисценције. Две скаске различите, по нечем ипак сличне. *Невен*, прилог *Срџских недељних новина* у сарадњи са Задужбином Јакова Игњатовића, Будимпешта, 2019.

\*

- МИЛОШЕВИЋ, Petar. *Mi že Sentandrejci*. Novi Sad – Budimpešta: Matica srpska – Izdan, 1997.
- МИХАИЛОВИЋ, Dragoslav. *Uhvati zvezdu padalicu*. Pripovetke. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod, Srpska književna zadruga, 1984.
- НИКОЛИЋ, Dragan. *Od Tekije do Tekije, preko Rusije i Sibirije*. Novi Sad: Prometej, 2019.
- СТЕПАНОВИЋ, Predrag. *Kisvárosi és egyéb történetek*. Budapest: Venclovics Műhely, 2017.
- СТЕПАНОВИЋ, Predrag. *Malogradske i druge priče*. Budimpešta: Preduzeće za izdavanje udžbenika, 1984.

## ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- ВАСИЋ, Милан. *Маршолози у југословенским земљама под турском владавином*. Источно Сарајево: Завод за уџбенике и наставна средства, 2005.
- ВИНАВЕР, Станислав. Сусрети с немачким романтичарима. *Немачки романџичари I*. Београд: Нолит, 1959.
- ВУКОБРАТ, Урош. *Ресановци, стари српско насеље на цесити римској цара Клаудија*. Београд: Ауторско издање, 2009.
- ГРУЛИЋ, др Радослав М. *Духовни животи Срба у Војводини*. Београд: Српско библиофилско друштво, Музеј Српске православне цркве, 2012.
- ДАНОЛИЋ, Милован. *Личне ствари*. Огледи о себи и другима. Београд: Плато, 2001.
- ДЕРЕТИЋ, Јован. *Крајња историја српске књижевности*. Нови Сад: Светови, 2001.
- ДИМИЋ, Мома. Срби земље горње. У: Предраг Степановић, *Живети у Мохачу*. Роман погранични. Београд – Будимпешта: Удружење књижевника Србије – Задужбина Јакова Игњатовића, 2006.
- ИВИЋ, др. Алекса. *Историја Срба у Војводини*. Нови Сад: Матица српска, 1929.
- КАРАЦИЋ, Вук Стеф. *Српски рјечник*. Београд: Нолит, 1969.
- КЕЦМАН, Давид Дако. *Провид кроз сва времена. Савремена српска проза на јилу Мађарске*. Будимпешта: Задужбина Јакова Игњатовића, 2019.
- ЛАСТИЋ, Никола. *Историја Срба у Мађарској 1918–2012*. Кроз призме историчара, књижевника, учесника. Будимпешта: Задужбина Јакова Игњатовића, 2016.
- МИЛОШЕВИЋ, Петар. Питамо Предрага Степановића. О његовом новом роману и о нашој књижевној ситуацији. Интервју. *Невен*. Будимпешта: Задужбина Јакова Игњатовића, 2005.
- МИХАЛЦИЋ, Стеван. *Барања. Од најстаријих времена до данас*. Београд: Библиотека града Београда, 1991.
- ПАВЛОВИЋ, Драгољуб М. *Србија и српски покрет у Јужној Угарској 1848. и 1849*. Београд: Српска књижевна задруга, 2009.
- ПАНИЋ, Божидар. Срби у Араду од Карловачког мира до сеобе у Русију (1699–1751). *Сеоба Срба у руско царство половином 18. века*. Нови Сад: Српско-украјинско друштво – Архив Војводине – Музеј града Новог Сада, 2005.
- ПРЕЛИЋ, Младена. (Н)И ОВДЕ (Н)И ТАМО. Етнички идентитет Срба у Мађарској на крају XX века. Београд: Српска академија наука и уметности – Етнографски институт, 2008.
- РИСТИЋ, Јован. Србија и српски покрет у Угарској 1848–1849. У: Јован Ристић. *Историјски списи*. Београд: Српска књижевна задруга, 1940.
- САМАРЦИЈА, Снежана. О тематским круговима и континуитету варијаната. Предговор у: *Антологија ејских народних јесама*. Београд: Политика – Народна књига, 2005.
- СТАНАРЕВИЋ, Рада. Нова серија 'Невена' – културног, књижевног и умјетничког гласила из Будимпеште. *Летопис Матице српске* 500/ 6 (2017).

- СТАНАРЕВИЋ, Рада. *Прејоловљени* – први роман Предрага Степановића. *Филолог* X (2019).
- СТЕПАНОВИЋ, Предраг. Говори Срба у мађарској језичкој средини. *Научни сасијанак славистија у Вукове дане* 11/2 (1982).
- СТЕПАНОВИЋ, Предраг. Уметничко обликовање усменог казивања у савременој српској прози. *Научни сасијанак славистија у Вукове дане* 15/2 (1986).
- СТЕПАНОВИЋ, Предраг. Барањска лексика у Вуковом Српском рјечнику. *Научни сасијанак славистија у Вукове дане* 17/1 (1988).
- СТЕПАНОВИЋ, Предраг. *Говори Срба и Хрватија у Мађарској – шиокавско наречје.*, Београд – Нови Сад – Горњи Милановац: Вукова задужбина – Матица српска – Дечје новине, 1994а.
- СТЕПАНОВИЋ, Предраг. Романи Моме Димића. *Научни сасијанак славистија у Вукове дане* 23/1 (1994б).
- СТЕПАНОВИЋ, Предраг. *Зайиси једној чийаоца*. О писцима и књигама. Будимпешта: Издан, 1994в.
- СТЕПАНОВИЋ, Предраг. Однос приповедача и основног лика у роману „Ослободиоци и издајници“ Милована Данојлића. *Научни сасијанак славистија у Вукове дане* 29/2 (2000а).
- СТЕПАНОВИЋ, Предраг. *Говори Срба у Мађарској*. Будимпешта: Самоуправа Срба у Мађарској, 2000б.
- СТЕПАНОВИЋ, Предраг. Ијекавски елементи у екавским говорима Срба у Мађарској. *Јужнословенски филолоџ* LVI/3–4 (2000в).
- СТЕПАНОВИЋ, Предраг. Народна књижевност. У: Петар Милошевић, Предраг Степановић. *Књижевност за 9. разред српске гимназије*. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 2005.

Rada B. Stanarević

PREDRAG STEPANOVIĆ'S REALIST PROSE  
(CHARACTERS, FAMILY LINES, LANGUAGE, FORM)

Summary

Predrag Stepanović comprehensively analyzed realist prose, both as a linguist and a dialectologist, as a literary critic, theoretician and literary historian. What he created as a narrator puts him side by side with our most renowned writers of realist prose such as Dragoslav Mihailović. When we put aside indelible facts about reality that make Stepanović's prose what it is, that being real people, real geography, real historical events, real vernacular of a region, and when we shield ourselves from the intoxicating influence of this type of narrative, from its playful beauty, we come to the conclusion that the novel *Living in Mohacs* (*Živeti u Mohaču*) is the most significant work of that kind in

the writer's opus so far. This novel absorbs or it engenders stories and characters of many other author's stories such as *Afganistan*, *Pakistan* and Gajo Novaković, *Razbibriže* and Živko Tošković, *Čobanska posla* and Stokan Džambas, while *Božićna priča*, which like the entire Stepanović's realist prose takes place in Mohacs, is an important pillar of this literary edifice insofar as all the characters pivotal to the story later appear in one place: Tihomir Bolmanac, Milan Panić and the writer himself.

Besides the novel *Living in Mohacs* (*Živeti u Mohaču*), another prominent piece is Stepanović's story *Happy Man* (*Sretan čovek*), which is also given due attention in the paper. Although it is an important factor, the political dimension of these works is not their most characteristic feature, but instead it is the family ties. Two family lines, Bolmanac and Panić, intertwine and the events presented in the works take place in the same period from mid 19<sup>th</sup> century until the end of the 20<sup>th</sup> century. Family ties, the life saga and oral history of their own origin and tradition are presented through the protagonists' stories and they make up the essence of these works of Stepanović.

Because of the writer's exceptional linguistic and narrative gift his realist prose far surpasses the time of which he speaks and the time in which it was created.

Филолошки факултет  
Катедра за германистику  
Београд  
*scnet.skotic@eunet.rs*

Др Јелена С. Младеновић

## ПЕСНИЧКИ СВЕТ НОВИЦЕ ТАДИЋА У ОГЛЕДАЛУ *МАЛДОРОРОВИХ ПЕВАЊА*

Откривајући сродности међу фикционалним световима и богатим бестијаријумима двојице аутора, Лотреамона и Новице Тадића, у овом раду настојимо да сагледамо вишеструке могућности повезивања како њихових ауторских поетика, пониклих на европској романтичарској и традицији савременог српског песништва, тако и личних песничких развоја. Код обојице аутора се у каснијој фази стварања може уочити интригантан заокрет и промена односа према представљеној тематици. Повлачећи линију сродства између временски удаљених поетика европског романтичарског и савременог српског песништва, у текстовима двојице аутора уочавају се дезинтеграције доминантних уметничких парадигми и најављују њихове смене новим.

*Кључне речи:* бестијаријум, романтизам, савремена поезија, Лотреамон, Новица Тадић.

**1. Увод.** Уочавање сличности између романтичарског ствараоца познатог под псеудонимом Лотреамон и Новице Тадића може бити од великог значаја за разумевање поетике овог савременог српског песника који је стварао у последњој четвртини 20. и првој деценији 21. века, али и за додатно указивање на утицај чувених *Малдорорових пјевања* (1868).<sup>1</sup> Вишеструке сродности стваралаштва ове двојице аутора огледају се најпре у присуству веома раскошних бестијаријума, али и у принципима компоновања песничких слика и описа у складу са начелима која ће прокламовати и баштинити

---

<sup>1</sup> Исидор Дикас (1846–1870) писац је *Малдорорових пјевања од грофа Лојтреамона* и две свеске *Поезије*. Рођен у Монтевидеу, живот је провео у Паризу, где је и умро у 24. години. Ужасавао се присуства других људи и није познато да је имао пријатеља или жена. Ова „прва андерграунд књига“ у историји литературе (Ригонат и Воглар 1990: 260) може се читати и као „[...] кошмар болесног, туберкулозног младића, у добу када је умирање од туберкулозе била тортура која је до последњег даха остављала, свирепу живу, жељу за животом“ (Марић 1964: 9).



надреалистичка поетика, потом у поштовању принципа временске симултаности, односно синхроничитета, до паралеле између Малдорора као типичног романтичарског хероја и Тадићевог преображеног отпадника, „хришћанина у граду“ (Тадић 2012в: 206). Реалност зла, агресивност и свирепост, опсесивне су теме обојице аутора, као и истицање језовите природе смеха, мада се однос према приказаном унеколико разликује.

Поред тога, као најзанимљиви, издваја се проблем заокрета који је наци о књижевности задавао највише мука када је у питању стваралаштво обојице аутора. Наиме, након објаве рата Богу у *Малдороровим њевањима*, Исидор Дикас одлучује да опева само наду и мир, док Тадић, после брижљиве изградње демонизованог песничког света и blasphemичног односа према религиозном тематском комплексу, у каснијој фази стварања проговара у хришћанском покајном тону. Проблем Бога (и безбожничтва) веома је комплексан код обојице стваралаца, а наша хипотеза је да се он у обема поетикама може објаснити присуством гностичке визије света, те постојањем Демијурга, другог Бога.

Намера нам је да посредством уочавања сродности са романтичарским претходником, осветлимо природу Тадићеве поетике, утицај *Малдорорових њевања*, па и могуће заједничко порекло имагинације двојице аутора. Указујући на уметничку сродност хронолошки удаљених стваралаца, извлачи се посебна линија ненаметнутог сродства и успоставља лук од романтизма преко надреализма до савремене књижевности високог модернизма, односно постмодернизма. У текстовима двојице временски удаљених песника, читају се дезинтеграције једних уметничких парадигми и њихове смене новим.

**2. ПАРАЛЕЛЕ ИЗМЕЂУ МАЛДОРОРОВИХ ПЕВАЊА И ТАДИЋЕВЕ ПЕЗИЈЕ – БЕСТИЈАРИЈУМИ.** Необична заједничка особина ове двојице аутора огледа се најпре у педантној изградњи бестијаријума. Лотреамонов хербаријум броји свега три-четири биљке, али се зато јавља раскошни бестијаријум – у првобитном, римском смислу, у смислу средњовековне симболике, као и у модерном, где су животиње симболи необузданих агресивних нагона у човеку (Марић 1964: 19). Како ће то бити касније и у Тадићевој поезији, бестијаријум симболизује све негативно и зло:

„Та поезија канци, тентакула, чељусти, двоструко је деструктивна, она је садистичко разарање света и мазохистичко саморазарање, blasphemија из чежње за немогућом чистотом. Та апокалиптична визија света је свакако најаутентичнији вид Лотреамонове поезије, и најоригиналнији. Немогуће је било дати израз таквом психичком паклу ако се није доживео“ (Марић 1964: 19).<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Говорећи о Апокалипси, Д. Х. Лоренс истиче да је: „[...] њена раскошна сликовитост одвратна [...] због потпуног одсуства природности“ (2009: 12), какву често можемо уочити и у Лотреамоновим опсима.

Код Лотреамона су животиње показане кроз своје агресивне функције. Његова бића уједају, никада не спавају и никада нису сита (Башлар 2019: 8). Башлар је у *Малдороровим њевањима* избројао 185 врста животиња, од којих су неке чисто књижевни симболи, као и 435 референци на животињски свет. Оне се увек појављују кроз неки упечатљив детаљ – као смрдљиве мачке Каменитих брда, курјак који бљује пера или у виду митског бића, змаја са беличастим крилима, челичних ребара, чије тело „почиње главом тигра а завршава се дугим змијским репом“ (ЛОТРЕАМОН 1990: 125). Гротескна композиција њихових тела допуњена је непрекидном активношћу угрожавања коју предано изводе, а што ће касније користити и надреалисти када буду ишли Лотреамоновим стопама и прелазили из домена слике у домен акције (Башлар 2019: 53). Анимализовани живот у *Малдороровим њевањима* позадина је и за приказивање човека као надживотиње која има сву анималност на располагању (Башлар 2019: 16). Човек проширује границе животињског јер за разлику од њих, бива способан за безразложни злочин. Лотреамонове животиње као средства за извршење „злочина“ користе зубе, рогове, кљове, пијавке, кљунове, жаоке (отров), док се као посебно важни у сликама прождирања, издвајају зуб, вилица и кљун као доминантни симболи анимализма и чисте воље (Башлар 2019: 19–21). Посебну пажњу Лотреамону заокупља вашка. Ситна животиња, инсект који воли крв, био би у стању да згњечи људе за трен само када би неком силом могао да постане велики.<sup>3</sup>

Овакав вид појављивања животињских бића, на трагу апокалиптичких призора, одговараће и Тадићевом песничком универзуму. У његовој поезији, која обилује тек нешто мањим бројем животињских врста, оне се појављују са сличним функцијама, о чему можемо читати најјасније у песми *Родитиље: Живошњице моје / чега моја / њијте моју крв / наситијте се / моји мили* (Тадић 2012д: 75). Осим тога, пронаћи ћемо и тотемистичке елементе, нарочито у адорацији одређених животиња, као и у присуству духа у њима самама. Демонизација се у Тадићевој поезији спроводи најчешће као вид анимализације, јер готово сви демони имају животињске елементе. Шире гледано, присуство свих бића, било да су животињска или нека друга, застрашујуће је и угрожавајуће, док предност имају птице и птицолика бића (ТЕРЕФ 2009: vi), посебно кокошка као злокобна творевина или архетип напада.

Најпре ћемо у песми *Из лоја* (Тадић 2012а: 219) уочити да је читав овај свет виђен као велико животињско станиште. И док Тамни пењач као доминантан лик из прве Тадићеве збирке, *Присусиња* (1974), није у потпуности

<sup>3</sup> Романтичарски песник веома је привржен бићима која сисају. Утваре сисања су андрогине, а таква је и хоботница коју Малдорор на почетку зазива, док се на крају у њу и сâм претвара: „О хоботнице свилена погледа, ти, чија је душа нераздвојива од моје; ти, најлепша од свих бића на земљи; ти, која управљаш сарајем од четиристо пијавки [...]“ (ЛОТРЕАМОН 1990: 19). Крилате хоботнице подсећају на гавранове, али код Лотреамона има много мање птица него што ће их бити код Тадића, док је много већа фасцинација воденим светом, те је међу рибама доминантна крволочна ајкула.

анимализован, мада има неких животињских карактеристика, убрзо се појављује читав низ животиња или бића које имају животињске делове<sup>4</sup>. Њихов број је толико велики да можемо саставити каталог који подсећа на средњовековне бестијаријуме.

Што се птица тиче, јавља се неколико различитих врста. Најпре су ту вране (*Вилине воде*, Тадић 2012а: 130) вранино гнездо, вранина кћи (*Док не заруди зора*, Тадић 2012а: 243), беле вране (*Мейлица 50*, Тадић 2012б: 20), врана сулудњача (*Прейња*, Тадић 2012в: 146), потом гавран (*Гавран, снеј*, Тадић 2012а: 144; Тадић 2012г: 222) који представља небеског чиновника, а појављује се и као гностички симбол у разрачунавању са хришћанским голубом, голубови (*Шубара, ђолубови*, Тадић 2012б: 32), свраке (*Сврака моја*, Тадић 2012а: 202), совуљаге (*Црна миса*, Тадић 2012а: 247), несит тј. пеликан (Тадић 2012б: 162). Механички славуј (Тадић 2012а: 176) везан је за романтичарску гротеску хофмановског типа и процес аутоматизације, те је демонизација извршена посредством механизације, као и код механичке буљине (*Из зида*, Тадић 2012а: 192). Поред Огњене кокоши, ту су и петлови (Без наслова, Тадић 2012б: 74), чапља (Тадић 2012б: 56), црни пернати кум (*Пернајти кум*, Тадић 2012б: 57), пернати и тихи путовођа (*Крај лејта*, Тадић 2012г: 43), црвенорепа птица (*Уљез*, Тадић 2012в: 37), паун (*Прейња*, Тадић 2012в: 146), подземни јастреб (Тадић 2012г: 231), друшкан кљукани јастреб, тетреб бубојед (Тадић 2012б: 22), риђе тигрице (*Илице*, Тадић 2012г: 78), кос (*Крчма, калај*, Тадић 2012б: 40), црни кос (*Врај вршља*, Тадић 2012г: 239), црвенорепа птица (*Уљез*, Тадић 2012в: 37), али и птицолики створ који је мешавина птице, гуштера и човека (Тадић 2012г: 245).

Од зглавкара и инсеката, поред Бога који је у једном тренутку приказан и као *ојромни вечийи инсекџ* (*Мене и све моје*, Тадић 2012а: 163–164), чему ћемо се вратити касније, појављује се буба као општи појам за различите врсте инсеката, затим ваш – *Свейла ваџ на црном зиду* – (*Склониџије, ваџ*, Тадић 2012б: 149), стидне ваши (Тадић 2012б: 21), риђобради човек-ваш (Тадић 2012в: 20), потом мољац (*Тешкоћа*, Тадић 2012а: 157) са хиљаду радних усница, пипака, сечива, рила, крилаца. Ту су и друге различите бубе и стоноге (Тадић 2012а: 82), крпељи (*Крпељ џиџо се качи и леји за мене*, Тадић 2012б: 159), два стршљена (Тадић 2012б: 88), бубица и Света пчела (*Та бубица*, Тадић 2012д: 102), лептир (Тадић 2012д: 74), стоноге, паук (*Иџовар уља, мака*, Тадић 2012б: 38), црвени скакавац (Тадић 2012а: 154, 157). У песми *Свейџим се* (Тадић 2012а: 188) појављује се и неодређено *микро чудовиџије*, које је заправо *џелаџце са сџјасеј џладних усница*.

<sup>4</sup> У средњем веку нарочито долази до коришћења симболичких потенцијала животињских ликова како би човекова спољашњост могла да ослика његову унутрашњост. Средњи век је доба тријумфа демонских сила, веровања у демоне и свеприсутност зла (Харфам 2004: 77), које се манифестује кроз ружно. И ову традицију Тадић обнавља, мада се нигде аутопоетички о томе не оглашава. Ипак, целокупна његова поетика и есетика, вишеструко су везане за средњовековну и византијску.

Глодари су, такође, многобројни станари Тадићевог бестијаријума. Вероватно најпознатији је глодар светих списа (*Изгахнуо у Београду*, Тадић 2012г: 237). Демонизована је веверица, а веза која посредује њеној демонизацији успостављена је на основу риђе, ђаволске боје. Цела Тадићева „жгадија“ обухвата и кртице, зечице, јазавце (*Прозлио сам се ѝрозлио*, Тадић 2012а: 160). Припадају јој и мишеви, као и слепи мишеви<sup>5</sup> (*Сонет сѝраха*, Тадић 2012а: 162; *Дувачи, ноћна зайовестѝ*, Тадић 2012б: 94), пацов подрумар (Тадић 2012б: 22), пацов (Тадић 2012б: 162), пацов као седми брат (*Сегми браѝ*, Тадић 2012г: 26), зец (*Телохраниѝељ*, Тадић 2012б: 24), даброви (*Слеѝац*, Тадић 2012б: 34), твор (*Коњски џусѝтер*, Тадић 2012б: 219), куна (*Доџао је из гаљине*, Тадић 2012д: 122).

Од осталих звери и зверски обликованих животиња, треба поменути јагуаре, доге (*Прекомерна је моја срећа*, Тадић 2012б: 10), жуте псе (*Убице се сунчају*, Тадић 2012б: 11), прасца, лисицу, којота (*Јављају ми из ценѝрале*, Тадић 2012б: 14), хијене (*Неко ми у сну доџаѝну*, Тадић 2012г: 15), змијицу (*Превласѝ*, Тадић 2012г: 23; Тадић 2012д: 89), велику жабу (Тадић 2012г: 223), водену алу (Тадић 2012б: 86), јелена (*Мисѝтер, со*, Тадић 2012б: 100), а блиска им је чак и домаћа мачка (*Мачка*, Тадић 2012г: 41).<sup>6</sup>

Крилатост, као животињска особина, трансформише се у демонску када се крила додају људима – *крилатѝи некакѝи људи* (*Јуѝро, маѝла*, Тадић 2012б: 220). О посебном месту које добијају крилате животиње и крилати демони казује и читав циклус *Летѝачи на слову* из збирке *Окриље*: Соко, Кобац, Детлић, Јарац, Мува, Блатор, Сврака. Како су све животиње обједињене насловом „летачи“, а како све уистину то нису, видимо да Тадић летење сматра искључиво демонским својством које се приписује демонима и приближава се смислу лета у *Малдороровим ѝевањима*, где смо приметили да је сам процес летења важнији од врсте птице која га изводи.

Као посебну животињу Тадићевог бестијаријума, можемо издвојити змију чије су везе са гностичким учењима веома тесне. Иако је реч о симболу који је присутан и у хришћанству, овде је његова симболика померена у односу на званично хришћанско учење. Најчешће се представља у облику уробороса, змије која прождире сопствени реп, што симболизује принцип да су све ствари једно, да оне настају из Једног и да ће се вратити Једном – *hen to ran (све је једно)*<sup>7</sup>. Тај симбол обухвата идеју кретања, континуитета

<sup>5</sup> За Кајзера је слепи миш прави пример гротескне животиње (2004: 256).

<sup>6</sup> Јагње (*Песма јагњешу*, Тадић 2012а: 207) је посебна врста животиње која функционише као амбивалентни симбол, са основом у хришћанској симболици животиње-жртве.

<sup>7</sup> Као и стоици, и гностици су користили алегоријски метод излагања и показивали презир према стварности, бавећи се искључиво симболичким значењима истина (Шепард 1986: 122). Многе од гностичких симбола су усвојили и алхемичари (Хермес-Тот), а уроборос је свакако један од њих. Код Вавилоњана и Халдејаца представљена је како опасује небо док гризе свој реп, али је њено порекло од сунца-змије из феничанске традиције. Код старих Египћана, Апофис има главну улогу и показује да је он први кнез таме, као валенција моћи, против кога је кнез светлости Ре (ГЕРБРАН–ШЕВАЛИЈЕ 2004: 1106).

и самооплодње, и представља вечно понављање (ГЕРБРАН – ШЕВАЛИЈЕ 2004: 1103). Истовремено означава спајање хтонског света, који симболизује змија, с небеским, који означава кружница и одражава основни дуалистички принцип јединства супротности. За разлику од хришћанске традиције у којој је змија главни „кривац“ за изгнанство људи из раја, код гностика, она је истовремено и савезница људима, али и симбол божанске мудрости (ПЕЛ-ГЛЕС 1981: 16).

У Тадићевој поезији се овај мистични и гностички симбол налази спорадично, али то не умањује значај његовог присуства, а посебно његово значење које може и одступати од оног које имају остале животиње бестијаријума. Већ у првој збирци, налазимо префигурацију уробороса: *у уїлу извезена риба / черсїо за реї ухваћена (Сїолњак, Тадић 2012а: 41)*. Модификујући и поигравајући се истовремено хришћанском симболиком рибе, као и њеном фолклорном појавношћу кад преузима готову слику из народне брзалице „Риба риби гризе реп“, Тадић обликује аутентичног уробороса, који сведочи о изобличености овога света, дифузном мешању симболике и значењских путева и исхода, рибе као хришћанског симбола и змије/уробороса као гностичког симбола: као да хришћанство само себе поново мора родити. Тадић креће од ихтиса, симбола који је као акроним означавао Исуса Христа. Много пре појаве хришћанства, риба је већ имала своје мистично значење у већини медитеранских, али и других култова. Њена симболика је разнолика: у већини случајева своди се на плодност као небески благослов и давање живота, што због чињенице да живи у води која је давалац живота, што због великог броја јајашца која су, сама по себи, симбол живота и плодности.

У песми *Уробор, лашїице* (Тадић 2012б: 165), директно се упућује на гностички симбол уробороса, али он сада поприма изобличене демонске карактеристике, као и у песми *Изложба* (Тадић 2012г: 42):

*Неко нейознаїо чудовищїе  
на једној нози сїоїу  
савијајући врх реїа у усїа.*

Иако много животиња Тадићевог бестијаријума јесу активни чиниоци зла и врше функцију демонизације стварности, то не искључује њихово појављивање у другим, симболичким и алегоријским функцијама, те Тадићев песнички свет често подсећа на средњовековни *Фисиолої*. За наше истраживање је важно учити и то да је у науци „било доста речи о гностичком утицају на алегоријски симболизам *Фисиолоїа*“ (Лазић 1989: 12). Посебно је наглашаван утицај гностичког пантеистичког учења о присуству божанског духа у целокупном материјалном свету, односно о могућности психичког живота биљака, животиња и минерала (Лазић 1989: 12). Поред алегоријских и симболичких потенцијала који су карактеристични и за Тадићеву поезију, анимализација представља и стилски израз обликовања демонског садржаја. У том случају, животиње су посредници деловања де-

монских сила или репрезенти зла. Могу бити и маске за људске особине, али и тада опет посредно представљају различите облике злог понашања.

Што се тиче самог гротескног моделовања бића и технике спајања делова и код Тадића и код Лотреамона, још једном можемо уочити повезаност са *Физиологом* и бићима попут кентаура и сирена: „Сирене су пола људи а пола гуске, инокентаври су пола људи пола мазге. Тако је и сваки човек двоједушан, несавршен је на свим путевима својим. [...] разарају добре обичаје злим беседама“ (Физиолог 1989: 36). Још упечатљивији је пример мраволава: „Предњи део лављи, а задњи мравињи. Отац његов је телоједац, мати, пак, сочивоједац. А када рађа мраволавчића, рађа га са две природе – не може да једе меса, због мајчине природе, а нити сочива ради очеве. И угине због тога што нема хране. Тако и сваки човек двоједушан недовршен је у свим путевима својим. Јер не можеш рећи и да и не, као и не и да, као што рече сам Господ Исус Христос Син Божији и Слово божије“ (Физиолог 1989: 40).

Код обојице аутора се налазе необична човеколика бића са животињским деловима, која имају своје падане у ликовим Бошових сликарских фантазмагорија: „[...] видео како по мору плива, широких пачијих стопала уместо руку и ногу, с великим леђним перајем, сразмерно исто толико дугим и оштрим као у делфина, неко људско биће снашних мишића која су читава јата риба“ (ЛОТРЕАМОН 1990: 171). Код Тадића су бизарни спојеви остварени у неологизмима, полусложеницама: жилет-језик, сумрак-жеље, бог-кртица, врата-уста, собичак-јаје, жлезда-звезда, руке-полипи, пламен-крило, уд-фрулица, цурица-цуцлица, пудер-речи, човек-ваш, гоблен-брбљарија, флаше-девице, левак-увце, беба-пепелара, клозет-мама или у синтагматским спојевима: „очешљано огледало“, „умрли колибри“, „моћан и дугореп црни чешаљ“, „уснице дубинског сунђера“, „рукописи са зглавкастим удовима“, „леје засађене људским телима“, „кућа на кокошјим ножицама“, „човек са копитама изван сандука“ итд.

Паралела се може повући и према функцији животиња у баснама, где су оне представљале личности (*fabulae persona*). Док у басни животиње раде и говоре као људи, мисли се обратно – људи су животиње. Ова инверзија у потпуности одговара логици песничког света у Тадићевој поезији. Природа Тадићевог песничког света је таква да животиње бивају употребљене и са још једним разлогом: како би се њима указало на људе, управо кроз поменути инверзни принцип. Животиње не представљају неку људску особину и тиме и одређени тип карактера човека или његов поступак, већ идеју да људи јесу животиње, што имплицира њихово нехумано понашање, али и позицију из које се гледа и на људе и на животиње. Господин са кратким ножицама (*Сонет на улици*, Тадић 2012а: 150), лопужа са репином (*Лойуџа*, Тадић 2012а: 197), човек који носи шакалов шал (*Он носи шакалов шал*, Тадић 2012а: 232) као и полусложенички облик мачке-људи (*Високи, у црним манџилима*, Тадић 2012а: 228), примери су типова појављивања животињских елемената у поменутој функцији.



Поред гротескног онеобичавања животиња и комбиновања диспаратних делова тела, који користе обојица аутора како би у складу са својим естетикама ружног представили анимализовани свет односно бестијаријум свакодневице, као нарочито занимљив се издваја однос према инсекту, односно малом бићу жељном контроле, чији зверски апетити надмашују животињске громаде. О њиховој неумољивости читамо у *Малдороровим њевањима*: „Слон се може помиловати. Уш не“ (ЛОТРЕАМОН 1990: 75). Инсект код обојице аутора може заузети божанско место и преузети његову улогу:

„Постоји један инсект што га људи хране својом крвљу. Они му ништа не дугују; али страхују од њега [...] И треба само видети како га људи поштују и окружују га неком пасјом понизношћу, како га уздижу изнад свих осталих животињских створова. Људи су жртвовали главе за његов престо [...] Та ваш је излегла десетине драгоцених гњида, које је грејала својим материнским крилима на вашим косама, исушеним халапљивим сисањем ових опасних уљеза [...] Порашће толико да ћете то осетити, по њиховим канцама и сисаљкама“ (ЛОТРЕАМОН 1990: 73, 74).

Код Тадића у песми *Мене и све моје* (Тадић 2012а: 163–164) инсект добија неприкосновено место у универзуму:

*Свеї̄ је божански  
ї̄разан ї̄росї̄ор  
мрачно ждрело  
бої̄ је  
ої̄ромни вечни инсекї̄  
који  
безбројна своја  
крилца и ї̄ої̄крилца  
исукује и склаї̄а  
склаї̄а и исукује  
около  
мрї̄ве звезде круже  
чисї̄и крисї̄али  
духови ої̄цї̄ени*

Лотреамонова „божанска жаба“ слична је Тадићевом божанском инсекту, с тим што је Лотреамнов позив на бунт против таквог поретка и безобличног крволочног идола (ЛОТРЕАМОН 1990: 76) експлицитан, док код Тадића постоји прећутно мирење са поретком: „Докле ћеш чувати црвљиви култ тог бога, равнодушног према твојим молитвама и великодушним понудама који му приносиш на жртву у знак испаштања (ЛОТРЕАМОН 1990: 75).“ Тадићев демон кезило са својим кезилићима, о којима ће посебно бити речи, такође функционише аналогно поменутом Лотреамоновом инсекту. Кезилићи се и сами понашају попут ваши – завлаче се у рубове, шавове, имају пеће кевтаве губице и у непрекидној су акцији.



Дехуманизација, одсуство емпатије и са њом сплетена иронија прецизно маркирају свет *Малдорорових њевања*:

„Човек и ја, затворени у тамницу свог разума, као језеро у обруч коралних острва, уместо да ујединимо своје узајамне снаге како бисмо се одбранили од случаја и недаћа, ми се удаљујемо, дрхтећи од мржње, и крећемо супротним правцима, као да смо ранили један другог љутом камом! [...] два пријатеља који упорно настоје да се униште – каква драма!“ (ЛОТРЕАМОН 1990: 147).

У складу са представљеним принципима анимализације, увиђамо да је реч о посебно схваћеном насиљу:

„То чисто насиље није људско; приписати му људско обличје значило би успорити га, одложити га, образложити га. Ако би се у основу тог насиља поставила каква идеја, освета, мржња, оно би изгубило своју тренутну, неоспорну омамљеност, свој крик. [...] Док се животињско насиље спроводи без одлагања, злочиначки искрено, насиље против детета биће зналачки лицемерно. Лотреамон ће укључити лаж у насиље. Лаж је људско обележје првог реда. Како Велс каже, животињи су лажни поступци страни“ (БАШЛАР 2019: 11, 39).

Убијање и мучење у *Малдороровим њевањима* врши се из чистог задовољства, што појачава казивање у првом лицу јединице:

„Прво би му прождрао главу, ноге и руке, а најзад труп, све док не би од њега ништа остало; јер он је крцкао и кости. [...] Ја вас мучим из чистог задовољства. [...] Ово ми убиство није причинило толико задовољства колико би се могло очекивати; а, тачно говорећи, то је било само зато што сам се већ био заситио тог вечног убијања, тако да сам сад то радио из чисте навике, коју човек не може избећи, но која доноси само незнатно уживање“ (ЛОТРЕАМОН 1990: 71, 97).

Тако и Тадићев универзум познаје једино крвнике, лажна пријатељства и медвеђе услуге, и до те мере редукован емоционални регистар који не бележи друга осећања мимо страха и стрепње. Ту бисмо издвојили песму о убиству, *Цицеле, сан* (Тадић 2012а: 219). Песнички субјект мучи и убија девојчицу након одласка у биоскоп, те можемо приметити инспирацију *Малдороровим њевањима*, али и литературом Готфрида Бена и Едгара Алана Поа. Злочин је описан и у песми *Биографија* (Тадић 2012в: 153), која се лако уклапа у корпус песама о репресијама друштвене стварности, где полицајци, или „људи са оскудним биографијама“, батинају.

**3. Синхронизитети.** Имајући у виду временску симултаност, односно синхронизитет, опет уочавамо велику подударност у делима двојице писаца. „Свака сцена у Малдорору је непосредно доживљена када је и замишљена.

Речена у граматичком презенту, најчешће као нешто што се збива када се о томе прича, или у имперфекту који није враћање у прошлост, већ евокација, актуализирање нечег што је у трајном постојању“ (МАРИЋ 1964: 21). Вечити трајни презент имамо и код Тадића: утисак да се све збива у часу када се о томе говори као и да тај час не пролази. Трајање продужава ужас у делу обојице аутора. Код Тадића ће садашњост некада бити додатно појачана кроз укидање временске перспективе, што се на синтаксичком плану испољава кроз одсуство предиката, односно глагола у личном глаголском облику, али се осећај непрекидности радње постиже присуством од глагола изведених именица које оначавају делатне субјекте. Такав пример проналазимо управо у песми *Кезилићи* (Тадич 2012а: 77), у деловању поменутих злих бића штеточина. Песма је организована као опис, без глагола којим би се означила радња, стање или збивање, а заправо је читава песма „радња“. Опис је дат тако да се види шта кезилићи раде. Кезилићи су сведени на телесно: одређује их вештачки зли осмех, као и балаве губице и разроки језици. Они су иверје похотно, сечива, сисала, лизала, мљацкала, кусала, телоточци и растакала, клапкала. Њихово је порекло змијско (разроки језици), а крију се на местима где и ваши (у порубима и шавовима). Ситни демони сведени су само на глаголе прождирања. Они су истовремено и паразити и отпадници (иверје), чак и када нису посебно именовани (*Дремеж*, Тадич 2012а: 78). Поред тога што су њихови називи најчешће у деминутивима, такви су и делови њихових тела, па скакутани имају трбушчиће, ножице и ручице (*У лейњикувцу*, Тадич 2012а: 79).

