



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 3

МАТИЦА СРПСКА

САДРЖАЈ

Сјудује и чланци

Др Јелена Н. Пилиповић, <i>Dea ex profundis. Божанско дејсјивовање у Еурипидовој трагедији Херакле</i>	567
Др Милош М. Јовановић, <i>Од антике до разоткривања заборавана бивсјива</i>	587
Др Зоја С. Карановић, <i>Кићена совра, ређена</i>	609
Др Милица М. Спремић Кончар, <i>Повесј о Трицијану и Ижойи: српска, белоруска и пољска гледишта</i>	631
Др Милена П. Владић Јованов, <i>Значај мајице у реализму: сукобљене њојице. Балзаков Предговор људској комедији, Шагринска кожа, Чича Горио</i>	651
Др Ђорђе М. Деспић, <i>О дийирамбу Циганче Војислава Илића</i>	667
Др Снежана М. Милосављевић Милић, <i>Линјовсјилисјички и нарајолошкки асјекји парафразе</i>	679
Др Александра М. Лазић-Гавриловић, <i>Милош Црњански: у њојрази за њајном Албрехта Дирера. Индивидуално и фамилијарно несвесно као њолозна основа за њумачење уметничкој дела</i> . . .	691
Др Неделка В. Бјелановић, <i>Печални њрудбеник и spiritus rector: сугбина збирке Хроника моје вароши</i>	703
Др Јелена Марићевић Балаћ, <i>Сисјем значења флоралној и фауналној свејта у Сеобама Милоша Црњанској</i>	721
Др Саша М. Радојчић, <i>Друја њрадиција: Симовићеве Источнице</i> . .	735
Мср Јован Ј. Гавриловић, <i>Сјварносј и фикција у Опису смрти Давида Албахарија</i>	749
Др Радоје В. Шошкић, <i>Повратак на почетак Сјива Тешића: Америка и њосјорвеловски друшјивени њоредак</i>	765

Прилози и траћа

Мср Ана Р. Радовић Фират, <i>Пољеди и њоезија: Ричард Беренјарјен и Иван В. Лалић</i>	779
---	-----

Оцене и прикази

Др Славица О. Гароња Радованац, <i>Кайишалан њодухвај у српској фолклористици</i>	791
Александра Д. Матић, <i>Над лирским усменим њеснишћивом Крајине</i>	798
Др Милка В. Николић, <i>Од језика српске њоезије до српској њоејској језика: (раз)ошкривање њомоћу инњетралностиилиситичкој кључа</i>	807
Мср Јелена Милић, <i>О великим и малим фикционалним свејовима</i>	814
Др Милица В. Ђуковић, <i>Култура, анархија, модернизам: „њамо“ Милошца Црњанској</i>	819
Др Милица В. Ђуковић, <i>Могрозелено несмиришће Рада Драинца</i>	823
Др Снежана Милинковић, <i>Значајна ишалијанска сшудуја о роману Острво Меце Селимовића</i>	829
Мср Милена Ж. Кулић, <i>Позоришни сусреши Јована Љушћановића</i>	832
Др Љиљана М. Бањанин, <i>Књижевност, култура, идентитет</i>	834
Др Александра П. Стевановић, <i>Српски код и индијски њуш свејла (Пројекат Српско-индијске везе у култури кроз исшорију)</i>	838
Др Јана М. Алексић, <i>Научне блаодати шексшолошке акрибије</i>	842
Др Лидија Д. Делић, <i>Живошње кроз шризму културе: о људској нарави и људским емоцијама</i>	846

In memoriam

Јулијана Вучо, Мила Самарцић, <i>Иван Клајн (1937–2021)</i>	849
Љиљана Пешикан-Љуштановић, <i>Нада Милошевић Ђорђевић (1934–2021). Радосш сшварања, лејош и досшожансшво живљења</i>	853
Регистар	861
Упутство за припрему рукописа за штампу	893
Contents	899

Др Јелена Н. Пилиповић

DEA EX PROFUNDIS
БОЖАНСКО ДЕЈСТВОВАЊЕ У ЕУРИПИДОВОЈ ТРАГЕДИЈИ
ХЕРАКЛЕ

Трагедија посвећена Херакловом смртодавном безумљу издваја се унутар сачуваног Еурипидовог опуса по особеном божанском упливу у догађаје, као и по експлицитним и разнозначним теолошким исказима. Феномен божанског деловања у свету смртника, али и феномен самог божанског постојања пропуштају се кроз различите призме и објављују у различитим светлостима. Сложени сплет перцептивних и дејствених епифанија започиње појављивањем божанске гласнице Ириде и богиње безумља Лисе на небу, у функцији *dei ex machina*, а у средишту фабуле. Необични драматуршки поступак се разграђава када богиња безумља уђе у нутрину Херакловог бића, да би из ње деловала као *божансiво из дубина, dea ex profundis*, чиме сви херојеви злочини постају њене дејствене епифаније. Оглед настоји да сагледа сложену визију божанског коју Еурипид исткива у *Хераклу* и њену важност за универзум ове трагедије, али и за трагички феномен уопште.

Кључне речи: епифанија, божанство, безумље, трагедија, *deus ex machina*.

1. Божанска играчка. Богиња дуге Ирида и Лиса, божанство безумља и оваплоћење безумног беса, појављују се у средишту драме, након трећег стасимона, на небу изнан крова Херакловог дома. Епифанија се одиграва пред хором, као унутрашњим рецепијентом, и пред спољашњим рецепијентима – гледаоцима, читаоцима, слушаоцима¹. Након објављивања на

¹ Исцрпан и систематски приказ феномена епифаније у хеленској култури, са корисним класификацијама, прегледом истраживања и референцама даје Џорџија Петриду – PETRIDOU (2015, посебно 2–29).

небу у свом видљивом лику, Лиса ће, као дејствена но невидљива сила безумља,² ући у Херакла и запосести га, служећи се његовим физичким бићем као оруђем свог деловања. Иако се испрва појављује као *dea ex machina*, богиња на сѐрави која симулира небеса, ово хтонско божанство се тако преображава у бојињу из дубина бића, *dea ex profundis*. Реч је о релационој трансформацији која означава суштинску промену у начину на који божанство саучествује у свету људи: не као појава у интерперсоналној стварности, већ као енергија у интраменталној стварности.

Ликови драме нису сведоци епифаније, те појава Ириде и Лисе може бити протумачена и као колективна халуцинација хора: једним особеним лексичким избором песник оставља невелики простор за такво тумачење. Угледавши богиње на небу, хор испрва исказује своје запрепашћење следећим речима:

οἶον φάσμα' ὑλὲρ δόμων ὄρω
*Какву ш̄о ѝриказу над кућом љедам?*³
Херакле 817

Именица τὸ φάσμα, изведеница глагола φαίνω, *ѝоказ(ив)аѝи*, из кога је изведена и сама реч *еѝифанија*, означава *ѝривѝење*, *уѝвару*, *ѝриказу*, али се њен семантички спектар шири и ка *чудовишѝу*, *бићу чудовишноѝ изѝледа*, што је вероватно примереније контексту, ако се има у виду Лисин, донекле и Иридин, застрашујући изглед, као и то да хор (820) изражава ужас и страх, какав побуђују чудовишна створења, а који утихњује након што Ирида, на почетку своје беседе, објасни да оне нису дошле да науде ни старцу-хору, ни граду Теби, већ само телу-бићу једног човека (ἐνὸς δ' ἐπ' ἀνδρὸς σῶμα συστратεύομεν, 825) – Херакла.

Речи две богиње поседују и експликативну и профетску димензију, у чему подсећају на пролошке епифаније у неколиким Еурипидовим драмама,⁴ али такође откривају присуство још једног божанског бића, које се није објавило пред смртним оком. Прави покретач дејствене епифаније⁵ која ће уследити нису ни Ирида, која је обзнањује, ни Лиса, која је извршава, већ Хера, коју, иако остаје у скривености, као *dea abscondita*, учесници драмске радње без имало двоумљења препознају као узрочницу догађаја⁶. Богиња безумља је приказана као персонализовано божанство које има своје ставове, а не као пука алегорѝа феномена чије име носи. Дијалог на небу се претвара у агон,

² О феномену безумља у хеленској књижевности в. Додс (2005: 53–76).

³ Сви преводи који нису атрибуирани потичу од ауторке.

⁴ Међу сачуваним трагедијама пролошке епифаније се јављају у *Алкесѝиди*, *Тројанкама*, *Ијону*, *Хѝолиѝу* и *Бакханѝкињама*. О овом поступку в. Аристотел, *Поеѝѝика* 1454 b 2–8.

⁵ Дејствена или аморфна епифанија представља појављивање божанства међу смртницима не у његовом видљивом лику већ у виду *манифесѝаѝије моћи* (manifestation of power – Petridou 2015: 98) односно у виду *божанскоѝ делања* (acts of god – PETRIDOU 2015: 98).