Битно је подвући значење тог презента који делује изоловано и од прошлости и од будућности. Не може се веровати у исход било какве временске линеарности и протока времена, јер је субјекат ужлебљен у садашњост догађања вечите страве. У питању је невременска, свевременска или безвременска постојаност, а симултаности сцена доприноси се адекватним избором глаголског времена, најчешће презента или аориста, који као да бришу могућности постојања прошлости и будућности. Пакао садашњости код Новице Тадића ипак трпи преображај, ако имамо у виду целовитост његовог тамног пева, и појављује се визија будућности у оквиру комплекса идеја хришћанског православног спасења, али то не значи да у појединачним песмама не можемо да говоримо о потпуном одсуству временске перспективе.

**4. СМЕХ.** Једна од карактеристика Тадићевог бестијаријума је та да се он у целисти злокобно смеје и да смех нигде нема ослобађајући ефекат. Кроз црни хумор и сардонични смех, подстиче се осећање језовитости. Што се тиче природе смеха код Лотреамона, исто је реч о језовитом и наказном смењу који не познаје друге облике: „Ја, ја не знам да се смејем. И никада нисам знао да се смејем мада сам више пута покушавао да то учиним. Збиља, тешко је научити смејати се. Или, боље, чини ми се да неко осећање одвратности према том гнусном чину представља основно обележје мог карактера“ (ЛОТРЕАМОН 1990: 149). Лотреамон радикално осликава кез, окамењени део осмеха

који настаје физичким исецањим лица да би се направила жељена гримаса, а као таква она је вид отуђења и дехуманизације код обојице аутора, насупрот идеји да је смех тај који човека одваја од животиње:

[...] имао сам жељу да се смејем као и други; али то чудно подражавање било ми је немогуће. Стога сам узео нож оштра сечива и исекао кожу у пределу где се састају усне. За тренутак ми се учинило да сам постигао свој циљ. Угледао сам у огледалу та уста унакажена по мојој сопственој вољи! Била је то заблуда! Крв која је у млазу текла из посеκληна спречавала је, додуше, да јасно разазнам да ли је мој смех био као и у других. Али после неколико тренутака таквог упоређивања, видео сам јасно да мој смех не личи на људски смех, то ће рећи, ја се и нисам смејао (ЛОТРЕАМОН 1990: 10).

Колико је ипак кез као инверзни облик осмеха битан, казује и једно од главних и аутентичних Тадићевих гротескних бића, већ поменути *кезило* са својим *кезилићима*. То је биће сведено да део, и то на уста која су повезана са мотивима прождирања, али која су дематеријализована и претворена у изобличени осмех. Кез означава гримасу, искривљени израз лица, те је Тадићев *кезило* са својим *кезилићима* део гротескне карневалске поворке (којој недостаје снага препорода) и изражава њен сабласни вид.<sup>8</sup> Сардонични (или сардонски – *risus sardonius*) смех је усиљен и горак, подругљив и пакостан, али значење може упућивати и на грчевито развлачење мишића лица, будући да назив има етимолошку везу са отровном биљком (*Sardonia herba*), чији је ефекат конзумирања стварање гримасе као код оног ко се злобно смеје. Укочени пакосни смех главни је сигнум Тадићевог песничког универзума.

**5. Побуна и место Бога.** Извесне, али не и потпуне подударности, можемо повући између централне фигуре, јунака/песничког субјекта *Малдорорових њевања* и песничких субјеката Тадићеве поезије. Малдорор је типични црни романтични херој који је истовремено и узвишен и јадан, и натприродно моћан али и неснађен и изгубљен у овом свету. Горд је као Сатана и желео би да буде једнак Богу. Малдорор сања о већем непријатељу и зато изазов упућује самом творцу. Иако створен, он ће кроз насиље постати стваралац (БАШЛАР 2019: 41) и у томе је сва сврха његовог деловања. „Лудило генија“ (БАШЛАР 2019: 43) које карактерише Лотреамона испољава се, дакле, превасходно кроз насиље које је постало вид стварања у вредносно инверзном смислу, а лотреамонизам бива појачан до богохуљења (БАШЛАР 2019: 41).

<sup>8</sup> Поред *кезила* и *кезилића*, овим Тадићевим бићима од којих нека већ и у називу могу носити нешто од гаргантуовско-пантагруеловске глади и могућности прождирања, су и *сајраило*, *џрицкало*, *мљацкала*, *кусала*, *сисала*, *лизала*, *клайкала*, *расџакала* и *скакућани*. Представник раблеовског принципа би био и *велики љуџач* (*Велики љуџачу*; Тлдић 2012б: 31), а песнички субјект у складу са њим „умире на сва уста“ (*Призивање ноћи*; Тлдић 2012а: 127).

Романтични бунтовник против Бога, власти, ауторитета и сваког поретка није на исти начин могао бити остварен у Тадићевој поезији. Али, будући да је реч о песничком универзуму којег одликује вишегласје, на моменте можемо приметити и преобликоване одјеке романтичарског презира и надмоћи. Тадићев бунтовник, „хришћанин у граду“, потоњи „тајни монах“, преображени је отпадник, потукач. Он може да реплицира бунт једино као тиху побуну, кроз преплетене гласове и кроз присуство разлике и дисонантних тонова унутар песничког система доведеног до границе самоукидања која, међутим, никада није пређена.

Главна сличност међу свим отпадницима била би њихово безбожништво<sup>9</sup>. Управо тај проблем не може се једноструко и лако решити. О идеји апсолутног безбожништва се у опусима ове двојице писаца не може говорити, јер и код Лотреамона Бог постоји, као што постоји и свет који је он направио. Ни код Тадића место трансценденције никада није било укинута, али је оно могло бити другачије попуњено, као у песми *У фризерском салону*:

*Ако је Бој мршав, ако је  
У ѿнор ѿао, на њејово  
Празно ѿресјоље ѿосјавимо одмах  
Фризерку која савршено ѿрави фризуру.  
(Тадић 2012а: 212)*

Паралелно, у *Малдороровим ѿевањима*, остварена је субверзивна победа демонског кроз прерушавања у божанске ликове: „Један арханђео који беше сишао с неба носећи поруку Господа, нареди нам да се претворимо у једног јединственог паука и да долазимо сваке ноћи да ти сисамо грло“ (ЛОТРЕАМОН 1990: 217–218).

Међутим, Лотреамоново безбожништво не можемо схватити као пуки атеизам, већ га пре посматрати у духу гностичке визије света, која Богу „урачунава“ и присуство зла у свету, односно нужност зла као активног принципа (уп. МАКСИЋ 2010). У том смислу је важно уочити елементе дуалистичког гноситичког учења, пре него деловање изворног сатанизма са којим су *Малдоророва ѿевања* често довођена у везу.

Могли бисмо рећи да је Лотреамону блиска Ничеова идеја натчовека који претендује на упражњено место Бога. Колико год антихуманистички био настројен, Малдорор је човек. Ослобођен Бога као и Ничеов натчовек, може се супротставити човеку, будући да припада свету зла којег је направио Створитељ (Демидур), врховни зли или други Бог гностика: „Он (Створитељ, прим. Ј. М.) је у раздртој одежди лежао насред пута. Доња му је усна висила грозно отромбољена; зуби су му били прљави, а прашина се мешала с плавим таласима његове косе. Умртвљено од тешког дремежа, клонуло

<sup>9</sup> Напомињемо да није од пресудног значаја колико се оно тиче самих аутора, већ пре свега текстуалних инстанци – песничког субјекта и наратора.

на шљунак, његово је тело с муком покушало да се придигне. [...] Био је пијан! Ужасно пијан!“ (ЛОТРЕАМОН 1990: 127, 128). У Тадићевој поезији, такође, јасно се издваја присуство два Бога (МЛАДЕНОВИЋ 2018). Његов други Бог (протомајстор, демијург, зли бог...) јавља се као творац материјалног света и својеврстан је метафизички одговор на порекло зла у њему:

*Друџи божје  
зар ћеџ се и џи  
бавиџи стварањем  
Парампарчад (ТАДИЋ 2012а: 156)*

Лотреамон је настојао да осветли реалност зла, агресивности и свирепости, изражавајући визију света који је дубоко зашао у сопствено пропадање. Та идеја је кључна и за поетику Новице Тадића. Малдорор је схватио да правде нема и да сваки човек изазива ужас свог ближњег. Човек је зао, али не зна зашто је зао и као да га на то наводи нека виша сила. Као да је узрочник свег тог делиријума зла сам Бог, први садиста, стари крвник и највиши блудник: „Да ли је то лудило моје болесне свести или тајанствени нагон независан од мога разума и сличан нагону орла који раздире свој плен – то што ме је нагнало да извршим овај злочин? У ствари, ја сам патио исто колико и моја жртва!“ (ЛОТРЕАМОН 1990: 13) Идеја старог крвника блиска је идеји гностичког злог Бога, Демијурга, који је творац земаљског света, те отуда одговоран и за целокупно зло на њему (ЛАКАРИЈЕР 2001; ПЕЛГЕЛС 2006). Када говори о таквој сили, Лотреамон не говори о Богу, добром Богу, мада му не одриче постојање: „Божанска искра која тиња у нама, која се ретко јавља, тада блесне; али сувише касно! [...] О ти, чије име не желим да помем на страницама посвећеним светињи злочинства, знам да је твој опроштај бескрајан. Али ја, ја још постојим“ (ЛОТРЕАМОН 1990: 14). Његова визија усредсређена је на земаљско зло, чији је творац само један од два бога из дуалистичких религиозних концепата, какав је гностички.

Присуство доброг Бога у оквирима Тадићевог песничког универзума много је јасније у молитвено и плачно интонираним стиховима из касније стваралачке фазе. Иако је Демијург задужен за стварање земаљског света, код Тадића је он метафором обликована песничка слика зла, док је појавно зло последица и људских активности, где се као најстрашнија издваја злоупотреба сопствене слободе. Хришћанска и гностичка визија овде опстају под једним кровом јер причу о целини, мења прича о фрагментима и вишегласју које они стварају.

Код Лотреамона се често може учинити да је једино присутан други Бог, те се отуда лакше остварује могућности везивања *Малдорорових њевања* за култ сатанизма. Малдорор, међутим, носи одјек јововске запитаности над божанским делима која нису добра: „Зашто има неправде у божанским одлукама? Да ли је Створитељ безуман; а истовремено најјачи у свом бесу! [...] Видео сам Створитеља како, подстрекавајући своју бескорисну окрутност,

подмеће пожаре у којима гину старци и деца!“ (ЛОТРЕАМОН 1990: 42, 54–55). Зато су читава *Малгоророва њевања* његова борба са Богом у овом земаљском свету. Битно је, дакле, још једном истаћи да Бог није укинут и да он „несумњиво постоји, пошто постоји свет који је он створио, и који нико други тако ужасним не би могао створити“ (МАРИЋ 1964: 24). Посебно занимљивим чини нам се и да овде приметимо да је преводилац *Малгорорових њевања* на српски језик, Данило Киш, и сам гајио особиту наклоност према гностичком учењу у свом приповедном опусу (БЕЧЕЉСКИ 2019), те да је побуна оно што ове књижевнике, укључујући и Тадића, повезује.<sup>10</sup>

6. СПОРНИ ЗАОКРЕТ У ЛОТРЕАМОНОВОМ И ТАДИЋЕВОМ ОПУСУ. Чувени заокрет у Тадићевом певању, појављивање покајног тона и хришћанске идеје спасења после исцрпног певања о злу, отворио је многа питања међу тумачима његове поезије, а нарочито после појављивања збирке *Нейойџребни сајујиници* (1999). Сличан заокрет можемо уочити и код далеког романтичарског претка. Најпре је он наговештен у самим *Малгороровим њевањима*: „Двадесет страна пред крај, анималних призора готово и да нема: у бестијаријуму се више не појављују нове животиње. Тон постаје мање блистав, и ухо наштимовано на претходна певања већ наслућује како се ближе завршне ноте, да је комплекс размотао своје прстенове“ (БАШЛАР 2019: 47), а настављен у потоњем писању. У *Поезијама (Прејдговор за једну будућу књију)* изнесена су фрагментарна разматрања о природи ондашње књижевности. Управо се ово дело Исидора Дикаса узима као кључни елемент који указује на идејну промену у његовом стваралаштву, која је и изазвала извесне недоумице. Већ на самом почетку аутор најављује: „Замењујем тугу храброшћу, сумњу извесношћу, безнађе надом, пакост добротом, кукњаву дужношћу, скептицизам вером, софизме спокојством а охолост скромношћу“ (ЛОТРЕАМОН 2009: 183). Најважнија промена је призивање наде уместо очајања јер очајање води до општег укидања божанских и друштвених закона, и у теоријску и практичну злобу (ЛОТРЕАМОН 2009: 188). Почиње да се залаже за одбацивања описивања бола и јасно издваја религиозно место Бога: „Несрећа постаје узвишена само онда када је она дело недокучиве Божје воље“ (ЛОТРЕАМОН 2009: 190). Некада потпуно посвећен једино описивању зла, сада га радикално одбацује: „Ја не прихватам зло. Човек је савршен. Душа не умире. Напредак постоји. Добро је неуништиво. Антихристи, пали анђели, вечне муке, религије – све је то само последица сумње“ (ЛОТРЕАМОН 2009: 193). И док је раније описивао несреће које су изазивале страх, сада се окреће једино идеји среће, не би ли је тако изазвао.

<sup>10</sup> Данило Киш упућује на то преимућство гностицизма као начина одвајања од догматичког начина размишљања: „[...] гноса је латентно стање побуне и незадовољства стварањем и светом, поглед на свет и живот, рекао бих биолошка суштина неких сензибилних бића; стога се тај гностички дух одражава кроз векове као латентна побуна, као немирење са устројством света, као хиперсензибилност и луцидност“ (КИШ 2006: 117–118).



Историчари књижевности одгонетали су питање да ли је преокрет у Лотреамоновом певању стварни или привидни (Новаковић 1995: 391). Сретен Марић развија тезу да је Лотреамон из чисто књишког сатанизма прешао у књишки конформизам, а да заправо не знамо чиме је тај прелазак био изазван: „Да ли због фијаска са *Певањима*, због жеље да што пре стекне име, или због стварног преокрета убеђења, тек неколико месеци касније (после објављивања *Певања*, прим. Ј. М.), Дикас одједном изјављује да се потпуно одрекао своје прошлости“ (1964: 18).

Надреалисти овај преокрет другачије виде. Утицај који су *Малгоророва њевања* имала на ствараоце овог покрета, био је толико велики да су се они на лик и дело славног романтичара позивали до идолопоклоничких размера. Тако није чудно да је баш Бретон покушавао да оправда тај раскол у Лотреамону и његов готово апсурдан, али свакако изненађујући, чин негације сопственог дела. За Бретона и надреалисте, и такав заокрет израз је бунта: и Лотреамон сâм се морао окренути против онога што је заступао у *Малгороровим њевањима*. Надреалисти су у Лотреамону пронашли оно што њихови претходници нису, а то је управо његово величанствено бунтовништво (Новаковић 1995: 372–373): од ослобађања језика до друштвене акције.<sup>11</sup> Лотреамон доноси ново схватање морала, побуну против свих конвенција, романтичарске традиције, али и цивилизације, хуманости и човека самог: „Моја ће поезија живети само за то да напада свим средствима човека, ту дивљу звер, и Створитеља, који није морао да сазда једног тако бедног црва“ (ЛОТРЕАМОН 1990: 58). Лотреамон преиспитује и саме границе испољавања бунта у оквиру књижевности<sup>12</sup>, те отуда у *Поезијама* бива побуњеник и против себе самог из *Малгорорових њевања*. Овакав вид преокрета, подсећа на поступније увођену промену у оквиру Тадићевог песничког опуса, коју не можемо објаснити радикалним бунтом, али свакако променом гласа и увођењем новог тона који разбија монолитност ранијег пева.

7. Закључак. У поетичком смислу, сама *Малгоророва њевања* представљају обрачун са тадашњом романтичарском литературом (Старобински 1984). *Малгоророва њевања* представљају довршено дело и приводе крају један период стваралаштва романтизма. Романтизам се осипа и најављује долазак модерне које ће се прокламовати самим чином дезинтеграције, како субјекта тако и света. Отуда у *Певањима* има и ироније и пародије великих романтичарских мотива. Да је у питању успела пародија види се пре свега у томе што она никако није у првом плану, већ је повучена у позадину.

<sup>11</sup> „Лотреамон се појављује као најављивач надреалистичке тежње ка ослобађању језика од његове, строго утилитарне, функције саопштавања и давању аутономије поетском изразу у чијем су слободном функционисању надреалисти оптимистички видели пут ка преображају света“ (Новаковић 1995: 377).

<sup>12</sup> Претеривање је оно што одликује Лотреамоново вербално понашање јер у свему што пише има танденцију да пародира или шокира, до самог језика (Рифатер 1984: 10). Према Рифатеру, Лотреамонов текст је случај једне „генерализоване катахресе“ (1984: 27).

Код Тадића, такође, можемо видети превазилажење поезије високог модернизма, идеје целовитости, и појављивање постмодернистичких тенденција управо кроз фрагментираност и дезинтеграцију, кроз иронију и пародију како митова из литературе, тако и идеолошких митова, као и кроз побуну против догматизма једног система. Преображај властитог тона који је одговарао сликању бестијаријума, и његово удвајање увођењем покајног, молитвеног и плачевног елемента, допринело је полифонијском отварању текста.

Уочена сличност на различитим семантичким нивоима, естетичким и поетичким, иде у прилог тврдњи да се сви изразити ствараоци сами повезују и проналазе своје претходнике и следбенике мимо хронолошких токова историје књижевности. Тадић је на истим местима као и његов далеки песнички предак мењао поетичку парадигму. У низу посебних аспеката њихове подударности, лежи одгонетка о могућем асоцијативном читању историје књижевности, те повезивањима у сродству по избору. И Исидор Дикас и Новица Тадић представљају ауторе који својим делом превазилазе један а уносе други поетички модус. Инспирисани гностичком визијом постанка света и порекла зла у њему, али и самом идејом побуне, што је у крајњој линији и дозволило како промену тона певања, тако и присуство оба тона у целини опуса, ову двојицу песника повезао је и необичан лични преображај. То је можда последња поменута, али вероватно прва карика у ланцу сродности који их повезује.

#### ИЗВОРИ

- ЛОТРЕАМОН. *Малдоророва њевања*. Београд: Хаос, 1990.
- ЛОТРЕАМОН. *Sabrana dela: Maldororova pevanja. Poezije. Pisma*. Београд: Utopia, 2009.
- Тадић, Новица. *Сабране њесме 1*. Подгорица: Матица српска–Друштво чланова у Црној Гори (Београд: Службени гласник), 2012а.
- Тадић, Новица. *Сабране њесме 2*. Подгорица: Матица српска–Друштво чланова у Црној Гори (Београд: Службени гласник), 2012б.
- Тадић, Новица. *Сабране њесме 3*. Подгорица: Матица српска–Друштво чланова у Црној Гори (Београд: Службени гласник), 2012в.
- Тадић, Новица. *Сабране њесме 4*. Подгорица: Матица српска–Друштво чланова у Црној Гори (Београд: Службени гласник), 2012г.
- Тадић, Новица. *Остјавијина*. Подгорица: Матица српска–Друштво чланова у Црној Гори (Београд: Службени гласник), 2012д.
- Фисиолоџ. *Средњовековни медицински сјиси: избор*. Београд: Просвета – СКЗ, 1989.

#### ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- БАШЛАР, Гастон. *Лојтреамон*. Београд: Б. Кукић – Чачак: Градац, 2019.

- БЕЧЕЈСКИ, Мирјана. Данило Киш и гностицизам. *Зборник Матице српске за књижевност и језик* 67/2 (2019): 559–579.
- КАЈЗЕР, Волфганг. *Гројескно у сликарству и њесништву*. Нови Сад: Светови, 2004.
- ЛАЗИЋ, Милорад. Филолог у византијској и српској средњовековној књижевности. *Филолош. Средњовековни медицински списи: избор*. Београд: Просвета – СКЗ, 1989.
- ЛОРЕНС, Д. Х. *Апокалипса*. Београд: Службени гласник, 2009.
- МЛАДЕНОВИЋ, Јелена. Елементи православног и гностичког учења у поезији Новице Тадића. Д. Бојовић (ур.). *Византијско-словенска членија I*. Ниш: Центар за византијско-словенске студије Универзитета у Нишу – Међународни центар за православне студије – Центар за црквене студије, 2018, 401–412.
- НОВАКОВИЋ, Јелена. Лотреамон у огледалу српског надреализма. *Књижевна историја* 27/97 (1995): 371–393.
- РИГОНАТ, Флавио, Иван ВОГЛАР. Лотреамон (1846–1870). Лотреамон. *Малдоророва њевања*. Београд: Хаос, 1990, 260–261.
- ШЕПАРД, Х. Џ. Гностицизам и алхемија. *Грагач* 13/ 71–72 (1986): 117–127.

\*

- НАРФАМ, Džefri. Groteskno: prvi principi. *Polja* 49/ 429 (jul–avg. 2004): 49–57.
- КИШ, Данило. *Homo poeticus*. Београд: Prosveta, 2006.
- ЛАКАРИЈЕР, Žak. *Gnostici*. Чаџак: В. Кukiћ – Београд: Уметничко друштво Градац, 2001.
- МАКСИЋ, Ivana. Linija otpadništva u francuskoj (post)moderni. *Polja* 55/ 465 (2010): 114–125.
- МАРИЋ, Sreten. O Lotreamonu. Lotreamon. *Sabrana dela*. Београд: Nolit, 1964: 5–28.
- РЕЈГЕЛС, Elen. *Gnostička jevanđelja*, Београд: Rad, 2006.
- РИФАТЕР, Мајкл. Generisanje Lotreamonovog teksta. *Delo XXX/5* (maj 1984): 10–27.
- СТАРОБИНСКИ, Žan. ...Alterius spectare laborem: Maldoror na obali. *Delo XXX/ 5* (maj 1984): 1–9.
- ŠEVALIJE, Žan, Ален GERBRAN. *Rečnik simbola*. Нови Сад: Stylos – Kiša, 2004.
- ТЕРЕФ, Steven. Introduction: The Birdman of Belgrade. Novica Tadić. *Assembly*. Austin: Host, 2009, i–x.

Dr Jelena S. Mladenović

#### NOVICA TADIĆ'S POETIC WORLD MIRRORED IN THE SONGS OF MALDOROR

#### Summary

By discovering the affinities among fictional worlds and plentiful bestiaries of the two authors, Lautréamont and Novica Tadić, this paper tends to examine multiple prospects of linking both their authorial poetics emerged from the European romantic tradition, as well as the contemporary Serbian poetry, and personal poetic development and geneses. An intriguing turn and a change of attitude towards the subject matter can be

noticed in the later work of both authors. By drawing the affinity line between the temporally distant poetics of romantic and contemporary Serbian poetry, the desintegrations of the dominant artistic paradigms are noticed, and their alteration with the new ones are signaled.

As primary affinities, we would single out the bestiaries which resemble the medieval *Physiologist*, the apocalyptic introduction of grotesque creatures, the insistence on aggression and atrocity of the world, the uncanny nature of laughter, principle of synchronicity, as well as the elements of gnostic doctrine.

Универзитет у Нишу  
Филозофски факултет  
Департман за србистику  
*jelena.mladenovic@filfak.ni.ac.rs*

Др Јасмина Н. Дражић

## ЛЕКСИЧКА КРЕАТИВНОСТ КАО ОБЕЛЕЖЈЕ СТИЛА У РОМАНУ *ПА КАО* ВЛАДИМИРА ТАБАШЕВИЋА\*

*Нама, који смо учили мајтерњи језик за време раја,  
чешће без мајере, јежили се.*

(В. Табашевић, *Заблуга Свџиої Себасџијана*)

У раду се анализира игра речима као стилски поступак у роману *Па као* Владимира Табашевића (2016), с циљем да се идентификују основни творбени механизми нових лексичких јединица, те њихова прагматичка, стилска и естетска функција. Предоченим бројним, тематски разуђеним истраживањима, која су само мали део обимне светске литературе о лексичкој креативности и продуктивности, утврђује се теоријски оквир за анализу и структурну и/или садржинску класификацију Табашевићевих лексичких поигравања добијених тоталном ексцерпцијом из романа *Па као*. Хипотеза је да ће пренаглашена функција хумора која се постиже игром речима у овом функционалном стилу бити замењена ефектима ироније, контраста, апсурда итд.

*Кључне речи:* лексичка креативност, продуктивност, игра речима, творба речи, стил.

**1. Увод.** Роман *Па као* Владимира Табашевића већ својим насловом наговештава располућеност овострани и онострани стварности, која гравитира ка хаосу и трагичним исходима и једну нову, мета- и међуреалност. Игром речима аутор истовремено гради двоструку интерпретацију поменутог наслова дезинтегришући номинацију за познати концепт места вечне патње и страдања, стварајући у читаочевој свести нови појам површних, разједињених, неаутентичних феномена савременог друштва и културе

---

\* Рад је настао у оквиру научноистраживачког пројекта: *Синтаксичка, семантичка и прагматичка истраживања* (бр. 178004), који финансира Министарство науке и технолошког развоја Р. Србије.

(„Пакао љубави или „па као” љубав, пакао људских односа или „па као” људски односи, пакао писања или „па као” писање – константне су клице овог романа који не рачуна на било коју другу стварност осим оне коју сам производи” (PANIĆ 2016)).

Предмет овога рада јесте идентификација неуобичајених, јединствених, нових лексичких јединица у функцији језичко-стилског поступка којима аутор прибегава како би радњу, ликове и појаве у роману верније дочарао, оживео их на другачији начин, градећи нове речи, дајући им другу форму и значење, разграђујући их, везујући њихове елементе у нове целине. Ефекат који овакве језичке игре, иновације, индивидуализми, ефемерни околности изазивају код читаоца јесте доминантно хумор, у којем се могу крити изненађење, апсурд, контраст, неприкладност, подсмех, пркос итд. (уп. ŽYŠKO 2017: 11; GRUNER 1978). Стога је један од задатака и разоткрити учинак који Табашевић постиже оваквим новим језичким, али и когнитивним поступцима и доказати хипотезу да се оваквим творевинама надилази хумор схваћен у класичном смислу.

Процеси у ликовима и ван њих номиновани су често непостојећом, неинституционализованом, неконсолидованом лексиком, при чему је очувана семантичка мотивисаност настала различитим творбеним поступцима. Зато је други задатак – класификовати поменуте језичке јединице према (а) њиховој формалној творби, (б) значењским трансформацијама и (в) поетском поступку који се постиже њиховом употребом.

1.1. О АУТОРУ И РОМАНУ У ФУНКЦИЈИ ЈЕЗИЧКЕ АНАЛИЗЕ. Владимир Табашевић,<sup>2</sup> добитник Нинове награде (2018) за роман *Заблуда Свејої Себасијана*, издваја се обрадом вечних тема у новом руху, у основи егзистенцијалистичких, у контексту старог југословенског простора у новим разореним његовим сегментима и то обично из визуре маргинализованих појединаца. За анализу која се спроводи у овом раду нарочито је значајна следећа изјава аутора: „[...] цео живот интересује ме само језик и да у њему нешто прангијам, натезем, да живим у њему, од њега и због њега” (ТАБАШЕВИЋ 2016). У анализираном роману *Па као* (2016) млади писац Емил, сумњичав, изолован, негативних осећања према себи, другима и свету око себе, прихвата се књижевног подухвата – бележи и књижевноуметнички уобличава исповест умирућег војног лица Фројда, ругајући му се, завидећи му на девојци која га негује, а са којом, он, Емил, улази у емотивну везу, и коју на крају,

---

<sup>2</sup> Владимир Табашевић припада млађој генерацији писаца на нашим просторима. Рођен је 1986. године у Мостару под именом Владимир Бошњак-Табашевић, и само ове три одреднице довољне су да би се донекле разумела његова даља тематска и жанровска опредељења. Већ је први роман *Тихо тече Мисисипи* (2015) био у ужем избору за Нинову награду. Табашевићев ангажман, пре свега у домену класних односа у друштву, не остаје само на папиру, он постоји и у живом медију, на интернетском порталу *Презујич*. Осим Нинове награде, добитник је и награде за причу *Рај* у оквиру *Бибер фестивала* и награде *Мирко Ковач* за најбољег младог писца. Живи у Београду.



психотичан, параноичан, деперсонализован – убија. Како примећује Јасмина Ахметагић (2020: 15), овај се однос и трагичан расплет уклапа у архетипски образац – *мајчин син убија очеву ћерку*, додајући:

„Једина реалност до које читалац доспева јесте унутрашњи свет приповедача, а Емил је изолован и преплављен негативним осећањима које једва контролише. Тако све туђе приче раствара у својој априорној схеми ствари, и казујући о убилачком капацитету других, и тврдећи да је то универзална истина, заправо у исти мах разоткрива и маскира властити поглед на свет“ (АХМЕТАГИЋ 2020: 15).

*Па као* љубав корелира са љубављу у Емиловој глави па се тако и пакао „генерацијских разлика, породичних релација, нераумевања и немогућности истинског љубавног сусрета“ (РАТКОВИЋ 2016) уобличава у ову хамлетовски трагичну причу, али без катарзичног краја, без излаза или оптимизма.

У роману од укупно 183 стране идентификовано је 95 примера у којима се бележи неки вид језичког поигравања, од оних на нивоу речи – сливеница (нпр. *свећање* < свећа + сећање), преко семантички нових речи насталих фонетским померањима и сличности звучања и значења (нпр. птичице *ййичају*), или пресемантизације (о чему смо мало пре нешто *йиснули*), до скраћивања (*болничарка без чарке*), до оних на нивоу реченице или колокације – разобличавања идиоматизованих спојева и конверзије (*мало сујра рекох, мало сутра – велико јуче; чекао је гејше йуним йлућима*), те везаних колокација (а не верујем ни у врхове, било *врхове језика* или које год друге).

Након појмовно-методолошких разматрања (1.2), која се тичу лексичке креативности и продуктивности, понуђених у бројним истраживањима, а у функцији идентификације и разумевања игре речима у стилски и жанровски различитим остварењима и смештања анализираног поступка у роману *Па као* у шири теоријски контекст, даље се предочавају функције и ефекти лексичке креативности (1.3). У другом одељку даје се кратак сумарни осврт на лексичку креативност у белетристици, из угла жанра и преводјења, да би се кључни део рада – класификација и семантичко-творбена и стилска анализа Табашевићевих лексичких твореница представила у трећем одељку. Овоме следе закључне напомене и смернице за даља истраживања неологизама у контексту стила, ефеката и функција који се постижу њиховом употребом, те лексичке креативности као диференцијалне црте међу функционалним стиливима, књижевним родовима и жанровима, у српском језику, али и на међујезичком плану.

1.2. Појмовно-методолошки оквир истраживања. У оквиру неологије, у англистичкој литератури, говори се о феноменима именованим: лексичка продуктивност, лексичка креативност, динамичка лексикологија или лексички динамизам (уп. МУНАТ 2007). Продуктивност се обично разуме, како наводи Антоанета Ренуф, као процес стварања речи од постојећих лексема, при чему продуктивна реч подлеже граматичким и творбеним правилима

како би се створиле нове варијанте (RENOUF 2007: 63). У својој пак анализи *Tracing lexical productivity and creativity in the British Media: 'The Chavs and the Chav-Nots'*, ауторка констатује да пракса показује да овај процес треба схватити шире и мање круто у односу на оно што подразумева термин творба речи или флексија. С друге стране, Л. Липка (LIPKA 2002, 2007), говорећи о процесу проширења лексикона и одређујући га као *динамичку лексикологију* (дословно) (*dynamic lexicology*), или *лексички динамизам*, како се чини прикладније у српском језику, а ослањајући се на Турнијеову (TOURNIER 1985: 51) класификацију макромеханизма за настанак лексичких иновација, идентификује следеће моделе:

- неологизми или семантичке трансформације, метафора или метонимија,
- морфосемантички неологизми настали механизмима творбе речи,
- морфолошки неологизми (процеси редукције, бленди или акронимије),
- спољашњи неологизми настали у процесу позајмљивања.

У том смислу, Липка креативност и продуктивност разуме као синониме иако не искључује и другачија тумачења (BAUER 1983: 63), тј. виђење да се продуктивност односи на правила за настанак неологизма, док се креативношћу та правила мењају и нарушавају<sup>3</sup>.

Креативност за Роба Поупа (POPE 2005) корелира са полазиштима формалне граматике Ноама Чомског, а која се тичу способности да се произведе неограничен број реченица утврђеним низом граматичких правила и ограниченим бројем речи. У домену лексике, оваква иновативност, тј. креативност јесте трајан процес у којем се говорник или писац ослања на коначан број постојећих елемената од којих настаје бесконачан број свежих и маштовитих решења. При томе, како наводи аутор, креативност није само производ генијалности творца иновације, него је то процес који укључује интеракцију између говорника који (ре)комбинује одређене језичке јединице и слушаоца који значење (ре)конструише, ослањајући се како на језичка тако и на социокултурна знања.

У домену когнитивних процеса, креативност се везује за стварање нових лексема којима се номинују нови или стари концепти, при чему се интегришу идеје у нашем концептуалном систему које претходно нису биле повезане (LAMB 1988: 205). Другим речима, овим се процесом стварају нове асоцијације између концепата заснованих на сличности, аналогiji или суседности (BENCZES 2006: 7).

Сводећи кратак преглед литературе о феноменима језичке продуктивности, језичкој креативности, динамичке лексикологије, даје се дефиниција сваке од наведених појава, полазећи од становишта која дају Бауер, Лем, Де-лабастита и Липка:

---

<sup>3</sup> Бауер (1983: 63) дефинише креативност као „способност изворног говорника да прошири језички систем на мотивисан, али непредвидљив начин”, док је продуктивност „иновација начињена постојећим правилима”.

- *језичка њродуктивност* јесте процес настанка нових речи при чему се користе формална и садржинска правила датог језика (нпр. творба родно сензитивних именована занимања и титула: *доцент-киња*, као *сиудент-киња*);
- *језичка креативност* јесте процес стварање нових лексема интеграцијом идеја у нашем концептуалном систему, при чему изворни говорник проширује језички систем на мотивисан, али непредвидљив начин (нпр. *њаранојев* трче мојом главом);
- *лексички динамизам* јесте феномен који наткриљује претходна два феномена и подразумева сваки облик проширења лексикона расположивим творбеним поступцима.

1.3. ФУНКЦИЈЕ И ЕФЕКТИ ЈЕЗИЧКЕ КРЕАТИВНОСТИ. Поигравање језиком резултат је, између осталог, еволутивног развоја људске врсте и као психолошко-емотивни елемент настаје комплексним когнитивним процесима. Стога се *људичка функција* језика често уврштава у Јакобсонову (1960) класификацију функција језика (уз референцијалну, поетску, емотивну, конативну, фатичку и метајезичку)<sup>4</sup> (уп. LALIĆ KRSTIN 2018: 328). У обимној литератури о игри речима<sup>5</sup> (*wordplay*), овај феномен испитивао се на корпусу новинских текстова, махом идеолошке, пре свега политичке природе, огласа, у електронској комуникацији, књижевним остварењима, углавном научнофантастичне природе, дечјој литератури или у анимираним остварењима, при чему су посматране формалне и/или садржинске карактеристике игре речима, у контексту социолингвистике, прагматике, превођења, когнитивне лингвистике и ефеката хумора, ироније, критике итд.

Игру речима спецификују другачије карактеристике него што је то случај са стандардним језиком, тј. заједничким кодом, за чију се успешну и ваљану употребу везују конверзационе максиме (уп. GRICE 1975), максиме кооперативности (према LEECH 1983 и др.) или хипермаксиме језичке конверзације (према KELLER 1994) (ŽYŠKO 2017: 5). У вези с тим, може се рећи да је *диференцијална функција* одлика посматраног лексичко-когнитивног комуникативног поступка и приписују му се три посебне карактеристике: сличност облика (енгл. *similarity of forms*), двозначност (енгл. *ambiguity*) и хумор (енгл. *humour*) (ŽYŠKO 2017: 5), те се под игром речима подразумевају „различите текстуалне појаве у којима су структурна обележја употребљених језика искоришћена да би се постигла комуникативно значајна кон-

<sup>4</sup> Осим што се језиком преносе информације, изражавају ставови или осећања, успоставља или одржава комуникација итд., њиме се и поиграва, забавља. Људичне аспекте употребе језика различити аутори повезују с неким Јакобсоновим функцијама (с метајезичком и емотивном KULLMAN 2015: 52–53); с метајезичком (YAGUELLO 1998; КАВАТЕК 2015: 221–222) итд.