⁶ *Херакле* 1127, 1180, 1253, 1263–1264, 1310–1312, 1393.

у коме Ирида дејствује као посредничка фигура: као Херина гласноговорница и као Лисина наредбодавка, чиме се открива чврста небеска хијерархија.

Отпор хтонске богиње безумља Хериним наредбама, које преноси Ирида, подсећа на Хефестов отпор Зевсовим наредбама, које преноси Кратос, *Власиј*, у прологу *Окованој Прометјеј*⁷ (FOLEY 1985: 157), те се свакако може установити интертекстуални лук који позива тумача да лик Херакла препозна и као аналогон кажњеном титану.⁸ Томе у прилог иде еурипидовско „померање“ страшног убиства у животни час када је Херакле већ извршио дванаест непојмљиво тешких задатака, али и представљање тих задатака не само као јуначког подвига него и као ослободитељског и цивилизаторског достигнућа. Тиме Алкменин син постаје спаситељ човечанства, налик Прометеју, који је у Есхиловом делу представљен као примордијални цивилизаторски и сотериолошки херој⁹. Скривена нит аналогije лежи у појму човекољубља, коју и један и други *сјасишељ* показују¹⁰. Велика теолошка питања која се предочавају у *Окованом Прометјеју*, чији идејни агон стога остаје вечно отворен, тако су, прецизним интертекстуалним повезницама, призване у Еурипидову драму: Да ли је божански уплив у свет смртника у суштини филантропски или, напротив, мизантропски? Да ли је у божанској хијерархији преликана земаљска тиранида? Ако су божанства јемци онтолошке уређености васељене, шта све вреди жртвовати зарад одржања онтолошког поретка? Када се злоносно делање богова и богиња одвија у циљу одржања тог поретка, а када у циљу задовољења њихових крајње човеколиких жеља и страсти? Или се два циља преплићу и претапају, ма колико парадоксално то било?

У Есхиловом делу у игри је однос божанстава према целом људском роду, те отуда ова питања имају универзално антрополошке размере. Иако је у Еурипидовом делу, напротив, у игри однос према једном човеку, у питању је херој над херојима, који има надљудску аретичку вредност¹¹ те стога постаје симболичка фигура која у себе упија и надвисује човечанство. Симболизација Херакловог митског лика плод је *духа времена*, о чему сведочи чувена парабола *Херакле на раскршћу* филозофа Продика са Кеја.¹² Тиме и Еурипидова трагедија тежи универзално антрополошким мерама.

Дијалог на небу, у коме богиња безумља поставља питање не само праведности, него и сврсисходности кажњавања славног, човекољубивог и бого-

⁷ *Оковани Прометјеј* 1–87.

⁸ Хелен Фуоли види паралелу и у физичком положају два хероја: док је Прометеј окован уз стену, Херакле се, након почињеног чедоморства, појављује везан за стуб – FOLEY 1985: 157.

⁹ *Оковани Прометјеј* 95–127.

¹⁰ О филантропији – *Оковани Прометјеј* 121–123.

¹¹ У самој драми се, осим славних дванаест задатака, помиње и Хераклова борба против гиганата, на страни олимписких богова, са којима тако ствара вишезначан однос – *Херакле* 178–180, 1192–1197.

¹² Параболу је сачувао Ксенофонт у својим *Усиоменама*, 2.1.21–34.

љубивог јунака,¹³ Ирида закључује многозначним речима које наговештавају колико је феномен божанског сложен у овој Еурипидовој трагедији:

ἦ θεοὶ μὲν οὐδαμῶς,
τὰ θνητὰ δ' ἔσται μεγάλα, μὴ δόντος δίκην.

...богови ће *ἰοσιπῆαι* нишпавни
а људи велики, ако овај човек не искуси казну
Херакле 841–842

Божанска гласница се обраћа хору, који чује разговор две богиње и види их у појавности која је на граници антропоморфног. Иако обе имају тело жене, Ирида поседује моћна крила у бојама дуге а Лиса, кћи Ноћи, описана је као *μαρμαρωπός*, *блещтавих очију*, а, вероватно уместо косе, налик Горгони, има стотину змијских глава које сикћу (883–884). Кућа, палата, *οικος*, којој у самом сценском извођењу одговара простор *σκηνε*, игра веома важну улогу у овој трагедији. Перцептивна епифанија две богиње одиграва се на небу тачно изнад кућног крова, а дејствена епифанија представља симултано *сјушшање* у унутрашњост Херакловог дома и у дубине његовог бића. Богиња безумља улази у Херакла да би из његове нутрине деловала као *dea ex profundis*, *божанство из дубина*, те су сви херојеви злочини, у драмском фикционалитету, заправо плод њеног дејственог присуства. Кћи Ноћи експлицитно наводи два места ка којима се пути – у Хераклове груди, *στέρνον εἰς Ἡρακλέους* (863), и у његов дом, *καὶ δόμους* (864). *Груди* су превасходно метафора за ментални део бића, те се може рећи да је дејствена епифанија свих *божанстава из дубине*, па и Лисе, интраментална. Не може се, међутим, изнети тврдња да је потпуно одбачено древно епско јединство телесног и духовног, у оквиру кога груди нису биле метафора, већ седиште менталних и, особито, интелектуалних функција¹⁴.

Улазак Лисе у Хераклово биће, и у његов дом, одвија се *невидљиво, нејриметно* (872), у чему се огледа једна од основних разлика између перцептивне епифаније, при којој је божанство доступно чулима, и дејствене епифаније, при којој божанство остаје скривено од човекове перцепције, али зато дејствује у свету људи и узрокује низ догађаја.

Хераклова безумност приказана је најпре кроз Иридину пролептичку објаву, у којој богиња пророчки казује шта ће се управо догодити, и кроз Лисин говор, који добија перформативни карактер јер постепено, како обраћање одмиче, богиња безумља већ почиње да остварује оно што описује (867–871), потом кроз Амфитрионове крике који допиру из палате и, коначно и најразвијеније, кроз гласнички извештај. Три вида приказивања – дијалог богиња, у коме узима учешћа хор као унутрашњи гледалац, непосредна

¹³ Чиме се крши начело реципроцитета у односима између људи и богова – в. PEELS 2016.

¹⁴ В. Webster 1957 и Darcus Sullivan 1996. Уп. посебно Хесиод, *Теогонија* 122: ἐν στήθεσσι νόον, у *Грудима ум*.

експресија патње жртава и наратив неангажованог посматрача – сједињују се у миметички троплет захваљујући коме је покољ невиних представљен и из више углова и на више начина. У троплету се сплићу не само различити миметички модуси него и различите визије догађаја. Приказује се промена Херакловог тела, које испољава низ симптома лудила, особито блиских симптомима напада епилепсије или *свејџе болесџи*¹⁵, али промена може бити схваћена и као бестијализација главног јунака, као што запажа Антонијета Провенца (PROVENZA 2013).¹⁶ Кроз троплет се потом приказује покољ који *џромењени* Херакле врши, у чему се као експресивно средство призивају две метадрамске радње: смртоносни плес и смртоносни играказ.

Метафору плеса прва користи Лиса, која, апострофирајући Херакла, каже:

τάχα σ' ἐγὼ μᾶλλον χορεύσω καὶ καταλήσω φόβω
Ускоро ђу џе на још снажнији џлес најнаџи а моја свирка ђе џе исџуниџи
ужасом

Херакле 871

Слику смртоносног плеса потом развија хор, што је утолико занимљивије што он и сам плеше:

μέλεος Ἑλλάς, ἃ τὸν εὐεργέταν
 ἀποβαλεῖς, ὄλεῖς μανίαισιν Λύσσας
 χορευθέντ' ἐναύλοισ.

Клеџа Хелаго, доброџвора ђец изџубиџи, изџубиџец џа у колу,
лудилу махниџом,
џлесу џраћеном фрүлом за грүџе нечујном!

κατάρχεται χόρευμα τυμπάνων ἄτερ,
 οὐ βρομίῳ κεχαρισμένα θύρσῳ...

Почиње џлес без џаламбаса,
без џоде Бакхова џирса...

Херакле 877-879, 891-892¹⁷

¹⁵ Аутор хипократског трактата *О свејџој болесџи*, као и Еурипид, наводи у опису лудака колутање очима, пену на устима и неправилно дисање. Колутање очима јесте трагичка конвенција за представљање патње, која води порекло из *Илијаде* (опис умирућег Патрокла 16.792), а сусреће се у *Окованом Промеџеју*, у опису Ијиних недаћа (877–886) – HOLMES 2008: 236–237. Аутор се подсмева веома сурово тумачењу симптома лудила као деловања неког од богова (1.4 – Кибела, Посејдон, Аполон Номиос, Арес, Хеката...), док прави узрок пак лежи у прекомерном лучењу флегме, које подстиче, између осталог, и јужни ветар. Медицински трактати, па вероватно и овај, бивали су јавно читани у Атини у последњој четвртини петог века. О целовитијој вези између *Херакла* и хипократске медицине в. CLARKE KOSAK 2004: 152–171.