<sup>5</sup> Поступак поигравања речима у српском језику формализује се и као *иџра речима* (где је допуна у форми инструментала са значењем објекта), док, у уобичајеном, лошем споју *иџра речи*, ова допуна реферише на агентивност *речи* и у форми је субјекатског генитива.

фронтација двеју (или више) језичких структура, с више или мање сличним формама и више или мање различитим значењима” (DELABASTITA 1996: 128)<sup>6</sup>.

На ово се надовезује *естетска функција* исказаног, која се постиже игром речима, кроз коју језик остварује и *емоцивну функцију* јер „однос поруке према ванјезичкој стварности – тј. референцијална функција језика [...] – постоји само у нарочитом, суптилном облику” (КЛИКОВАЦ 2008: 328). Ово важи и када је исказ потпуно лишен означеног (према Сосиру фр. *signifié*, лат. *signatum*)<sup>7</sup>, када се писац (песник) ослања на звучање и огољеним склопом гласова, означитељем (према Сосиру фр. *signifiant*, лат. *signans*) преноси субјективни садржај, „свим богатством својих звучних регистара, са својом богатом хроматском скалом” (КІЅ 1981: 241–242; у КЛИКОВАЦ 2008: 322).

Говорећи о статусу неологизама у лексичком систему српског језика, с фокусом на правописним решењима нове лексике у медијима, Рајна Драгићевић (2020: 77–89) износи преглед учења и ставова према овом периферном лексичком слоју. Увидом у славистичку литературу и анализирајући лексику која је везана само за актуелни друштвени тренутак, ауторка наводи да „матрица многих неологизама у српском језику прати следеће трендове:

експресивизација → пејоративизација → банализација”<sup>8</sup>.

Ако се узме у обзир да су предмет анализе били околионализми типа *џинџи-џонџи дипломатија*, *бикини ситиуија*, *џојоџа-мафија* итд., с циљем сагледавања доминације аналитизма или синтетизма у словенским језицима када су у питању стране, пре свега речи из енглеског језика и рефлектовања датог феномена на ортографска решења, овакав став је оправдан. Иако мање-више креативне творевине, оне нису предмет анализе у овом раду будући да припадају другом функционалном стилу у односу на белетристику, где су и мотиви и ефекти датог феномена у функцији естетског и когнитивно-емотивног доживљаја.

**2. ЈЕЗИЧКА КРЕАТИВНОСТ У БЕЛЕТРИСТИЦИ. Истраживање Џудит Мунат<sup>9</sup>** (MUNAT 2007: 163–182) о језичкој кретивности као стилском маркеру послу-

<sup>6</sup> “various textual phenomena in which structural features of the language(s) used are exploited in order to bring about a communicatively significant confrontation of two (or more) linguistic structures with more or less similar forms and more or less different meanings” (DELABASTITA 1996: 128). (Превела Ј. Д.)

<sup>7</sup> Д. Кликовац (2008) оправдано полази од ове Сосирове дихотомије у анализи Андрићеве песме *Лили Лалуна*.

<sup>8</sup> Резултат *банализације* аурока сагледава на следећи начин: „Главна тенденција у мотивацији за настајање нове лексике јесте тежња ка експресивном изражавању. Циљ експресивизације новонастале лексике најчешће је обезвређивање (пејоративизација) људи, идеја, појмова итд. Пејоративизација се најефектније постиже изналажењем мотивације у речима које означавају вулгарне и баналне садржаје” (ДРАГИЋЕВИЋ 2020: 77).

<sup>9</sup> Џудит Мунат уредница је зборника: MUNAT, J. (ed.) (2007). *Lexical Creativity, Texts and Contexts*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

жиће као илустрација кључних тачака овог феномена у белетристици и усмериће сагледавање формалних и садржинских својстава језичко-стилских поступака у роману *Па као*, без обзира на жанровско непоклапање. С намером да идентификује мотивацију употребе креативне игре речима у научној фантастици и децјој књижевности, ауторка трага за одговором на питање да ли се овим поступком може идентификовати жанровска диференцијација. У вези с тим закључује да се јасно уочава међужанровска разлика – у научној фантастици претежно се користе псеудонаучне сложенице које реферишу на веродостојност (*teleportation, worldlets, plexoneuronics*), док су у децјој књижевности већина креативних твореница фонолошки мотивисане и употребљене су да се постигне лудички ефекат (*babblement, scrumplet, murderous*). Ауторка анализира: улогу контекста, правила творбе речи у поменутиим жанровима, текстуалне функције ових речи, те њихово место у граматичком систему. Идентификује следеће творбевене механизме у научнофантастичном жанру:

- бленда + абривијација (*sim-con, relpol*);
- комбинована творба + слободна морфема (*autoshovels*),
- сложенице (*skypilot*),
- (псеудо)деривација (*confessionator*),
- новозначнице (neosemes) (*jalopy* (a one-man-driven space ship)),
- аналогне творенице (*unmarsed*),
- стране речи, посуђенице (*Magna Mater*),
- фразне и реченичне редукције (*famnexdo* (family next door)),
- звучне имитације (фонолошки мотивисане) (*taaaaanggg*),
- метафора и метонимија (*wheel* (a vehicle)),
- семантичке и граматичке рекатегоризације (*the text inquired*);
- разне творенице (*psi – 23*. слово грчког алфабета = психокинеза и ESP (= *extrasensory perception*)).

Ова класификација послужиће као основа за поделу творбених механизма у роману *Па као*, али с очекиваном разликом јер је у питању други жанр.

Из наведеног долази се и до следећег питања – како преводити овакве речи а да се задрже, што је више могуће, ефекти и функције које је аутор учио у њих, на шта, врло упућено, одговара Гордана Лалић Крстин анализирајући дистопијске романе Олдуса Хакслија *Врли нови свијет* (1998) и Маргарет Атвуд *Анџилоја и косац* (2004) и *Година њојоја*<sup>10</sup> (2013), при чему посматра оригинал и преводиочева решења. Закључује да су све троје преводилаца били свесни сложености задатка када је у питању игра речима, њених комуникативних ефеката, те су покушали поново да је створе у пре-

<sup>10</sup> Huxley, A. (1994). *Brave New World*. London: Flamingo; Atwood, M. (2003). *Oryx and Crake*. New York: Nan A. Talese; Doubleday; Atwood, M. (2009). *The Year of the Flood*. New York: Nan A. Talese; Doubleday.

водима, примењујући исте структурне механизме. Друга могућност је прибегавање новим лудучким средствима, „доказујући став Р. Бугарског да је „сав превод творевина” (BUGARSKI 1997: 236)” (LALIĆ KRSTIN 2018: 343). Ауторка увиђа и начелни утисак о различитим поступцима у романима двоје аутора када је у питању игра речима – М. Атвуд лудичност постиже у већини случајева и обликом и значењем речи, док се Хаксли више поиграва значењем, неосемантизацијом.

У контексту поменутих анализа отвара се питање који би елементи значења остали непреводиви/непреведени и којим би се семантичко-дери-вационим механизмима прибегло када су у питању Табашевићеве лексичке творевине, као нпр.: *йаранојеву* (параноја + нојеву), *свећање* (свећа + сећање), наши *очеву* не тако *очевидни*, *исйрављајти криве Дунаве и Дрине* итд. Надаље ће се класификовати грађа прикупљена тоталном ексцерпцијом у роману *Па као* и сагледати творбене и/или семантичке карактеристике издвојених лексичких јединица – на нивоу речи и на нивоу реченице, наравно, у ширем реченичном контексту.

**3. Па као** и лексичка креативност В. Табашевића. У анализи која следи примери су класификовани у две групе – према томе да ли је продукт креативности *реч* или *реченица*. Даље се ове једночлане или вишечлане јединице гранају према језичком нивоу анализе: *йворбени*, *лексички*, *дискурсни* или *йрајмајички* и *сйилски*, како би се утврдило којем од поступака аутор најчешће прибегава. Јасно је да је ефекат који се постиже на свим језичким нивоима доминантно стилски јер се ради о књижевноуметничком стилу. У оквиру ове две групе (реч или реченица) и језичком нивоу којем припада продукт језичког поигравања, идентификују се језички, стилски или прагматички механизми креативности.

**3.1. Реч као продукт креативности.** У оквиру ове групе разликују се поступци дезинтеграције, сливања, деривације, ресемантизације речи, који имају додирних тачака и границе међу њима нису круте. Осим тога, ови се поступци разликују према језичком нивоу и тиме – анализе и ефеката који се њима постижу. Тако се у поступку дезинтеграције уочава *дискурсни* или *йрајмајички* ниво, у процесу сливања и деривације ради се о *йворбеном* нивоу, док се ресемантизација тиче највише *лексичког* аспекта. Сагледаће се којем поступку аутор најчешће прибегава у својој креативности.

**3.1.1. Дезинтеграција речи.** *Дискурсни ниво анализе.* Поступак раздвајања речи на две смисаоне целине редак је у анализираној грађи, али је значајан јер је и сам наслов именован овим поступком. *Пакао* је постојећа реч у српском језику, обе од ње настале такође – две партикуле *йа* и *као*. Вредно је споменути резултат овог цепања јер се добија једна од кључних речи у роману, а то је партикула *као* која упућује на обезвређивање описаних феномена и, шире, на једну *као*-културу. У енглеском је такође *like* као дискурсна партикула била предмет многих истраживања, обично у језику младих,



те је констатовано, између осталог, да она, као прагматичка ограда, има „значајне семантичке ефекте на тумачење исказа, квантификације и услова истине [...] њена је појава прагматичке природе” (SIEGEL 2002: 48). У роману се налазе овакви примери у којима *као* преузима функцију дискурсног маркера који уноси значење супротно од онога које би реченица имала без њега:

- Фројд је, *као*, плакао, а ја сам, *као*, слушао. (17)
- покушава да освоји врхове свог језика на којем му је, *као*, запело неко сећање, нешто преостало његовог животуљка је на том врху, *као*, задрхтало. (21)
- Па *као* написао сам нешто, *као* о Фројду (129)

Речца *иа* у комбинацији са *као* овој партикули уноси семантичку компоненту оклевања.

Дезинтеграција налази се и у примеру у којем се раздвајањем негације од глагола добија сасвим друга семантика, али се и постиже ефекат изненадности и давања другог смера започете реченице:

- Али тако мора да се одраста, мисли тихо мати, и *несијаје*, *не сијаје* да мисли. (144)

3.1.2. сливање. *Творбени ниво анализе*. Посебан процес творбе речи, у последње време веома продуктиван, описиван је из когнитивнолингвистичког и социолингвистичког угла, а као резултат има нове речи (сливенице или бленде) настале различитим комбиновањем делова постојећих речи. У бројним радовима Р. Бугарског посвећеним сливеницама<sup>11</sup> уочава се читав спектар модела сливања, мада овај аутор наводи да су у бити сви модели само варијације на исту тему: „сливање двеју речи, целих или у деловима, а у разним типолошким варијантама, у нову целину” (BUGARSKI 2019: 127). Да овакав креативни језички поступак није везан само за савремено доба него су га рабили аутори и раније, те је тиме на неки начин универзалан и временски и просторно, сведочи запажање Т. Прћића:

„Овај творбени поступак води порекло из енглеског језика, његов први креативни експлоататор и главни пропагатор био је Луис Карол (Lewis Carroll), књижевник који је 1871. године, у свој други роман о Алиси, *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There* (код нас преведен, колико се могло утврдити, на чак шест начина), укључио и текст своје несмислене песме (енгл. *nonsense poem*), под такође несмисленим насловом *Jabberwocky*. У тој песми свету су на једном месту били представљени бројни нови узорци сливеница, чиме је људима у руке дата нова језичка играчка, (са) којом се играју и дан-данас” (PRČIĆ 2020: 477–478).

<sup>11</sup> Аутор се овом проблематиком бави дуги низ година, а примери које прикупља и речнички тематски уобличава, потичу из разговорног језика, политичког дискурса, живог језика младих, огласа итд. Инспирисани су најкреативнијим лексичким слојем – жаргоном. У том смислу примери из белетристике остају изван интересовања овог аутора.



У белетристици се налазе другачији примери јер је њихова и функција и ефекат који се њима постиже другачији. У роману *Па као* налазе се следећи примери сливеница:

- *Паранојеви* трче, јуре мојим мислима, хиљаде златних *паранојева* јурца на све стране (11);
- Био сам сасвим сумњичав и наравно да су ми бар два *параноја*... посадила сијасет јаја (26);
- ту своју склоност гледања у свећу, пуковник зове – *свећање* (13);
- Он ми је причао о својој поезији и о томе до чега је све дошао *свећајући се* (15);
- ... а пролеће се и тада најављивало као и увек, неким страхом и радошћу уплетеним у кики коју сам звао *кикослава* (87);
- Ана се одмах, *ипрмице*, уплела како је старац гад у својој бити (112);
- Једна реч, напокон и на поклон нама, *сумасицавцицимици*, једна реч ето правда ту тону гела на мојој глави (150);
- А где је тетка, мени мисао, један *сумасицавцицимици* пролети, имам тону гела, где је Анина тетка? (151).

Без претензије да се анализира свака сливеница и механизам њеног настајања, јер је прозирна семантика њених елемената, овде само треба истаћи неколико опажања у вези с пишећим поступком и стилском функцијом сливеница.

О феномену сећања на догађаје о којима говори Емилу, наратор Фројда карактерише као креативног и сам процес реминисценција уз свећу зове *свећање*, а аутор том речју открива читаву чаролију сливања и каже:

„Када би нама, обичним смртницима, неко дао да се замислимо над том речју, ми бисмо, највероватније, прво помислили да је то некакав асоцијативни спој, нешто између сећања и светлости свеће, нешто о томе како сећање блесне попут свеће и онда осветли унутрашње просторе у којима стоји нешто што је мрак заборави појео” (13).

Овом је лексемом аутор осликао целу једну комплексу појаву, уносећи вешто и креативно само један глас /в/ у постојећу реч *сећање*, те је даљом деривацијом сачинио и глагол, *свећајући се*, дајући читаоцу апстрактну слику мисли обасјаних сјајем плама свеће.

Параноични приповедач својим неоснованим слутњама даје нимало случајно форму огромних птица – нојева, те новом речју, која алтернира у творби кад је у питању граматички број: параној / паранојеви – предочава читаоцу тескобну слику мноштва непријатних птица које јуре у мислима, у глави и приближава подједнако тешко стање психолошке растројености. Опет је слика жива, нимало лепа, оставља застрашујући ефекат подједнак доживљају експеријенсера, којем су психотична стања, мисли, осећања добила уједно форму великих и тешких нојева.

3.1.3. ДЕРИВАЦИЈА. *Творбени ниво анализе*. За разлику од претходних примера, ове кованице као мотивну реч имају творбену основу од постојеће, препознатљиве речи у српском језику, а ефекат неологизма постиже се новом комбинацијом ове основе с постојећим суфиксима. Но, иновација се крије у непредвидљивом спајању основе и суфикса, чиме се добија нова номинација за феномен који је аутор сматрао да треба, може или мора да постоји баш у таквој форми, дајући тиме на значају идентификованом ентитету, негативно га, обично, конотирајући.

- Није ни био Фројд *свасџичар*, није увртао шију свастици (147);
- И јавите пуковнику да не брине, и да не *свасџичари* тамо где је сад (150);
- Верујем ја у Ану неким наopakим веровањем и по вероисповести сам *анан* – човек који постоји само док мисли о томе како га нека Ана воли. (125);
- Да ћу га увоштити, док он верује да ћу га *умошџиџиџи* (33);
- да бисмо лакше могли да га држимо у шаџи док се, још жив и *џуковничасџи*, копрџа (20);
- Фројд у то време упознаје дуго и страшно неку *викенџаџиџу* којој савија кике док, узгред, плете млађу сестру (64);
- Осим ако *Анџи* не скине *хаџинџи* (90);
- Не знам како да му кажем.... да не *жаџоџи* (108);
- Фугне између плочиџа су прџаве и прџаве су биле вероватно и онда кад је Фројдова жена, *мајоруџа*, била жива и кубуриџа са притиском (20).

Занимљиво, промишљено, Табашевић оригинално гради нову реч – *свасџичар*, од речи *свасџика* и агентивног суфикса *-ар*, креирајући нови концепт мушкарџа склоног упуштању у односе са сваџиком, уносећи ироничан тон у опис Фројдовога раскалашног понашања, о чему сведочи и даље деривиран глагол – *свасџичариџи*. Осим тога, карикатуру старџа аутор слика и речима: *џуковничасџи*, *жаџоџи*, те осим сваџике, и друге жене се номинују према месту или професији. Помало критизерски, подругљиво, али довитљиво, аутор се поиграва с називима жена слободнијег понашања, које су биле предмет забаве и игре Емиловог наратора и његовог нимало моралног окружења. Речју *викенџаџиџа* аутор не мисли на женску особу која посеђује своју викенџиџу, него се на том месту састаје с мушкарџима. Суфикс *-иџа* неутрално је конотиран у творби имениџа типа *Nomina agentis*, али у овом споју и ширем текстуалном контексту уноси негативно значење, тј. ноту подсмеха и критике. Овај је поступак још очигледнији у примеру *мајоруџа*, где се суфиксом *-уџа* исказује прилично негативан став према женама, номинованим имениџама негативне експресије (нпр. *џороруџа*, *џонзоруџа*, *аџавуџа* и сл.).

3.1.4. РЕСЕМАНТИЗАЦИЈА. *Лексички ниво анализе*. У два примера бележи се креативно семантичко преобликовање постојећих лексема *џиснуџи* и *џвилеџи*. У новом контексту, ови глаголи добијају ново значење и у вези су

са (а) глаголом *йисайѝи* и то са значењем деминуције, тј. само кратко, мало написати, и (б) глаголом *цвилейѝи* чији је агенс и /живо +/ и /живо-/ (и човек и шарке ормана).

- Пакао би требало да почне његовим силаском са брда о којем смо раније већ нешто мало *йиснули* (35);
- Једно се затвори у орман и *цвилне* уместо шарки ормана (127);

3.1.5. Сумирајући резултате анализе који се односе на новонасталу *реч*, може се закључити да В. Табашевић, очекивано, најчешће користи творбено-морфолошке механизме грађења речи: (а) деривацију као најпродуктивнији процес творбе у српском језику и (б) сливање, све учесталији творбени поступак поигравања речима, „данас по свој прилици најживљи од свих начина грађења речи” (BUGARSKI 2013: 24), којим се постиже ефекат изненађења, скретања пажње на нову реч, тј. нови феномен, у књижевности без значајног хумористичког ефекта<sup>12</sup>. Тек спорадично, али ефектно, аутор користи поступак дезинтеграције и ресемантизације, који припадају ширем дискурсном и стилском домену.

3.2. Реченица КАО ПРОДУКТ КРЕАТИВНОСТИ. Идентификовани су, врло блиски стилски поступци који су у основи игра речима: (а) понављање (лексичко, фонолошко или абривијацијско), (б) дезинтеграција идиоматизованих израза (везаних колокација и фразеологизама).

3.2.1. ПОНАВЉАЊЕ. *Лексички ниво анализе*. Поступак понављања није новина у књижевноуметничким делима, нарочито у поезији. У анализираној грађи пак налазе се неуобичајени лексички синтагматски спојеви како би се постигао или изразитији контраст или наглашавање жељене квалификације и сл. те таутолошке везе (*чекајѝи чекањем*).

- а затим се *йрејѝварамо* да се нисмо *йрејѝварали* (12);
- Наравно да је он такав био *бескомѝромисно* нежан и *бескомѝромисно* цедај (15);
- Наравно да би му било драже да је *груѝачији* дочекао *груѝачију* старост (15);
- суботе у пуковниковом стану ја сам радо *чекао чекањем* једног младића који воли да пискара (16);
- Ана ми *никада* није рекла да ме воли иако ме је волела као *никад* (30);
- Он је неко ко *силно* жели да буде цек, а цек *силно* није (35).

Гласовно понављање је ефектан стилски поступак којим се истим гласовима у различитом окружењу постижу различити циљеви. Табашевић не прибегава често овом поступку, али следећа два примера алитерације врло су учинковита: у првом се фрикативом /ш/ у комбинацији с пловивом /т/

<sup>12</sup> Р. Бугарски (2013: 18) констатује да су вербалне игрије у виду сливеница напад-но присутне у језику медија, нарочито реклама, где доминира њихов шаљиви, каламбурски карактер.

дочарава утисак тескобе, благог застрашивања, док се у другом, везом плозива /к/ и сонанта /л/ осликавагибање и утисак звучног ономатопејског *клик*. Иначе, „алитерација свраћа позорност на дио исказа или исказ у којему се реализира, заокружује га, естетизира, ствара учинак еха, сугерира неочекивана сугласја међу удаљеним појмовима, потиче на несвакидашњу комуникацију” (BAGIĆ 2009).

- и све сам *ӣӣӣӣӣ* и *ӣӣӣӣӣ*, и *ӣӣӣӣӣӣ* ме много тога. И она ме *ӣӣӣӣӣӣ* као *ӣрӣӣӣӣ* (121);
- Никад није ни добила свој *лила клик-клак* (147).

Сличност форме појединих речи подстакло је аутора да повеже иначе неповезиве речи у реченицу и тиме добије нови реченични ритам и неку врсту риме у прозном делу. Семантички је понекад некомпатибилно увезивање, као нпр. *неочевидни очеви*, али је овај апсурд појаве аутор пренео и на план језика.

- ...на *уӣӣӣа̄ӣ* остављена, на дугом *ӣӣӣа̄ӣу*, да чекаш, највероватније узалуд (78);
- Наши *очеви*, не тако *очевидни* (85);
- И моје срце ће стати *ускоро* и *укосо* (137);
- Тај глас ми каже да сам ја *ӣас̄ӣорак*, а не *Пас̄ӣернак* (183).

3.2.2. Дезинтеграција идиоматизованих лексичких јединица. *С̄ӣилски ново анализе*. Најчешће форме којима се аутор поиграва у овом роману јесу идиоматизоване структуре – везане колокације и фразеологизми, чија је садржина чврсто везана неразједињујућом формом и јединственим значењем. Ове лексичке јединице губе своје значење променом било лексичке јединице било граматичког облика, а аутор управо у томе види богат материјал за предочавање и разједињавања формалних, спутавајућих облика постојања и исказивања нове појмовне садржине.

- да ће му *камен са срца ӣас̄ӣӣ једино у ӣроб*, тамо крај његове љубави (16);
- а не *верујем ни у врхове*, било *врхове језика* или које год друге (20);
- Увек би шмрцао док би се сећао тога како је лишен свега и свих морао сам да тумара по *белом свеӣу*. *Иако ни свеӣ није бео* (33);
- *Мало суӣра*, *рекох*, *мало суӣра – велико јуче* (34);
- *Чекао је деӣе ӣуним ӣлућима* (55);
- Чим се тај авион појави, *боже здравља и авиона* (66);
- Дочекали су Роберт и Фројд једва да се прва кућа запали деведесетих и *да свима ӣокажу своје беле зубе* (78);
- И *рекао себи у брк* да је време, *напокон*, *време* (79);
- Мој отац је скочио у Дунав ... Други пут му је *ӣоцло за скоком* (85);
- Ана осећа да она и ја имамо скупа ту силу којом ћемо *ис̄ӣравља̄ӣӣ кри-ве Дунаве и Дрине* (102);
- Прича о оцу нема цену, *јасно је ко длан* (106).

Посебно се издваја само неколико лепих примера уношења делова стихова познатих песама, изврнутих и унетих у одговарајући контекст. Весели тонови овог пута одзвањају јаче у тужном и очајничком вапају наратора:

- Полудећу од престарелог Фројда који ме трује својим кованицама и који ме кује својим кованицама, који ме закива, за бедне динаре које морам да имам да бих *живео, живео и срећан нам био* (25).

Сличан и подругљив, али и хумористичан тон, из уста дечака налази се у Табашевићевом роману првенцу – *Тихо њече Мисисийи*:

- Божее правде, ти што сапасе од пропасти *госагна* (ГТМ, 85).

Дечје разумевање лексичког фонда ограничено је узрастом, разумљиво, али и разним другим факторима. Ово је нарочито уочљиво у певаним песмама, где је сегментација реченце на препознатљиве речи тежа и ограничава се на оне које су познате (*госагна* < досад нас). Колико је из праксе познато, оваквих примера има доста и могу послужити за лингвистичка али и интердисциплинарна истраживања, пре свега она психолингвистичка која се тичу усвајања матерњег језика.

3.2.3. Анализом реченичних креација, може се установити да је поступак поигравања с устаљеним и неразједињујућим структурама као што су фразеологизми, најпродуктивнији у процесу креативности на нивоу реченице. Овим преобликовањем постиже се опет неочекивани исказ којим се ауторов доживљај (нпр. *Дунава* као топоса у роману) уграђује у постојећу стабилну формално-садржинску целину, која се разграђује и на стилском и когнитивном нивоу ствара се нова слика која корелира са деструктивним ставовима наратора. Понављањем гласова, речи или делова речи постиже се ефекат наглашене лиричности, чиме се форма романа такође растаче и улази у граничну жанровску форму лирског романа. И дезинтеграција реченица или устаљених колокација и понављање језичких јединица на свим нивоима доприносе стилизацији текста и њихова анализа улази у домен ширег реченичног контекста.

3.2.4. С лингвистичког аспекта, када је новонастала реч у питању, закључује се да је деривација и даље основни поступак у лексичкој креативности, пре свега суфиксација, у овом случају елемената који семантички нису предвидљиви. С друге стране, када се говори о идиоматизованим изразима, најфреквентнији механизам креативности јесте дезинтеграција идиоматизованих израза. Пошто су у питању различити језички нивои језичке анализе, мада је тешко говорити о јасним границама међу њима, закључује се да је доминантан творбени ниво, затим лексички, па стилски и на крају дискурсни. Поступци креативности који се односе на ове нивое анализе јесу следећи:

- (а) творбени ниво: деривација (суфиксација) и сливање,
- (б) лексички ниво: ресемантизација и понављање,

- (в) стилски ново: дезинтеграција идиоматизованих израза,
- (г) дискурсни ново: дезинтеграција речи.

На основу дате класификације, увиђа се да се аутор најчешће поиграва формом речи, али нужно у вези са садржином, тј. семантиком која и јесте циљ, нова, неочекивана, у служби ширег контекста – реченице и целог текста.

У поређењу с класификацијом творбених модела које даје Џ. Мунат (2007), а од које се пошло у анализи поступака творбе нових речи у роману *Па као*, може се констатовати следеће: ауторка идентификује 12 модела, док се у нашем корпусу бележи укупно 6; они који би могли бити заједнички нашем анализираном роману и ауторкиним научнофантастичним остварењима, донекле другачије номиновани, јесу следећи: (а) бленде (али без абревијације), (б) деривација (коју ауторка називана (псеудо)деривацијом), (в) пресемантизација (према Мунат: аналогне творенице или неосематизација), (г) понављања (звучне имитације, у нашем случају алитерација на нивоу више речи). У овој класификацији остаје ван ове типологије поступак у креативности на нивоу реченице, јер се ауторка бавила творбом на нивоу речи. У том смислу, бележе се фразне и реченичне редукције, док би се у нашем корпусу идентификовале фразне дезинтеграције. Закључује се да је већи спектар творбених механизма када је у питању роман који припада другом жанру, те би и у оквиру књижевноуметничког стила, лексичка креативност и начини њеног настанка били диференцијална црта.

**4. ЗАКЉУЧНЕ НАПОМЕНЕ.** Анализом грађе установљено је да је Владимир Табашевић у роману *Па као* прибегавао различитим поступцима игре речима и вешто показао снагу лексичке креативности у прозном делу, роману постмодернистичког карактера – тематски, садржајно, стилски, и све то скупа – језички. Уочавају се структурно-семантичка поигравања и творба нових (1) речи – дезинтеграцијом, сливањем, деривацијом, ресемантизацијом, међу којима нема јасних граница јер је семантика и процес и продукт ових твореница; и (2) реченица, поступцима (а) понављања гласова, речи или делова речи и (б) њиховом дезинтеграцијом, уношењем нових речи, чиме се поништава карактер фразеологизма и добија нови садржај, а стари у призвуку остаје препознатљив, али без смисла који је преносио. Структурно, ови се поступци уклапају у постојеће механизме творбе речи, али садржински се комбинују некомаптибилни елементи у контексту стандардног српског језика, чиме се добија аутентичан, идиосинкратичан израз, јединствен и могуће непоновљив ван редова овога романа. Новостворене асоцијације између концепата заснованих на сличности, аналогiji или суседности (BENCZES, 2006: 7) имају своје комуникативне ефекте, у овом случају најчешће се ради о контрасту, критици, иронији, апсурду или вапају.

Даља истраживања лексичке креативности потврдиће то да је језички потенцијал огroman, да се неологизми у књижевности разликују од оних у другим стилоvима, пре свега од разговорног језика младих, креативних



појединачна, па и оних намењених маркетингу. У белетристици се пак оваквим вредним бисерима говори више од уобичајених, консолидованих речи и треба их проучавати као један специфичан лексички слој који нема претензије да постане део општег лексичког инвентара.

Употреба нових речи, индивидуализама, околионализама, јединствених твореница на нивоу речи или реченица треба да буде лични печат аутора, којим показује несамерив потенцијал језика и креативност као инхерентно његово обележје. Нарочито су вербална поигравања моћно средство у исказивању личног доживљаја стварности, маште, субјективности, те, кад год је то могуће и одговара теми, жанру, садржају – језички скривени (и нескривени) потенцијал треба користити у преношењу јединственог виђења обрађиване проблематике.

#### ИЗВОРИ

ТАБАШЕВИЋ, В. *Тихо шече Мисисийи*. Београд: Лагуна, 2015.

ТАБАШЕВИЋ, В. *Па Као*. Београд: Лагуна, 2016.

ТАБАШЕВИЋ, В. *Заблуда Свејої Себасијана*. Београд: Лагуна, 2017.

#### ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

ДРАГИЋЕВИЋ, Р. Правописна решења нових речи у српским штампаним медијима. *Грамаџика у оџлегалу семаниџике*. Београд: Чигоја штампа, 2020, 77–93.

\*

АНМЕТАГИЋ, Ј. Paranojevi u romanu *Pa kao* Vladimira Tabaševića. *Baština*. Leposavić: Institut za srpsku kulturu. 2020, 15–28.

БАГИЋ, К. Od figure od kulture – aliteracija i asonanca. *Glasovno naglašavanje smisla. Vijenac* 406. Zagreb: Matica hrvatska. 2009. <<https://www.matica.hr/vijenac/406/glasovno-naglasavanje-smisla-2993/>>

ВАУЕР, Л. *English word-formation*. Cambridge: CUP. 1983.

БЕНЦЕС, Р. *Creative Compounding in English*. Amsterdam: John Benjamins, 2006.

БУГАРСКИ, Р. Превођење као стварање. *Jezik u kontekstu*. Београд: Чигоја; XX век, 235–242, 1997.

БУГАРСКИ, Р. *Sarmagedon u Mesopotamiji. Leksičke skrivalice*. Београд: Библиотека XX век, 2013.

БУГАРСКИ, Р. *Srpske slivenice. Monografija sa rečnikom*. Београд: Академска књига, 2019.

ДЕЛАБАСТИТА, Д. Introduction. *The Translator* 2/2 (1996): 127–139

ГРИСЕ, Н. Р. Logic and Conversation. In P. Cole, & J. L. Morgan. (Eds.). *Syntax and Semantics*. Vol. 3, Speech Acts (pp. 41–58). New York: Academic Press, 1975.

- GRUNER, C. R. *Understanding Laughter: The Workings of Wit and Humour*. Chicago, IL: Nelson-Hall, 1978.
- JAKOBSON, R. Closing statement: Linguistics and poetics. In T. A. Sebeok (ed.), *Style in Language*, Cambridge: Massachusetts Institute of Technology Press; New York and London: John Wiley & Sons, 1960, 350–377.
- KABATEK, J. Wordplay and discourse traditions. In: A. Zirker and E. Winter-Froemel (eds.). *Wordplay and Metalinguistic/Metadiscursive Reflection*. Berlin: De Gruyter, 2015, 213–228.
- KELLER, R. *On language change. The invisible hand in language*. Cornwall: T.J. Press. 1994.
- Kiš, D. *Čas anatomije*. Beograd: Nolit, 1981.
- KLIKOVAČ, D. Andrićeva Lili Laluna: jezička igra ili nešto više? *Jezik i moć*. Beograd: Biblioteka XX vek, 2008.
- KULLMANN, T. Wordplay as courtly pastime and social practice: Shakespeare and Lewis Carroll. In: A. Zirker and E. Winter-Froemel (eds.). *Wordplay and Metalinguistic/Metadiscursive Reflection*. Berlin: De Gruyter, 2015, 47–69.
- LALIĆ KRSTIN, G. Translating English Wordplay into Serbian: Evidence from Three Dystopian Novels. *Belgrade English Language and Literature Studies (Belgrade BELLS)*. Vol. X. Special Issue in Honour of Ranko Bugarski on the Occasion of his 85th Birthday (ed. Vujić, Jelena, Katarina Rasulić i dr.). Beograd: Filološki fakultet, 2018.
- LAMB, S. Pathways of the Brain: The neurocognitive basis of language. [*Current Issues in Linguistic Theory* 170]. Amsterdam: John Benjamins, 1998.
- LEECH, G. *Principles of Pragmatics*. London: Longman, 1983.
- LIPKA, L. *English Lexicology. Lexical structure, word semantics, and word-formation*. Tübingen: Gunter Narr, 2002.
- LIPKA, L. Lexical creativity, textuality and problems of metalanguage. *Lexical Creativity, Texts and Contexts*, 2007, 3–13.
- MUNAT, J. (ed.) *Lexical Creativity, Texts and Contexts*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2007.
- POPE, R. *Creativity: Theory, History, Practice*. London and New York: Routledge, 2005.
- PRČIĆ, T. Neologizacija srpskog jezika u punom cvatu: Jedno ponešto drukčije čitanje knjige *Srpske slivenice. Monografija sa rečnikom Ranka Bugarskog. Jezici i kulture u vremenu i prostoru*. (ur. Snežana Gudurić i Biljana Radić Bojanić). Novi Sad: Filozofski fakultet, 2020, 477–491.
- RENOUF, A. Tracing lexical productivity and creativity in the British Media: ‘The Chavs and the Chav-Nots’. *Creativity: Theory, History, Practice*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2007, 61–93.
- SIEGEL, M. E. A. Like: the Discourse Particle and Semantics. *Journal of Semantics* 19.1, 35–71. Temple University, 2002.
- TOURNIER, J. *Introduction descriptive a la lexicogenetique de l'anglais contemporain*. Paris-Geneve: Champion-Slatkine, 1985.

- YAGUELLO, M. *Language Through the Looking Glass: Exploring Language and Linguistics*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- ŽYŠKO, K. *A Cognitive Linguistics Account of Wordplay*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2018.

#### ИНТЕРНЕТСКИ ИЗВОРИ

- Панчић, Т. Из рецензије о књизи. 2016. <[https://www.laguna.rs/n3247\\_knjiga\\_pa\\_kao\\_laguna.html](https://www.laguna.rs/n3247_knjiga_pa_kao_laguna.html)>
- РАТКОВИЋ, М. Са Владимиром Табашевићем о новој књизи, љубави и крону над главом. *Vice. Kultura*. 2016. <<https://www.vice.com/rs/article/wnddpq/sa-vladimiro-m-tabasevicem-o-novoj-knjizi-i-ljubavi>>
- ТАБАШЕВИЋ, В. Са Владимиром Табашевићем о новој књизи, љубави и крону над главом. *Vice. Kultura*. 2016. <<https://www.vice.com/rs/article/wnddpq/sa-vladimiro-m-tabasevicem-o-novoj-knjizi-i-ljubavi>>

Dr Jasmina N. Dražić

#### LEXICAL CREATIVITY AS A MARKER OF STYLE IN THE NOVEL *PA KAO* BY VLADIMIR TABAŠEVIĆ

##### Summary

This paper deals with wordplay as a marker of style in the novel *Pa kao* [i.e. *Well, as if / Inferno*] by Vladimir Tabašević (2016). The main aim of the paper is to identify creative mechanisms in the formation of new lexical units, monomorphemic and polymorphemic, as well as their pragmatic, stylistic and aesthetic functions. Building on the most prominent views on lexical creativity and productivity, a theoretical framework for this research is put forward, followed by a form- and content-based classification of patterns as observed in the corpus containing 95 samples of his lexical creations in the novel *Pa kao* by V. Tabašević. Also discussed is the function of humour through wordplay in this functional style, which achieves the effects of irony, contrast and absurdity. Finally, mention is made of challenges to future translators of this novel into foreign languages and their cultures, specifically in conveying new words denoting new concepts through new names for old or new entities.