¹⁶ Само божанство безумног беса, Лиса је описана као зверска фигура, упоређена са дивљим псима, а, њеним присуством у свом бићу, и Херакле се претвара у звер и метафорички поистовећује са биком.

¹⁷ Прев. Г. Маричић – Л. Царевић.

Глагол који се користи и који је на српски најпримереније превести *йлесати*, *иїраїти*, истог је корена као и именица *хор* а обе речи упућују на изворну радњу *йлесање-иїрање-йевање у скуїини*. Дискурс хора је стога аутоцентричан и метапоетски те представља повезницу са метадрамском метафором игроказа, која ће доминирати у гласничком извештају. Плес је осликан као диониски по својој суштини, хор користи разне апелативе везане за бога вина и заноса. Дионис је на овом месту призван вероватно зато што је сваки вид безумне занесености,¹⁸ *маније*, доживљен као његов плод, на посредан или непосредан начин. Платон у *Фегру* (244a–245b) излаже теорију заноса, проистеклог из четири божанска узрока, али Еурипид занос уопште сагледава као диониски „дар“. Иако се може тврдити да је реч о первертованом бакхантском ритуалу (FOLEY 185: 155), пре бих била склона тврди да је феномен *бакхантскої* поистовећен са појмом заноса, тако да се сама категорија изласка из свесног *ја* замишља кроз Диониса. Како је његов занос смртодаван, Херакле постаје *хадски бакхантї* (1119).

Гласников извештај исцртава призор који није обележен метафором плеса, већ метадрамским моментима. Ка четвороструком убиству, којим ће се завршити херојев *йлес*, води необичан пут. У илузорној реалности, Херакле чини низ миметичких радњи, које по својој схематизованости, подсећају на позоришне радње – он чини припреме за путовање у Микену, путује, долази у Микену, улази у Еуристејев дом. Све се то дешава на особеној врсти позорнице, на светом простору око олтара, на коме је управо принесена жртва, што чини додатну паралелу са драмским приказанњем, које је започињало пошто би биле принете жртве Дионису. Како примећује Ан Лебо (LEBEAU 2003: 305), ова Еурипидова трагедија испитује однос онога унутар и онога изван палате-*скене*. Чини ми се да то додатно оснажује метадрамску димензију коју имају појављивање, а потом и смртоносно дејствовање Лисе. Док се, у складу са конвенцијом, убиства одигравају унутар палате, иза њених врата пред којима остаје хор, у овом особеном случају се и дејствена епифанија одиграва ту, као и цео Хераклов *смртїодавни*, најпре паракломички а потом паратрагички плес. Кућа тако постаје једна врста интрафикционалног театра, унутар кога се разазнаје и пара-позорница – простор испред жртвеника – и пара-гледалиште, вероватно средишња просторија, дворница палате, у којој се налази жртвеник.

Низ Хераклових миметичких радњи изазива „уједно смех и страх“, *γέλως φόβος θ' ὀμοῖ*, (950) код посматрача, учесника у жртвоприношењу који су сада добили улогу публике. У том стадијуму, Хераклови поступци одају утисак комичких радњи (951–952), да би, нешто касније, постали смртоносни игроказ. Сегмент Херакловог *лудила* је уоквирен двома епифанијама: појавом Ириде и Лисе на небесима и божанском енергијом Атене, која чини

¹⁸ Брук Холмс опажа да пре епифаније Херакле господари над собом самим у тој мера да призива у сећање алегоријски лик заговорника Врлине из Продикове параболе *Херакле на раскршћу* (Ксенофонт, *Усїомене* 2.1.21-34) – HOLMES 2008: 254.

или син мајку, или $\bar{\iota}\bar{\omega}$ намерава, или какву грују $\bar{\iota}\bar{\rho}\bar{o}\bar{\iota}\bar{\alpha}\bar{\sigma}\bar{\iota}\bar{\nu}$ $\bar{\sigma}\bar{\iota}\bar{\rho}\bar{e}\bar{m}\bar{a}$ – $\bar{\iota}\bar{\omega}$ је $\bar{\iota}\bar{p}\bar{a}\bar{d}\bar{i}\bar{v}\bar{o}$ које $\bar{\iota}\bar{e}\bar{s}\bar{n}\bar{i}\bar{k}$ $\bar{\iota}\bar{p}\bar{r}\bar{e}\bar{b}\bar{a}$ $\bar{d}\bar{a}$ $\bar{\iota}\bar{p}\bar{r}\bar{a}\bar{z}\bar{i}$.

Аристотел, *Поеџика* 1453b 18–21²²

Богиње нису од Херакла начиниле злочинца, он би то био и без њих јер је спреман да сатре невину децу непријатеља, већ *$\bar{\iota}\bar{p}\bar{r}\bar{a}\bar{\iota}\bar{\iota}\bar{c}\bar{k}\bar{o}\bar{\iota}$* злочинца. Не само перцептивна, него и дејствена епифанија стога има метатрагичке призвукe у себи. *Божансџиво из дубина* не узрокује злочин – злочин је већ у Хераклу, у човеку самом – али узрокује трагички злочин.

Еурипидово драмско ткање као да, на стваралачки начин, контемплира саму природу трагичког феномена: појава божанства у свету је потребна да би настала истинска трагедија. Злочин над ближњима изазива сажаљење и зато што представља аутодеструктивни чин: у трагичком постоји елемент самоуништитељског.

Обе метадрамске радње кроз које је приказан Хераклов злочин, и плес и играказ мимо сопствене воље, снажно призивају призор лутке на концу. Кретање *луџке на концу* једна је од онтолошких метафора којима Платон проткива своју аргументацију:

$\theta\bar{a}\bar{\iota}\bar{m}\bar{a}$ $\mu\bar{e}\bar{n}$ $\bar{e}\bar{k}\bar{a}\bar{s}\bar{t}\bar{o}\bar{n}$ $\bar{\eta}$ $\bar{\mu}\bar{o}\bar{\nu}$ $\bar{\eta}$ $\bar{\gamma}\bar{h}\bar{s}\bar{o}\bar{w}\bar{m}\bar{e}\bar{\theta}\bar{a}$ $\bar{t}\bar{o}\bar{\nu}$ $\zeta\bar{o}\bar{f}\bar{o}\bar{n}$ $\theta\bar{e}\bar{\iota}\bar{o}\bar{n}$, $\bar{e}\bar{\iota}\bar{t}\bar{e}$ $\bar{o}\bar{s}$ $\bar{p}\bar{a}\bar{\iota}\bar{\gamma}\bar{n}\bar{i}\bar{o}\bar{n}$ $\bar{e}\bar{k}\bar{e}\bar{\iota}\bar{i}\bar{o}\bar{n}$ $\bar{e}\bar{\iota}\bar{t}\bar{e}$ $\bar{o}\bar{s}$ $\bar{s}\bar{p}\bar{o}\bar{u}\bar{d}\bar{\eta}$ $\bar{t}\bar{i}\bar{n}\bar{i}$ $\bar{s}\bar{u}\bar{n}\bar{e}\bar{s}\bar{t}\bar{h}\bar{k}\bar{o}\bar{s}$; $\bar{o}\bar{u}$ $\bar{\gamma}\bar{a}\bar{r}$ $\bar{d}\bar{\eta}$ $\bar{t}\bar{o}\bar{u}\bar{t}\bar{o}$ $\bar{\gamma}\bar{e}$ $\bar{\gamma}\bar{i}\bar{\gamma}\bar{n}\bar{o}\bar{s}\bar{k}\bar{o}\bar{m}\bar{e}\bar{n}$, $\bar{t}\bar{o}\bar{d}\bar{e}$ $\bar{d}\bar{e}$ $\bar{\iota}\bar{s}\bar{m}\bar{e}\bar{n}$, $\bar{o}\bar{t}\bar{i}$ $\bar{t}\bar{a}\bar{u}\bar{t}\bar{a}$ $\bar{t}\bar{a}$ $\bar{p}\bar{a}\bar{\theta}\bar{h}$ $\bar{e}\bar{n}$ $\bar{\eta}\bar{m}\bar{i}\bar{n}$ $\bar{o}\bar{i}\bar{o}\bar{n}$ $\bar{v}\bar{e}\bar{u}\bar{r}\bar{a}$ $\bar{\eta}$ $\bar{s}\bar{m}\bar{\eta}\bar{r}\bar{i}\bar{n}\bar{\theta}\bar{o}\bar{\iota}$ $\bar{t}\bar{i}\bar{n}\bar{e}\bar{s}$ $\bar{e}\bar{n}\bar{o}\bar{u}\bar{s}\bar{a}\bar{i}$ $\bar{s}\bar{p}\bar{o}\bar{w}\bar{s}\bar{i}\bar{n}$ $\bar{t}\bar{e}$ $\bar{\eta}\bar{m}\bar{a}\bar{s}$ $\bar{k}\bar{a}\bar{\iota}$ $\bar{a}\bar{l}\bar{l}\bar{\eta}\bar{\lambda}\bar{a}\bar{i}\bar{s}$ $\bar{a}\bar{n}\bar{\theta}\bar{e}\bar{\lambda}\bar{k}\bar{o}\bar{u}\bar{s}\bar{i}\bar{v}$ $\bar{e}\bar{n}\bar{a}\bar{n}\bar{t}\bar{i}\bar{a}$ $\bar{o}\bar{u}\bar{s}\bar{a}\bar{i}$ $\bar{e}\bar{p}'$ $\bar{e}\bar{n}\bar{a}\bar{n}\bar{t}\bar{i}\bar{a}\bar{s}$ $\bar{p}\bar{r}\bar{a}\bar{x}\bar{e}\bar{i}\bar{s}$, $\bar{o}\bar{u}\bar{t}$ $\bar{d}\bar{\eta}$ $\bar{d}\bar{i}\bar{o}\bar{w}\bar{r}\bar{i}\bar{s}\bar{m}\bar{e}\bar{n}\bar{h}$ $\bar{a}\bar{r}\bar{e}\bar{t}\bar{h}$ $\bar{k}\bar{a}\bar{\iota}$ $\bar{k}\bar{a}\bar{k}\bar{i}\bar{a}$ $\bar{k}\bar{e}\bar{\iota}\bar{t}\bar{a}\bar{i}$.

Свакоџа од нас, $\bar{\iota}\bar{p}\bar{r}\bar{e}\bar{d}\bar{s}\bar{\iota}\bar{v}\bar{a}\bar{v}\bar{n}\bar{i}\bar{k}\bar{a}$ живих бића, $\bar{\iota}\bar{p}\bar{r}\bar{e}\bar{b}\bar{a}$ $\bar{d}\bar{a}$ $\bar{s}\bar{m}\bar{a}\bar{\iota}\bar{p}\bar{r}\bar{a}\bar{m}\bar{o}$ за луџку божанскоџ $\bar{\iota}\bar{o}\bar{p}\bar{e}\bar{k}\bar{l}\bar{a}$, било $\bar{d}\bar{a}$ $\bar{s}\bar{u}$ је боџови $\bar{\sigma}\bar{\iota}\bar{v}\bar{o}\bar{r}\bar{i}\bar{l}\bar{i}$ искључиво ради своје $\bar{\iota}\bar{p}\bar{r}\bar{e}$ и забаве, или $\bar{d}\bar{a}$ $\bar{s}\bar{u}$ $\bar{\iota}\bar{p}\bar{i}$ $\bar{\iota}\bar{o}\bar{m}$ имали неку озбиљну намеру, јер $\bar{\iota}\bar{o}$, $\bar{n}\bar{a}\bar{r}\bar{a}\bar{v}\bar{n}\bar{o}$, $\bar{u}\bar{o}\bar{\iota}\bar{u}\bar{\iota}\bar{t}\bar{h}\bar{e}$ не можемо знаџи. Али ми знамо ово. Поменуџџа $\bar{d}\bar{u}\bar{s}\bar{h}\bar{e}\bar{v}\bar{n}\bar{a}$ збивања у нама $\bar{\iota}\bar{p}\bar{r}\bar{e}\bar{d}\bar{s}\bar{\iota}\bar{v}\bar{a}\bar{v}\bar{h}\bar{a}\bar{v}\bar{a}$ ју неку збрку жиџа или уџиџа које нас $\bar{v}\bar{u}\bar{k}\bar{u}$, и како $\bar{s}\bar{u}$ међусобно $\bar{s}\bar{u}\bar{\iota}\bar{p}\bar{o}\bar{\iota}\bar{h}\bar{n}\bar{e}$, $\bar{v}\bar{u}\bar{k}\bar{u}$ нас на $\bar{s}\bar{u}\bar{\iota}\bar{p}\bar{o}\bar{\iota}\bar{h}\bar{n}\bar{a}$ дела; и на $\bar{\iota}\bar{o}\bar{m}\bar{e}$ се $\bar{u}\bar{\iota}\bar{r}\bar{a}\bar{v}\bar{o}$ заснива разлика између врлине и невалалсџива.

$\dots\bar{f}\bar{u}\bar{s}\bar{e}\bar{i}$ $\bar{d}\bar{e}$ $\bar{e}\bar{\iota}\bar{n}\bar{a}\bar{i}$ $\theta\bar{e}\bar{o}\bar{n}$ $\bar{m}\bar{e}\bar{n}$ $\bar{p}\bar{a}\bar{s}\bar{h}\bar{e}\bar{s}$ $\bar{m}\bar{a}\bar{k}\bar{a}\bar{r}\bar{i}\bar{o}\bar{u}$ $\bar{s}\bar{p}\bar{o}\bar{u}\bar{d}\bar{\eta}\bar{s}$ $\bar{a}\bar{x}\bar{i}\bar{o}\bar{n}$, $\bar{a}\bar{n}\bar{\theta}\bar{r}\bar{o}\bar{w}\bar{p}\bar{o}\bar{n}$ $\bar{d}\bar{e}$, $\bar{o}\bar{p}\bar{e}\bar{r}$ $\bar{e}\bar{\iota}\bar{p}\bar{o}\bar{m}\bar{e}\bar{n}$ $\bar{e}\bar{m}\bar{p}\bar{r}\bar{o}\bar{s}\bar{t}\bar{h}\bar{e}\bar{n}$, $\theta\bar{e}\bar{o}\bar{u}$ $\bar{t}\bar{i}$ $\bar{p}\bar{a}\bar{\iota}\bar{\gamma}\bar{n}\bar{i}\bar{o}\bar{n}$ $\bar{e}\bar{\iota}\bar{n}\bar{a}\bar{i}$ $\bar{m}\bar{e}\bar{m}\bar{h}\bar{a}\bar{n}\bar{h}\bar{m}\bar{e}\bar{n}\bar{o}\bar{n}$, $\bar{k}\bar{a}\bar{\iota}$ $\bar{o}\bar{nt}\bar{o}\bar{w}\bar{s}$ $\bar{t}\bar{o}\bar{u}\bar{t}\bar{o}$ $\bar{a}\bar{u}\bar{t}\bar{o}\bar{u}$ $\bar{t}\bar{o}$ $\bar{b}\bar{e}\bar{\lambda}\bar{t}\bar{i}\bar{s}\bar{t}\bar{o}\bar{n}$ $\bar{\gamma}\bar{e}\bar{\gamma}\bar{o}\bar{v}\bar{e}\bar{n}\bar{a}\bar{i}$...

А боџ је $\bar{\iota}\bar{o}$ $\bar{\iota}\bar{p}\bar{r}\bar{i}\bar{o}\bar{d}\bar{i}$ $\bar{\sigma}\bar{\iota}\bar{v}\bar{a}\bar{r}\bar{i}$ вредан сваке озбиљне $\bar{\iota}\bar{p}\bar{a}\bar{z}\bar{n}\bar{e}$, а човек је, као $\bar{u}\bar{\iota}\bar{t}\bar{h}\bar{o}$ смо малочас рекли, $\bar{\iota}\bar{p}\bar{r}\bar{a}\bar{c}\bar{k}\bar{a}$ $\bar{\sigma}\bar{\iota}\bar{v}\bar{o}\bar{r}\bar{e}\bar{n}\bar{a}$ од боџа, а $\bar{\iota}\bar{o}$ је у $\bar{\sigma}\bar{\iota}\bar{v}\bar{a}\bar{r}\bar{i}$ оно $\bar{u}\bar{\iota}\bar{t}\bar{h}\bar{o}$ је на њему најбоље...

Закони 644 d–e, 803 c–d²³

Ушавши у Хераклов дом и у његове груди, Лиса дејствује као *божансџиво из дубина* бића, нагонеџи га да, попут лутке на концу, плеше смртодавни плес и игра смртодавни играказ.

²² Прев. М. Ђурић.

²³ Прев. А. Вилхар.