Филозофски факултет, Нови Сад  
Одсек за српски језик и лингвистику  
[jasminda@ff.uns.ac.rs](mailto:jasminda@ff.uns.ac.rs)

## КЊИЖЕВНОСТ У КОНТЕКСТУ

(Адријана Марчетић. *Критика о критици*. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“, 2020)

*Критика о критици* Адријане Марчетић доноси четрнаест огледа, који су, са једним изузетком, претходно већ били објављени у часописима и другим публикацијама током последњих петнаест година. Обједињени у корицама једне књиге да би, према ауторкиним речима, послужили као „својеврсно сведочанство о савременој, али и о оној нешто старијој српској и југословенској књижевној критици“ (5), ти радови, захваљујући разматрању низа општијих књижевнотеоријских и методолошких питања, премашују тако скромно омеђену намену и представљају значајну допуну њеног досадашњег доприноса књижевним студијама.

Образовањем и дугогодишњом наставничком каријером Адријана Марчетић везана је за Катедру за општу књижевност и теорију књижевности Филолошког факултета у Београду, што делимично објашњава обухватност и испреплетеност њених књижевнотеоријских и књижевноисторијских знања и интересовања. Њена прва књига, *Фигуре њриповедања* (2003), била је посвећена наратолошкој теорији Жерара Женета. Уверење да наратолошки опис добија пун смисао тек као полазиште за свеобухватније тумачење књижевног дела, којим се руководила у својој анализи Прустовог опуса у том раду, налази се и у основи њене друге књиге *Историја и њрича* (2009), где теоријско разматрање односа фикционалног и историографског дискурса служи као увод у суптилну анализу приповедачких поступака Радослава Петковића, Милорада Павића и Данила Киша. Критички приступ Адријане Марчетић увек подразумева и синхронијску и дијахронијску компаративну перспективу, која у случају српске књижевности укључује и национални и интернационални контекст. Њено интересовање за методологију упоредне књижевности најпотпуније је исказано у њеној трећој књизи *О новој компаративистици* (2015). Размотривши развој ове дисциплине од њених почетака до данас, она се ту посебно задржава на теоријским и методолошким принципима интердисциплинарне „нове компаратистике“, а посебно на случајевима њеног изједначавања са социолошки и идеолошки оријентисаним културним студијама. Њена критика таквих приступа, за које су јој главни примери Франко Морети и Паскал Казанова, проистиче из њених најдубљих и најчвршћих уверења. Компаратистика, истиче она, може бити посебна и утицајна дисциплина само ако проучава књижевност као релативно самосталну и специфичну човекову делатност, да би је тек као такву посматрала у ширим оквирима културног и друштвеног живота. Иста уверења и интересовања наћи ће се и на страницама њене најновије књиге.

Избор дела о којима Адријана Марчетић расправља у *Кријици о кријици* указује на врсту књижевних истраживања које она цени и која су јој блиска по теоријској и методолошкој оријентацији. У том погледу, могло би се рећи да је у питању својеврстан „избор по сродности“. На ту личну компоненту и она сама скреће пажњу када у предговору напомиње да су изабрани аутори њени наставници, колеге, пријатељи или бивши студенти са београдске Катедре за општу књижевност и теорију књижевности. „Сви су ме они својим књигама и идејама подстакли на размишљања о неким важним питањима науке о књижевности“ (5), каже она и тиме сугерише општији књижевнотеоријски и методолошки план на којем се написи у књизи међусобно смисаоно надовезују и, истовремено, повезују са њеним претходно објављеним радовима.

Уводни блок текстова у *Кријици о кријици* Адријана Марчетић је посветила Светозару Петровићу, некадашњем професору и каснијем колеги, са којим је годинама делила постдипломски курс из методологије науке о књижевности. Напоменувши да су се Петровићу „често приписивала схватања која он не само да није заступао већ их је, штавише, и одлучно одбацивао“ (6), она у првом од тих радова, под насловом *Мејоголојија књижевних ситуција*, даје своју интерпретацију његовог теоријског и методолошког становишта, истичући с правом оригиналност његових идеја и релевантност коју су сачувале и у данашњем времену. Петровић је своје основне ставове први пут изложио још почетком шездесетих година прошлог века, у полемици са тада на Западу доминантним схватањем унутрашњег приступа књижевности, које је стицало све више заступника и у нашој културној средини. Он се и сам залагао за самосталност науке о књижевности и истицао потребу за њеном методолошком еманципацијом, али је идеји о семантичкој аутономији књижевног текста, која је била у основи иманентне критике, супротставио своје схватање дела као игре, као динамичног и променљивог јединства трију димензија – димензије писца, димензије језика и димензије читаоца. Језик је ту схваћен као медиј који посредује између два историјска субјекта, док се укупно значење дела конституише тек у интеракцији све три његове димензије. Таквим приступом Петровић је антиципирао заокрет у теоријском мишљењу до којег ће доћи тек у наредним деценијама, са Јаусовом и Изеровом естетиком рецепције, америчком *reader response* критиком, па и најновијим теоријским оријентацијама попут когнитивне поетике, тако да не чуди што његове идеје нису биле увек правилно схваћене нити шире прихваћене у време када их је формулисао. За тумачење дела, како га Петровић схвата, од значаја су, осим самог текста, и контекст у којем дело настаје и онај у којем га читалац доживљава. Адријана Марчетић сматра да је предност његових погледа над различитим варијантама касније рецепционистичке критике у томе што „није редукционистичка и, у начелу, не искључује ниједан могући критички приступ књижевном делу“ (18). Петровић допушта да међу различитим критичким методама постоји хијерархија по вредности, али сматра да је она променљива, зависна и од природе конкретног дела и од креативног односа и талента самог истраживача. Уместо да се залаже за одређен аналитички метод, он се опредељује за методологију литерарних студија, дисциплину која се бави критичким промишљањем различитих приступа и њихових теоријских импликација. Ваља додати да Петровићеву критику иманентизма никако не би требало доводити у везу са данашњом све већом доминацијом идеологије у књижевној историји и критици, са којом је Адријана Марчетић полемисала у својој претходној књизи. Петровић је сам упозоравао на то да различита спољашња знања која критичар уноси у своје испитивање нису у функцији свођења дела на нешто што није оно само, већ да треба да допринесу потпунијем разумевању конкретног текста као уметничког дела, што и чини једини легитимни предмет критичког тумачења.

Значајан Петровићев допринос књижевној теорији и историји представљају и изучавања у области версологије, а посебно његово схватање метаметричке функције стиха, којем Адријана Марчетић посвећује цео један опсежан, досад необјављени оглед. За Петровића, закључује она, „стих није само форма већ и знак, семиолошка чињеница чије је значење с једне стране условљено контекстом, песничком традицијом, а с друге, познавањем те традиције од стране читаоца и, наравно, самог песника“ (43). Такав поетичко-историјски приступ, који подразумева да књижевни облик, попут десетерца у нашој народној поезији, може и пре конкретне употребе носити традицијом успостављена значења која доприносе укупном смислу дела, истиче Адријана Марчетић, може имати примену и изван теорије стиха, на пример, у стилистици, теорији жанра и теорији приповедања.

Идеја о метаметричком значењу стиха има теоријску основу у Петровићевом особеном разумевању књижевне традиције и могућности њеног проучавања. Тој проблематици он такође приступа избегавајући постојеће крајности – са једне стране, традиционални историзам, а са друге, аисторизам великог дела иманентне критике. Традиција за њега није ни низ споменика прошлости који се може разумети тек историјским уживљавањем, нити симултани поредак присутан у нашој садашњости, како је види Т. С. Елиот. Велики писци прошлости, каже он, нису наши савременици, већ људи одређене прошлости који нешто релевантно говоре нашем времену. Нова Петровићева историја књижевности чува и идеју историјске sukcesивности и идеју културне и историјске дистанце, док о делима прошлости суди из савремене аксиолошке перспективе, са становишта садашњости. На тај начин, Петровић успева да избегне и позитивистички аксиолошки релативизам и апсолутизацију књижевних вредности. Доследно свом схватању дела као односа, он те вредности посматра у процесу трансформације и преосмишљавања, у интерсубјективној и интеркултурној комуникацији. У напису *Из заостављенине Светозара Пејровића*, посвећеном његовим постхумно објављеним радовима, Адријана Марчетић са разлогом наглашава иновативност Петровићевих размишљања о методологији књижевне историје и важност коју његово схватање поетике традиције, заједно са идејом о књижевном делу као игри, може имати за будућа теоријска разматрања.

Истакнуто место које је у овом приказу дато уводним огледима о Светозару Петровићу не да се објаснити само значајем покренутих тема ни обимом и квалитетима самих текстова, већ и чињеницом да они обезбеђују перспективу из које ваља посматрати „критику о критици“ која следи, радове посвећене тематски веома разноликим књижевноисторијским и компаративним истраживањима. У свим тим случајевима, приступ је, у основи, одређен ауторкиним општим теоријским и методолошким преокупацијама и уверењима, назначеним у уводним поглављима. Новину и значај увида које доносе конкретне књижевне студије о којима говори она увек процењује и с обзиром на њихове теоријске импликације, појмовну прецизност и методолошку кохерентност, општа питања која покрећу и путеве које отварају науци о књижевности.

Други део књиге посвећен је темама из историје српске књижевности првих деценија двадесетог века и, по ауторкиним речима, показује значај контекстуалног приступа у књижевним студијама. У првом од тих радова *Ричардс пре Ричардса*, она успоставља занимљиву паралелу између једне анкете коју је, на основу идеје Велимира Живојиновића Масуке, спровео часопис *Мусао* 1920. године и познатог Ричардсовог „кембричког експеримента“ са студентима, из којег је настала његова *Практична критика*. Оба та пројекта тичала су се могућности отклањања утицаја спољашњих, у овом случају биографских фактора на читалачко разумевање и вредновање књижевног дела. Мада анкета о анонимности, спроведена у *Мисли*



нешто пре Ричардсовог експеримента, није била теоријски замишљена ни продубљена, она је донела и неке занимљива запажања о улози личности у поезији (ауторка са разлогом издваја одговор Милоша Црњанског) и показала да су наши писци тога доба ишли у корак са најновијим тенденцијама у европској књижевности и критици. До сличних закључка довешће читаоца и преостала два прилога у овом блоку текста, посвећена критичким студијама Леона Којена и Дуње Душанић.

Под насловом *Доба новој сензибилитетској*, Адријана Марчетић представља студију Леона Којена *У изражењу новој. Индивидуализам и либерални дух у српској култури (1894–1914)*, објављену 2015, као и ново издање Ракићевих *Песам* из исте године, које је он приредио и пропратио обимним критичким огледом. Таквим обједињеним приступом, ауторка упућује на целовитост Којеновог вишедесетогодишњег изучавања српске књижевности и културе са почетка двадесетог века, инспирисаног уверењем о прекретничком значају и неправедној занемарености мисаоних и стваралачких достигнућа тога ратом нагло прекинутог културног раздобља. Тадашњи интелектуални живот, како га Којен види, обележава утицај филозофије индивидуализма и либерализма Џона Стјуарта Мила, а тај либерални дух исказао се и у новом схватању уметничке слободе, које ће подстаћи модернизацију српске поезије. Сажимајући Којенове главне идеје и истраживачке резултате, Адријана Марчетић посебно истиче његово иновативно тумачење естетичких и критичких погледа Богдана Поповића, као и брижљиво документовану анализу уређивачке политике *Српској књижевној власника* и ревалоризацију улоге овог утицајног часописа и његовог првог уредника у тадашњем културном животу. Сличну тенденцију ка разбијању уврежених предрасуда и клишеа она налази и у Којеновом критичком представљању Ракићеве поезије. Насупрот традиционалном виђењу Ракића као песника са уским тематским опсегом и конвенционалним жанровским одређењима, Којен и распоредом песам у збирци (које је први пут хронолошки уредио) и зналачким, детаљним испитивањем открива у њима сасвим оригиналне, прекретничке тенденције, тематску разноврсност и досад непримећене поетичке промене. Адријана Марчетић истиче Којеново оригинално тумачење Ракићевих покушаја да поезију приближи музици, најбоље илустровано у „подробној, бриљантно изведеној анализи“ песме *Жеља* (84), као и успешно комбиновање текстуалне анализе са историјским приступом у његовом опису песам косовског циклуса. Нарочита вредност његових радова, за Адријану Марчетић, лежи у особеном критичком приступу, у којем се општа политичка, филозофска, естетичка и књижевнотеоријска знања комбинују са темељним познавањем теорије стиха и поезије уопште, као и са пажљивим читањем и надахнутим тумачењем појединачних песничких творевина.

Оглед *Фикција, модернизам и рај* посвећен је књизи Дуње Душанић *Фикција као сведочанство: искуство Првој светској раји у прози српских модерниста* (2017), коју Адријана Марчетић не оклева да окарактерише као студију „по предмету, методу и актуелности“ јединствену у нашој науци о књижевности (90). Високу оцену, коју рад младе научнице истински заслужује, Адријана Марчетић базира, између осталог, на ауторкином интердисциплинарном приступу, поузданом тумачењу сложених теоријских питања, обухватном познавању међуратне европске и српске књижевности и културе, као и изразитом критичком таленту, исказаном у интерпретацијама књижевних текстова. Стваралаштво Црњанског, Андрића и Растка Петровића, којима се ауторка посебно бави, било је предмет бројних истраживања, али „досад није било озбиљнијих покушаја да се улози Првог светског рата у њиховом делу приступи на обухватан и упоредан начин“ (104). Концетришући се на проблем односа између фикције и сведочења, односно на стваралачке и поетичке дилеме са којима су се и код нас и другде у Европи суочили писци после трауматичних ратних искустава, Дуња Душанић дала је свом истраживању широк

компаративни културни и књижевни оквир. Вишеструка контекстуализација књижевног опуса Црњанског, Андрића и Петровића, у споју са брижљиво изведеном текстуалном анализом, омогућила јој је да открије дотад непримећену спону међу њима, да баца нову светлост на њихова дела и у њима ишчита нова значења.

У трећи део збирке Адријана Марчетић је сврстала огледе који илуструју могућности и резултате примене неких метода традиционалне компаратистике, односно, упоредног проучавања „књижевности као књижевности“ (7). Први рад у овом блоку критички представља књигу Ива Тартаље *Песма о њесми* (2013), у којој се разматра низ разноврсних песничких и прозних дела са металитерарном тематиком, у широком распону од антике до савременог доба. Мада је питање о природи поезије битно теоријско, у средишту Тартаљине пажње нису апстракције, већ појединачни књижевни текстови, које он брижљиво анализира и, истовремено, смешта у веома широк контекст, „практично у целокупну традицију светске књижевности“ (109). Његов метод Адријана Марчетић назива филолошко-компаратистичким, у смислу који је тој синтагми дао Ерих Ауербах. Као полазну тачку своје „шетње широм књижевности“ Тартаља бира један конкретан феномен, који ће му, затим, отворити даља, „често сасвим неочекивана подручја истраживања“ (109).

У наредна два текста представљене су збирке огледа прерано преминуле Тање Поповић *Источни канон* (2019) и *Сјрајтејџама њријоведгања* (2011). Оквир компаративним студијама у *Источном канону* даје концепција *Slavia orthodoxa*, коју је развио италијански слависта Рикардо Пикјо, према којој књижевности православних словенских народа сачињавају посебну групу, са развојем другачијим од оног у осталим словенским и великим западноевропским књижевностима, које су све директно засноване на античком наслеђу. Адријана Марчетић признаје важност уочавања различитих путева развоја, али указује и на опасности од идеолошки оптерећених спекулативних уопштавања, као и од пренаглашавања самосвојности и затворености појединачних култура. Главне врлине концепције Тање Поповић она види управо у њеном компаративном приступу, који не искључује утицаје, везе и типолошке аналогije између источноевропских и западноевропских књижевности. У *Сјрајтејџама њријоведгања*, посвећеним углавном руској класици, ауторка се у теоријском и методолошком погледу највише ослања на руске формалисте, Бахтина и Лотманову семиотику. Адријана Марчетић примећује да је уводно поглавље, које даје теоријски оквир књиге, „исувише широко скројено“ (132), па није омогућило успостављање прецизнијих теоријских дистинкција нити детаљније разматрање појмова посебно релевантних за иначе иновативне и уверљиве конкретне интерпретације. Из такве критичке перспективе, она истиче вредност огледа *Гојол и српски њријоведгачи*, како због обухватног теоријског разматрања проблематике сказа, тако и због компаративних увида, који омогућавају да се специфичности ове технике код српских писаца сагледају у знатно ширем европском књижевном контексту.

Методолошки значај студије Јована Попова *Двобој као књижевни мојтив* (2012) Адријана Марчетић види највише у томе што је посвећена код нас занемареној области тематологије, методолошки осавремењене интердисциплинарном оријентацијом каква доминира у новијој западноевропској, а нарочито америчкој компаратистици. Трансформацију мотива двобоја Попов прати у широком распону од Хомера до Мановог *Чаробној бреја*, на интертекстуалном и контекстуалном плану, имајући у виду и унутрашњи књижевни развој и условљеност друштвеним и историјским чиниоцима, допуњујући, према потреби, књижевноисторијски и херменеутички приступ студијама политичког и идеолошког контекста, методима новог историзма и психологије књижевности. Као и у другим огледима у књизи,

Адријана Марчетић се посебно задржава на општим питањима, која се у овом случају тичу кључних појмова тематолошких студија. Коментаришући постојеће дебате о дистинкцији између мотива и теме, она мотив одређује као „конститутивни елемент текста“, за разлику од теме, која је „трансцендентна у односу на текст“ и метатекстуалне природе. Будући да се „конституише у самом процесу читања“, тема се односи на семантички потенцијал појединачног дела и представља интерпретативну категорију (147).

Завршни блок текстова, који сачињавају два ауторкина оригинална рада и два критичка приказа, непосредније се тиче актуелних преокупација које су у српској књижевности и култури донела бурна збивања из последњих неколико деценија. У напису *Југословенска књижевност после Другог светског рата* Адријана Марчетић разматра различита схватања односа међу југословенским књижевностима из времена социјалистичке Југославије. Надовезујући се на разматрања Светозара Петровића, она разликује три гледишта која су обележила тај период: унитаристичко, присутно у првим годинама после рата, плуралистичко, које је било најшире прихваћено, и схватање југословенске књижевности као заједничког канона, које је преовлађивало у иностраној рецепцији. Светозар Петровић имао је и у тој области особену концепцију, коју она назива филолошком, јер је сматра методолошки сличном Курцијусовом и Ауербаховом схватању односа између националне и европске књижевности. За Петровића, реч је о скупини сродних и вишеструко преплетених засебних националних литература, које, истовремено, представљају и део једне више целине (158). Нажалост, због ширине захвата теме ауторка у том напису није могла подробније да размотри све аспекте Петровићевог веома иновативног, а у ондашње време неприхваћеног приступа, којим се оцртавају нове могућности компаративних студија. Он и у тој области избегава крајности, утолико што наглашава плуралитет могућних историјских перспектива, па уз целине какве су национална и југословенска књижевност, наводи друге уже, регионалне и шире, међунационалне традиције, све до европске и светске књижевности, наговештавајући тако каснију, за јужнословенске прилике веома релевантну, концепцију словачког теоретичара Диониза Ђуришина, као и новија испитивања могућности транснационалних компаративних студија. Како показује наредни текст Адријане Марчетић, *Компаративна југославистика или може ли се преживети Апокалипса*, управо компаративни приступ постао је актуелан у последњој деценији пред распад Југославије, када је реализован пројекат загребачког Завода за знаност о књижевности, који је за циљ имао успостављање нове дисциплине, упоредног проучавања југословенских (односно, јужнословенских) књижевности. Тај пројекат, унутар којег је и Ђуришин изложио своје схватање интерлитерарних заједница, резултирао је објављивањем четири зборника радова, али је, током времена, како су се политички односи погоршавали, наилазио на све мање јавне подршке, да би се у предвечерје државног распада и рата сасвим угасио.

Последња два огледа, *Баук прећућане историје* и *Репорика књижевности еџила*, посвећена су двома књигама првобитно објављеним на енглеском језику. Студија *Haunted Serbia: Representations of History and War in Literary Imagination* (2016; превод на српски *Духови круже Србијом: књижевно представљање историје и рата*, 2018) Дејвида Нориса посвећена је српској прози последњих двеју деценија прошлог века. Предмет његовог испитивања је, најпре, нов приступ прошлости који се у књижевности јавља почетком осамдесетих година. Дотада доминантни комунистички национални наратив тада замењују приче у којима се, кроз употребу језовитих мотива, помала прећутана или прикривена трауматична историја, различитим наративним техникама тематизује улога памћења у конструисању историје и проблематизује сама могућност приповедања о прошлости. Телеолошко схватање

историје биће дефинитивно потиснуто у ратној прози деведесетих година, где језовити мотиви постају знакови „одсуства значења“, симболи „света који се отео контроли“ (193). Адријана Марчетић запажа да Норис из тог угла успева да уочи додирне тачке међу поетички и идеолошки веома различитим писцима и на иновативан начин протумачи нека од најпознатијих дела из тог периода. Она истиче да његове анализе имају и теоријску вредност, што је поготову значајно у нашој домаћој средини, где савремене концепције на којима он заснива своје истраживање, попут теорије трауме и теорије културног памћења, још нису привукле заслужену пажњу.

Књига Владимира Зорића *The Rhetoric of Exile. Duress and the Imagining of Force (Реторика еџила: од њисиле до замишљене силе, 2016)* посвећена је још једној данас веома актуелној теми. У опсежном уводу, Адријана Марчетић разматра различита значења појма еџила и његове могуће видове и подсећа на историјска збивања која су студије еџила као интердисциплинарно поље истраживања учинила изузетно релевантним у данашњим компаративним студијама културе. Зорић у средиште истраживања поставља сведочанства аутора који су и сами били прогнаници и указује на једну нову пређутну врсту еџила, коју назива „имплицитним еџилом“ и илуструје случајевима писаца попут Цицерона, Дантеа, Русоа и Брехта. Пређутна претња силом нагвештена је у дискурсу, па је једна од главних Зорићевих тема реторика којом се служе носиоци силе у говору о еџилу. Из такве перспективе, он анализира дела која предочавају искуство еџила, обухватајући компаративним истраживањем широко поље од Есхила и Дантеа до Набокова, Бродског и Киша. Адријана Марчетић се посебно задржава на Зорићевој анализи *Ламентиа над Београдом* Милоша Црњанског, у којем се комбинују лексичке јединице узете из различитих језика. На том примеру Зорић развија оригиналну теорију „међујезичке поезије“, базиране на Јакобсоновој концепцији песничког језика. Адријана Марчетић закључује да Зорићева књига „сведочи о великој ерудицији и снажном критичарском таленту“ (208) и препоручује њено превођење на српски језик.

Вредности *Критике о критички* треба тражити колико у широком опсегу разматране књижевнoисторијске и критичке проблематике и методолошких опредељења, толико и у теоријској конзистентности, појмовној прецизности и јасноћи излагања, као и доследној примени строгих критеријума на основу којих је извршен избор аутора и тема којима је књига посвећена. Адријану Марчетић интересују видови међусобног допуњавања и оснаживања теорије и праксе, истраживачке акрибије и критичког талента, иманентне анализе и различитих метода контекстуализације уметничких творевина. Колико год разноврсни били истраживачки путеви и резултати које она у овој књизи осветљава, сви они, обједињени јединственом ауторкином критичком перспективом, делују на читаоца као уверљив показатељ опстанка, релевантности и отворене будућности науке о књижевности.

Др Владислава В. Рибникар  
vladislava.ribnikar@gmail.com

## АНТИГОНА, УВЕК ПРИСУТНА

(Gordan Maričić. *Sofokle i njegova Antigona: stvaralac i tragedija kroz vekove*.  
Beograd: NNK Internacional, 2020, 225 str.)

Преводиоци и књижевни теоретичари тврде да би свако поколење требало да има „свој“ превод неког класичног дела. Ако је то заиста тако, онда је српска читалачка публика чекала четири поколења скоро читав један век на нови превод *Антигона*: Гордан Маричић превео ју је 2020, а Милош Н. Ђурић 1922. године. *Антигона* је по речима Хегела „најсавршеније уметничко дело“. Ова трагедија није само лектира у нашим гимназијама него, већ две и по хиљаде година, једна од најчитанијих књига. Стога је Софоклова *Антигона* заслужила и једну опсежну научну студију коју је саткао њен преводилац.

У монографији која носи наслов *Софокле и његова Антигона: стваралац и трагедија кроз векове* минуциозно је приказан живот и рад атичког драмског песника. Тај човек водио је миран и узоран живот, доживео дубоку старост, а писао је о људској патњи, божјој правди, апсолутној и бескомпромисној моралности у најбурнијим временима атинске историје и друштвено-културних процеса и догађаја, сажимајући у ликовима својих трагедија све те друштвене феномене. Оно што ова научна монографија доноси јесте нов приступ и обиље тумачења о Софокловој хероини, али и другим јунацима његовог драмског опуса. Наиме, *Антигони* се приступа, поред књижевно-теоријског аспекта, из друштвено-историјске и културолошке перспективе, а све уз детаљно тумачење мита у античкој и савременој драми. Ту је и пресек најистакнутијих светских обрада и адаптација *Антигоне* кроз векове, од античких (Сенека) до савремених (Жан Ануј и Славој Жижек, рецимо). Уз брижну и истанчану анализу *Антигоне*, преплиће се и живот њеног креатора, али и живот грчких полиса и других значајних људи те бурне епохе: од највећег сјаја до најтрагичнијег пада током V века пре н. ере.

Изузетна вредност ове монографије јесте и то што нам њен аутор не даје само своје погледе на овај вечни и ванвременски драмски текст већ несебично подстире и погледе других истраживача и позоришних стручњака од Аристотела, преко Хегела, до Китоа, Лесинга, Дејвида Картера, Едите Хол, Мајкла Викерса, Жака Жуане, Едварда Хариса, Анђеле Бели, Зденка Лешића, Здеслава Дуката, Јована Христића и других, чак и кад с њима није у сагласју. Тиме ова монографије у нашој науци постаје основ за свако друго испитивање и истраживање, како Софоклове *Антигоне*, тако и Антигона које ће бити написане и игране у потоњим временима и вековима.

Главна нит која води нашег истраживача, а са њим се слаже и приказивач ове књиге, јесте та да не можемо а да се не начудимо Софокловом сензибилитету који Антигони, женском лику унутар једног изузетно патријархалног друштва огромних родних разлика и неједнакости, даје највише моралне вредности. Антигона је, као и већина јунака Софоклових трагедија, биће „надљудских, херојских размера, високо развијене моралне свести и психичке снаге“ која је пред избором оног што би обични смртници одабрали – а што је компромисно решење спрам захтева друштва, односно заједнице, људског поретка (νομός-а) – и захтева божанског поретка, правде, хармоније (φύσις-а). За Антигону компромис не постоји. Он би „представљао издају властите нарави и херојства.“ Стога она „бира другу алтернативу, која



подразумева патњу и могућу или сигурну пропаст, физичко уништење.“ И кад једном одлучи, грчевито се држи своје одлуке упркос покушајима околине да је одврате од пропасти. Тиме јунакиња, несхваћена и понижена од људи, остаје осамљена (све до своје смрти) у својој одлуци и моралним начелима. У тој и таквој изолованости, „кроз патњу и пропаст, трагички јунак извојује неку чудну моралну победу“. Та тешка и (готово) надљудска моралност осигурава спасење Поретка, божје Правде, Природе, чиме се осигурава људска егзистенција. Зато не само *Анђиљона*, већ и све друге Софоклове трагедије апелују на „поштовање људских права и потреба“ које нарушавају моћници и силници.

Јунаци и јунакиње из сачуваних Софоклових трагедија, анализирани у овој монографији, дати су у контексту анализе *Анђиљоне*. Они илуструју Софоклов уметнички и животни *credo*, јединство песниковог моралног става од ране младости до дубоке старости: свако људско деловање мора бити у сагласју с божјом правдом и са природном хармонијом.

На крају истичемо да је Софоклов језик који је, како сам аутор монографије наводи, „истанчан и прилагођен сваком драмском тренутку, како тешком и набијеном емоцијама, тако и лаком и естетски декоративном“ пренесен и у преводу. Иако нема стиховну форму, он поетски тече и, колико је могуће, дочарава Софоклово владање песничком формом.

Др Ифиџенија Д. Рагуловић  
Универзитет у Новом Саду  
Филозофски факултет  
*ifigenija@ff.uns.ac.rs*

UDC 82.09 :929 Vujić V.(049.32)

## ВЛАДИМИР ВУЈИЋ, ЗАБОРАВЉЕНИ СТВАРАЛАЦ

(Владимир Димитријевић. *Из еја у филм: књижевни критичар Владимир Вујић*. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“, 2019, 330 стр.)

Према разноврсности тема и броју радова Владимир Димитријевић (1969) свакако спада у најплодније ауторе савремене Србије када су у питању друштвене науке. Један од тема којој је посветио пуно пажње је и делатност Владимира Вујића (Београд 1886 – Рио де Женеиро 1951), о чијем стваралаштву је 2016. одбранио докторат под насловом „Владимир Вујић као књижевник, критичар и полемичар у контексту књижевних процеса између два светска рата“, на Катедри за српску књижевност XX века на Филолошком факултету у Београду. Књига *Из еја у филм : књижевни критичар Владимир Вујић* представља један део овог доктората, и посвећена је Вујићевој делатности на пољу књижевне критике. Анализа његових филозофских ставова и изабрани текстови објављени су у посебним монографијама (Владимир Димитријевић, *Од Шјенћлера до Свејој Саве : ојлеги, разговори, јодемике*, Београд : Жагор, 2013; Владимир Димитријевић, *Тржиште или храм: сјановиште Владимира Вујића*, Београд : Catena mundi, 2016).

Иако је Владимир Вујић између два светска рата оставио значајан траг као филозоф, математичар и књижевни критичар, његово дело је из идеолошко-политичких разлога избачено из културног наслеђа Србије после 1945. године. Вујићеви



идеалистички филозофски ставови, отворени антикомунизам и нарочито сарадња са Недићевом колаборационистичком владом, били су довољан разлог за брисање његовог имена из културе сећања. То је уједно и тема првог поглавља ове књиге под насловом *На њрају њређујаној њисца* (5–15), у коме се говори и о структури рада и смислу истраживања.

У одељку *Преграјна рецејција Вујићевеј дела* (16–30) понуђен је поглед на доживљај Вујићевог стваралаштва пре Другог светског рата, како код оних који су га уважавали (Милош Н. Ђурић), тако и оних који су га нападали и оспоравали (Велибор Глигорић, Марко Ристић), што је у послератном периоду у значајном мери и одредило негативан став према његовом раду. Поглавље *Послерајна рецејција Вујићевеј дела* (31–60), даје преглед критичких погледа на Вујићеве ставове (као филозофа и књижевног критичара) у епохи после Другог светског рата. Предочавају се увиди Драгана Јеремића, Андрије Стојковића, Радована Вучковића, Ђорђа Ј. Јањића, Милана Радуловића, Гојка Тешића, Александра А. Миљковића, Јована Пејчића, Бошка Обрадовића, Живојина Ђурића и Драгана Суботић. Одељак *Вујићеви сродници: ревизионисци* (61–82) посвећен је Владимиру Велмар-Јанковићу и Светиславу Стефановићу, који су као писци и књижевни идеолози по много чему били слични Владимиру Вујићу. Излажу се њихови интелектуални додир и сличности, указује на текстове у којима су подржавали једни друге, што је све било условљено потребом стварања културне самосвојности Јужних Словена и Срба. Поглавље под називом *Начела културолошке књижевне кријике* (83–112), посвећено је Вујићевом погледу на књижевност који је проистекао из његовог филозофског става, који се једним делом темељио и на антропогеографским и етнолошким истраживањима Јована Цвијића и Герхарда Геземана, посвећених посебности и карактерологији Јужних Словена и Срба. Истражују се принципијелна полазишта Вујићеве критике, нарочито потреба ревизије историје српске књижевности. Вујић се пуно ослањао на ставове Осфалда Шпенглера, кога је преводио и од кога је учио, при чему је посебно користио морфолошко-цикличну представу историје, а затим и разликовање културе и цивилизације. Такви ставови дали су снажан импулс Вујићевим филозофским размишљањима, потом и књижевној критици у којој редовно употребљава шпенглеровске појмове, попут „псеудоморфозе“ којом означава дела лишена самосвојности. Одељак *Вујићева њремењена кријика* (113–139) обрађује његове домете у пољу књижевне критике, конкретне методе и исходишта приступа књижевним делима. Вујић је између осталог био и „критичар критичара“ и анализирао критичарске методе Богдана Поповића, Винка Витезице, Милана Богдановића, Пјера Ван Тигема, Герхарда Геземана, чије је увиде проценивао из своје „култ-анализе“. Поглавље *Наџа „класика“* (140–165), посвећено је Вујићевим настојањима да успостави хијерархију вредности у српској књижевној прошлости, при чему је указивао пажњу на дела Доситеја, Његоша, Марка Миљанова, Божидара Кнежевића и посебно Стевана Сремца, кога је поставио у средиште својих занимања. Вујић је Сремца доживљавао у књижевном и идеолошком смислу узорним списатељем, посебно његов негативан став према следбеницима Светозара Марковића, које је Вујић сматрао претечама комуниста. То је и био разлог да Вујић за време Другог светског рата приреди и напише предговор за Сремчеву *Лимунацију на селу*, која је била и „обрачун“ са левичарским наслеђем Светозара Марковића и Јована Скерлића. Одељак *Јужнословенска књижевност и култура* (166–184), говори о Вујићевим ставовима прама књижевности свих Јужних Словена. Наиме, Вујић је најпре био доследан приврженик интегралног југословенства, пре свега из културолошких, а тек потом политичких разлога. Сматрао је да сви Јужни Словени на Балкану (укључујући и Бугаре) чине јединствену културну зону, и да зато морају изградити самосвојну културу у односу на Европу. За Вујића је

постојао континуитет јужнословенске културе од кирило-медодијевског предања до његових дана. Чак и када су у пољу политике идеја „троименог народа“ изгубила снагу, Вујић је и дање веровао да српска, хрватска, словеначка и бугарска књижевност постоје у заједничком стваралачком простору, и да су њихова прожимања неопходна и корисна. Поглавље *Предрајни њосле раџа* (185–193) обрађује Вујићеве текстове о ауторима који су били активни пре Првог светског рата, да би наставили да делују и у каснијем периоду. Бора Станковић био је омиљени Вујићев писац, за кога је тражио нова тумачења и ослобађање од скрелићевско-поповићевске флоскуле о „слабој писмености“. Вујић је нападао и књижевног критичара Марка Цара, чије је ставове окарактерисао као застареле, а био је оштар и према Јовану Дучићу, сматрајући да су његове медитације површне. Ценио је Божидара Кнежевића, док је за Вељка Петровића сматрао да је стао између традиционализма и модерног израза. Одељак *Послерајни* (194–216) посвећен је Вујићевом односу према писцима који су деловали после Првог светског рата. Пажња је усмерена на његову критику *Сеоба* Црњанског, *Глувих чини* Александара Илића, *Пијане земље* Милана Кашанина, приповедака Иве Андрића, поезије Мирослава Крлеже, драмског стваралаштва Момчила Настасијевића, романа *Шпански зид* Радета Драинца, драме *Иза вечиће којрене* Душана Николајевића, прозе *Људи њоворе* Растка Петровића, романа *Трајан* Анђелка Крстића и *Покошено њоље* Бранимира Ђосића. Вујић се бавио и стваралаштвом Десанке Максимовић, као и дејом поезијом. Поглавље *Fratres minores* (217–229) говори о Вујићевој негативној перцепцији и обрачуна са оним што је сматрао лошом књижевношћу, почев од патриотске поезије до квазиреалистичких романа. Вујић је попут модерниста сматрао да је наша патријархална еписко-десетерачка култура заувек нестала, и да се више не може вештачки оживљавати. Зато је био критичан према покушајима Драгољуба Филиповића и Милосава Јосића да је ревитализују и заснују нову родољубиву поезију, што је оквалификовао као патетику и декламаторство. Вујић је био свестан да је за српску културу тешко да „скочи“ из епа у филм, али да су стваралачки темељи такви да смо за тај скок способни. Одељак *Владимир Вујић као њолемичар* (230–289) наставља се на претходно поглавље и посвећено је Вујићевим полемикама. Најпре са противницима јужнословенског месијанизма, потом представницима поповићевско-скерлићевске критике, затим са надреалистима и писцима социјалне литературе. Био је на страни људи из цркве који су се противили извођењу Штраусове „Саломе“ у Београду, укључивао се у полемику између Милоша Црњанског и Милана Богдановића, критиковао ставове на међународном ПЕН-клубу у Дубровнику, полемисао са Радетом Драинцем. Поглавље *Књижевноисторијска мисао Владимира Вујића* (290–305) је заправо закључак аутора о значају Владимира Вујића као књижевног критичара и полемичара, који приказује у потпоглављима *Рецејџија Владимира Вујића*, *Свеј у коме је живео Вујић*, *Евроџоценџизам и јужнословенски месијанизам*, *Шџенџлер и Вујић*, *Вујић и неохуманисџи*, *Повлаџићени ликови Владимира Вујића*, *Вујић као књижевени криџичар*, *Владимир Вујић-модернисџа*. Критика техничког света као материјализације просветитељске идеје о знању и моћи постала је средишња мисао Владимира Вујића, а његово одбијање фаустовске цивилизације условило је уобличавање идеје јужнословенског месијанизма на подлози „новог хриџћанства“. Био је то одговор на доминацију Запада (европоцентризма) у коме је дошло до смрти просветитељских идеја, укључујући и њихову инкарнацију у облику марксизма. Књига поседује списак извора и литературе (304–328), као и белешку о аутору (329–330).

Димитријевић је настојао да изврши контекстуализацију Вујићевог дела у више праваца. Најпре од смештања Вујићевог погледа на свет у филозофске токове епохе, потом преко сагледавања његових критичарских аксиома, затим прегледа

ревизионистичких захвата у пољу конкретног критичарског рада, до увида у полемике. Вујићево дело је сагледавано како из перспективе оних који су се са њим саглашавали, али и са стајне тачке оних који су му опонирали, при чему се презентују и ставови мислилаца који су одредили епоху у којој је Вујић деловао. Аутор је истовремено настојао да изврши реконтекстуализацију Вујићевог рада. Наиме иако идеолошки припада „књижевној десници“, Вујић није и конзервативни критичар који је одбацао стваралаштво модерне при чему су његови ставови веома блиски аутопоетичким исказима Растка Петровића, Милоша Црњанског Момчила Настасијевића, Станислава Винавера. Сви они су сматрали да не треба заборављати европске књижевне токове, али да је неопходно и аутентично домаће књижевно стваралаштво, и да таква самосвојност може дати допринос светској књижевности. Вујићев негативан став према надреалистима односио се на њихову идеолошку усмереност, а још више на просто подражавање страних узора без икаквог ослонаца на сопствену културу. Вујић је био одлучан и у одбијању социјално-пропагандистичке литературе, што се може наћи и у ставовима модерниста. Истовремено Владимир Вујић био је и противник технике као мере којом се одређује човек, што је преносио и на своја схватања о књижевности, поричући сваку врсту конструкционизма. Иако се противио вулгарној употреби људског стваралаштва у идеолошко-политичке сврхе, Вујић је књижевност користио за ширење идеје југословенског месијанизма и као средство за изградњу политичко-културолошке идеологије. Његове идеје полазиле су од ставова Достојевског и неохуманиста, што је на у пољу политике одговарало идеологијама „трећег пута“ о којима је говорио и владика Николај Велимировић, што је код Вујића произвело покушаје да сам понуди нову синтетичку филозофију у чијој је изградњи користио примере из књижевности. Наслеђе Светог Саве, које је доживљавао као основу националног идентитета, Вујић је настојао да ослободи проветитељских, доситејевских псевдоморфоza, активно учествујући у изградњи идеологије светосавља као одговора на изазове модернизације и секуларизације југословенског и српског друштва. Вујић је црпео своје надахнуће из књижевног лика Дон Кихота, мисли Мигуела де Унамуна и Освалда Шпенглера, али и остварења глумца Чарлија Чаплина (инкарнација племенитог човека у свету у коме царује машина). Комичан, трагичан и меланхоличан, Чаплин је био управо онакав јунак какве је волео у делима Стевана Сремца. У измењеном и рашчовеченом свету Вујић је у уметности видео као средство за заштиту човекове бити угрожене насртајима технике и секуларних идеологија у свеоштој кризи Запада. Према Вујићу, уметничко стваралаштво водило је ка новим координатама смисла, а опирање техничкој конструкцији књижевног дела условило је његову мисао о органском извирању уметности из личности ствараоца, што се пресликавало и на ставове о друштву, нацији и држави.

*Др Милош М. Тимошцијевић*  
 Народни музеј Чачак  
 Цара Душана 1, 32000 Чачак  
*slapovi@gmail.com*

## МИТ И(Л)И ИСТИНИТА ПРИЧА

(Мариана Дан. *Елијаде – обрасци митџа и стварности данас*. Београд: Филолошки факултет, 2019, стр. 339)

*We need to understand our stories because our lives depend upon it.*<sup>1</sup>

Ted Chamberlin

У есеју о Дојсовом *Уликсу* Т. С. Елиот пише, „Мит је ... начин контролисања, уређивања и давања облика и значења непрегледној панорами узалудности и анархије која је савремени свет.“

Елиот је овај есеј објавио 1923. године, неколико година након завршетка Великог рата, када су високи модернисти још веровали у могућност реда и величанствене спознаје истине у епифанијском тренутку. За Елиота мит је на најпотпунији начин кадар да манипулише наратије о времену између савремености и старине. С друге стране, Елиот је у митским наратијама видео усклађеност човекове жудње за сазнањем о себи и свету, тако да је мит за њега представљао регулатив односа између свести и света. У том смислу схватао је мит као неку врсту бране од историје, од бесмисла неповезаних догађаја који нису прожети људском потребом, већ су изван и против ње.

Негде на трагу Елиотових мисли, такође двадесетих година прошлог века почиње да ствара румунски антрополог и историчар религија Мирча Елијаде (Mircea Eliade), ухвативши се у коштац са неким од онтолошких и гносеолошких недоумица које су одувек заокупљале свест. Критичка студија Мариане Дан о људском и стваралачком профилу Мирчеа Елијадеа истражује однос између мита и свеколике људске потребе за наратијом о свету.

Елијаде је рођен 1907. године, „на раскршћу“ епоха. С једне стране био је позитивизам XIX века који је изнедрио типологију хуманистичких наука и визију историје какву данас познајемо, а с друге високи модернизам, и решеност модерниста да се обрачунају са покушајем фрагментације значењских поља у уверењу да је свест интегрално седиште смисла. Елијадеово „егзистенцијално време“, као и његових савременика „журило“ је неумитно у доба кризе свих хуманистичких и хуманих вредности које је донео Велики рат, као и касније према императиву преиспитивања истих тих вредности, након њега. Потрага за смислом кроз ходнике свести и подсвести заокупљала је пажњу уметника и научника након незнања рата и краха „рационалистичке“ мисли према којој свет тежи непрестаном „напретку“. Наративне и визуелне продукте људског духа, уметности и филозофије претраживали су просторе свести и подсвести у (очајничком) напору да укотве смисао. У том времену размишљају Елиот и Бергсон, између осталих, преиспитујући време и проналазећи одговоре у „истинама“ митова, митском времену и истини ритуала – ред, насупрот неред, историје. Елиотов поступак изгледа данас као покушај бега од историје и бесмисла у топлину, животност и смисао митова. Елиот о томе недвосмислено говори у својој поезији и есејистици. Елијаде, не само да види извор смисла у митовима, већ и упориште са кога је могуће посматрати историјске феномене.

<sup>1</sup> Морамо разумети своје приче, јер нам живот зависи од тога.

Једно од многих „раскршће“ на које ће Елијаде наићи у животу, указало му се двадесетих година прошлог века, након стварања Велике Румуније 1918. године и смењивања старих „рурално-византијских“ друштвено-економских образаца „упливом“ нових који су стизали са Запада. Тај „уплив“ западних идеја и стилова унео је разне врсте преиспитивања домаћих идејних традиција. Ауторка ове студије представља тај лиминални простор у коме се кретала нова интелектуална елита у Румунији као „борбу *младих* против *старих* у Румунији“. У генерацију „младих, учених људи увршћен је одмах и Елијаде који је имао „ту срећу да припада првој генерацији румунских учених људи која је била *слободна*...“ (Елијаде). Елијаде је као двадесетогодишњи студент букурештанског универзитета писао да је „мит бесконачног прогреса, поверења у моћ науке и технике да створи општи мир... разбио у парампарчад на свим фронтovima на којима су се догодиле борбе.. Ирационално, које је омогућило рат, па чак га је и нападало, улази у духовни и културни живот Запада. ..“ На европској културној и уметничкој сцени интересовање за ирационално и разне покушаје расветљавања свих тајни свести можемо видети у метафизичком и надреалном сликарству и поезији у покушајима да се реална стварност „допуни“ и обогати смислом. Посебно је илустративан пример магијског реализма који је формулисан управо тих година – као покушај „рационалног“ увида у скривену стварност. Свет је међутим тада већ тежио новим, страшним митовима, који су покушавали да промовишу нову „истиниту причу“. Нови претећи *Weltanschauung* заснован на пакосном комбиновању ирационалног са рационалним, бруталним, механичким ниподаштавањем суштине и смисла надвио се над Европом. Елијаде одлази октобра 1928. године у Индију у којој проводи три године. Овај боравак усмериће ток Елијадеове будуће мисли која ће историју људске врсте посматрати као историју „човекових 'истинитих прича' или митова схваћених као стварност у одређеном периоду“.

У идејном смислу Елијаде је био припадник младе румунске генерације интелектуалаца који су своје ставове уобличили наспрам у то време актуелног западног егзистенцијализма. Румунски интелектуалци нашли су оквир за своје идеје у генералном геслу егзистенцијализма који је формулисао Сартр, *l'existence précède l'essence* (егзистенција претходи есенцији), и тиме формулисао раскид са визијом есенције која претходи егзистенцији и нужно је усмерава. Сартр је дефинисао индивидуалну слободу, као слободу избора па и избора сопствених „истинитих прича“. Слобода стварања и избора били су идеје водиље и румунским егзистенцијалистима. Али док су западни мислиоци истакли егзистенцијалну „мучнину“ као ознаку одсуства смисла, румунски мислиоци, Елијаде пре свега, одбацују сваки „блазирани и анксиозни став према постојању“. Стварност би требало сагледати на бази „нове духовности која ће човека вратити у првобитни однос индивидуално – свеопште“. Предност и суштинска разлика у односу на осећање безнађа које западни егзистенцијализам дефинише као трагикомични апсурд беспомоћне јединке, Мислиоци попут Елијадеа виде свакако у поновном проналаску смисла унутар реинтерпретације „старих модела мудрости“. Инспирацију и потврду својих ставова Елијаде је пронашао у древној култури Индије. Елијаде пише:

Осећали смо да је оно што имамо да кажемо изискивало другачији језик од онога који је инспирисао наше очеве и наше дедове. Нас су привлачиле Упанишаде, Миларепа или чак Тагоре и Ганди, древни Оријент. Веровали смо да присвајањем поруке тих древних ваневропских култура можемо истовремено да изразимо наше сопствено духовно наследство: трачко-словенско-романско, а истовремено протоисторијско и оријентално. Имали смо... свест да смо ситуирани између Истока и Запада... (2007).



Покретач и оснивач румунског вида егзистенцијализма, помало подсмешљиво названог *Трајирисмул* био је Нае Јонеску. Но, без обзира на то, термин *Трајирисмул*, што значи животност, означио је заправо суштину идеје румунског егзистенцијализма и оно што га у идејном смислу одваја од западноевропског концепта „мучнине“ егзистенције, речју, за траиристе је управо Биће *локус* „свеопштег космичког принципа који подржава и омогућава постојање, свеопште постојање, те и постојање материје“. На тај начин искуство бивствовања претходи свим „онтолошким конструкцијама“ и, на известан начин представља есенцију значења и смисла. Тако се *трајирисмул* управо својом животношћу и смисленошћу разликује од идеје европског егзистенцијализма. Боравак у Индији, пријатељство са Гандијем и упознавање идејне и практичне стране Гандијеве борбе за слободу Индије оснажило је Елијадеа у веровању и окретање Оријенту као извору нових значења, Другом у односу на европску културну, идејну и митску концептуализацију стварности оснажило је Елијадеа у већ зачетим ставовима о неодрживости идеје европентризма. Не задржавајући се само на свежини и луцидности идеја, Дан пише и о трагичној странпутици на коју су у освит нацистичких идеологија и митова забасали млади егзистенцијалисти, посебно они који су били најближи њиховом „ментору“ и оснивачу Јонескуу – Константин Нојка, Емил Чоран, и сам Елијаде. „Терор историје“ донео је затим рат, нацистичке погроме и комунистичке прогоне, а након његовог завршетка Мирча Елијаде, изабравши азил, након боравка у послератној Европи, обрео се у Чикагу где је следећих неколико деценија предавао историју религија на Универзитету у Чикагу, заједно са својим учеником и наследником Јоаном Петруом Кулијануом.

Водећи Елијадеову мисао даље кроз идејне и наративне воде двадесетог века Мариана Дан супротставља суштину митотворства архаичног и савременог човека. И док је архаични човек стварајући митове осећао радост због успеха да артикулише и наративно уобличи своје „истините приче“, савремени митови укључују савремене трендове дехуманизованог друштва од онтолошких – фрагментираности бића и свести, до сасвим практичних, наметања илузионистичких трикова маркетинга и пропаганде. Тако Бартови покушаји да детектује културне трендове у језику, посебно стварање образаца који би описали степеностава митске свести, ма колико прецизно конструисани, делују као пуко раскринкавање савремене дехуманизоване стварности. Фрагментарности и анализи, Елијаде супротставља синтезу у покушају стварања смисла, нудећи пример слона кога научник не може перцепирати као „слона“ гледајући га под микроскопом“.

У перцепцији модерног човека мит је лажна прича. Да ли је управо у перцепцији мита као илузије садржана сумња као друго име за модерни *Weltanschauung*? Да ли је наша подозривост према митовима заправо камуфлирани страх од раскринкавања илузионистичких нарација које су „корен човекове патње“ – наша „истинита прича“? Овим питањима Мариана Дан бави се полемишући са идејама аутора структурализма и постструктурализма као што су Ролан Барт, Џозеф Кембел, Карл Јунг, Карољ Керењи, Нортроп Фрај, Пол Рикер и Жан-Пол Сартр између осталих. Дан запажа суштински редуccionизам аутора структурализма и постмодернизма који у миту сагледавају лингвистичку, психолошку или текстуалну манипулацију, као и универзални инструмент за успостављање (неког) смисла у обесмишљеном свету. Текст (*Tel Quel*), жанровска типологија (Нортроп Фрај), језик који се нарочитим системима и убаченим маркетиншким парадигмама оспособљава за „митско деловање“ (Ролан Барт), митске нарације у служби префигурације разних наративних структура (Џозеф Кембел), или архетипова несвесног (Фројд и Јунг), све то изневерава, основну функцију мита – да говори о свету. Јер мит, према Елијадеу нема илузионистичку функцију, он је човекова „истинита прича“. На тај начин мит



је „старији“ од историје – мит делује метаисторијски омогућивши нарацију као такову, па и саму историју.

Односом мита и историје Мариана Дан бави се у највећем делу студије тврдећи да Елијадово у суштини „метаисторијско поимање стварности“ историју види као кључни чинилац у „дефинисању културе“. Дан сагледава однос мита и историје у склопу кризе западне идеје историје засноване на „званичној причи“. Успостављање „културног релативизма“ као последица слома великих историјских нарације након краха империјалистичког пројекта средином двадесетог века и „откривањем“ ућутканих историја бившег колонијалног света. Због тога Елијаде у центар историјског разматрања ставља човекову свест и његово искуство стварности које дефинише оквир за сазнавање, (неповезаних) догађаја и они, коначно, стичу смисао као феномени перцепције.

У одељку о односу мита и стварности, Дан посебну пажњу посвећује разграничењу појмова „разумевања и схватања“. Полазећи од чињенице да наука „нема право на хегемонију у спознаји света и у наметању слике о свету“ објашњава да разни „уметнички увиди“ дочаравају саму суштину „слике о стварности“ која науци измиче. У истом смислу Елијаде пише да ће „савремени свет тешко схватити вавлионску и месопотамијску науку ако нема увид у њихово 'схватање света'. Научно гледиште сматра редукционистичким „јер исцрпљује процес *објашњавања... разумевања*“, који је по природи ствари утемељен у каузалном. Насупрот разумевању и објашњењу, тумачење је бескрајно, јер је поље значења и смисла бескрајно и могу се објаснити само на основу „суштинских духовних ситуација које изазивају“. Духовност као основа слике о свету кључна је у процесу тумачења, односно *схватања* света, јер модерни нерелигиозни човек себе дешинише као „субјекта и агента историје“ одбијајући „сваку врсту трансценденције“. Насупрот настојању модерног човека да стварност десакрилизује, Елијаде поставља потребу схватања кроз „превазилажење свог историјског тренутка, кроз поновно живљење архетипова у коме се савременик остварује као целовито, универзално биће.“ У простору универзалности архаичан човек (као и данашњи) ствара своју слику о свету, а та слика о свету се заснива на човековим структурама свести, то јест на веровању у истиниту причу? Или мит који доприноси когнитивном процесу дефинисања стварности“.

Однос мита и времена има посебно место у овој студији, представља константу разматрања, због своје незаобилазне двојности. Аутори високог модернизма схватили су (не)помирљиву дихотомију времена и многи модернистички текстови концептуализовали су је у епифанији (Џојс), савреном моменту (Пруст) или „четвртој димензији времена“ (Елиот), а која је суштински истоветна са *тхеофанијом*, или богојављењем. Уплив светог у профано, „историјско“ време, било путем структура свести или препознавши „тренутак у времену изван времена“ (Елиот) говори увек о трансценденцији историјског тренутка и увида у космичко време мита. Бергсон и Елиот описали су тај изузетни тренутак у коме је време независно, исконско и невидљиво за хронологију, у теорији (Бергсон) и поезији (Елиот), и у њему утемељили дубље схватање света. Елијаде је, тврди Мариана Дан ближи Рикеровој концепцији стављајући човекову свест у центар стварања смисла времена. Тако човек према Рикеровој типологији доживљава време двојако, као линеарно и као психолошко, као време које у себи сажима данас, јуче и сутра. Рикерово време приче, којом се човек повезује са стварношћу и уједињује дихотомију у свести, заправо је илустрација Елијадеове представе о времену као уједињењу јунака (архетипа), догађаја (радње) и историје (перцепције „сопственог тренутка“), који су суштински уједињени у прегалаштву стварања „истините приче“, а коју Рикер представља као „живот у потрази за причом“.

Други део ове студије, након теоријских увида, доноси размишљања о томе како „слике и симболи“ рефлектују „духовност у својој трансисторијској мисији потраге за смислом“. Дан се бави начином на који митска свест префигурира феномене и односе у уметности, друштву и филозофији модерног доба како би се приказале „парадигме човековог смисла постојања и начинима откривања онтолошког смисла који је „централна чињеница код Елијадеа“. Одељци у којима разматра читаву палету слика и симбола у разним културама и традицијама кроз оптику мита као потребне, незаменљиве и суштински битне истините човекове приче у коме се трендови и стилови друштва и филозофије двадесетог века принципијелно не разликују од наративног и сазнајног императива у древним митовима.

Упркос компликованој тематици Елијадеове мисли која меандрира између мита, историје и религије с једне, и човековог искуства стварности с друге стране, Мариана Дан пише прецизно и јасно, готово романескним стилем. Начин на који нам ауторка ове студије представља Елијадеове идеје пружа увид у разноликост њених вокација професорке, песникиње и филозофа.

Др Александра В. Јовановић  
Универзитет у Београду  
Филолошки факултет  
Катедра за англистику  
ningi@sbb.rs

UDC 821.163.41.09 Mihailović D.(049.32)

## ФАНТАСТИЧНА ПОЕТИКА СТВАРНОГ ЖИВОТА

(Роберт Ходел. *Речи од мрамора: Драгослав Михаиловић, живој и дело.*  
Лагуна, 2020)

Пред нама је значајна, опсежна, темељна, али исто тако веома узбудљива биографија нашег великог савременог писца и академика Драгослава Михаиловића, из пера њемачког слависте, такође члана САНУ, Роберта Ходела. Михаиловић и Ходел дугогодишњи су најприје познаници, а затим и пријатељи – и у овој књизи, премреженој подацима, позивањима на релевантне изворе<sup>1</sup>, па чак и истицањем понеке нелогичности или недоследности – тај се податак о присној вези аутора и његовог саговорника не може пренебрегнути. Заправо, он доноси један суздржан емотивни прелив, можда и незаобилазан током припреме грађе за историју једног

<sup>1</sup> Аутор се позива на монографске публикације и зборнике радова о Драгославу Михаиловићу, предговоре његовим дјелима, чланке о писцу, аутобиографске записе, интервјуе других аутора и новинара са Михаиловићем, допунску историографску научну грађу (чланци о историји Србије, о историји града Ћуприје, о друштвеним, политичким, социјалним и културним питањима у СФРЈ, о Голом отоку), на Михаиловићев приватни архив, али највише, природно, на двадесетак интервјуа које је сам обавио са писцем. „Први овим разговорима у првом плану су највише конкретна питања о животу и делима Драгослава Михаиловића, која треба да попуне постојеће празнине у биографији, те су често мало међусобно повезана“ (17).

дугог, необичног, готово чудесног живота. „Живот Драгослава Михаиловића је попут одисеје“ – на самом почетку, у предговору за српско издање записује Ходел, сигнализирајући кроз кратку, малтене лаконску одредницу са каквим се животописом сусрећемо.<sup>2</sup>

Иоле са писцем и његовим дјелом упознатом читаоцу хоризонт очекивања неће бити окрњен – у књизи су темељно претресене двије тематске линије, међусобно зависне – компликована, на тренутке изразито тешка и инспиративна судбина великог писца и логика и темпоралност његовог ауторског развоја. *Речи од мрамора* конципиране су хронолошки – поглавља су распоређена тако да се наизмјенично баве кључним тренуцима личног живота писца (смрт родитеља, школовање, заточеништво на Голом отоку, запослења, ступање у брак, рађање дјете, пријатељства<sup>3</sup>, итд.) и датумима изласка књижевних дјела (романи, збирке приповједака, драме, сабрана дјела, документарна проза, политичка есејистика) – одјељци наравно нису строго тематски раздијељени, него су нужно испреплетени.

Књигу отварају поглавља везана за рођење, најмлађе дане, затим дјечаштво Драгослава Михаиловића; у њима има ријечи о породичним приликама, социјалном миљеу у ком писац одраста, о рано изгубљеним родитељима, о присној вези са тетком која га је одгајила, о малом граду – Ћуприји, у којем проводи своје најраније године. Природно је, такође, што тема Голог отока и Михаиловића као младог политичког сужња (практично дјечака) заузима не само период фактичког робовања, него маркира цјелокупан пишевијек и рад, утискујући му жиг доживотне политичке обиљежености.<sup>4</sup> Ова питања претресена су у *Речима од мрамора* у неколико наврата, са различитих временских дистанци и из неколико углова, поткрепљена разноврсним изворима. Али, ми бисмо нешто више пажње овога пута посветили другим аутентичним обиљежјима ове књиге, нечему због чега нам се она чини нарочито драгоцјеном.

Ријеч је, најприје, о томе да су дијелови тих разговора из првих одјељака важни не само због чињеница о животу писца (на примјер, нешто шири напомена о „двострукости“ пишевог презимена, алтернацији Михаиловић/Михајловић или

<sup>2</sup> Књига на четвртој страни доноси сљедећу напомену: „Овај текст објављен је први пут у краћој верзији на немачком језику у књизи: Dragoslav Mihailović, *Wie ein Fleck zurückblieb: Erzählungen – Leben, ausgewählt, übersetzt und mit einer Einleitung versehen von Robert Hodel* Mit einer ausführlichen Einleitung zu Werk und Leben von Robert Hodel [Драгослав Михаиловић, О томе како је остала флека. Приповетке – живот, избор, превод и предговор Роберт Ходел], Leipzig, Leipziger Literaturverlag, 2018.

Књигу је, не треба пропустити да се нагласи, изванредно превела и приредила Мина Ђурић.

<sup>3</sup> Врло су занимљиви, поткријељени грађом из приватног Михаиловићевог архива (писма, фотографије, разгледнице), они дијелови разговора којима је тема блиско пријатељство Михаиловића са Бориславом Пекићем, Данилом Кишом, Мирком Ковачем. Одјељак у коме писац свједочи о томе како се Андрић, на свој пословично дискретни, скоро тајновити начин, ставио у заштиту прогоњеног писца, изузетан је, а бескрајно забавна хуморна епизода о заједничком пропуштању обавеза са Мешом због Селимовићеве огромне страсти – фудбала.

<sup>4</sup> „Па, први документ против мене написан је у мом досијеу када сам имао осамнаест година! Да ли знате шта значи послати дечака од деветнаест година на Голи оток?“ (59) На страни 87, пак, наилазимо на сљедећу информацију: „Преглед досијеа донео је писцу још нека болна сазнања. Морао је да се суочи са открићем да је последњи унос о њему био сачињен у фебруару 1990. године“.

податак да је у неколико наврата лијечен од туберкулозе) и пресудним догађајима и утицајима у најпријемчивијим данима човјека – у дјетињству, него стога што доносе и понеку реченицу о општим културним, економским, социјалним приликама, српског друштва деценију пред Други свјетски рат. (Драгослав Михаиловић рођен је 1930. године.) Саговорник ауторов је, дакле, истовремено и субјекат и „објекат“ биографије. Сам Михаиловић се не либи, при томе, ни да преиспита понеку мрачну и болну тајну из сопствене прошлости. Тако је епизода о смрти мајке донекле демистификована већ у првим поглављима:

У мојој породици такође постоји тајна моје мајке (...) била је свадба, моја мајка је играла на колу у тој свадби. То је била зима, ознојила се, легла знојава у хладну собу да се одмори, заспала је, и кад се пробудила, била је болесна. И то је било објашњење за то. (...) И из тих реченица ја сам касније могао да закључим да није била туберкулоза моје мајке у питању, него да је био неки абортус урађен онако како су то жене радиле (17–18)<sup>5</sup>.

У првим поглављима је, такође, очевидан и један од важних принципа путем којих је грађа организована а казивање вођено – својеврсно сучељавање интимног, разговорног дискурса са одговарајућим пасажима из Михаиловићеве прозе. У одјелку који описује прве школске дане Михаиловићеве, у чешкој школи, Ходел компонује напоредни диптих од исказа самог писца и од уломка из романа *Гори Морава* (означено као аутобиографски). У роману се, подвлачи стилску и разликовану црту Ходел, „нешто тамнијим тоновима описују прва школска искуства“ (30), што нас враћа старој херменеутичкој недоумици оличеној у питању до које мјере аутобиографски роман мора бити поуздано чињеничан да би истовремено био и биографија и интимна историја. Води нас, такође, и ка дилеми да ли има нечег аутентично поетичног у инхерентој непоузданости сјећања, с обзиром и на то да смо сви ми, на овај или онај начин, непоуздани наратори сопствених живота – како тврди савремена психологија. Ходел се, свакако, не устручава да подвуче одређене дискрепанце настале или због „рупа“ у сјећању, недостатка података, или због другачијих навода или интерпретација у одређеном временском одсјечку. Један такав индикативан случај налазимо на страни 45, када Ходел говори о Михаиловићевим сјећањима на пропаганду у вези са сељачким задругама („Могуће да се писац није присетио сасвим тачно“, биљежи аутор).

У овом првом дијелу наилазимо на још један изванредан детаљ, који при површнијем читању може лако да нам промакне. Ријеч је о епизоди, тј. Михаиловићевом сјећању на то како његовој тетци, неписменој жени, син чита Вукове пјесмарице и она их учи наизуст и даље говори. Сцена је изванредна не само стога што бар донекле коригује теорију о фиксацији, безмало смрти усменог процеса онда кад се дјело забиљежи и публикује, него и зато што илуструје непрестано претаканье усменог у писани и писаног у усмени дискурс – што је процес суштаствен за цјелокупну поетику Драгослава Михаиловића и сваки ред његовог импозантног дјела, али нарочито за канонске романе *Кад су цвешале њиве* и *Пејријин венац*.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Овај наратив о галопирајућем оболијевању и смрти младих жена усљед физичког напора и неопрезног расхлађивања познат је и ауторки ових редова, као нешто чиме су се објашњавале бројне нагле смрти, у првој половини двадесетог вијека, младих жена из породице и сусједства.

<sup>6</sup> Истицање значаја језичке мелодиозности важан је поетички индикатор посматраног писца колико и незаобилазан традицијски фактор. На извјестан начин гетоизирани мелодијски потенцијали жаргона и дијалеката букнули су у Михаиловићевој прози. Премда су

И сам Роберт Ходел, сматрамо да је неопходно истаћи, посједује истанчану приповиједну жицу. Само у наративне послове потпуно неупућеног читаоца може заварати позиција редактора и повремено коментатора, што се скромно повлачи иза опсежних исказа интервјуисаног писца, при чему се комбинују разговори које са Михаиловићима воде други аутори, новинари и сам Роберт Ходел у неколико наврата. Осјећање за приповијест одаје се и у ситницама, детаљима, као нпр. када аутор биографије, због избјегавања монотоније, повремено назива писца „Недељкиним супругом“ (онда када Недељка Михаиловић сама учествује у разговору), али и неким другим, очигледнијим приповиједним рјешењима. Једно од њих, за нас нарочито успјело, јесте рефренично понављање разговорног склопа „и тако...“, који својом фреквенцијом као да реферише на неку бескрајну причу. Овај редувантни (за сам садржај) прозни напјев могао је да ишчезне из коначне верзије текста без икакве штете по базичну информативност, али са озбиљним посљедицама по његов изражајни потенцијал. Случај неодољиво почиње на личи на прецизно изнађену синтагму којом Ходел описује Михаиловићев приповиједни поступак – на *некоментирисану нејосредност фиџуре која ѿријовега*. Када Ходел стави напомену „смеје се“ уз неки горак, или отрован Михаиловићев (ауто)цинизам („то је месец или два откако сам ја дошао у логор и ја читам *Хамлеџа* [Смеје се]“, стр. 75), у тим тренуцима помаља се најаутентичнији одбљесак посматране личности.

Наслов овог текста стога се не односи само на чувену Јеремићеву одредницу *сѝварносне ѿрозе* (коју је понијело, осим прозе Драгослава Михаиловића, и дјело Милисава Савића, Видосава Стевановића, нешто раније великог Миодрага Булатовића, затим Слободана Селенића, Мирослава Јосића Вишњића, итд.<sup>7</sup>), него и на поезију свакодневног живота коју генерише Михаиловићев говор у овој књизи, илузију непосредног саопштавања коју Ходелово приређивање чува.

Ходел, сасвим оправдано, доста простора у Михаиловићевом исказу даје његовим аутопоетичким одређењима. На страни 239 проналазимо опис транспозиције стварности, нарочито живућих, стварних личности у наративно ткање. „Имена историјских личности овде (тема је роман *Злоћвори*, прим. Н. Б.) имају романескнуну, а не историографску улогу“ да би „створиле уверљиву збиљску потку на којој се могла изаткати оваква књижевна фикција“. И онда када сам писац пропушта да нагласи која је стварна личност могућа инспирација за одређени лик у роману или приповијести, Ходел га често на то враћа.<sup>8</sup> С друге стране, иако сам Михаиловић неријетко и децидирано подвлачи разлику између документаристике и стварносне

---

*Тикве* „урбана“, а *Венац* „рурална“ проза, вриједи напореда ставити њихове описе из уста самог аутора: „језик *Тикава* сам упио као жубор и пев једног града у којем сам после затвора и логора нашао слободу“ (131) и, о *Венцу*: „тај језик је мене просто потресао кад сам видео и чуо како то може да звучи. Кад сам ставио на папир и чуо, боље рећи видео како он може да пева, био сам усхићен“ (188).

<sup>7</sup> Ходел не пропушта, на неколико мјеста, да успостави корелацију између стварносне прозе и чувеног црног таласа југословенског филма.

<sup>8</sup> Из ове препознатљиве поетичке одлике Михаиловићевог приповиједања, а нарочито потенцираног поступка сказа у романима *Кад су цвџтали ѿикве* и *Петријин венац*, проистекло је за писца мноштво необичних ситуација, у распону од комичних до изразито непријатних. О првом писац каже: „Што је још смешније, мојим литерарним триковима наседају и неки прави Душановчани из оног времена, који још копају по сећањима да одгонетну под којим се књижевним именима крије ондашњи прави становник тог краја (...)“ (149), а о другом, пак: „Са Петријом сам имао грозне петљавине, и то управо због околности и начина како сам ту књигу писао“ (188). „Петљавине“ су се извргле и у дуготрајан судски процес, у коме је Удба

прозе, да границе нити су тако јасне нити их је могуће чврсто установити свједочи и став из *Голої оїшока* према коме он не жели да говори као објективан научник, него као „сведок, жртва и учесник“ (229). Лаконска изјава, издигнута скоро до поетичког креда – „Ја сам се трудио да не обмањујем“ – свједочи колико о карактеристикама дјела толико и профилу личности писца кога упознајемо као човјека, а не само као аутора. *Смрт аутора* у нараторлошком смислу испоставља се с Михаиловићевом случају као неуспео експеримент.

Кроз вишекратне разговоре Ходел настоји да Михаиловића наведе да дефинише своје кључне поетичке постулате. Писац није опсежан ни детаљан у одговорима. Проблеми, које је Ходел означио као поетолошке, нешто опширније се разлажу, на примјер, на страни 201, али и тада писац више говори о сумњи у сопствене способности и рвању са грађом: „једног тренутка се појавила пукотина између ширине романеског захвата и могућности главног јунака да га својом визијом савлада“ (201), „увек сте у сукобу са својим способностима (...) текстови с извесним проблемима у односу на материјалну истину“ (201). Понекад, додуше ријетко, буде ријечи о (само)идентификацији у односу на неке друге ауторе (у неколико наврата апострофиран је Солжењичин). Увид у одређени поетички принцип код овог писца долази при накнадном ишчитавању, при редиговању, када он, према сопственом свједочењу, примјећује да је нешто написао „поштујући некакве принципе, некакву поетику“ (245). Ходел због тога, чини се, резимира као научник и свесрдни проучавалац Михаиловићевог дјела да у цјелини овог новелистичког опуса „могу да се препознају два карактеристична одређења. Док је у неким приповеткама наглашена радња, а као тема су углавном узете тешке људске судбине, друге се заснивају на изостављеном сижеу и истакнутим сликама свакодневице“ (123). Ово, дакако, није једино мјесто на коме се Ходел изјашњава о природи Михаиловићевог нарративног поступка, али је упадљиво да у овој књизи на том питању аутор нарочито не инсистира.

На самом крају, ван биографског нарративног мозаика сачињеног од аутобиографских исказа Михаиловићевих, прозних и научно-коментаторских пасажа Роберта Ходела, доноси се и хронологија живота и рада, попис награда и признања, списак екранизованих дјела, попис монографија и зборника радова о писцу, одломци из 11 текстова Михаиловићевих колега писца о његовом дјелу, као и именски регистар.

Књига *Речи од мрамора*, осим што даје неоцјењив допринос нашој биографистици и проучавањима дјела великог савременог писца, истовремено је и једно наративно огледало, једна бар на тренутке, *аутиобиографија о грућима*. Јер, док се ова књига чита, колико год он настојао да се сакрије, обликује се и личност самог аутора, Роберта Ходела, и читаоцу је потпуно јасно колико је у њему, осим научне педантности, и готово дјетиње радозналости, непрекидно будне посвећености свом предмету.

Др Недељка В. Бјелановић  
Институт за књижевност и уметност  
Београд  
nperisic@gmail.com



## ЖЕНСКИ УТИСАК О ИТАЛИЈИ

(Ljiljana Banjanin. *Alla scoperta dell'Italia. Viaggiatrici serbe fra Ottocento e Novecento*. Alessandria: Le Edizioni dell'Orso, 2020, 216 стр.).

Књига *Alla scoperta dell'Italia. Viaggiatrici serbe fra Ottocento e Novecento* (Упоирази за Италијом. Српске путописнице XIX и XX века) Љиљане Бањанин, професорке Универзитета у Торину објављена је у едицији Slavica угледне издавачке куће Le Edizioni dell'Orso специјализоване за објављивање научних, академских и универзитетских дела.

Након тридесетак година проучавања и писања о представљању Италије у путописима српске књижевности, као и о путописима који су Италијани писали о Србији и Југославији Љиљана Бањанин је објавила књигу која ову тему предочава из једног специфичног угла – женског. Женски поглед на Италију, одабрани текстови, нису били познати италијанским читаоцима, а неки од прилога ни српским. Поготову је први текст српске путописне литературе који потписује жена готово непознат. У уводу – *L'Italia delle viaggiatrici serbe (Италија српских путописница)* – ауторка објашњава зашто је одабрала текстове баш ових девет жена од које неке нису ни биле књижевнице. Но, путовање по Италији, једној од најлепших земаља света, ново животно искуство и околности утицали су да оне осете потребу и забележе своје утиске. Љиљана Бањанин сматра да се њихова сведочанства по садржају и стилу разликују од канона „мушке“ путописне литературе, и да је то оно што ову књигу чини посебном. Књига је настала, како је ауторка напоменула, с намером да се допринес истраживањима путописне књижевности о Италији из српске перспективе. Бањанин је указала и на италијанске слависткиње, пре свега Марију Митровић, Марију Риту Лето, Персиду Лазаревић ди Такомо, Розану Морабито, које су се бавиле овом темом у многобројним својим радовима, али не из женске перспективе. Она је, пак, у својим истраживањима писала и о лекарима, адвокатима, трговцима, сликарима, наставницима, политичарима и свештенству који су из Србије путовали по Италији и који су оставили писане записе о својим искуствима. Но, девет српских путница су, сматра Бањанин, на неки начин, заборављене и од књижевних критичара и од историчара књижевности.