Хераклово тело²⁴ представља предмет фасцинације у античкој уметности уопште, али је истовремено и амбивалентан симбол натчовечанских моћи – амбиваленција лежи у томе што су сви аспекти телесности Алкмениног сина хипертрофирани, од анатомско-метаболичких до ратничко-рушилачких. У Еурипидовом делу, међутим, амбиваленција поприма особен вид јер упркос својој огромности то надљудско тело врши низ радњи које су савршено бесмислене, при чему је та бесмисленост испрва непримерена и паракомична, а потом убиствена Својом хипертрофираношћу Херакле утолико упадљивије одаје утисак лутке на концу – огромне лутке на концу. То је ситуација која је потпуно супротна идеалу слободног човека, који греша из сопствене хибричности или из неког другог разлога, потекло из његовог аутономног одлучивања.

Феномен *лушке на концу* не исцрпљује се са Хераклом, већ се, мање наглашено, односи и на богињу безумља. Иако задржава самосвест и не пада у бесловесно стање, Лиса нема слободу делања нити право одлучивања, о чему упечатљиво сведочи дијалог са Иридом. Онтолошки поредак тако се, у овој драми, открива као надредни, хијерархизовани, низ *лушака на концу*, од којих ниједна не поседује аутономност, али не подлежу све хетерономности у истом степену. Одговорност за злочин тако се раздељује међу низом *лушака на концу* и преноси ка све узвишенијим и удаљенијим божанским сферама.

Захваљујући платоновским *онџолошким мерама* Еурипидова трагедија се појављује као место драмског контемплирања нове антрополошке визије, која, за разлику од епске, есхиловске и софокловске, у човеку не види делатно биће ограничених моћи, које живи у илузији да се по својим донетима може такмичити са оностраним силама, већ пасивно биће лажних моћи, које живи у илузији да је способно да истински дела, док је заправо кадро само да игра на божанском концу. Заузврат, његова виност и одговорност се разграђују и раздељују међу вишим бићима, тако да човеку остаје само део бремена кривице.

2. Језика пуки лек... У трагедији о Алкменином сину, божанско деловање у свету смртника, као и само божанско постојање, приказани су у светлости фабулативних догађаја, али су и предмет непосредних, експлицитних и, у исти мах, разнозначних исказа, тако да се *бесеђење о божанствима* или *џео-лоџија* може препознати као једна од доминантних тематских нити овог дела. Исказе који на разне начине преиспитују хеленски пантеон казују Амфитрион, хор, Тезеј и сам протагониста.

²⁴ То тело, каже Брук Холмс, запрема средиште позорнице, са својим „огромном способношћу за наносење и трпење бола“ (with its enormous capacity for inflicting and suffering pain – HOLMES 2008: 252), али постоји и његово *унутрашње џело, као скривени, демонски џросџор* (the inner body as hidden, daemonic space... – HOLMES 2008: 273).

Прво преиспитивање долази из Амфитрионових уста и односи се на Зевса, који се призива особеном, богоборачком, клетичком химном.²⁵ Бог се зазива, али му се потом упућују оптужбе и замерке, на граници увреде, те епikleза парадоксално прераста у теомахијску беседу:

ὦ Ζεῦ, μάτην ἄρ' ὁμόγαμόν σ' ἐκτησάμην,
 μάτην δὲ παιδὸς κοινεῶν' ἐκλήζομεν:
 σὺ δ' ἦσθ' ἄρ' ἦσσων ἢ δόκεις εἶναι φίλος.
 ἀρετῇ σε νικῶ θνητὸς ὢν θεὸν μέγαν:
 παῖδας γὰρ οὐ προῦδωκα τοὺς Ἡρακλέους.
 σὺ δ' ἐς μὲν εὐνάς κρύφιος ἠπίστω μολεῖν,
 τᾶλλότρια λέκτρα δόντος οὐδενὸς λαβών,
 σφάζειν δὲ τοὺς σοὺς οὐκ ἐπίστασαι φίλους.

Залуд смо, Зевсе, истиу жєну делили, залуд очеви истиом геџеџу били. Показао си да мање си одан но се чинило. Ја, смртиник, врлином надмащих тебе, боџа силноџ јер издао нисам геџу Хераклову. Знао си да крицом у џууџ се креветџ увучеџ, џде нико џе звао није и џууџу да сџоџагнеш жєну: а своје граџе да џџџџџџџ не умеџ!

Херакле 339–346²⁶

Оптужбе Алкмениног мужа остају у домену етичког, где је Амфитрион неприкосновен јер је Зевс оскрнавитељ његове брачне постеље, а категорија око које се усредсређују је *филија*, *џриџаџељсџџво* у џубави, какво треба да повезује сроднике. Највиши бог показује моралну недостатност јер није *филос* према онима којима дугује *џриџаџељсџџво* у џубави стога што су му потомци. Врхунац Амфитрионове богоборачке молитве јесте алтернативна оптужба: или за неукост – неумешност – неспособност, што би били српски корелати за употребљени појам *ἀμαθεία*, или за урођену неправедност односно неправедност по природи:

ἀμαθής τις εἶ θεός, ἢ δίκαιος οὐκ ἔφους.

Или си боџ неки неук, или веџ џо џприроди ниси џраведан.

Херакле 347

Иза алтернативне оптужбе рашчитава се мисао о двострукој илузији коју смртници гаје у погледу богова: илузија о божанској свемоћи и илузија о божанској праведности.

Необичну критику божанске правде износи хор (655–672), излажући фантазмагоричну жељу да богови учине џудску врлост и неврлост видљивом. Видљиви знак врлости, *φανερόν* *χαρακτῆρ' ἀρετᾶς* (659), била би трајна

²⁵ Више о клетичкој химни као привилегованој форми молитве у књижевности в. Pulleyn 1997: 27–29. Амфитрион ће Зевса зазвати још једном, речима у којима је имплицитно присутна критика, али које се ипак много више уклапају у традиционални модел клетичке химне (*Херакле* 498–501).

²⁶ Прев. Г. Маричић – Л. Царевић.

младост, јер би уместо у старост врли људи закорачивали у нову младо. Кроз иреалну жељу приказује се реална непрозирност људског бића: не постоји *видљиви знак*, φανερός χαρακτήρ, било врлости, било неврлости. Стварност је стога нужно несигурна и непостојана, а привид јој увек изнова прети. Божанства су имплицитно оптужена за такво стање света, али су, такође имплицитно, проглашена за космогонијске и антропогонијске силе: само што ни човек ни универзум који су створили нису dostatни, некмоли савршени.

Протагониста трагедије у три маха ће подићи глас поводом разних аспеката божанског делања (SCHLESIER 1985: 18). Када самоубилачки чин замени речју, Херакле најпре бира да прозове божански поредак, у теомахијском исказу упућеном Хери²⁷. Теомахија потом уступа место личној теодицеји, у разговору са Тезејем, а потом и личној теологији у којој се конструише другачије – самодовољно и самосврховито божанство, које је у раскорак са многим деловима фикционалне стварности. Међу три Хераклова исказа уплиће се Тезејева богоборачка беседа.

Опхрван грижом савести након што је убио сопствену породицу, Алкменин син оштрицу очајања преусмерава са себе самог на богињу Херу. Оптужба се завршава питањем које не оспорава богињино постојање, али оспорава њен култ – а култ олимписки божанстава је најважнији друштвени аспект хеленске религиозности и један од темеља полисног идентитета²⁸:

τοιαύτη θεῶν
τίς ἄν προσεύχοιθ’;
Ко би се ипаквој бојињи молио?

Херакле 1307–1308

У оквиру утешитељског дијалога који са пријатељем заповеда, као аргумент против кајања и самоокривљавања Тезеј наводи аморално понашање богова (1314–1321). Богови су, дакле, етички антиидеали, али Тезеј их ипак третира као узоре за људско понашање:²⁹ стога се етички систем обрушава. Није, међутим, реч о боговима по себи, већ о божанствима како се описују у *речима њесника*, ако нису лажне, ἄοιδῶν εἴτερ οὐ ψευδεῖς λόγοι (1315). Атински краљ оставља отшкринута врата за мотив поетске лажи, који се може пратити од *Теοῖоније* (27–28), док поетске лажи о боговима на блистав начин објављује Пиндар

²⁷ Уз Херу, Херакле прозива и богињу судбине и случаја, Тихе – „видим да човек мора бити роб Тихе“ – 1357. Ово божанство се помиње и у стиховима 203 и 1396, као и у трагедијама *Оресџ* (418) и *Бакханџкиње* (366). Занимљиво је да се појам у *Хераклу*, пре епифаније Лисе (203), јавља у истом смислу као код Тукидида (2.41–42) – као препуштеност борца срећном/несрећном случају у жару борбе.

²⁸ Сваки полис има самосвојне култне варијације. Уп. YUNIS 1988.

²⁹ Тезејев исказ налази блиску паралелу у реплици алегоријског лика Непреведне беседе, из агона Аристофанових *Облака* или *Облакиња* (према М. Ђурићу) (1077–1082).