Ауторка је, такође, у уводном делу концизно пружио увид у развојни лук о путописима о Италији у српској књижевности. Љиљана Бањанин сматра да је у текстовима о овој теми заступљена претежно „мушка“ перспектива. Навела је да су жене путнице током читавог XIX века готово непостојеће или су „невидљиве“, што указује на положаја жене у српском традиционалном друштву, као и у многим сличним срединама у којима је жена по правилу била везана за живот у оквиру породице и за кућу. Положај жена определио је Љиљану Бањанин да пронађе оне личности које би потврдиле њену тезу о постојању и „женског“ путописа, који не заостаје за осталим текстовима овог жанра.

Након уводног дела ауторка је у одељку *Nota al testo* (Белешка уз текст) објаснила структуру књиге и унутрашњу организацију текстова. Сваком путопису претходи уводни портрет ауторке: њена биографија, објашњење у вези с периодом у којем је живела и стварала, као и анализа путописног текста и појединачна слика о Италије сваке ауторке. Представљене су околности под којима су путнице путовале, њихова фотографија, а потом следи превод путописног записа. Дакако да

је изостао биографски профил прве ауторке чији је идентитет непознат. Неке импресије о Италији су и дан-данас остале у рукопису. Посебно је важно да су сви путописи српских путница први пут преводени на италијански. Бањанин је одабрала девет ауторки, које је представила хронолошким редом, у посебним поглављима.

Ослобођење, стварање, консолидација и модернизација српске државе утицали су да су и Срби 40-их година XIX века почели чешће да путују. Промена односа према путопису у Србији уочава се од средине XIX века када је објављено неколико путописа и путничких писама, када је путопис у српској књижевности од тзв. културног жанра прерастао у уметнички жанр и по структури и по значењу. Путописно откривање Италије из женског угла почиње чланком из 1853. године, потписаног иницијалима Л. А. који је готово непознат. Љубомир Ненадовић, родоначелник модерног српског путописа, објавио је чувена *Писма из Италије* 1851. Две године касније, непозната Српкиња описала је утиске о свом путовању од Беча до Венеције, објавила их је новосадска *Седмица*. Бањанин сматра да се на основу анализе текста, градова која је обишла: Трст, Венеција, Падова, Вићенца и Верона, као и атмосфере током путовања ради о образованој, живахној, знатижељној и за XIX век модерној жени.

Јелисавета Трифковић (1854–1921) путовала је 1874. са супругом Костом од Новог Сада, преко Беча, Трста и Венеције до Напуља; о том путовању оставила дневник, рукопис се чува у Музеју Војводине у Новом Саду. Први пут га је јавности у целости представила Љиљана Бањанин 2013. у раду *Италијански дневник Јелисавете Трифковић*, објављеном у *Прилозима за књижевност, језик, историју и фолклор*. Неке делове овог дневника навео је Милан Шевић, у својим прилозима о Кости Трифковићу, као и Васо Милинчевић, у монографији посвећеној српском комедиографу и адвокату. Јелисавета је пратила супруга Косту који се надао да ће му медитеранска клима југа Италије помоћи у излечењу. Иако је стекла скромно образовање, била је наклоњена писању, реченице су јој лепо стилизоване, уочава се извесна доза хумора и лакоћа стила. Била је способна да цени како природне лепоте Италије тако и оне уметничке. Бањанин закључује да је дневник корисно сведочанство које открива личност и систем вредности једне жене из српског грађанског миљеа кроз опис Италије.

Занимљиво је да је баш епистоларна форма била најучесталији облик српске путописне прозе XIX века. Јулијана Паланачки (1849–1909) је са песником Лазом Костићем, својим супругом, убрзо након свадбеног путовања, посетила Венецију, где је боравила од 22. септембра до 17. октобра 1895. Други пут је путовала по Италији 1899. године, тада је посетила Рим и Напуљ, одакле је упутила два писма својој тетци. Оставила је два кратка занимљива епистоларна дописа, сведочанства о свом доживљају поменутих градова. Ови записи, који се чувају у Рукописном одељењу Матице српске, такође маргинализовани, на аутентичан начин осликавају личност жене, која је остала у сенци свог супруга. Њено сведочење, наводи Бањанин, представља „нови фрагмент у српској путописној књижевности о Италији крајем XIX века“.

За разлику од путница XIX века, српске путнице XX века: Исидора Секулић, Јелена Димитријевић, Јулија Хлапец Ђорђевић, Олга Палић Санто, Десанка Максимовић и Олга Московљевић представљају нову генерацију и нови тип жене, која се све више приближава европским моделима, како по профилу тако и по модерном виђењу и доживљају Италије. Оне често путују саме, врло су образоване, самосвесне и самосталне.

Књижевница Исидора Секулић (1877–1958), „прва ‘европска’ жена у српској култури“ неоспорно је волела да путује. Сем знаног путописа о Норвешкој и других путописа, оставила је и путописне белешке о Италији, у којој је више пута

боравила. Ова „рафинирана“ жена путовала је сама, остављајући утисак независне и слободне жене, спремне да упознаје непознате пределе. За сусрет са Италијом припремала се две године:

Када сам требала да идем у Италију, он [ојџац] ми је рекао да морам годину дана пре тога да учим јер ћу се тамо сусрести са двадесет векова. И да ми није довољно што знам италијански. Ја сам учила не једну него две године: шта сам год нашла читала сам, учила сам књижевност, уметност, географију, историју. Тако сам о Италији више знала од кустоса што су ме водили (Бањанин 2020, 35).

Бањанин је одабрала три текста „која се могу одреди као ‘италијанска’“: опис Венеције из дела *Из мојих љубљених бележака* (1910), *Лиџурија* (1911), „оба текста су изостављена из најважнијих издања дела књижевнице“; трећи текст је *Рогна људска св. Фрање из Асиза* (1927). Исидора Секулић је и о Италији исписала суптилне стране, које откривају „меланхолију и усамљеност српске жене двадесетог века која је кроз искуство путовања и писања ушла у сукоб са друштвом и традицијом своје земље“ (Бањанин 2020: 39).

Искусна путница била је и Јелена Димитријевић (1862–1945), савременица Исидоре Секулић, која је кренула на дугачак пут бродом од Ђенове. О овој познатој луци, као и о Напуљу, где је брод пристао, али и Медитерану оставила је записе у књизи *Седам мора и штри океана*. Како предочава Љиљана Бањанин, њено неконвенционално казивање открива „харизматичну личност која се својим примером залагала да жене саме путују широм света“ (Бањанин 2020: 55).

Књижевница, феминисткиња, филозофкиња Јулија Хлапец Ђорђевић (1882–1969) у својој књизи *Осећања и оцажања* (1935) описала је сећање на 1933. годину, важну годину за град Рим. Традиција обележавања *Светише године* (*Annus Sanctus*) тј. *Јубилеја милосрђа*, потиче из 1300. године, а од 1475. обележава се сваких 25 година; последњи пут трајала је од 8. децембра 2015. до 20. новембра 2016. У путописном запису *Светиша година* Хлапец Ђорђевић описује атмосферу око Цркве Светог Петра, која је за многобројне пелегрине центар њиховог света. Као феминисткиња није пропустила да напомене да је женама с „с кратким рукавима и кратким чарапама“ било забрањено да посете римске цркве. Запазила је да се у древном граду свуда осети утицај Католичке државе тј. Ватикан. Ауторка је, сматра Бањанин, имала критички приступ сагледавајући религију као оруђе власти, а указала и на наличје обележавања јубилеја, на трговину реликвијама, на свету пијацу која представља антитезу свакој духовности и сваком мистичном стремљењу.

Лекарка, офтамолог Олга Палић Санто (1890–1971), иначе Мађарица, полиглота, знала је поред матерњег мађарског још и немачки, француски, италијански и српски. Радо је путовала и писала о својим путовањима. Путописи Олге Палић Санто готово су заборављени, поменула ју је Олга Ступаревић у свом прегледу путописне литературе о Италији, као и Владимир Гвозден. Надахнута лепотом и културном баштином италијанских градова у књизи *На љубови... Мисли и доживљаји* (1939) једно посебно поглавље – *Слике са мој љубовиња њо Италији* – посветила је Италији. Љиљана Бањанин одабрала 14 глава, које откривају мапу њених путовања, њену ерудицију, занимљиве описе Рима, као и других градова, посебно бисере Тоскане. Као Јеврејка слутила је тих тридесетих година неизвесност будућих дана, записала је: „Наше је време свакодневно дрхтање за будућност и за судбину човечанства и његове културе. Али баш због тога ме је привукла Италија својом ризницом уметности“ (Палић 1939: 5).

Из књиге песникиње Десанке Максимовић (1898–1993) *Празници љубовиња* представљена су њена три текст о Италији: *У Италији, земљи инспирације* (In Italia,

terra dell'ispirazione) o посети Пистоји, *Празник цвећа у Фиренци* (La festa dei fiori a Firenze) и *У вечном граду* (Nella Città eterna), наравно о Риму. Наслови потврђују њену лирску, другачију инспирацију, један интиман, аутентичин доживљај.

Преводилац, етнолог и публициста Олга Московљевић (1921–2008) радо је и много путовала, не само да пропутовала Европу, него је походила и Африку и Азију. У књизи *Свејлосији Средоземља* (1972) описује своје путовање 1967. године, између осталог, и по Апенинском полуострву, посебно открива јужне покрајине Апулију и Сицилију. Изненађује да Московљевићева у описивању Италије следи романтичне клишее Његошевих, Костићевих и Трифковићевих текстова. „У њеним списима, слика Италије ретко прелази у стереотип, зато што одражава географију територије делимично невиђене, далеко од уобичајених рута шездесетих и седамдесетих година, када су путовања, посебно за посетиоце Балкана, имала одредишта попут Трста и Венеције, која су била традиционални улаз у западну Европу“ (Бањанин 2020: 158). Олга Московљевић фаворизује градове попут Равене, и неке друге дуж јужне јадранске регије, описујући их она је потпуно уронила у цивилизацију Медитерана.

У доживљајима путница XX уочава се свеприсутно осцилирање садашњости према прошлости Италије, која је присутна првенствено кроз изузетну културно-уметничку баштину. Бањанин сматра да је њихова позиција, такође, занимљива: не уочава се опозиција ја/ми – они, чак и онда када Италију пореде са домовином. Ауторка је запазила њихове додирне тачке, као и особености условљене пореклом, културолошким и образовним разликама. Од девет ауторки ниједна није написале књигу путописа само о Италији, него чланке у часописима, дневник, приватна писма, књижевни есеј, поглавља књига. Водећи рачуна да се ради о научном делу, ауторка је указала и на богату библиографију коју је разврстала на примарну литературу, изворе и секундарну литературу; такође је дат и индекс имена. Да би дала неопходни друштвен-историјски, као и књижевноисторијски оквир одабраних путница, Љиљана Бањанин је, поред превода, велику пажњу усмерила и ка архивским истраживањима.

Ова, и на изглед лепа књига представља допринос употпуњавањау слике о путописној књижевности о Италији уопште, истовремено она је и значајан допринос италијанској србистици, као и проучавању италијанско-српских веза. Књига је пример континуираног, вишедценијског посвећеног рада, као и љубави Љиљане Бањанин према земљи у којој је рођена – Србији и земљи у којој деценијама живи – Италији.

Проф. др Нага Савковић  
Универзитет Унион у Београду  
Факултет за правне и пословне студије „Др Лазар Вркатаић“ у Новом Саду  
Катедра за енглески језик  
nadasavk@gmail.com

## СЕМАНТИКОМ ПРЕМА ФОРМИ, ТВОРБИ И УПОТРЕБИ РЕЧИ У СРПСКОМ ЈЕЗИКУ

(Рајна Драгићевић. *Грамајика у свејлу семанјике*.  
Београд: Чигоја штампа, 2020, 240 стр.)

Истраживањима у књизи *Грамајика у свејлу семанјике* Рајна Драгићевић чини широк, обухватан захват у анализи организације језичког система и његове структуре, посматрајући творбене, грамајичке и лексичке феномене из угла семанјике као чворишта формалних и садржинских, наизглед одвојених, лексичких реализација. Ову је књигу објавила Чигоја штампа 2020. године, а значај и квалитет потврђују њој саобразни компетентни рецензети – акад. Предраг Пипер, проф. др Даринка Гортан Премк и проф. др Божо Ђорић.

Ауторка се дуги низ година бави лексиколошким темама, парадигматским и синтагматским лексичким односима, у које оправдано уврштава и дериватолошку проблематику (о чему има и један рад у овој књизи), при чему је акценат, најчешће, на семанјичким особеностима речи, њихових односа и творбе. Методологију у испитивањима Р. Драгићевић увек примерено усклађује с одређеном обрађиваном проблематиком: полазиштима теорије прототипа, компоненцијалном и концептуалном анализом, асоцијативном методом, што овога пута допуњује приступима фази лингвистике, на шта упућује констатација у *Уводној речи*: „Оно што повезује скоро све радове у овој књизи јесте њихова *фазилинјивисјичност* у тематици и методологији, тј. испитивање језичких јединица чија семанјичко-грамајичка улога унутар лексеме, реченичне конструкције или реченице није јасно одређена, већ се прелива од једне до друге крајности могућег семанјичко-функционалног спектра” (стр. 11).

Садржај књиге *Грамајика у свејлу семанјике* чине ауторкини објављени радови (укупно 16), који су овога пута тематски организовани у три целине: I *Грамајика у ојлегалу семанјике* (15–92. стр.), II *Творба речи у ојлегалу семанјике* (93–174. стр.) и III *Лексика у ојлегалу семанјике* (175–215. стр.). Истраживањима претходи *Уводна реч* (7–12. стр.), у којој се укратко фокусирају кључна питања, методологија, значај и закључци сваког испитивања, те се већ на самом почетку наговештавају контуре и даје скица анализе речи, од њеног творбеног сегмента, преко морфосинтаксичких реализација и трансформација до њене позиције, значења и функције у ужем (синтагматском) и ширем (реченичном) контексту. На крају су дати апстракти на српском и енглеском језику, упућивања на пуне референце радова датих у књизи (*Библиографска белешка*), као и *Рејисјар имена* аутора на које се Р. Драгићевић позива у својим истраживањима.

У првој целини књиге *Грамајика у ојлегалу семанјике* налазе се истраживања која истичу спону између појединих грамајичких, формалних феномена и њиховог значења. Издвојена су питања једног типа *јарјишијивних синјијајми*, њихових сегмената – управног дела и допуне, затим осветљавање *начинских јрилоја*, који су синтаксички у функцији глаголске одредбе за начин, а семанјички квалификују субјекат, те важна и нова тема *лајолске антијонимије*, тј. испитивање лексичке негације настале негатором (речцом *не-*) насупрот синтаксичкој, као и проблем *јисања неолојизама* у форми вишечланих лексичких јединица, с освртом на њихова

категоријална обележја, али и значење, домене употребе, нормативистику, све у контексту тенденција ка аналитизму/полисинтетизму у словенским језицима. Фазични карактер свих отворених питања ауторка приказује бројним, исцрпним, детаљним анализама и илустрован је нпр. растегљивим распоном центар : периферија лексикона, значајем прототипа (нпр. у примеру метонимијске квантификације материје), различитим интерпретацијама значења (нпр. начинских прилога) у зависности од прагматике, стилистике, експресивизације итд.

Прво поглавље ауторка отвара двама веома важним истраживањима о партикуларизаторима и њиховим допунама, што би се, у другој терминологији тицало значења и структуре колокација на континууму синтагматских лексичких односа, од везаних до оних чврстих. Ови су радови, фокусирани на често занемаривану проблематику лексичке синтагматике у србистици, а озбиљно разрађену и описани у страниој литератури, и посебан су допринос домаћој лексикологији и синтаксичкој синтагматици. У раду *О њарњикуларизањорима-садржавачима* (15–36. стр.) ауторка развија примарно детаљну семантичку анализу партитивних синтагми чији управни члан номинује какву посуду, а зависни материју. Након исцрпног приказа савремених истраживања ове тематике, већ сами наслови појединих поглавља у раду – *О њањиру сује*; *О лонцу сује*; *Најомене о библиотеци* – предочавају проблематику (не)одређености квантификације, градуелности и фазичности семантике садржавача, његовог прототипа (и/или стереотипа) и степена синтаксичко-семантичке информативности и постојаности синтагме, а све у вези с уобичајености, тј. неуобичајености држања материје у посуди. Стога, ову комплексну проблематику Р. Драгићевић посматра из лексичкосемантичке, синтаксичко-семантичке и лексикографске перспективе, полазећи од поставки компоненцијалне и концептуалне анализе, те теорије прототипа. Проблематизујући питање обједињеног значења синтагме, ауторка лексички спој *њањир сује* смешта у шири контекст: *На сњолу је њањир сује.* (оба ентитета); *Појео је њањир сује.* (количина која је у садржавачу), уочавајући да глаголска семантика одређује семантичку реализацију уобличавача: примарно значење у првом примеру фокусира управни члан синтагме, док се развојем метонимије као резултат остварује значење количине, при чему је тежиште на допуни – *суја*. Овај важан закључак, према мишљењу ауторке, треба да буде и лексикографски ваљано презентовањ, што по правилу није случај. У синтаксичко-семантичкој перспективи анализе, ослањајући се на поједина истраживања М. Ивић, ауторка диференцира имплицитну партикуларизацију (*њри њива, две њелеће чорбе, две кафе; њојуњио је њуну њејељару* и сл.), регуларну партикуларизацију (*њањир сује, њоља чаја* и сл.) и партикуларизацију с обавезним детерминатором (*На сњолу је била њејељара њуна ојуњака*). У вези с тим, вредни су закључци који се односе на корелацију лексичког језгра и информативности, фокуса посматране синтагме (нпр. (а) тањир – *На сњолу је био њањир сује* : (б) *На сњолу је био њањир сује, а не њањир њасуља* : (в) *супа* – *Појео је њањир сује* : (г) *Појуо је лонац кафе*). Значај овог исцрпног испитивања, семантички (и синтаксички) хиперонимског односа део – целина, јесте у томе што представља узорно истраживање, засновано на обимној и релевантној литератури, истраживање које уноси новине у лексикологију српског језика, осветљавајући један сегмент лексичке синтагматике отаварајући тиме пут ка продубљеним и проширеним даљим испитивањима услова компатибилности лексема у најужем контексту, њихове полисемије и лексикографске обраде.

Други рад под насловом *О неким особеносњима њарњикуларизањора-уобличивача* наслања се тематски и методолошки на претходни, с идејом да се допре до семантике именица које својим сиромашним семантичким садржајем и недовољном информативношћу захтевају допуну (нпр. *венац* (паприка), *њрудва* (снега), *нињ*



(паучине) и сл.), а којима се номиновани ентитети у функцији допуне партикуларизују, уобличавају и постају бројиви. Дакле, опет су у питању мање-више везани и постојани синтагматски спојеви, а питање које се отвара тиче се семантичке природе ових уобличивача, степена њихове прототипичности и информативности, што је у вези с могућношћу имлицираности допуне. Ауторка ову проблематику ставља у контекст феномена *инкапсулације* (према Лајонсу), тј. семантичког садржавања једне лексема у другој (нпр. *шуйнуџи* лопту = *шуйнуџи*, ударити лопту (*ноћом*)). О несамосталности оваквих именица (*ниџи*, *џласџи*, *букеџи*, *џрудва* и сл.) и нужној вези с номинованим ентитетом које уобличавају сведоче и њихове дефиниције у речницима. Наиме, ауторка запажа да, осим семе *облик*, понекад *величина*, *сџрукџура*, *џусџина*, као да постоји и нека семантичка валенца, чиме се отвара место допуни и на тај начин се њихово значење опредељује, конкретизује, тј. форма добија садржај. Даље, речничке дефиниције откривају непотпуну семантику ових именица тиме што се оне често уводе као: *оно шџио...*, а степен конкретизације варира – од (а) назив материје (нпр. *влакно* је *џело*, *џрумен* је *комаџ*); преко (б) делимичне конкретизације (*Ниџи* је *џиџа*, *комаџ*, *влакно од вуње*, *свиле*, *вешџачких сировина* и др.), до (в) потпуне везаности за допуну (*џласџи*: *веџа или маџа колиџина сена или сноџова сложена око сџоџера у облику куџе*). У контексту инкапсулације, највиши степен је у случају под (в) и то су именице *букеџи*, *мрва*, *џласџи*, *џрамен*, које иступају као прототипи (*букеџи цвеџа*, *мрва хлеба* и сл.); нижи степен инкапсулације уочава се код именица под (б) *венаџ*, *џрудва*, *карика*, *колуџи*, *млаз*, *низ*; најнижи степен инкапсулације налази се код најапстрактнијих уобличивача: *влакно*, *џомила*, *џрумен*, *камара*, *хриџа*, које могу конкретизовати најразличитије материје.

Реченицом „Само повезивање синтаксичке анализе са семантичком и прагматичком открива које све информације прималац открива док интерпретира реченицу” (61. стр.) Р. Драгићевић закружује трећи рад у првом поглављу под насловом *О начинским џрилозима субјекатџске квалџфикаџије* (49–62. стр.), што би уједно била кључна нит која повезује истраживања у овом сегменту књиге. Овда се, наиме, испитују реченице типа *Марко је нервозно возио ауџо*, тј. семантичка, синтаксичка и прагматичка улога и функција начинских прилога (*нервозно*) који су синтаксички у функцији глаголске одредбе за начин, а семантички квалџфикују субјекат. У том смислу ауторка као предмет истраживања поставља семантичке карактеристике ових прилога, граматичке и семантичке особине глагола у служби предиката, семантичке особине именске речи у служби субјекта, те семантичку компатибилност прилога с именицама и глаголима. Значајни закључци тичу се природе и значења самих ових прилога. Прво, постали су од лексема који су у вези са својствима вршиоца радње, самим човеком (*џамеџино*, *лукаво*, *џорџо*), његовим стањима (*дремљиво*, *џиџано*), осећањима (*џалосно*, *усхићено*, *нервозно*), те релацијама (*роџачки*, *људски*). Друго, настали су поприложивањем придева који значе људске особине, при чему они који означавају духовне особине квалџфикују и субјекат и радњу (*Ураџио је џо џуџо*), док се они који упућују на физичке особине, у овој функцији, реализују само у секундарним значењима (*Слеџо му је веровала*). Да граница овде није крута показују примери *Неџно је ухваџио њену руку* (израженије прилошко дејство) : *Злобно је ухваџио њену руку* (израженије атрибутско дејство) јер се поступак (*неџносџи*) може или не може (*злоба*) физички манифестовати. Даље, када су глаголи у питању, а у контексту дате проблематике, Р. Драгићевић увиђе следеће релевантне аспекте: глаголско стање (*Куџа је оџмено намеџџена* – квалџфикују се и граматички и семантички субјекат и радња, али и неисказани аргументи – објекат и, можда даље, стварни вршилац, власник куће); глаголски вид: (а) и субјекат и радња – *Иџао је весело* : (б) само субјекат – *Весело је доџао* (← *Био је весео када је доџао*). Ауторка даље испитује разлику између начинских прилога и других,

сродних лексичких и граматичких средстава (апозитив и актуелни квалификатив), те превагу у употреби начинских прилога приписује њиховој придевској семантици. Стога они недвосмислено квалификују вршиоца радње, а њиховом употребом се постиже уверљивост, динамичност, експресивност.

Иновативност у сагледавању антонимије огледа се у истраживању *Зайџажања о лексичкој негацији глагола* (63–76. стр.), у којем ауторка испитује могућност реализације логичког односа супротности код глагола речцом (префиксом) *не-*, тј. остварења новог глагола или бар дела његовог лексичког значења, а не само граматичког, тј. синтаксичког. Полазећи од претпоставке да су бар неке компоненте значења глагола другачије употребом негатора, као и од хипотезе да би се овај логички однос у некој мери морао остварити и код ове врсте речи, као код придева, именица, прилога итд., ауторка даје исцрпан преглед истраживања о овом феномену и констатује да су се само поједини аутори дотicali дате теме у контексту негације одређених глаголских облика (нпр. императив) или реченице, те да је ова проблематика остала изван фокуса пажње. Анализом пак утврђује ограничен, али довољан обим негираних глагола с посебном семантиком, чији су показатељи: (1) спојено писање: *несћајати*, *негосћајати*, где би још дошли и поједини дијалектизми и архаизми (из Речника САНУ): *небавићи се* (трудити се, мучити се), *нећодоваћи*, *несћаваћи* (нестајати), *несћанући* и сл.; (2) нестепеновани антоними у комплементарном логичком односу: *живећи* : *не живећи*, *имаћи* : *немаћи*, *присусућиваћи* : *неприсусућиваћи* и сл.; (3) непотпуни антоними – антонимски однос само у једном значењу: *видећи* : *не видећи* (бити слеп), *чући* : *не чући*, *вредећи* : *не вредећи* и многи други с квалификативним значењем; (4) степеновани (контекстуално и стилски): *волећи* : *не волећи* (кад значи *мрзећи*), с компонентом интензитета и ефектима еуфемизације и експресивизације; (5) без новог значења, осим синтаксичког: *чијијати* : *не чијијати* (књигу) и сл. Истраживањем је показано да је могуће постојање нове лексичке вредности у случају обрасца *не + глагол*, тј. да је оправдано говорити о лексичкој а не само о граматичкој негацији глагола.

Значајан допринос српској лексикологији, нормативистици, али и шире – компаративним истраживањима на међусловенском плану има рад *Правописна решења нових речи у српским циљаним медијима* (77–89. стр.), у којем се испитују језички и вањјезички феномени уплива нове лексике у српски и друге словенске језике. Фокусиран је правописни аспект овог феномена и то у оном најкомплекснијем његовом делу – писање сложеница, полусложеница и вишечланих лексичких јединица, у којем се преплићу питања семантике, синтаксе, творбе речи, те етимологије и уобичајене правописне праксе, која, с разлогом, не може да иде у корак с појавом нових речи и спојева речи, често околишанизама. Но, проблем је евидентан, нарочито у шатампима где се налазе различита правописна решења (*меџафон дијломаиџа* : *џоалеџ-дијломаиџа* : „*џојоџа*” *мафија*). Ауторка заговара идеју да се на ова питања одговор тражи решавањем структурнојезичких питања која су у позадини, и корак даље – да се „открије која се то глобална тенденција у развоју словенских језика, на свим нивоима структуре, потврђује порастом броја оваквих јединица” (81. стр.). Прегледом славистичке, махом руске, литературе о новим речима и њиховом писању, Р. Драгићевић констатује дивергенцију у ставовима: тенденција аналитизма насупрот порасту полисинтетизма. На основу опсежне анализе датих приступа, ауторка нуди решење које почива на критеријумима – самостална лексичка јединица – одвојено писање (*меџафон дијломаиџа*) : префиксоид – спојено писање (*меџапроблем*). Иако постоји читав спектар прелазних случајева када је у питању писање страних речи, овим је радом начињен значајан искорак у сагледавању шире слике овог периферног лексичког слоја и понуђен је предлог писања најфреквентнијих формално-садржинских лексичких јединица.

Друго поглавље *Творба речи у оїлегалу семантике* сачињавају радови који се тичу или (а) семантике појединих суфикса (питање ономотопејности *-аиї*, *-еиї*, *-оиї*, *-уиї* те негативне маркираности *-ав*), или (б) синтезе општих питања дериватологије у србистици и славистици (актуелна питања творбе; њен статус у лексикологији; префиксација; конверзија на примеру поприложених именица). Само примери истраживања значења наведених суфикса одсликавају прилично магловите границе семантичких скупина нпр. негативне, неутралне и позитивне маркираности суфикса *-ав*, што ауторка потврђује констатацијом: „Важно питање које се овде поставља јесте да ли суфикс *-ав* [...] уноси у придеве непожељну/негативну маркираност. Одговор на ово питање је *сїейенасїї*” (истакла Ј. Д.) (159. стр.).

Проблематику значења суфикса Р. Драгићевић оправдано поставља с обзиром на поставке појединих аутора (нпр. П. Скок, М. Николић) да обрађивани суфикси уносе, на први поглед, неочекивано значење. У раду *О ономаїоїејским именицама са суфиксима -аиї, -еиї, -оиї, -уиї* ауторка се тако пита о оправданости поставке њиховог ономотопејског карактера јер, како каже, у њима нема фонетског симболизма. Овој проблематици приступа из дијахроне, синхроне и компаративне, међусловенске перспективе, најпре констатујући да ове именице долазе од свесловенског и прасловенског суфикса *-њ* који се додавао на ономотопејску основу. Ауторка износи занимљиво виђење А. Мартинеа о развоју овог суфикса: од показне заменице, деиктичке функције (најпре прстом), коју вербално даље преузима сугласник [т] који прати вокал [а], што се препознаје у савременим језицима (фр. *tiens!* („гле, држи, чуј!“), ит. *dai* или *togli* „узми“, у енгл. *there* „тамо“, нем. *da* „тамо“ итд.). Анализом невелике грађе из Матешјевог обратног речника, РМС и РСАНУ, закључује да су то двосложне именице мушког рода, с једносложном основом и да означавају (а) покрет праћен звуком, (б) само звук и (в) само покрет. Најбројнија је прва група (а), која се даље грана на семантичке скупине: орган (*цвокоїњ* зуба); механизам (*клоїоїњ* машина); природа (*роїоїњ* мора); (б) звук: људи (*кикоїњ*, *цикоїњ*, *шайаїњ*); животиње (*їуїуїњ*, *крекеїњ*, *мекеїњ*); (в) покрет (најмање): *грхаїњ*, *скакуїњ*, *їреїеїњ*. На питање у чему се ипак огледа ономотопејност ових суфикса, ауторка каже: „у њиховој једносложности и у асонанци, која се постиже изједначавањем вокала основе и вокала суфикса” (99. стр.). О уклопљености у лексички систем српског језика говори њихова полисемантичност и, сходно томе, деривација (*блебеїњавац*, *їуїуїњка*, *звекеїњало*, *кикоїњало*, *клеїеїњуца*, *їреїеїњљика* итд.). Детаљна творбено-семантичка анализа датих суфикса довела је до закључка да: „Суфикси *-аиї*, *-еиї*, *-оиї*, *-уиї* имају ономотопејско значење, али само у споју са ономотопејским творбеним основама, што значи да они не спадају у праве ономотопеје” (101. стр.).

Семантику суфикса *-ав* пак Р. Драгићевић испитује у контексту могућности његове негативне маркираности, подстакнута опажањем М. Николића, аутора *Обраїної речника срїскої језика*, а да сам суфикс не носи ту обојеност. Констатује живост и продуктивност овог суфикса у српском језику, за разлику од нпр. бугарског и износи закључке домаћих дериватолога, који му приписују значења опскрбљености, обиља, сличности (С. Бабић), типичне особине, појаве на телу, болести, деминутивности (И. Клајн), те своју класификацију која почива на квантификацији или идентичности особине с мотивном именицом (*їеїава*; *їрбав*, *їушав*; *дроњава*; *меїшљав*). Издвојених 730 придева с овим суфиксом класификује на оне који су позитивно, неутрално или негативно маркирани, с оградом да неконтекстуализована значења често нису довољна за ову сегментацију, те ове групе треба схватити као *їенденцију* не коначну поделу (истакла Ј.Д.). Бројчано је најбогатија трећа група (377 примера наспрам само 36 с позитивном маркираношћу), при чему је највише оних који упућују на људске (физичке) особине, стања и понашање (посебно се негативно вреднују мршавост, бубуљичавост, разроконост, а духовне – глупост и

лицемерје). У вредне закључке, сличне претходном истраживању, убраја се следеће: суфикс *-ав* има трансформациону улогу; значење ових придева зависи пре свега од мотивне речи (уп. *љубав* : *блисџав*); постоји тенденција везивања основа с негативном семантиком пре за суфикс *-ав* него за *-ан* (и код пореклом страних речи: *ћелав*, *ћоџав*); ову тенденцију пак не треба схватити као семантичку него пре као прагматичку.

Иако не одговара хронолошком реду наведеном у садржају, теоријску проблематику творбе речи (актуелна питања у вези с њом, питање њеног места у лексикологији, те проблематика префиксације као творбеног поступка) треба отворити ставовима о месту ове (под)дисциплине у лексиколошким истраживањима, изнетим у раду *Сџаџџс деривационих односа у лексиколоџији* (113–118. стр.). Полази се од саме дефиниције лексикологије као дела: „науке о језику који проучава значење речи, као и синтагматске, парадигматске и деривационе везе међу речима” (Драгићевић 2007: 17), у којој поједини аутори последњи сегмент предмета ове дисциплине виде као споран, позивајући се на Сосирово сврставање, према њиховом схватању, у парадигматске лексичке односе. Ауторка увиђа делимичну оправданост оваквих тврдњи, додајући да се творба речи може разумети и као синтагматски однос, али додаје да се методологија истраживања нпр. синонима или антонима потпуно разликује од творбе речи. Своју тврдњу наглашава ставом да деривациони односи представљају стално дијалектичко преплитање синтагматског и парадигматског плана (говорник нпр. бира одговарајући суфикс, *-џељ* или *-лац* (парадигматски), те га у синтагматском чину семантички прилагођава основи, нпр. *сџасџељ* и *сџасџлац* и сл.). Стога, ако лексиколога занима значење речи и њен творбени потенцијал, однос значења мотивне лексеме и њене творбене дисперзије, степен значења који се преноси у деривате из мотивне речи, те, коначно, ако су полисемија и деривација један од кључних показатеља статуса лексеме у лексичком систему – и те како су „деривациони односи предмет озбиљног интересовања у лексикологији” (114. стр.).

Рад под насловом *Акџуелна џџџања науке о џворби речи (на маџеријалу радова Комисије за џворбу речи Међународној славистичкој комисији)* (103–112. стр.) у ствари је водич за савремена истраживања у домену творбе речи у српском језику јер износи тенденције у испитивању актуелних дериватолошких феномена у славистици и значајне закључке еминентних славистичких истраживача, које је Р. Драгићевић систематично и детаљно представила. Прво, у зборницима ове комисије могу се сагледати новине у проучавању творбе речи: (а) фокус се ставља на семантички приступ творби (насупротив формалном); (б) проучава се функција творбе речи, те средства и методе у вези с тим; (в) преусмерава се интересовање с творбе именица на творбу глагола, са суфиксације на префиксацију, с изолованих твореница на оне у (кон)тексту, с уобичајених начина творбе на нове моделе, истиче се питање типологије и универзалија у творби, помера се акценат с творбених средстава за номинацију на она за експресивизацију. Друго, посебно поглавље названо је *Функција џворбе речи и џвореница* и у њему се износе бројни ставови о питањима функције џворбе речи изузимајући номинаџивну (не номинација постојећих него нових, тзв. једнодневних речи); *џворбе речи и друџџвених џримена*; *развија џворбе речи код деце*; *џворбе речи у организацији лексичкој сисџема*; *џроучавања дериваџа у џексџу*; *сџџлске уџџџребе џвореница*. У поглављу под насловом *Средсџџа којима се осџварује џворба речи* изнета су запажања о значењима афикса (модификационо, транспозиционо и мутационо); о префиксима код различитих врста речи; о статистици у творби речи (нпр. у руском су набројнији префиксирани глаголи кретања, а најфреквентнији префикси су *џо-* и *џри-*); о везивању једног префикса за сва значења вишезначног глагола; о префиксима и простим именицама;

о универбацији и другим видовима компресије; о улози метафоре у творби речи; о језичкој типологији у вези с творбом. Надаље, у поглављу *Теоријско-мешовити ирисивијски творби речи*, ауторка износи два водећа приступа: *Творбене универзалности* и *Творба речи из ула коинијивизма*, којима се истовремено трага за универзалним и специфичним појавама у различитим језицима и културама. Овај је рад освежење за српску дериватологију јер доноси низ актуелних, модерних, тема, приступа, идеја, терминологију итд. који отварају пут за нова, савремена и надасве потребна истраживања у србистици уопште.