у *Првој олимпијској оди* (28–34)³⁰. Врата ће широм отворити Тезејев саговорник, наглашавајући, међутим, не пуки алетички, већ и етички карактер поетских лажи. Остајући при своме осећају кривице и очају, Херакле, наиме, износи другачију визију: божанства нису етички анти-идеали, он не верује у „речи песника“, које немају у себи траг надљудског даха, у складу са увреженом идејом инспирације (в. Пилиповић 2005: 92–95), већ су δύστηνοι, *јагне-џроклеише-злехуде*:

ἐγὼ δὲ τοὺς θεοὺς οὐτε λέκτρ' ἄ μὴ θέμις
στέργειν νομίζω, δεσμά τ' ἐξάλπειν χεροῖν
οὐτ' ἠξίωσα πόποτ' οὐτε πείσομαι,
οὐδ' ἄλλον ἄλλου δεσπότην πεφυκέναι.
δεῖται γὰρ ὁ θεός, εἴπερ ἔστ' ὀρθῶς θεός,
οὐδενός: ἀοιδῶν οἶδε δύστηνοι λόγοι.

*Ја не смајрам га се бојови одају љубави
у њосиљељи недозвољеној, нији' сам њом га
руке окивају и једни грујима њосиодари њосијају
досад веру њоклањао нији њу вероваји.
Јер божансиџу нишиа не џреба, ако је џраво
божансиџво; њо су злехуде речи њесничке.*

Херакле 1341–1346

Критика *злехудих речи њесничких* заправо постаје теодицејски исказ који, тачку по тачку, побија Тезејев теомахијски опис божанске егзистенције као обележене прељубом (Тезејев исказ 1316–1317, Хераклово побијање 1341–1342), међусобним везивањем у ланце и тиранским односом (Тезејева тврдња 1317–1318, Хераклово побијање 1342–1344). Извесно је да се разликују божанства како их види Тезеј и божанства како их види, у овом часу, Херакле: приказују се две *слике бојова*. Док Тезејева слика стоји у складу са књижевним парадигмама, Хераклова разликује божанства која постоје у *злехудим речима њесника* и *џраво божансиџво* које постоји по себи. Заправо постоје више од две слике богова, као што показују раније Хераклове речи. Теолошки искази ове трагедије не само да проблематизују, него умножавају начин божанског постојања. У једној истој фикционалној стварности, штавише у говору једног истог фикционалног јунака, божанска бића могу бити виђена као сасвим различита.

Како, у текстуалном окружењу ове трагедије, схватити Хераклов исказ о самодовољном *џравом* – *исџинском* божанству, коме ништа није потребно (1345–1346)? Како га помирити са перцептивним и дејственим епифанијама у

³⁰ С обзиром на то да је Херакле, иако свеприсутан у хеленској поезији почев од *Илијаде*, посебно предмет дивљења као врхунско остварење *аретије* у Пиндаровим епиникијама (*Трећа олимпијска* 3.44–45, *Девеџа џиџијска* 87, *Прва немејска* 31–34, *Трећа немејска* 21), може бити речи о циљној и интенционалној интертекстуалној вези.

драми? Разне могућности постоје, могу бити развијане, брањене и побијане,³¹ а посебну привлачност има занимљива и конзистентна анализа Мајкла Халерана која исказ препознаје као горку иронију³² (HALLERAN 1986: 177–178). У напору ка уочавању семантичког зрачења овог дистиха, на мом читалачком хоризонту искрсава, међутим, двоструки пут, чија оба крака свој смисао црпу и из текста и из идејног контекста, а сустичу се и разилазе један са другим у вибрантној неодлучности: Хераклове речи представљају процеп ка правој истини фикционалног света и, истовремено, али *несливено*, представљају самообмањујућу конструкцију.

У Херакловим речима се може угледати процеп ка правој истини фикционалног света, у онто-теолошком погледу. Еурипидово дело се открива као трагедија која, благодарећи низу самоогледајућих површи, умножава своје смислове, а дистих о *злосрећним речима њесника* може бити сагледан као једно од таквих ауторефлексивних огледала. Ако се сама драма коју читамо уброји у *злосрећне речи њесничке* (FOLEY 1985: 200), међу њима се издваја по самосвести коју исказује на истанчан начин.

„Речи [смо] само...“ „ἔλεα μόνον...“ (112) пева хор у улазној песми *Херакла*, непосредно имајући на уму своју старост и физичку немоћ, јер хор има идентитет тебанског старца, Амфитрионовог вршњака, умом снажног, али телом преслабог да би узео учешћа у теобним догађајима који му се одвијају пред очима. Делећи немоћ хора, и Амфитрион, Хераклов смртни отац, рећи ће „ништа нисам до језика пуки јек“ „οὐδὲν ὄντα πλὴν γλώσσης ψόφον“ (239). Разбременени свог непосредног контекста, ови искази могу, међутим, имати и много шире значење. „Речи само...“ и „језика пуки јек“ могу бити опис новог односа између поетског језика трагедије и њеног сакралног садржаја – односа по коме се ово Еурипидово дело издваја у целокупном трагедиографском корпусу. Лепота и *звучносћ* поетског израза можда замењују онтолошку испражњеност богова око којих се плете трагичка фабула. Упркос божанским ликовима којима драма даје реч и упркос мњењу смртних ликова, Хераклова вера у једино право, самодовољно божанство може бити схваћена и као истина овог фикционалног света. Олимписки пантеон, ма колико био присутан у свести свих *живиљева* ове трагедије, није приказан као стваран на неопозив начин. Иако и Амфитрион и Херакле, а донекле и

³¹ С. Исцрпан преглед свих девет логички могућих решења, уз аргументацију за и против доноси С. Е. Лоренс (LAWRENCE 1998).

³² Халерен истиче да то што је говор трагичког лика ироничан у свету драме не значи да Хераклове речи немају независну вредност и да не остварују ефекат на публику, особито у контексту превредновања божанског статуса и теодицеје, чему је посвећен знатан део драмског текста. Надовезујући се на упечатљиве речи Албина Лескија да је „шарена завеса мита за тренутак поцепана“ (Лески 1995: 282), Халерен развија метафору тврдећи да се тканина те завесе на више места већ истањила, у ранијем току драме, а нарочито у два Амфитрионова обраћања Зевсу (339–347 и 498–502), а за тренутак се завирило и иза те завесе – кад су на небесима приказане Ирида и Лиса – HALLERAN 1986: 179.

хор, изражавају уверење у Зевсово очинство (339–346, 1308–1309), нема доказа за то, као ни за само Зевсово постојање.

Као *злехуде речи њесника* или као *језика љуки јек* могу бити схваћени и стихови којима је описана перцептивна епифанија на небу, а тиме и потоња дејствена епифанија у Херакловом бићу. Две богиње могу бити само привиђење хора – што дозвољава Еурипидов избор речи *фазма*, која може бити протумачена не у значењу *чудовишће*, већ у значењу *јриказа, љривид*. Чедоморство и женоморство која је Херакле починио стога могу бити последица његовог аутогеног безумља. Божанство постоји, али тиме што је конципирано као самодовољно, оно је неангажовано у свету људи и нема уплив у делање смртника. У онто-теолошком речнику, таква визија божанства била би блиска филозофском хенотеизму или хијерархијском пантеизму.³³

Тако рашчитана трагедија има своје место у контексту идејне борбе против антропоморфности богова – борбе која се може пратити од Ксенофана,³⁴ потом Хераклита, низа софиста, особито Протагоре,³⁵ Продика и Дијагоре, до Платона. Хераклов исказ се посебно може уклопити у онај идејни ток који оспорава антропопатијску представу божанских бића, а еурипидовска слика самодовољног божанства је велика антиципација платоновског самодовољног бога-космоса, описаног у *Тимеју* (34a–c).

Хераклов исказ о *самодовољном божанству* може се, међутим, схватити и као самообмањујућа, теолошка, конструкција чији се пунији смисао открива кроз везу са самоубиством, за којим велики херој исказује жељу, али га неће починити. Драгоцен помоћник у рашчитавању те везе може бити компаративни осврт на Софокловог *Ајанту*. По зломисленом упливу богова, *Херакле* призива ову Софоклову трагедију, у којој дејствена епифанија Атене доводи до одвајања Ајантове перцептивне стварности од стварности свих осталих *сџановника* драмског света – и ликова, и хора, и гледалаца (*Ајант* 51–95). Дејствовање совооке богиње је амбивалентно јер, водећи Ајанта у самоубиство, од његове освете спасава Одисеја, Агамамнона и Менелаја. Обе дејствене епифаније, и Лисина и Атенина, упркос разликама, носе поруку о онтолошкој слабости човека, који је не само смртан већ и немоћан како у унутрашњем свету сопствене психе, тако и у екстрапсихичкој стварности, јер човекова утемељеност у оба та простора, у којима увек симултано бивствује, почива на чврстини везе коју мора непрестано да успоставља и одржава међу њима – почива на *међуземљи* којом их повезује. Управо са том *међуземљом*, са перцепцијом која је средство споразумевања између спољашњости и унутрашњости људског бића, поиграва се и богиња мудрости, у Софокловој драми, и богиња безумља, у Еурипидовој.

³³ Настанак и еволуцију оба ова мисаона правца у пресократској филозофији приказује Вернер Јегер (Јегер 2007).

³⁴ Ксенофан – фрагменти А 23 DK, А 32 DK, В 11 DK.

³⁵ Протагора В 4 DK: *О бојовима не моћу знаћи ни да јесу ни да нису нишпи какви су њо облику. Много шћиошћиа, наиме, сџречава сџознају: (њихова) нејојавностџ и крајџак живоџи човјекџов* (DIELS 1983: 2.245).

Уместо да, попут Ајанта, почини самоубиство, Еурипидов херој конструише сопствено божанство. Конструисање божанстава је мисао која унеколико припада *духу времена*: то се конструисање приписује познатим песницима (Херодот 2.53) или непознатим законодавцима, као у фрагменту *Сизифа* (DK 88.B 25), тексту који је плод исте епохе, али чије је ауторство несигурно. Творац би, по Сексту Емпирику, био Критија, Платонов ујак, Сократов ученик и атински политичар, предводник тираниде Тридесеторице, а по Аетију (Aëtius) сам Еурипид.³⁶ По *Сизифу*,³⁷ божанства су конструкти чије изумеће представља други стадиј у преласку човечанства из стања бестијалности у стање цивилизоване коегзистенције – преласку чији је први стадиј био проналазак закона:

...τηνικαὐτά μοι δοκεῖ
 <πρῶτον> πικνός τις καὶ σοφὸς γνώμην ἀνήρ
 <θεῶν> δέος θνητοῖσιν ἐξευρεῖν, ὅπως
 εἴη τι δεῖμα τοῖς κακοῖσι, κἄν λάθρα
 πρᾶσσωσιν ἢ λέγωσιν ἢ φρονῶσι <τι>.

...īada је, како се мени чини,
 исцрва неки лукав и мудар човек изумео
 за смрћнике сцрах од бојова –
 како би њрејлаццо злочинце, било да недела чине
 ѡајно, било у речима, било у мислима.

Фрагмент *Сизифа* 9-15

Како су богови конструисани као свевидећа и свезнајућа бића (νόω τ' ἀκούων καὶ βλέπων, φρονῶν τε καὶ / προσέχων τε ταῦτα καὶ φύσιν θεῖαν φορῶν – 18–19), ниједно непочинство им неће остати непознато, те побуђују свеप्रожимни страх. *Сизифовска* концепција је савршено атеистичка³⁸ и богове предочава као производе човекове домишљатости, практичне интелигенције и моћи убеђивања:

οὕτω δὲ πρῶτον οἶομαι πεῖσαι τινα
 θνητοὺς νομίζειν δαιμόνων εἶναι γένος.

*Тако је исцрва неко, мислим, убедио
 смрћнике да ѡверују како род бојова ѡосццоји.*

Фрагмент *Сизифа* 41–42

³⁶ Ако би аутор био Критија, фрагмент би представљао дискурс самога Сизифа из драме о којој се ништа поуздано не зна, а ако би аутор био Еурипид, фрагмент би потицао из сатирске игре приказане 415. године, у оквиру тетралогije са трагедијама *Александар*, *Паламед* и *Тројанке*.

³⁷ Фрагмент броји 42 јампска триметра а забележио га је Секст Емпирик, *Adversus Mathematicos* 9.54.

³⁸ Више о томе: КАНН 1997.

Искази расути на више места у *Хераклу* нису атеистички, већ теомахијски, теодицејски и теолошки. На посебан начин, међутим, херој ове трагедије *конструираше сојсџивеної боїа*, што чине и законодавци у фрагменту *Сизифа*. Хераклова конструкција има другачији смисао, који не лежи у опстанку и моралном напредовању људске заједнице, већ у томе да се изгради индивидуално место аксиолошке стабилности, да се утврди сопствена вредносна тачка ослонца. Та вредносна тачка ослонца, међутим, поседује бивственост само у Херакловом унутрашњем, менталном универзуму и представља нови вид самообмане – која је другачија од опсене у коју га је сурвала Лиса, али ипак остаје у сфери илузије и у раскораку са (фикционалном) стварношћу. Херакле ствара свог, самодовољног и самосврховитог, бога у кога верује. У злосрећном хероју тако се стапају домишљати законодавци *Сизифа* и њихови наивни поданици: стога је Еурипидова трагедија психолошки неупоредиво истанчанија од анонимног фрагмента.

Тезејев говор тако остварује утешитељску функцију на неочекиван начин. Његове речи не побуђују у Хераклу предвиђену реакцију, него имају изненађујући психагогијски ефекат: наводе хероја да уобличи и вербализује слику идеалног – истинитог и самодовољног – божанства чије постојање уноси смисао и у његову личну егзистенцију. Захваљујући томе, херој наставља да живи у вишеструко непостојаном свету. Као што се несрећа која је Херакла сурвала у егзистенцијални понор одиграва, попут смртодавног игроказа, на његовој унутарњој, интраменталној, позорници, тако се и мисао која ће га очувати у животу заптива у границе његовог унутарњег, интраменталног, простора.

Ако су Хераклове речи истовремено и процеп ка правој *истини* фикционалног света и самообмањујућа конструкција која га одржава у животу, онда је појам истине постао – вибрантан, треперав. Двоструки херменеутички пут се рачва, његова два крака се разилазе, а ипак, парадоксално, то остаје исти пут иако не иде истом *пути* и *путиња* се не поклапају. Иако се две путање разилазе, херменеутички пут је целовит: анализом значења једног исказа, који открива не само сасвим личну, него и тренутну теологију главног јунака, води ка увиду о свеукупној визији божанског у *Хераклу*.

3. Закључак. Кроз херменеутичку анализу божанског присуства, у виду перцептивних и дејствених епифанија, чему је посвећен први део огледа, открива се самосвојно схватање човека и његове бивствености које Еурипид предочава у *Хераклу*, док се схватање божанства и његове бивствености разоткрива кроз херменеутичку синтезу разнозначних теолошких исказа који проткивају дело, чему је посвећен други део огледа.

Разбремењен, великим делом, кривице за своја недела човек је божанска играчка. Шта је, међутим, божанско? Двоструки херменеутички пут ка значењу кључног теолошког исказа, Хераклових речи о једином истинском божанству, довео је до увида да се *истина* о боговима растапа. Ако божанства постоје, њихово дејствовање је и иморално и разоритељско. Драмски

дискурс намеће аналогију између људске и божанске одговорности, што води закључку да се богови и богиње могу мерити смртничким мерилима а тада су починитељи најгорих злочина – што, у самоогледању, осведочава само дело које читамо. Ако су божанства уистину конструкти, онда су средство којим људи најразорније делове свога бића екстериоризују, издвајају из *слике себе, imago sua*, и умештају у *слику грујоси, imago alia*. Како је у трагедији примарна можда чак и једина *грујоси* човека, у онтолошком смислу, бог, то се оно уништителско умешта у слику бога, *imago dei*. У својој величанственој умешности, Еурипид тако нешто *нијии љовори, нијии сакрива, већ само наџовецџиџава*³⁹. И закорачује ка спознаји да постоје вишеструке стварности, спознаји која се у трагедији о Алкменином сину показује у загонетној дисхармонији, не дозвољавајући нам да симболички затворимо ово дело.

ИЗВОРИ

EURIPIDES. *Euripidis Fabulae*. Gilbert Murray, ed. Oxford, 1913.

АРИСТОТЕЛ. *О џесничкој умейностии*. Превоо Милош Ђурић. Београд, 1955.

ЕУРИПИД. *Изабране драме*. Прев. Гордан Маричић, Александар Гаталица и Луција Царевић. Београд, 2007.

ПЛАТОН. *Закони*. Прев. Албин Вилхар. Београд, 1971.

ПЛАТОН. *Ијон – Гозба – Фегаp*. Предговор, превод и напомене др Милош Н. Ђурић. Београд, 1985.

*

DIELS, Hermann. *Pedsokratovci. Fragmenti*. I-II. Grupa prevodilaca. Zagreb, 1983.

PERSEUS COLLECTION – Greek and Roman Materials <<http://www.perseus.tufts.edu/>>

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

ДОДС, Е. Р. *Грци и ирационално*. Прев. Бранимир Глигорић. Београд, 2005.