Једно од важних и актуелних питања творбе, како се види из претходног прегледа, јесте префиксација и зато му ауторка посвећује посебно истраживање под насловом *Префиксација у србистици и славистици* (137–150. стр.). Основна дилема коју ауторка разрешава у овом раду јесте одређење префиксације или као оделитог творбеног поступка или као сегмента процеса слагања, при чему је други приступ заступљенији у србистици, што је у вези с дијакроним разумевањем префикса као самосталне лексеме (предлога), а не као творбеног форманта. Прегледом словенских граматика, установљује да се префиксација не третира као слагање, него као (а) *афиксација*, уз констатацију да ово може бити технички термин за поједностављивање проблематике, или као (б) део *извођења* (*деривације*), те да постоје и детаљне класификације (Шведов и др.) (11 творбених поступака, према томе да ли реч има једну или више мотивационих основа) или Топоришчеве поделе на извођење, слагање, састављање, склапање (префиксација се уврштава у *састављање*). Став о томе да је префиксација посебан начин творбе ауторка аргументује следећим чињеницама: (1) предлог и префикс нису на истом нивоу – први је слободна, а други везана јединица; (2) постоје префикси који пореклом нису предлози: *йра-*, *йро-*, *раз-*, *нуз-* и сл.; (3) предлози су јединице које се везују за именице, али не и за глаголе, што ауторка поткрепљује ставом И. Клајна: „Префикси, у ствари, у неким глаголима не обављају предлошку него прилошку функцију: *избацијти* = бацити *најоље*, *ујасјти* = пасти *унујра*, *јојјисајти* = писати *доле* [...]” (Клајн 2002: 178); (4) примерима *јомајка*, *омален*, *најлув* илуструје се семантичка неизједначеност с предлозима *јо-*, *о-*, *на-*. Надаље се наводе разлози зашто се префикси удаљавају од предлога и настављају самостално своју егзистенцију (депревербација, депрефиксација, секундарна имперфектизација, трансфиксација). Решење питања лексема с префиксоидима види у томе „да се творба са префиксоидима раздвоји у посебан начин творбе који би био аутономан у односу на префиксацију” (147. стр.).

Да конверзију треба разумети као дубоко семантички условљен процес творбе Р. Драгићевић потврђује у истраживању *Семантичка анализа десујјантивних јредлоја у српском језику* (119–137. стр.). Овај рад посвећен је детаљнијој семантичкој анализи именица које имају способност поприложавања: *врх*, *дно*, *крај*, *дуж*, *јуј*, *јуј*, *место* и *чело*, а наставак је истраживања *О именицама у служби јредлоја* (*Јужнословенски филолој LXXVIII*). Својство је ових именица да имају месну и партитивну семантику и да могу означавати неку граничну тачку, линију, вертикално или хоризонтално концептуализованог тро- или дводимензионалног објекта, те се истраживање темељи на полазиштима теорије прототипа и концептуалне анализе. Након детаљне анализе сваке именице појединачно, упарених антонима, те свих заједно у систему, ауторка долази до следећих закључака: (а) конверзија није резултат огољене граматикализације, него пресемантизације полазног садржаја; (б) однос између полазне и лексеме настале конверзијом није хомонимичан због изразите семантичке везе међу њима; (в) предлози настали од именице имају заједничка семантичка својства која се тичу: обједињене месне и партитивне природе, непрецизности у погледу вршења радње око граница појма у генитиву (на



самој граници или у непосредној околини: *ходају дуж њуџа, њоред мора; сеги чело ноу и сл.*)

Један од закључака у раду о вези предлога и именица јесте да ове лексеме нису хомонимичне јер је предуслов за остварење овог парадигматског односа изостанак семантичке везе. Овој проблематици посвећен је рад *Семантичка деривација* (163–174. стр.), у којем се отварају важна питања односа полисемије и хомонимије те критеријума за утврђивање хомонимичности (полази се од примера *ручица (дејейџа) : ручица мењача*). Износећи различите ставове о овим двома комплексним и важним појавама у организацији лексичког система, које се огледају у лексикографском устројству, ауторка констатује да постоје, у основи, два супротстављена схватања: (1) не постоји вишезначност, само истозвучност различитих речи (Потебња 1958); (2) семантичка деривација је генератор полисемије, при чему су полисемија и деривација сродни процеси, засновани на сличним принципима и резултатима (што потврђују феномени регуларности : нерегуларности, продуктивности : непродуктивности и сл. (према Апресјан, у србистици Гортан Премк – *семантичко варирање*)). Ова два схватања јесу у ствари два приступа полисемији и хомонимији, те границама међу њима.

Треће поглавље књиге *Лексика у оїлегалу семантике* (175–215. стр.) садржи четири значајна, инспиративна и тематски и методолошки врло иновативна истраживања о спрези семантике лексеме и њеног контекста, тј. о неконтекстуализованом значењу и оном које се конструише у вези с другим лексемама. Другим речима, испитује се феномен лексичког афинитета, компатибилитета, услова колокабилности и њених последица. Било да ове појаве ауторка испитује концептуалном анализом, колокацијском или асоцијативном методом, те идентификацијом прототипичних оквира у контексту категоризације, закључци до којих долази Р. Драгићевић разоткривају значењску структуру лексема до које се тешко долази и где и речничке дефиниције не помажу, него је донекле још замагљују. Осим појединих лексичких значења, ауторка се спонтано и логично дотиче питања њихових парадигматских веза, синонимије пре свега, али и хипонимије, те антонимије, све у зависности којим се аспектом значења бави или коју проблематику обрађује.

Радови који фокусирају питање значења у контексту баве се (а) везом колокационог опсега лексеме и њеног односа с парадигматским или синтагматском планом: *О значењу њридева као услову и њоследици њихове лексичке сїојивосїи* (195–205. стр.); концептуализацијом лексема широке семантике: *О значењској њодсїецификованосїи на њримеру лексеме основа* (183–194. стр.); (б) релацијом лексема на парадигматском плану: *Нека заїажања о њридевској конїексїуалној синонимији* (205–215. стр.); *О моїуџим инїџерїреїацїјама семантичкої односа њридева грд и гора* (175–182. стр.).

Да би дошла до одговора на питање о семантичком разграничењу *придева њрг и њорд*, насталих цепањем семантичке структуре прасловенског *придева грџдџ*, ауторка прибегава различитим интерпретацијама ове проблематике. Једна је да су они резултат енантосемије, тј. развијања супротних значења *придева грџдџ* још у прасловенском периоду, при чему *џрг* значи *ружан, наказан* (негативна физичка особине), а *џорд* је *досїојансївен* (позитивна духовна особина) (овим поступком настали и поједини *придеви* додавањем различитих суфикса на исту основу, нпр. *диван* и *диваљ*; *їиздав* и *їаган*). Због несиметричности примарних семантичких реализација, ови *придеви*, наводи ауторка, јесу квазиантоними и имају особеност паронима. Други контекст анализе ових *придева* јесте платисемија (широкозначност): од израженог степена неког својства (три подзначења *придева џрг* у РСАНУ) > степен висине (*џорд*) > метафора: позитивно вредновање висине (у значењу *досїојансївен*). У том смислу, значење *придева џрг* јесте *који је великих*



*димензија, оџроман, а џорд* јесте онај који се високо уздиже, висок. Трећа могућност семантичке диференцијације јесте цепање семантичког система *грџдџ* и настанак хоминима, дакле, обама придевима реферише се на оној који је *охол, сујеџан, нагмен*, што значи да је дошло до осамостаљивање примарног значења лексеме *грџдџ*. Стога, тешко је рећи како је текао процес који је резултирао различитим семемама у анализираним примерима, нарочито што се не зна поуздано његово примарно значење у прасловенском, што је, као се наводи, тачка ослонца у лексичкој анализи. Ауторка сматра да се ипак ради о трећој наведеној могућности, да су ово придеви у ствари хомоними, позивајући се на РЈАЗУ, где се под *џорд* подразумева *охол, џоносџи*, те да је „придев *грџдџ* у прасловенском заиста означавао негативну духовну особину” (181. стр.). Овим су истраживањем осветљене различите интерпретације тумачења значења етимолошки повезаних лексема и узоран је методолошки приступ преиспитивању њихове недовољно јасне примарне семантике.

Слична проблематика мутне и такође недовољно специфичне природе лексичког значења, овога пута због уопштености, обрађена је у истраживању *О значењској џодсџеџификованосџи на џримџру лексеме основа* (183–194. стр.). Оваква општа, неконкретна значења, у речницима наведена као оно *џџо...* приписују се тзв. *џодсџеџификованим лексемама* (енгл. *semantic underspecification*), какве су именице нпр. *сџвар, чињеница, кора, џџињање, џредемеџ* (испитивали у српском језику М. Ивић, В. Петровић, М. Дешић, Е. Фекете), те *основа*, за чијим значењима ауторка трага применом концептуалне анализе, која подразумева опредмеђивање апстрактних појмова и ишчитавање значења на основу њеног најужег контекста. Увидом у електронски корпус српског језика, ауторка установљује врло високу фреквентност ове лексема (само у номинативу јединине бележи се 1031 пут), што упућује на њену веома широку дистрибуцију (од основе *храма, коџарке, џреџраживања, уџвора, образовања, џроуџла* итд. до основе *за филм, за обнову* и сл.), при чему, како и речничка дефиниција говори, заједничко за све јесте сема *базичносџи*. Примери показују да основа може бити на *џочџџку* (стартна тачка какве појаве која се простире или хоризонтално – као извор и даље РЕКА, или вертикално – ТЕМЕЉ, КОРЕН, ПОДЛОГА, ПЛАТФОРМА) и у *ценџџру* као тачка – ПЛОД БИЉКЕ (СРЖ, СЕМЕ), или као основа (СТОЖЕР, СТУБ). Као закључак, ауторка износи да апстракцију номинивану као *основа* разумемо путем појмовних метафора: (1) ОСНОВА ЈЕ ТЕМЕЉ ЗГРАДЕ; (2) ОСНОВА ЈЕ СТУБ ЗГРАДЕ; (3) ОСНОВА ЈЕ КОРЕН БИЉКЕ; (4) ОСНОВА ЈЕ СРЖ У ПЛОДУ БИЉКЕ; (5) ОСНОВА ЈЕ ИЗВОР РЕКЕ; (6) ОСНОВА ЈЕ ПОДЛОГА, а све ове метафоре потврђују тезу когнитивне семантике да се апстрактна, подспецификована значења конкретизују појмовима и појавама из најближег човековог окружења. Показано је да је концептуална анализа пут за разоткривање појединих сема и њиховог преплитања.

Настављајући испитивање значења лексема, овога пута на релацији значење – контекст, Р. Драгићевић у раду *О значењу џридева као услову и џоследџи њихове лексичке сџџивосџи* (195–205. стр.) испитује семантику циљано бираних придева. Инспирацију налази у питању јеси ли синтагматски постојани лексички спојеви (колокације) услов или последица значења лексема које их сачињавају. Пратећи мишљења Палмера и Лајонса, хипотеза у истраживању јесте да се ради о обема појавама и да не треба одговор тражити у крајностима. Закључке које изводи ауторка добија на основу анализе вербалних асоцијација изворних говорника српског и немачког језика на стимулусе: *џлџџ (dumm), леџ (schön), гобар (gut), сџвар (alt), моћан (mächtig), сџроџ (streng), веран (treu) и срећан (glücklich)*. И овога пута је потврђен принцип најјаче антонимске везе као одговора, будући да је то слика менталне позиције овог логичког односа, код придева који их имају. Значајан закључак пак односи се на дистинкцију ових придева према томе да ли је њихова асоцијација сегмент парадигматског или синтагматског лексичког устројства. „Наиме, у оба

језика, један од два најфреквентнија одговора на придеве *luy* (*dumm*), *leij* (*schön*), *gobar* (*gut*) и *siipar* (*alt*) представља њихов антоним. Лексеме *moħan* (*machtig*), *siiparoi* (*streng*), *veran* (*treu*) и *speħan* (*glücklich*) такође поседују антониме, али, у оба језика, најчесталији одговор на ове придеве представља нека синтагматска асоцијација” (198. стр.), што ауторка доводи у везу с њиховом фреквенцијом. Прву групу придева, који као асоцијацију имају антоним, чине фреквентнији придеви у обама језицима, а што је у најдиректнијој вези с њиховим колокационим опсегом. С друге стране, на мање фреквентне придеве окружење оставља веће последице (*veran* → пас, *siiparoi* → професор, отац и сл.). Вредан закључак овог истраживања, а у вези с питањем с почетка о колокацији као услову или последици лексичког значења, јесте то да колокација врши јачи утицај на значење мање фреквентних речи и обрнуто, што потврђују и речничке дефиниције. Ово истраживање уноси још једну димензију виђења постојаних синтагматских односа и отвара пут за нова испитивања услова везаности лексичког споја и односа његових елемената уопште.

Улогу контекста у реализацији синонимије ауторка истражује у раду *Нека зајажјања о иприведској контекстуалној синонимији* (205–215. стр.), подстакнута одговорима ученика који се тичу разумевања придева *шежак* у реченици: *Измуче се деца шешким иушовањем*. Одговор на питање о синонимним придевима, уз очекиване *најоран*, *мучан* и сл. јесте и *душошрајан*, који никако није синоним. Ово отвара питање контекстуалне синонимије, те везе двеју наизглед несинонимних лексема. Ауторка је мишљења да се поједине семе преплићу, утичу једне на друге, у синтагми *душошрајно*, *шешко иушовање*. Другим речима, долази до узајамног зрачења придева међу којима постоји синтагматски афинитет који се очитује у виду постојања заједничких семантичких обележја. Овај међусобни утицај придева ауторка даље анализира из перспективе семантичке позиције за реализацију значења (*чил/чио* и *здрав*), узрочно-последичне везе (*лмоазан* и *шрајав* → *лмоазан ња зашо* и *шрајав*), појачавања значења (*васишћан* и *добар*), семантичке реализације (*круш* и *сишрој*). Посебну пажњу посвећује редоследу придева и њиховом семантичком утицају, те утицају везника. У раду су отворена значајна питања синонимије која су активирала питања контекста, позиције придева у низу и везе са семантиком, као и многа друга питања на која одговор треба тражити према задатим смерницама у овом истраживању.

Истраживања у књизи *Грамашника у свећилу семантике* много су више од путоказа за савремена испитивања лексичког система српског језика. Она нам доносе одговоре на питања у којима је кључна кровна позиција семантике (и прагматике) у анализи граматичких феномена, творбених процеса, лексичког значења у контексту и ван њега, неологизама и њихове садржинске и формалне природе. Из њих ишчитавамо да се овим језичким појавама приступа различитим методама, укључујући и дијахронијски, али пре свега синхронијски план, те компаративни, међујезички аспект. Она нам откривају нове тенденције и терминологију у анализи творбених поступака. Због свега тога дугујемо захвалност ауторки на овако осмишљеној синтези вишегодишњих истраживања, у којима ће будући истраживачи наћи поуздан ослонац за даље анализе и то ослонац у резултатима до којих је Р. Драгићевић дошла, прегледима рецентне литературе, бројним значајним информацијама, те тежити ка сличним дубоким, широким и надасве корисним испитивањима. Студенти ће читајући ове радове проширити своје разумевање лексичких појава и односа, сазнати много вредних, занимљивих, инспиративних података о суптилним прожимањима целокупног језичког система, попуњавајући мозаик путева речи, њиховог настанка, удруживања, осамостаљивања, пуњења и пражњења њиховог семантичког садржаја. Осим тога, имаће и један оригиналан приручник. Наиме, значај књига овакве структуре и садржаја јесте у томе што обухватају раније

објављене радови, увезане тематски, сада у светлу трију нијанси, те добијају нову димензију, јер једно истраживање својом проблематиком или теоријско-методолошким приступом, рађа друго и постиже се целина која је настајала у различитим временским периодима. Свима нама овом књигом отварају се нови видици о преливању семантичких и синтаксичких, творбених и лексичких јединица у овирима прагматике целокупног језичког система, тј. фазичности граница међу категоријама различитих врста и порекла.

Др Јасмина Н. Дражић  
 Универзитет у Новом Саду  
 Филозофски факултет  
 Одсек за српски језик и лингвистику  
*jasmina@ff.uns.ac.rs*

UDC 821.163.41.09 Crnjanski M.(049.32)

## ПОТРАГА ЗА ЧОВЕКОМ

(Миливој Ненин. *Сћењак Црњанској*. Нови Сад: Архив Војводине, 2020, стр. 143)

Читаоце књиге можда може да заинтригира реч *сћењак* у наслову. До самог краја монографије, напомене *О овој књизи*, може претпостављати да се ради о некаквом комаду стене за коју је Црњански прометејски прикован. Мада, ни ова асоцијација није неоправдана и наводи на мисао о хибрису Црњанског, због које неправедно испашта, попут племенитог титана који је људима поконио ватру. Да смо били на добром трагу, потврђује и објашњење Миливоја Ненина, а посебно део где се спомиње светлост „која нам стиже од Црњанског“. Међутим, *сћењак* је заиста добро и срећно одабрана метафора, јер у себи сажима значења и камена и ватре: „*Речник српскога језика* Матице српске из 2007. године (стр. 1269) уз реч *сћењак* бележи: ‘фитиљ у свећи, светиљци, кандилу’. Не бих да се свађам са речником. *Сћењак* из мог сећања је једна врста фитиља у лампи за гас. (Дебља тканина, ширине једног центиметра.) *Сћењак* се упали и даје светлост. Гори док у лампи има гаса.“

*Сћењак* Црњанског односио би се и на његово херојско делање на пољу културе (ватра), али и испаштање (камен). Прометеј је, поклонивши људима ватру, симболички створио човека; даром ватре одвојио га је од животиње. Језиком антропологије говорећи, превео га је из *йресној* у *йечено* (Клод Леви-Строс). Милош Црњански задужио је српску културу као Прометеј човечанство, али, иако физички није био прикован за стену, пратиле су га поражавајуће и неистините кованице, попут Ћосићеве: „пакосништво човека јаке таштине“. Уз то, хибрис писца види се и у неравноправном односу српске културе спрам његовог и Андрићевог дела: „Ако говоримо о Црњанском *данас*, и то *данас* ставимо на кантар, онда на другом тасу мора бити Андрићево *данас*. Другог *данас* нема. Мера и за једног и за другог. (А тај кантар не мери ни завист, ни љубомора...) Био је Црњански свестан те мере. И када га оптужују, да је увек тражио да добије више него други, *йрейиска* га брани. (...) Само је тражио да му дају онолико колико дају и Андрићу.“ Преписка, дакле, на коју је *лучоноша* Миливој Ненин аналитички фокусиран, онај је пламен којим, попут Херакла, искупљује и осветљава личност Милоша Црњанског.

У тој личности Ненин је угледао човека за којим трага, а са чим је повезано и „тражење стењка“. Најпре, ова књига даје нам „лепу слику о Црњанском као човеку и о његовој доследности“, а затим „за шта се Црњански хватао у нашој традицији; али и да пише из уверења. (Хвата се за оно што је *здрво* у нашој традицији!) О тој доследности, значи, и тим уверењима, изнад којих видим и родољубље Милоша Црњанског, жели да говори ова књига...“ И ту долазимо до још једне асоцијације коју побуђује наслов књиге. Ако је, наиме, Диоген из Синопе, оснивач киничке школе, свећом усред дана тражио човека, Миливој Ненин усред овог нашег *ганас* проналази *стењак* којим ће обасјати човека у Црњанском. Тај човек је репрезент оних вредности без којих једна култура не може опстати. Превасходно се ради о родољубљу. Можда није оснивач киничке школе, али Ненин уме да буде оправдано циничан у коментарима и да одбруси попут Диогена: „Станислав Винавер бележи да је Крлежа највећи живи југословенски писац... А још се није ни осушило мастило на текстовима поводом полемике између Крлеже и Црњанског после ‘Оклеветаног рата’... (Пале су и тешке речи).“ Оно што се, најпосле, у овом контексту може констатовати јесте ефекат дупле метафоризације *стењка*. То што важи за Црњанског, важи и за Ненина. Обојица у рукама носе лампу, обојица имају диогенске црте карактера, обојица су родољуби.

Фини цинизам и иронија Миливоја Ненина нису тек пуки декор, већ својеврсне поенте, кулминације или жарисна места у тексту. Тиме се ствара стилска динамичност и примећује да аутор брине да пажња његових читалаца буде одржана. Штавише, попут просветитељских писаца, он се читаоцима непосредно обраћа: „Замислите ситуацију, драги читаоци, у којој пишем писмо рођеној деци и кажем им да ми у следећа два месеца не пишу, јер нећу бити код куће. И замислите сада да се после десетак дана жалим комшилуку како ми се деца не јављају.“ Овакав вид белетризације научног дискурса заправо је вишеструко смислен. Архивски посао који је књижевни историчар морао да обави није био лак, а ни краткотрајан. Тај посао неретко уме да буде напоран, а у зависности од грађе која се истражује, и монотон. Миливој Ненин не допушта нам да се то осети. Он, попут Хорација, горчину свог, за нашу културу лековитог посла, облаже слојевима меда, не би ли читаоцу књига била интересантнија. Отуда се *Стењак Црњанског* чита као мозаична *ћрича* у писмима о потрази за човеком. У том смислу, сугестивна је реченица: „Још једном се показало да је лакше ући у причу, него из ње изићи.“

Ако је један од рецензената ове књиге, Слободан Владушић, сопствене научне радове и монографије бодријаровски именовао *теоријском ћрозом*, онда се можда ова, али и друге књиге Миливоја Ненина, могу назвати *архивском ћрозом*. То уједно значи да научну мисао не обликује само читалачко искуство, истраживање и промишљање, већ и животно. А животно искуство претаче се у приче, које су неопходне како би се научној нарацији улио живот, тј. како би их делио читав колектив. Поново се враћам напомени *О овој књизи*: „Нема више сеоских луда: оних који говоре истину о селу, а којима је истина унапред опроштена. Променио се свет. Али, има људи из прошлих времена.“ Иако нема оних који говоре истину, ипак има оних који је пишу и чине доступном, пријемчивом, који је *ћекну*, обликујући је у приповедачку *векну*.

На том трагу је и уводни пасус поглавља *‘Интјервју’* и *коменћари*, који је од остатка текста одвојен звездом. Одељак је занимљив јер функционише као пародија апстракта, који обично стоји на почетку научних радова, према строгим пропозицијама академског писања. Сажетак је обликован као најавна нове епизоде серије коју гледаоци с нестрпљењем ишчекују или трејлер за наставак свима познатог филма: „У овом тексту ћу, још једном, показати због чега волим да читам пре-

писку и какав се то вишак значења крије у писмима... Али, биће ту приче и о крађи, о претњама убиством, биће и враћања у детињство; описаћу и први судар са ауторитетима; биће и постављања дијагноза, мало вискија, али и померене логике... Биће доста дигресија, али и 'нових' теоријских појмова. Измешаће се учитељице и тетке. А текст ћу почети анегдотом, која ће бити испричана по сећању – скроз ненаучно. По свему судећи требало би да то буде један весео текст. "Покривено је, дакле, све што резиме треба да садржи, али је написано на духовит начин, чиме је уједно луцидно наглашена једна од најважнијих функција апстракта – да заинтересује читаоце да прочитају рад. Разлог за веселост текста можда лежи у томе што доноси нове увиде у непознате рукописе и ново знање о писцу, делу или проблему. Туга чланака, према оваквим аналогијама, била би илустрована досадом, одсуством нових открића и приче.

Ваљало би се осврнути и на концепт књиге. Чини је седам поглавља, распоређених у три целине. Прве две целине чини симетричан распоред од по три поглавља: *И О ѿноу једне ѿолемике и још ѿонечем, Инѿервју и коменѿари, Узалудан ѿсоа Младена Лесковца; П О доследносѿи и још ѿонечем, О сѿиоодѿишњици једноѿ ѿисма, Уреднички рукоѿис Милошѿа Црњанскоѿ, а трећу Додатак Уѿиоѿија Сѿанислава Винавера. У првом плану је, разуме се, Милош Црњански, и у првих шест поглавља то се експлицитно види. Додатак, међутим, има посебан смисао. Он се може схватити као још један *сѿењак* који омогућује да се осветли личност Црњанског. Наставља се на *Уреднички рукоѿис Милошѿа Црњанскоѿ*, с обзиром на то да је Станислав Винавер „уз уредника Милоша Црњанског, централна личност *Идеја!*“*

Поменути су као „кључни Винаверови текстови ‘У одбрану књижевности’ (у којем брани књижевност од фељтонизма) и ‘У одбрану наше књижевности’ – у којем Винавер не пристаје на то да књижевност сав свој пређени пут у тражењу израза одбаци, да би тако поједностављена била моћније оружје у рукама класе...“ Теме ових Винаверових чланака актуелне су и данас, посебно када се скопчају са текстом „Ми постајемо колонија стране књиге“ Милоша Црњанског, који је готово лајт-мотивски премрежио читаву књигу Миливоја Ненина. И ту се кристалише мисаоно језгро читаве књиге, манифестовано у питању родољубља. Стати у одбрану домаће књижевности јесте неопходно и на том плану треба се залагати, особито јер „ми имамо писаца који могу да стану у ред с најбољим страним“. У том погледу је и Младен Лесковац сагласан са Црњанским, иако у том тренутку (1933) његов глас нема „тежину“. Како се наводи, Наталија Лудошки показала је да Црњанског и Лесковца повезује „љубав према несрећном и нападеном народу; везује их и књижевност тог несрећног народа; али их везује и страх да ће тај народ нестати... Везује их, додајем и ја, и љубав према Лази Костићу.“

Непрестано преиспитивање књижевности и њено одвајање од некњижевних текстова, пажња која се мора посветити српској књижевности и контексту у који се смешта, јесте императив. *Данас* можда и више него пре сто година. Искуство постмодернизма допринело је томе да се књижевним текстом неретко може сматрати готово сваки писани текст, чиме се губе разлике између књижевног и некњижевног дела. С друге стране је најпре тенденција регионализације књижевности, чиме се достојанство националне књижевности урушава, а затим и знатно већа присутност и доступност стране књиге у односу на домаћу литературу. Заступљенији су они писци који одговарају на тренд регионализације, а чија књижевност није утемељена у вредности српске књижевне традиције. Тежећи да буде комерцијална, она постаје потрошна јер заправо не припада нигде и ничему. Отуда се у таквим писцима не може пронаћи човек. Писац који је човек хвата се за оно што је „здрavo“ у традицији којој припада. Он је родољуб, просветитељ и титан који је спреман да



издржи муке, он трпи и „стење“, не би ли свом народу даровао вечни пламен културе. А књижевни историчари, критичари и теоретичари требало би да буду спремни на храброст и делање, макар попут Херакла.

Др Јелена Ђ. Марићевећ Балаћ  
Филозофски факултет у Новом Саду  
Одсек за српску књижевност и језик  
*jelena.maricevic@ff.uns.ac.rs*

UDC 811.163.41:929 Naumov A.(082)(049.32)

## ИТАЛИЈАНСКИ СЛАВИСТИ У ЧАСТ АЛЕКСАНДРУ НАУМОВУ

(*Per Aleksander Naumow. Studi in suo onore.* Ljiljana Banjanin, Persida Lazarević Di Giacomo, Krasimir Stantchev (ured.). Edizioni dell’Orso, 2019, 419 стр.)

У част професора др Александра Наумова (Орнета, 1949), некада шефа Катедре за српски језик Универзитета Ка’Фоскари у Венецији, који је годинама предавао и у Кракову на Универзитету Јагелоника, италијански слависти конципирали су зборник радова *За Александра Наумова*, уредници су Љиљана Бањанин, Персида Лазаревић ди Ђакомо и Красимир Станчев. Књигу је објавила издавачка кућа Edizioni dell’Orso из Алесандрије. У Венецији је предавао је од 2003. године као редовни професор, но и пре тога је као лектор често боравио у Италији. Изузетан углед у славистичком свету допринео је да је као гостујући професор предавао у Ђенови, Познању, на Јејлу и Берклију. Наумов, Рус рођен у Пољској, завршио је студије бугарског и српскохрватског језика у Кракову.

Аутори зборника су италијански слависти, колеге и сарадници. Красимир Станчев у уводном биографском портрету истиче да је сусрет Наумова и италијанских словенских уметности био срећан и плодотворан: Наумов је у Италији пронашао солидну филолошку школу са дугом традицијом, утемељену и у класичној филологији, што му је омогућило да ради на палеославенским преводима из грчких и латинских извора који имају велики значај за ћирилометодијевску баштину. Италијанска славистика пронашла је, пак, у Наумову ретку фигуру свестраног слависте, чији је словенски „екуменизам“ свима био пример и узор.

Зборник од преко 400 страна чине 23 научна рада, импресивна библиографија Александера Наумова, индекс имена, као и кратко представљање аутора. Текстови су груписани у четири тематска дела која су конципирана у складу различитим пољима истраживања Александра Наумова. Прво поглавље садржи шест есеја о словенској филологији и кодикологији (проучавање древних рукописа и издања, ћирилометодијевска питања); друго поглавље, такође, шест филолошких студија углавном посвећених анализи концептуалних и текстолошких аспеката дела која припадају различитим периодима и областима. У трећем поглављу представљена су три прилога из области историјске лингвистике; а у четвртном поглављу је осам радова разнолике природе – о разним словенским књижевностима и културама, где не случајно, имајући у виду интересовања Наумова, превладавају теме у вези с јужнословенским простором. Професор Наумов је радо сарађивао са колегама из Србије и долазио у Србију, у Београду је три године провео као лектор за пољски језик, од 1974. до 1977. године. Сарађивао је са професором Драгишом Бојовићем



из Ниша, био је и председник Програмског савета Међународног центра за православне студије, који је био основан у Нишу.

Зборник започиње уводним текстовима *In Ventitrè alla corte del sultano* (Двадесет троје на султановом двору) Љиљане Бањанин и Персиде Лазаревић ди Ђакомо, следи *Lettera aperta sa Sasza Naumov sulla filologia e la tradizione* (Отворено писмо Саше Наумову о филологији и традицији) Ђорђа Цифера и портрет *Aleksander Naumov: profilo biografico* (Александар Наумов: биографски профил) који потписује Красимир Станчев. Љиљана Бањанин и Персида Лазаревић ди Ђакомо представиле су монографију која одражава разнолика и сложена интересовања Наумова, „маестра славистике“ и њеног „султана“, који је нарочито тежио теоријској и методолошкој јасноћи. У епистоларном обраћању „драгом Саше“, Ђорђо Цифер је у свом размишљању о концептима изучавања филолошке, текстуалне традиције закључио да „проучавање текстуалне традиције из филолошке перспективе не значи само праћење токова текста према најстаријем и аутентичном облику до којег се може доћи, него је то, такође, покушај да се разуме кроз које географске и историјске, а самим тим и културне просторе ти токови пролазе“ (стр. XVIII), а управо такав приступ, својствен Наумову, доприноси да се многе празнине у тумачењима надограде и попуне. Станчев је указао на изузетни научни рад и допринос славистици Наумова, као и његов трилингвизам: употребу руског, старословенског и пољског у породичном кругу.

Симонета Пелузи (Simonetta Pelusi) анализира четврту молитву Оченаша у словенским букварима XVI века из венецијанских архива (*La quarta preghiera del Padre Nostro negli abbecedari slavi veneziani del XVI secolo*) да би указала на ново читање. Пелузи је такође нагласила значај који је Венеција имала као културни и штампарски центар у ширењу словенских књига. Кристијано Диди (Cristiano Diddi) са универзитета у Салерну полази од неколико премиса у раду *Il contributo della slavistica italiana all'edizione critica di Vita Constantini* ка изучавању житија Тирила и Методија. Диди сматра да је италијанска славистика дала допринос текстолошким проучавањима иако је у приметно њено заостајање у односу на европска истраживања последњих педесет година. Виторио Спрингфилд Томелери (Vittorio Springfield Tomelleri) са универзитета у Маћерати у раду *Varianti traduttorie di teotoci nella tradizione slava orientale* бави се предочавањем варијанти превода хвалоспева у част Богородице (Deipara) са грчког на старословенски. Примери превода дати су систематизовано у табелама уз филолошко-лингвистичку анализу. Аутор је у завршном делу одао признање Наумову који је старословенску културу посматрао као путоказ новим изучавањима литургијских текстова. Алесандро Марија Бруни (Alessandro Maria Bruni) са венецијанског универзитета анализирао је у тексту *Руккојиси Григория Назианзина библиотеки Сербской патријархии и музея Сербской православной церкви* гезе превода три српска рукописа (XIV–XVII век). Марко Скарпа (Marco Scarpa) у раду *Il patriarca Germano II (1223–1240) e la polemica antilatinica: la traduzione slava e un testo inedito* бави се рукописима два превода који припадају тзв. антилатинској полемици из 1234, чији је актер био и патријарх Константинопоља Герман II. За један од два текста није познат грчки оригинал, те Скарпа претпоставља да се ради о извештају или белешкама које су грчки учесници водили поводом последњег сабора у Никеји. Прво поглавље закључује Барбара Ломађистро (Barbara Lomagistro) са универзитета у Барију анализом једног глагољичког рукописа *A proposito di un talismano glagolitico*: талисман против уједа. Рукопис који није привукао већу пажњу истраживача, но ауторка наглашава његову важност за реконструкцију књижевних форми: предлаже употребу термина „књижевност свакодневице“ (*letteratura della quotidianità*) у крајевима у којима је била раширена глагољица.

Друго поглавље доноси текст *Sl.eccl. образъ. Studi per un lexicon plurilingue dei termini religiosi e filosofico-teologici* Марије Кјаре Феро (Maria Chiara Ferro) филолога и русисткиње са универзитета у Пескари. Феро се бавила богатим семантичким компонентама црквено-словенског термина *образъ* у средњовековним изворима (XII–XVIII век). Ауторка је наговестила да је њено истраживање део пројекта чији је циљ израда црквенословенско – руског и италијанског речника. Луђија Барони (Lucia Baroni) се у раду *La prosa poetica di Clemente di Ocrida* бави стилистичким и композиционим техникама које је Климент Охридски користио у *ѡхвалама*. Франческа Ромоли (Francesca Romoli) са универзитета у Пизи у раду *Ancora sulle fonti (scritte) della Povest' strašna di Massimo il Greco: la fondazione dell'ordine certosino* представила је досадашња истраживања извора за дело Максима Грека, *Повѣсть сѣрацина* (1518–1525) са циљем да се подстакне даља анализа писаних извора који се односе на оснивање реда картузијанаца, поготову извора који су у складу са годинама Грековог боравка у западној Европи. Маргарита В. Живова: *Оригинальные стихи в несѣицином Пролоѣ XVI в. PIO Slavo 5*<sup>44</sup> представила је оригиналне и до сада непознате стихове *Пролоѣ* из XVI века из колекције Папинског Оријенталног института у Риму (PIO). Закључне странице другог поглавља потписује Персида Лазаревић ди Ђакомо (Persida Lazarević Di Giacomo) са универзитета у Пескари радом *Inde nomen: le ragioni dell'onomastica anhaltino-servestana temleriana*, у којем анализира методологију коју је користио Кристијан Фридрих Темлер, до сада непознати аутор, службеник на двору данског краља, приликом састављања свог *Илирског речника* у XVIII веку.

Треће поглавље садржи свега три рада у вези с јужнословенским лингвистичким простором: бугарским и српским. Марио Енриети (Mario Enrietti) са Универзитета у Торину, у тексту *'Bulgaro antico' e italiano antico. Qualche riflessione comparativa* пореди семантички опсег терминима *italiano antico* и *bulgaro antico*, боље *slavo antico*. Навео је да је италијански природно еволуирао из латинског, док таква природна еволуција изостаје у старословенском, постоји јасна пауза која је условила настанак вештачког идиома. Да би се указало на тај прекид предлаже употребу термина грчко-словенски *greco-slavo* или хеленско-словенски *ellenoslavo*. Ана Влаевска, са Универзитета у Пизи, у есеју *'Bulgaro' sinonimo di 'eretico' nella tradizione italiana?* Анализирала је значење и употребу придева *bulgaro* у италијанском. Влаевска закључује да неадекватна употреба често осликава „лекције из историје“, чије је последице искривљена слика о једном народу. Александра Младеновић, дугогодишња лекторка на венецијанском универзитету и блиска сарадница Александра Наумова, бавила се последицама процеса фрагментације српскохрватског језика који је довео до промена у настави на италијанским универзитетима: *Due decenni di polemiche: serbo-croato, una lingua policentrica*. Младеновић илуструје прве ефекте *Декларације о заједничком језику* из 2017. која има за циљ препознавање његовог статуса полицентричног језика, као и превазилажење сукоба националистичког порекла.

У последњем поглављу уредници су се определили да представе прилоге хронолошким следом. Сара Маџони (Sara Mazzoni) је анализирала присутност дела Ђирила и Методија у руској публицистици 40-тих година XIX века: *I santi Cirillo e Metodio nella pubblicistica russa degli anni quaranta dell'Ottocento*. Професорка Марија Митровић из Трста у иновативном тумачењу Ненадовићевих чувених *Писама из Италије* (1851) предочава ново виђење личности црногорског владике Петра Петровића Његоша: *Oltre gli appunti di viaggio: in cerca di un sovrano ideale*. Ауторка сматра да је Ненадовић свесно идеализовао лик владара у времену изражене друштвено-политичке и моралне кризе која је уздрмала Србију средином

XIX века. Љиљана Бањанин са Универзитета у Торину у раду *Dalla patria slava al panslavismo universale di Ljudevit Vuličević* анализира је припадност фрањевачког мисионара и песника Људевита Вуличевића, као и нијансе термина *домовина* како у време српског романтизма тако и у периоду италијанског ренесансизма. Даниела Рици (Daniela Rizzi) са универзитета у Венецији у прилогу *Per una mappa delle presenze veterotestamentarie nella letteratura del modernismo russo: Caino* трагала је за утицајима Старог завета у руском модернизму, кључном периоду у историји уметности, књижевности и култури. Такође, мапирала је присуство фигуре Каина не као библијске личности, него као књижевни топос. Николета Кабаси (Nicoletta Cabassi) са универзитета у Парми у тексту *Impressioni "italiane" di un diplomatico serbo* сагледавала је дипломатске активности Јована Дучића и његове боравке у Италији, који су оставили упечатљив траг и у његовом књижевном раду. Алесандро Скарсела (Alessandro Scarsella), истраживач са Ка'Фоскари у раду *Note sull'edizione "italiana" di Roma, poesie di Silvin Sardenko (1941)* указује на друштвени контекст који је утицао на словеначког песника Силвина Сарденка да 1941. године упути поему *Рома* италијанском краљу Виктору Емануелу III. Неуспели гест књижевне пропаганде био је покушај повезивања италијанске и словеначке културе како је то намеравао део љубљанске католичке интелигенције. Марија Брадаш, такође са Ка'Фоскари у историјско-критичком приказу сагледава збирку српско-хрватских народних песама коју је приредио оснивач сербо-кroatистике у Падови, Артуро Кронија (1949): *La dizione formulare nella Poesia popolare serbo-croata di Arturo Cronia*. Темом о границама, која је актуелна у Европи не само у XX, него и у XXI веку, бавила се Сања Роић, професорка из Загреба и Трста, која радом *I confini reali e i confini linguistici nella prosa di Fulvio Tomizza* закључује зборник. Роић анализира топос границе као централни у опусу тршћанског писца Фулвија Томице, поготову у његовој *Истарској трилогији*. Ауторка је упоредила хрватски и немачки превод Томициног првог романа *Мајергага*, указала је на потешкоће и несклађеност превода у односу на концепцију идентитета.

Својим импресивним опусом, начином обраде тематике Александар Наумов је пример младим истраживачима какав приступ треба имати у научном раду. Зборник радова не само да даје увид у италијанску славистику, он садржи значајне прилоге научног нивоа достојног ономе коме је и посвећен.

Др Нага Савковић  
Универзитет Унион у Београду  
Факултет за правне и пословне студије „Др Лазар Вркатић“ у Новом Саду  
Катедра за енглески језик  
nadasavk@gmail.com

## ЕСЕЈИСТИКА ДАНИЛА КИША

(Мирјана Бечејски. *Нуљѝа дисципѝлина Данила Киша*. Институт за српску културу Приштина – Лепосавић, 2020, 445 стр.)

Монографија *Нуљѝа дисципѝлина Данила Киша* Мирјане Бечејски у издању Института за српску културу Приштина – Лепосавић представља прерађену докторску дисертацију, која је под насловом *Есејистика Данила Киша* одбрањена 2016. године на Филозофском факултету у Нишу. Основни циљ књиге је систематско представљање и интерпретација есеја и есејистичких форми Д. Киша од најстаријих огледа до текстова из пишчеве заоставштине, али чак и веома строг критичар мора признати да она превазилази и овако амбициозно постављени циљ. У односу на дисертацију, ауторка продубљује истраживање примењујући нова сазнања, како из општег проучавања књижевности и теорије есеја, тако и из тзв. кишологије. Она се суверено креће кроз цео Кишов опус учачајући тематске и формалне везе између различитих форми у којима је писао и одмеравајући пишчеве идеје на широком општем плану, а закључци које изводи резултат су брижљиве анализе извора и помног, вишегодишњег проучавања литературе релевантне за ову тему.

Осим уводне целине, у којој су концептно изложени оквири, циљеви и хипотезе истраживања, књига садржи изузетно значајно поглавље посвећено теорији есеја, четири аналитичка и једно закључно поглавље посвећена Кишовој есејистици, списак цитиране литературе и прилоге (резиме на два страна језика, индекс имена и биографску белешку о ауторки).

У настојању да се приближи одређењу есеја као форме која је управо због своје дисперзивне природе показала виталистичка својства током пет и по векова свога постојања, Мирјана Бечејски најпре прави кратак осврт на његов дијахронијски развој у општој и у националној књижевности издавајући најзначајније ауторе и есејистичка дела (*Есеј и њѝова форма*). Указујући на огроман значај који је есеј добио у савременој књижевности и култури, она с правом истиче потребу за систематичним теоријским проучавањем српског есеја кроз дијахронију (где је есеј до сада посматран углавном као вид књижевне критике) и наглашава неколико скромних доприноса том изучавању.

Супстанцијалну теорију есеја ауторка представља истичући Кишово схватање овог облика, док релацијску теорију изводи из примера Кишовог књижевног дела, у коме се есејизују све форме, било белетристичке, било дискурзивне. Целина *Есејизација као инѝтѝрапѝвни ѝроцес у књижевном делу Данила Киша (Прилоѝ релацијској теорији есеја)* подељена је на мање одељке, у којима се разматрају релације есеја и других облика: мита, поезије, романа, новеле, циклизоване збирке новела, критике, теоријског промишљања књижевности и разговора. Есејизација је посматрана као део ширих интегративних процеса у култури 20. и 21. века, који су се јавили као противтежа затварању уметности и науке у све уже специјалистичке оквире, док је есејизам сагледан као њен производ. Главни теоријско-методолошки ослонац ауторке представљају истраживања Михаила Епштејна, а разматрани су и текстови других аутора који су дали значајан допринос теорији есеја: Г. Лукача, Т. Адорна, М. Солара, С. Марића итд. Последња целина овог поглавља посвећена је периодизацији Кишове есејистике, одакле и произилази композиција главног дела рада. У овој широко заснованој, теоријски утемељеној и дубоко промишљеној

студији есеја обједињеној насловом *Пролећмена за теорију есеја*, која је, како и ауторка примећује, због свог општег карактера могла бити објављена и као засебна књига, створен је темељ за будућа истраживања (српског) есеја, која нашој књижевности видно недостају, али је и објашњено зашто је есејистичка форма привилегована у стваралаштву Данила Киша, како ауторка и сама наглашава у *Прегледу*.

У сваком од наредних поглавља књиге (осим оног посвећеног *Часу анализи-мије*, које одступа од ове композиционе схеме) најпре су образложени одабрани критеријуми по којима је извршена класификација текстова, оправдана су евентуална одступања и издвојене главне карактеристике Кишових есеја из тог периода. У потпоглављима су наглашена и обележја одређене тематске групе, а потом су текстови детаљно анализирани, уз проблемско истицање Кишовог односа према одређеним темама, проблемима, ауторима, оријентацијама у проучавању књижевности или духовним појавама. Есејима су тематски и проблемски прикључивани и одговори из интервјуа, довођени су у везу с Кишовим белетристичким делом, праћено је генерирање поетског текста и идеја кроз пишчев опус, истицане су опсесивне теме и константе његове по-етике, као и ставови које је кориговао или одбацио током свог стваралачког развоја.

Тако поглавље *Одбрана поезије* посвећено раној есејистици (1957–1971) почиње целином *Есеји аутобиографској и аутобиографској карактера*, где ауторка уочава генезу неких по-етичких особина по којима ће Киш постати препознатљив: уметност селекције асоцијација (сажимање), избегавање општих места, документарност, креативни дијалог с књижевном традицијом, цитатност итд. Највећи број текстова из овог периода анализиран је у целини о есејима посвећеним поезији, где је уочен смисао за детаљ, утицај сликарства на Кишов есејистички израз, као и литература значајна за његово интелектуално формирање. Код есеја који су подвргнути неумољивом пишчевом скраћивању, М. Бечејски је упоређивала и варијанте. Сличан композициони оквир имају и целине о есејима посвећени прози, есејима посвећеним по-етичким и културолошким темама (где ауторка оправдано посебну пажњу посвећује огледу *Миш о Прометјеју*, будући да фигура прометејског побуњеника одјекује у Кишовом целокупном делу), те есејима посвећеним ликовним уметностима. Како би се стекао увид у пишчеву лектуру, есејизованим формама (приказима, рецензијама, чланцима) посвећена је посебна целина, где је направљен преглед ових текстова уз анализу најзначајнијих ставова. Два интервјуа из 1965. године такође су тумачена у посебном одељку, што је омогућило континуирано праћење процеса есејизације разговора у каснијим фазама.

Прва и најобимнија целина поглавља *Одбрана прозе* посвећеног зрелој есејистици (1971–1983) обрађује Кишове (ауто)по-етичке текстове који представљају језгро његовог есејистичког опуса. Анализирајући ове есеје, Бечејски издваја њихове формалне карактеристике (полемичност, иронију, стилску блискост с прозом), опсесивне пишчеве теме (смисао књижевности, могућности ангажовања писца, однос homo poeticusa и homo politicusa, међусобни однос писца и друштва, писца и историје итд.) и „привилеговане сабеседнике“ (Сартр, руски формалисти, Барт, Борхес), те уочава њихове вишеструке везе с Кишовим белетристичким делом. Истичући танку линију разграничења између ових и културолошких есеја (анализираних у засебној целини), ауторка овај поступак оправдава како оперативном потребом, тако и чињеницом да је у њима наглашена културолошка тематика (однос малих и великих језика, критика евроцентризма и сл.) и назначена идеја о средњоевропској култури, која ће се током осамдесетих година 20. века снажно развити у Кишовом есејистичком опусу. У посебном потпоглављу, углавном посвећеном есеју *Романи на глану*, М. Бечејски анализира есеје који се баве теоријским



проблемима прозе, посебно генолошким и наратолошким темама. Природа Кишове везе с гностицизмом (коју је ауторка детаљно истраживала у засебно објављеној студији) назначена је у целини посвећеној есејима о поезији и превођењу поезије, где је илустровано Кишово одступање од одабраног аналитичког метода у корист интуитивног приликом минуциозне анализе *Серенаије* М. Црњанског. У есејима о другим уметностима ауторка запажа изразите аутопоетичке одлике и емпатију, те указује на широко пишчево образовање и интелектуалну радозналост. Поглавље се завршава одељком посвећеним интервјуима, у коме је указано на значај који је ова форма добила у експликацији Кишове по-етике, те направљен кратак осврт на интервјуе из овог периода. Посебна пажња поклоњена је тематској групи разговора о *Пешчанику* и зналачки издвојено неколико репрезентативних примера есејизације, уз паралелу с развојем истих тема у есејима.

У поглављу посвећеном *Часу аналитике*, Бечејски остварује увид у сложену структуру дела, запажа велики број жанрова и жанровских варијација оправдавајући хипотезу да је то књига-есеј, при чему избегава општа места критике и закључује да је Киш ту сумирао своје најзначајније по-етичке ставове које је раније износио или које ће тек износити у есејима и интервјуима (што потврђују анализе које су претходиле или које следе у наредном поглављу). Њену пажњу заокупљају есејистички и теоријски одељци књиге, премда нису занемарени ни критички (*Данило Киш у улози књижевне критичара*). Кишов допринос теорији цитатности размотрен је у посебној целини монографије, где се ауторка ослања на типологију цитатности и цитата Д. О. Толић истичући да је и она недовољна за сву разноликост цитатних веза коју Киш остварује у креативном дијалогу с књижевном традицијом. Дакле, у књизи паралелно теку процеси конкретизације и теоретизације одређених проблема, тако да аргументи и закључци који им следе имају сигурно утемељење и прате логичан и методолошки сигурно вођен истраживачки ток.

Последње поглавље књиге посвећено је Кишовој есејистици насталој у „парискком периоду“, односно након објављивања избора *Homo poeticus* (1983), и обухвата њену поделу, анализу и вредновање. Запажајући још ригорозније сажимање, наглашеније аутопоетичке одлике и симбиозу књижевних, естетичких, социолошких и политичких тема (због које их је веома тешко класификовати), ауторка истиче доминантне теме – Средњу Европу и промишљање смисла писања, те закључује да Киш у њима са аспекта културологије сагледава књижевне појаве, али и обрнуто. Посебну пажњу она посвећује есејима у којима је писац остварио есејистичке портрете писаца скицирајући истинске књижевне ликове (Набокова, Маркиза де Сада) и уочава да се Киш у есејима насталим у последњој години живота враћа темама своје ране есејистике, док у есејима о другим уметностима учитава аутопоетичке ставове. У одељку посвећеном разговорима које је писац водио у овом периоду, и који тематски прате његову есејистику, у истраживачком фокусу налази се књига есејистичких дијалога *Живои, литература* (од којих је објављено само тридесетак страница), замишљена, по речима ауторке, као права жанровска игра: ту се смењују аутобиографски подаци и дневничке реминисценције са аутопоетичким и метапоетичким коментарима, есејистички и наративни пасуси у форми дијалога.

Закључно поглавље монографије *Нулта дисциплина Данила Киша* чине три одељка. У првом је направљен кратак осврт на пишчеве есејистичке изборе, са закључком да је аутор био престојан према неким својим текстовима; друго је посвећено вредновању, уз запажање да су досадашњи судови о Кишу као есејисти били изузетно високи, али да су они углавном изрицани уопштено, имплицитно или узгредно, без претходне анализе текстова или у контексту у ком је есејистика схваћена искључиво као вид књижевне критике (код Палавестре). Бечејски истиче да је Киш и као есејист био веома захтеван према читаоцу, те да су нека од кључних



питања приликом вредновања његове есејистике да ли читалац „добија уздарје за уложени сабеседнички напор“, каква је веза између његове есејистике и белетристике и да ли су идеје изложене у њима и данас живе. На та питања она је позитивно одговорила у овој књизи поткрепљујући своје судове претходном помном анализом есеја и експлицитно истичући да је Киш један од наших малобројних писаца-есејиста који су ишли укорак с најмодернијим књижевним токовима свога доба и градили најбољу традицију југословенског и светског есеја, те да је утицај Кишове по-етике снажан и далекосежан и у тим најширим оквирима.

У последњем одељку, који својим насловом језгровито и експлицитно исказује садржај књиге, сумирани су резултати истраживања и потврђене хипотезе постављене у уводном делу. Чињеница да есеј прожима не само дискурзивне форме него и цео белетристички опус Данила Киша (што је резултирало појавом хибрида есеја-новела и новела-есеја), показује да је за њега промишљање уметности било органски део ње саме и да је овај облик или вид мишљења и писања савршено одговарао његовом стваралачком сензибилитету, те следи закључак да есејизација у делу овог светског писца има интегративну функцију. Савремени књижевни развој, чијим главним током пролази есеј, Кишу је дао за право, што ауторка истиче као још једну потврду његове модерности.

Упркос чињеници да је о књижевном делу и животу Данила Киша објављено педесетак монографских публикација, књига М. Бечејски представља једину студију у целини посвећену есејистици, која детаљно анализира, класификује и вреднује овај сегмент пищевог књижевног рада. Будући да се у његовој есејистици рефлектују не само по-етичке преокупације једног писца него и многи проблеми савремене књижевности, уметности и друштва који су и данас актуелни, то је ова монографија значајна за упознавање и проучавање једног значајног тока националне и опште културе у коме су се смењивале идеје. У њој је доста пажње посвећено теоријском изучавању есеја и указано је на потребу за једном целовитом студијом о српском есеју, која би обухватила синхронијску и дијахронијску раван изучавања, и која би била праћена антологијским избором. Ту би есејистичко дело Д. Киша имало значајно место, јер, како је ауторка ове монографије показала, оно најбоље представља раскошну домаћу традицију писаца-есејиста која је надрасла националне оквире и постала део светске књижевне баштине.

Систематским приступом есејистичком опусу Данила Киша, Мирјана Бечејски остварује увид у његове тематске, по-етичке и идејне преокупације, те на нов начин осветљава везу између његове есејистике и белетристике. Тиме она употпуњује изучавање књижевног дела овог значајног писца, пружа сигурнију основу за његово вредновање и указује на могуће смерове даљег истраживања. Будући да је проучавање Кишове есејистике у исти мах и проучавање главних књижевних и идејних токова савремене књижевности и културе, то је допринос науци монографије *Нулта дисциплина Данила Киша* неупитан. Али, како и сама ауторка наглашава у предговору, књига није намењена само стручњаку, већ и образованом и радозналном читаоцу чије постојање улива наду у неки виши смисао књижевности и уметности, а тиме оправдава и потребу за њеним новим тумачењем.

Др Дејан Д. Милутиновић  
Универзитет у Нишу  
Филозофски факултет  
Департман за србистику  
[dejan.milutinovic@filfak.ni.ac.rs](mailto:dejan.milutinovic@filfak.ni.ac.rs)

## ТРАДИЦИЈА И ПЕСНИШТВО

(Радивоје Микић. *Текст иза шекспира*. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“, 2020)

Нова књига критичких огледа Радивоја Микића посвећена је српском песништву и садржи једанаест радова о стваралаштву песника који су у српску књижевност ушли у другој половини двадесетог века. Анализирана су дела песника почевши од Васка Попе, преко Матије Бећковића и Мирослава Максимовића, до Драгана Лакићевића, Живорада Недељковића и Верољуба Вукашиновића. Насловом књиге *Текст иза шекспира* Радивоје Микић је усмерио очекивање читалаца на питање интертекстуалности и дијалога између песника који се остварује постављањем песничких текстова из прошлости у основу нових књижевних остварења. Свака од појединачних анализа које чине ову књигу отвара питање традиције, односно открива везе које постоје између песничких дела претходника и нових књижевних дела, било преко конкретног указивања на подтекст и проширивање контекста значења нових песничких остварења, било преко запажања сличности у употреби песничких поступака.

Почетни оглед није случајно постављен на композиционо привилеговано место. Његова природа је нешто другачија у односу на остале огледе јер се у њему не анализира песништво једног ствараоца, него је предмет критичког проучавања песнички дијалог који се протеже преко једног века и усмерен је на веома трагичну и болну тему из историје српског народа. У питању је анализа три песме са истоветном тематском основом, песме су из три различита времена али носе исти наслов: *Плава њробница*. Радивоје Микић анализира интертекстуалне везе између *Плаве њробнице* Милутина Бојића (1917), Ивана В. Лалића (1992) и Милосава Тешића (чија песма, истина, има проширен наслов *Плава њробница – Вуго* (2019)) и показује како је Бојићева песма подтекст Лалићевој, а обе песме бивају подтекст Тешићевој. Промена у певању се види у начину на који лирски субјекти посматрају трагичну судбину српских војника у Великом рату. Милутин Бојић је својом *Плавом њробницом* испевао химну жртвовању за слободу, његова песма је настала у време када сам рат још није био завршен и када је постојала вера у смисао жртвовања. Песма Ивана В. Лалића, настала у другачијим историјским околностима, показује Микић, доноси другачију слику српских жртава које Лалићев лирски субјекат види не више као „Прометеје наде“ и „апостоле јада“, већ као Сизифа који се са Танталом грли. Одабиром ликова из грчке митологије којима се симболизује бескрајна и безизлазна патња, Лалић је показао сопствени поглед на жртвовање српских војника у Великом рату наглашавајући да се несрећни низ жртви наставио и никако није коначан, већ се и даље одвија „јер историја кошта“. У својој анализи Микић најпре указује на знатне разлике које постоје између Тешићеве песме, са једне стране, и њених претходница које чине подтекст, Бојићеве и Лалићеве песме, са друге стране. Милосав Тешић је испевао дужу песму, другачије интонације, и велики простор у песми је посветио именовану појединачних жртава, чиме песма постаје поменик војницима који почивају на острву Видо и у Јонском мору. Осврћући се на место које су Бојић и Лалић, и Тешић посветили песничком ставу о жртвовању и његовом смислу, Микић указује на то да се у Тешићевој песми такво место препознаје у стиху „Где Очајник један са Другим *се њрли*“ и да Тешић „окончава кретање од историје

и емпирије ка сфери неземаљског, у најширем смислу метафизичког<sup>1</sup>. Анализа три песме од три песника послужила је Радивоју Микићу не само да покаже еволуцију једне песничке теме, већ и да пажњу усмери на поступак *текст иза текста* који поставља као наслов збирке огледа. На тај начин се врло прецизно и очигледно указује на значај који традиција има у песништву. Поступак повезивања књижевних текстова постављен је у средиште аналитичке пажње не само због прецизнијег тумачења песничких дела већ и због указивања на значај традиције и чињенице да песник не може да створи значајно дело изван „дубљих слојева културе којој припада“<sup>1</sup>.

Наслов који је дат књизи појављује се и као део наслова другог огледа у књизи, посвећеног песништву Васка Попе – *Текст иза текста: увод у читање Васка Попе*. Микић је у овом огледу најпре усмерио анализу на спорове који су се појављивали између књижевних критичара који више нису могли да прате промене у књижевности (као што је у контексту појаве песничке збирке *Кора* Васка Попе био Милан Богдановић) и оних који су се појавили као критички заступници тих промена (Зоран Мишић), али и на оне проучаваоце српске књижевности чија су тумачења веома важна за разумевање Попиног песништва (Миодраг Павловић, Новица Петковић). У основу за аналитички поглед на Попино песништво Микић је поставио и ставове Растка Петровића из есеја *Младићство народној жени* и Михаила Петровића из расправе *Феноменолошко прсликавање* и показао је како је Васко Попа песник који је модернизовао песнички поступак, али је и даље суштински био везан за културу, на првом месту, њене дубинске слојеве, фолклорно-митолошке и да, користећи се различитим облицима прсликавања ствара песничко дело иза којег „провирује један други, много старији текст“<sup>2</sup>.

У свим огледима који чине збирку, Радивоје Микић је на истоветан начин приступао анализи песништва, најпре је указивао на особине песничког поступка песника чије дело је предмет анализе, па је потом осветљавао и његов однос према традицији, односно на који начин се у његовом делу огледају његови песнички претходници. У огледу о песништву Борислава Радовића, Микић је усмерио пажњу на анализу поетичких ставова на које је песник указивао у књизи разговора о поезији. Међу ставовима који су разматрани, посебна пажња посвећена је односу према облицима читатности. Микић је показао како песништво Борислава Радовића бива ослоњено на различите митологије, културне и историјске слојеве. У наставку огледа анализирани су Радовићеве песме које репрезентују одређене песничке поступке, а Микићева намера била је да укаже на промене у поступку настајања песама, односно како Радовићево песништво осцилира између ослањања на два типа лирског говора, са једне стране, на стварање блиско симболистичкој поезији, а са друге стране, на коришћење поступка који почива на јасном односу према свету. Микић наглашава важност коју једна тема има за Радовићево стваралаштво, а то је само песништво и његова функција у култури. Ова тема се појављује у Радовићевом песништву без обзира на облик песничког говора.

У анализи песништва Матије Бећковића, Микић је најпре указао на неке од темељних особина његовог песништва као што је мешање одлика карактеристичних за књижевне родове и стварање хибридних књижевних облика, што се и самим насловом огледа наглашава (*Између лирике и епике*), а затим је показао како се важне поетичке промене у Бећковићевом опусу виде преко односа текстова са

<sup>1</sup> Радивоје Микић, *Текст иза текста*, Народна библиотека „Стефан Првовенчани“, Краљево, 2020, стр. 20.

<sup>2</sup> Исто, стр. 79.

текстовима који им се налазе у подтексту, као на примеру песме *Поезију више нико неће њисати* која је не само експлицитно полемички усмерена на Миљковићеву песму *Поезију ће сви њисати* него и, поред још неких песама, уводи и песништво као тему у певање Матије Бећковића. У анализи Бећковићевог опуса, Радивоје Микић је велику пажњу посветио и другим важним песничким поступцима Матије Бећковића као што је употреба гротескно-хумористичке интонације у његовим дијалекатским поемама или употреба детаља око којег је саздана читава песма. Управо на основу ових поступака Микић на крају огледа и показује да се у опусу Матије Бећковића налазе и она остварења која се могу назвати чистом лириком, али и она која су у основи приче и у којима песник спаја лирско и епско чиме његово песништво бива потпуно „јединствена појава у савременој српској књижевности“<sup>3</sup>.

У огледу о песништву Мирослава Максимовића Микић је показао на који начин у своје песме Максимовић укључује песништво претходника и како своја дела гради на цитатној основи (сонетни венац *Скамењени* има као мајсторски сонет Раичковићеву песму *Камена усјаванка*), а у исто време је знатну пажњу посветио анализи Максимовићевог родољубивог песништва. Микић подвлачи како „болно егзистенцијално искуство није непосредно видљиво“<sup>4</sup> у песмама о ужасним злочинима над српским народом извршеним 1941. године у западној Босни, али дејство песме на читаоца долази управо из њега и по томе подсећа на песничка остварења *Зайиси о црном Владимиру* Стевана Раичковића или *Плава тробница* и *Море* Ивана В. Лалића. Током анализе су истакнути различити песнички поступци којима се Максимовић служи, тако и коришћење лирске перспектива наредо са документарно-исповедном перспективом што књигу *Бол* повезује са Црњанском књигом *Иџака и коменџари*, као и са Раичковићевим *Зайисима о црном Владимиру*.

И у осталим огледима који чине ову збирку, Микићева анализа је спроведена на исти начин. Са једне стране, анализа открива начине на које се песници ослањају на традицију и како узимају песничка дела из прошлости за подтекст својих дела, а са друге стране, она показује специфичне особине песништва које се тумачи. Тако се у огледу о песништву Слободана Зубановића препознају интертекстуалне везе и њихове специфичности у распону од Хомера до песама Војислава Илића, Јована Дучића, Бранка Миљковића и Стевана Раичковића, а у исто време се показују еволутивне промене карактеристичне за Зубановићев песнички опус. Пишући о песништву Томислава Маринковића, Микић прецизно разоткрива песничке поступке којима се Маринковић служи и наглашава интертекстуалне везе са песништвом Јована Христића или тематске сличности са делом Бранка Топића. У случају огледа о песништву Мирослава Цере Михаиловића окренутост дијалекатском говору је чињеница која Михаиловићево дело повезује најпре са прозним писцима као што су Борисав Станковић и Слободан Џунић, али и песницима као што је Матија Бећковић који је дијалекатски говор користио у стварању већег броја књижевних дела. Микић детаљно показује како Михаиловићу коришћење дијалекатског говора не представља ограничење ни у тематском смислу јер се у његовом опусу налазе и сложене теме као што је поетичка проблематика, али ни за интертекстуално повезивање са делима својих песничких претходника.

У анализи песничке збирке *Песме за једној чийаоца* Драгана Лакићевића Радивоје Микић најпре наглашава њен подтекст – посмртно објављену књигу песама Иве Андрића *Шџа сањам* и *шџа ми се дојаћа*, а затим и указује на доминантне поступке у Лакићевићевом песништву и његову доследну окренутост лирском

<sup>3</sup> Исто, стр. 125.

<sup>4</sup> Исто, стр. 129.

изразу, као и најчешће мотиве попут љубави или епифанијских тренутака. Песнички поступак је у жижи анализе и у случају песништва Живорада Недељковића и Микић открива механизме којима се песник служи у стварању (као што је редукована употреба песничке слике, она се појављује у Недељковићевој поезији као „завршна тачка семантичког кретања у песми“<sup>5</sup>...) уз константно указивање на елементе који његово стваралаштво повезују са песничким делима претходних стваралаца. И у завршном огледу Микићеве књиге анализа је постављена на истоветне основе, показивање интертекстуалних веза и указивање на карактеристичне особине песничког поступка Верољуба Вукашиновића.

Збирка критичких огледа Радивоја Микића *Текст̄ и за̄ текст̄ӣа* сведочи о методолошкој јединствености јер је свака појединачна анализа ослоњена на истоветну књижевнотеоријску основу и почива на доследно спроведеном аналитичком поступку. Микићева књижевнокритичка метода почива на проучавању конкретних књижевних дела, било да је у питању анализа појединачних песама, анализа песничке збирке, или анализа читавог песничког опуса. Током анализе књижевних дела откривају се конкретне појединости на основу којих критичар доноси свој вредносни суд чиме се остварује проверљивост анализе, а на тај начин читав аналитички поступак добија висок степен објективности, идеала којем наука о књижевности одувек стреми.

Др Милан Д. Алексић  
 Универзитет у Београду  
 Филолошки факултет  
 Катедра за српску књижевност  
 са јужнословенским књижевностима  
 milan.aleksic@fil.bg.ac.rs

---

<sup>5</sup> Исто, стр. 215.

## УПУТСТВО ЗА ПРИПРЕМУ РУКОПИСА ЗА ШТАМПУ

Часопис *Зборник Матице српске за књижевност и језик* објављује оригиналне радове из свих области истраживања књижевности (књижевна историја, теорија књижевности, методологија проучавања књижевности, компаративистика), грађу и приказе, као и лингвистичке радове који су непосредно везани за проучавање књижевности. Радови који су већ објављени или попуњени за објављивање у некој другој публикацији не могу бити прихваћени. Ако је рад био изложен на научном скупу у виду усменог саопштења, податак о томе треба да буде наведен у посебној напомени при дну прве стране чланка.

Језици рада су српски језик, остали словенски језици, енглески, немачки и француски. За радове на српском језику примењује се *Правилник 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: [milena.kulic@maticasrpska.org.rs](mailto:milena.kulic@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 PDF формату. Рукописи се не враћају ауторима.

### 2. ПРОЦЕС РЕЦЕНЗИРАЊА

Радове рецензирају два квалификована рецензента. У року од два месеца од пријема рукописа аутори ће бити обавештени о томе да ли је рад прихваћен за објављивање. Поступак рецензирања је анониман у оба смера. Рок за објављивање прихваћених радова је 12 месеци од предаје коначне верзије рукописа.

### 3. ЕЛЕМЕНТИ РАДА (обавезан редослед):

а) име и презиме аутора: у студијама и чланцима изнад наслова уз леву маргину, у приказима испод текста уз десну маргину, курзивом; назив и број пројекта/програма у оквиру којег је чланак настао наводи се у подбелешци, везаној звездицом за наслов рада;

б) наслов рада: верзалом, центриран;



в) сажетак (до 8 редова): на језику основног текста, без ознаке *Сажетак*; лева маргина увучена 1,5 cm у односу на основни текст;

г) *Кључне речи* (до 5): на језику основног текста; лева маргина увучена 1,5 cm у односу на основни текст;

д) основни текст;

ђ) ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА: центрирано;

е) резиме садржи: име аутора уз леву маргину, наслов рада (верзалом, центрирано), испод наслова Резиме (центрирано и спационирано), текст резимеа; уколико је рад на српском језику, резиме може бити на енглеском, немачком, руском или француском; уколико је рад на страном језику, резиме је на српском; ако аутор није у могућности да обезбеди резиме на одговарајућем језику, треба да га напише на језику рада, а Уредништво ће обезбедити превод.

ж) назив и адреса установе у којој је аутор запослен и електронска адреса аутора, уз леву маргину (у приказима уз десну); називи сложених организација треба да одражавају хијерархију њихове структуре, један испод другог.

#### 4. ФОРМАТ

а) стандардни: А4; маргине 2,5 cm;

б) фонт: Times New Roman; друге фонтове употребљене у тексту послати као посебан фајл;

в) величина слова: основни текст 12 pt, а сажетак, кључне речи, подножне напомене, извори, цитирана литература, резиме, назив и адреса установе и електронска адреса аутора 10 pt;

г) размак између редова: 1,5;

д) напомене: у дну стране (footnotes, а не endnotes), искључиво аргументативне; први ред увучен 1,5 cm у односу на основни текст;

ђ) за наглашавање се користи *иџалик* (не **болд**);

е) наслови појединих сегмената рада дају се малим верзалом, увучени за 1,5 cm и интегрисани у почетне параграфе; пожељно је да буду нумерисани (1., 1.1., 1.2., 1.2.1. итд.); параграфи 1., 2. итд. одвајају се од претходног параграфа једним празним редом, а параграфи 1.1., 1.2. итд. размаком од 6 pt.

#### 5. ЦИТИРАНЕ ФОРМЕ

а) наслови посебних публикација који се помињу у раду штампају се италиком;

б) цитати се дају под двоструким знацима навода (у раду на српском „...“; у радовима на другим језицима у складу с одговарајућим правописом), а цитат унутар цитата под једноструким знацима навода (‘...’); пожељно је цитирање према изворном тексту (оригиналу); уколико се цитира преведени рад, у одговарајућој 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 2004<sup>4</sup>: 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. (СУВАЉЦИЋ 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 њесме у „Српско-галма-штинском маџазину“*. Нови Сад: Матица српска, 2010.

в) рад у часопису:

ЖИВКОВИЋ, Драгиша. Радоје Домановић и теорија „Sekundenstil“-а. *Зборник Мајице српске за књижевност и језик* XLIII/1 (1995): 7–16.

г) рад у зборнику радова:

ПИПЕР, Предраг. О когнитивнолингвистичким и сродно усмереним проучавањима српског језика. Предраг Пипер (ур.). *Коїниївнoлинївисїичка їпроучавања српскої 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 српскохрвајскої инсїруменїала и њихов развој (синїаксичко-семанїичка сїудуїа)*. Београд, 1954. Београд: Српска академија наука и уметности – Београдска књига – Институт за српски језик САНУ, 2005.

е) рукописна грађа:

НИКОЛИЋ, Јован. *Песарица*. Темишвар: Архив САНУ у Београду, сигн. 8552/264/5, 1780–1783.

ж) публикација доступна on-line:

FELLUGA, Dino. *Survey of the Literature of England*. <<http://web.ics.purdue.edu/~felluga/eng241/index.html>> 18. 09. 2009.

Уређивачки одбор *Зборника Мајице српске за књижевност и језик*

*Рецензенти*

Др Исидора Бјелаковић  
Др Јован Делић  
Др Рајна Драгићевић  
Др Душан Иванић  
Др Марија Клеут  
Др Горан Максимовић  
Др Зоран Максимовић  
Др Зоран Пауновић  
Др Предраг Петровић  
Др Љиљана Пешикан Љуштановић  
Др Твртко Прћић  
Др Горана Раичевић  
Др Светлана Томин



## CONTENTS

GORAN M. MAKSIMOVIĆ. Njegoš's work in Njegoš's Journal of Matica Srpska. DRAGOLJUB Ž. PERIĆ. *Epic poem and laments: the issue of genre similarity (on the example of the poem 'Death of Duke Kajica')*. LIDIJA D. DELIĆ. Man's metamorphosis into an animal. Logic of transformation in oral folklore. DUŠKO V. PEVULJA. Poetry and poetics of Jovan Sundečić. ĐORĐE PERIĆ. Young Stojan Novaković's attitude towards the appearance of first Serbian women in literature. DANIJELA B. VASIĆ. A tiny folk tale hero – Momotaro, as a symbol of Japanese nationalism. NADIJA I. REBRONJA. From Oriental literature to Serbian poetry: the symbolism of Majnun and Layla. PREDRAG Ž. PETROVIĆ. The poetics of moving pictures: Vinaver's essays on film. DEJAN V. AJDAČIĆ. *On the painful experience of non-belonging of Slavic emigrants*. IVAN NEGRI-ŠORAC. Investigative unrest and temptations of Miroslav Timotijević: towards the semiotics of Serbian culture. RADA B. STANAREVIĆ. Predrag Stepanović's realist prose (characters, family lines, language, form). JELENA S. MLADENOVIĆ. Novica Tadić's poetic world mirrored in *The Songs Of Maldoror*. JASMINA N. DRAŽIĆ. Lexical creativity as a marker of style in the novel Pakao by Vladimir Tabašević. REVIEWS.



---

Зборник Матице српске за књижевност и језик излази годишње трипут,  
у три свеске, које чине једну књигу.

Редакција 1. св. LXIX књиге Зборника Матице српске за књижевност и језик  
закључена је 15. фебруара 2021. године.

Штампање завршено маја 2021.

Издаје Матица српска, Нови Сад

www.maticasrpska.org.rs  
e-mail: zmskj@maticasrpska.org.rs

За издавача:  
*Проф. др Драган Сиванић*  
председник Матице српске

Стручни сарадник: *мрр Милена Кулић*

Секретар Уредништва: *др Исидора Бјелаковић*

Лектор и коректор: *др Маја Сивокин*

Технички уредник: *Вукица Туцаков*

Слова за корице израдио: *Драган Вишекруна*

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