ЈЕГЕР, Вернер. *Теолоија раних ирчких филозофа*. Прев. Бранимир Глигорић. Београд, 2007.

ЛЕСКИ, Албин. *Грчка иџрагеџија*. Прев. Томислав Бекић. Београд, 1995.

Пилиповић, Јелена. *Орфејев век*. Београд – Панчево, 2005.

*

CLARKE KOSAK, Jennifer. *Heroic Measures. Hippocratic Medicine in the Making of Euripidean Tragedy*. Leiden – Boston, 2004.

DARCUS SULLIVAN, Shirley. Disturbances of the Mind and Heart in Early Greek Poetry. *L'Antiquité Classique* 65 (1996): 31–51.

³⁹ Уп. Хераклит фр. В 93 ДК.

- FOLEY, Helene. *Ritual Irony: Poetry and Sacrifice in Euripides*. Cornell University Press. Ithaca, 1985.
- HALLERAN, Michael. Rhetoric, Irony, and the Ending of Euripides' 'Herakles'. *Classical Antiquity* 5/2 (1986): 171–181.
- HOLMES, Brooke. Euripides' Heracles in the Flesh. *Classical Antiquity* 27/ 2 (2008): 231–281.
- KAHN, Charles H. Greek Religion and Philosophy in the Sisyphus Fragment. *Phronesis* 42/3 (1997): 247–262.
- LAWRENCE, S. E. The God that is Truly God and the Universe of Euripides' 'Heracles.' *Mnemosyne* 51/2 (1998): 129–146.
- LEBEAU, Anne. De Part et d'autre de la Porte de la 'Skéné'. *Revue des Études Grecques* 116/1 (2003): 303–317.
- PETRIDOU, Georgia. *Divine Epiphany in Greek Literature and Culture*. Oxford, 2015.
- PEELS, Saskia. Thwarted Expectations of Divine Reciprocity. *Mnemosyne* 69/4, *Fourth Series* (2016): 551–571.
- PROVENZA, Antonietta. Madness and Bestialization in Euripides' 'Heracles': [Illegible Text]. *The Classical Quarterly* 63/1 (2013): 68–93.
- PULLEYN, Simon. *Prayer in Greek religion*. Oxford, 1997.
- SCHLESIER, Renate. 'Heracles' et la Critique des Dieux chez Euripide. *Annali Della Scuola Normale Superiore Di Pisa. Classe Di Lettere e Filosofia* 15/ 1 (1985): 7–40.
- WEBSTER, T.B.L. Some Psychological Terms in Greek Tragedy. *The Journal of Hellenic Studies* 77/1 (1957): 149–154.
- YUNIS, H. *A New Creed – Fundamental Religious Beliefs in the Athenian Polis and Euripidean Drama*. Gottingen, 1988.

Jelena N. Pilipović

DEA EX PROFUNDIS.
DIVINE ACTION IN EURIPIDES' *HERACLES*

Summary

The tragedy dedicated to Heracles' lethal insanity stands out within Euripides' preserved opus for its special divine influence on dramatic fictionality, as well as for its explicit and diverse theological discourse which interweaves the ambivalent relationship of poetry and philosophy in the late classical age of Athenian culture. Both the phenomenon of divine action in the world of mortals and the phenomenon of divine existence itself are thus passed through different prisms and announced in different lights. The complex intertwining of the perceptive and amorphous epiphany begins with the appearance of a divine messenger Iris and the goddess of insanity, Lyssa, in heaven, functioning as *dei ex machina* in the center of the plot, and has no parallel in the great tragediographer's work. The unusual dramaturgical process branches out when the goddess

of insanity enters the inside of Heracles' being in order to act from it as a deity from the depths, *dea ex profundis*, whereby all the hero's crimes become her amorphous epiphanies. In a hermeneutic effort, through a palimpsestic reading of a number of ancient texts, the paper explores the complex vision of the divine that Euripides exudes in *Heracles* and its importance for the universe of this tragedy as well as for the tragic phenomenon in general.

Филолошки факултет
Универзитет у Београду
abaridovastrela@gmail.com

Др Милош М. Јовановић

ОД АНТИКЕ ДО РАЗОТКРИВАЊА ЗАБОРАВА БИВСТВА

Рад је посвећен питању песничког превладавања облика мишљења које своје корене вуче из антике, а завршава се метафизичким системима 18. и 19. века. На трагу преиспитивања митолошких, песничких и филозофских образаца антике и немачког песништва 18. и 19. века, посебно у делу Гетеа и Хелдерлина, даје се одговор на питање на који начин су пресократовци, Гете, Хелдерлин и Ниче припремили пут за предстојећу Хајдегерову филозофску мисао која је у знаку онтолошке диференције и превладавања окоштаних метафизичких матрица и на који начин је Хајдегерово филозофија утрла пут потоњим, пре свега постмодернистичким поетикама и песништву.

Кључне речи: пресократовци, Гете, Хелдерлин, Ниче, Хајдегер, песништво, филозофија.

Према пелашком миту о стварању (настанку, прапочелу) света, Еуринома, богиња свих ствари, велика луталица или општи закон, рађа се нага из Хаоса. Хомерски и орфички митови о стварању света говоре да сви богови и сва жива бића воде порекло из врела Океана, који је опасао свет, а да је Тетија била мајка све његове деце. Према олимписком миту, у почетку свих ствари Мајка Земља издигла се из Хаоса и родила у сну Урана. Постоје и два филозофска мита о стварању света. Према првом, сматра се да је прво био Мрак, а да је из Мрака искочио Хаос. Други филозофски мит каже да се бог свих ствари (за кога се не зна ко је он био и кога су неки називали Природом) појавио изненада из Хаоса, одвојио земљу од небеса, воду од земље, и горњи ваздух од доњег, а након што је раздвојио ове елементе, успоставио је међу њима поредак који влада до данас. Хаос је

„бездан који је постао пре свих ствари, испуњен праматеријом магле и мрака. Из Хаоса су настали Мрак и Ноћ, као и козмички Ерос. Хаос је схваћен и као груба, безоблична маса, као лења тежина која садржи измешане зачетке свих ствари. У створеном козмосу Хаос оличава свеукупност

света, простор између неба и земље или ждрело Подземља. Он је и други принцип постанка света; сједињен са Тамом (Калиго), он је родитељ Ноћи (Никс), Дана (Диес), Мрака (Ереб) и Ваздуха (Етер)“ (СРЕЛОВИЋ – ЦЕРМАНОВИЋ-КУЗМАНОВИЋ 2004: 445).

Заједничка матрица која лежи у основи свих наведених верзија старогрчких митова о настанку света јесте настанак света из Хаоса. Дакле, космос (све(т), васиона, поредак) настаје из Хаоса. Космос и Хаос два су фундаментална принципа из чијег дијалектичког супротстављања старогрчки мит црпе снагу и „објашњава“ ’прапочело’, ’праузрок’ (ἀρχή) свих ствари. Космос као ред, поредак, могућ је и замислив само као супротност Хаосу (нереду, ништавилу) и са овим је у односу јединства супротности, управо онако како Хераклит Ефески у чувеном фрагменту говори о „рату“ (πόλεμος) као оцу свих ствари (МАРКОВИЋ 1983: 84, фрг. 29). У кругу античке мисли и митологије немогуће је говорити о настанку света као стварању „из ничега“ (*creatio ex nihilo*) онако како је то представљено у хришћанству, па је, према томе, о Хаосу могуће говорити само као о ’поретку’, сили која је онтолошки супротстављена и чини основ настанка, постојања и поимања Космоса као реда ствари.

Питање постанка, праузрока, прапочела света (ἀρχή – оно из чега све настаје и у шта се све пропадањем враћа) основно је и једино онтолошко питање и пресократовске космолошке филозофије, прафилозофије у освиту европске цивилизације, филозофије за коју неки песници и мислиоци кажу да са њом почиње и да се са њом уједно и завршава историја филозофије, а да све потоње филозофије нису ништа друго до покушаји тумачења или чак пуко подражавања космолошке мисли антике.

„Ма колико се у току времена задатак филозофији различито одређивао, и ма колико се у процесу сазнавања садржина њена мењала и допуњавала, опет ће увек остати основна њена карактеристика да, на основу целокупних емпиријских реалитета, продире у унутрашњу есенцију дотле непознате природе, да њену најособенију, најдубљу и последњу суштинску испита. Неће нигде стићи на крај, за собом ће остављати осветљени пут, и с бакљом која је упалена на светлости најновијих последњих откровења и сазнања, тражиће пута даље неосветљеној тами, и непрестано отвараће нове перспективе и нове хоризонте, и непрекидно налазиће неке нове последње реалитете, супстрате, супстанције. Биће увек она Гетеова цикада ’која увек лети и летећи скаче, и једнако у трави своју песмицу пева’. И ма колико преваљени пут осветљен био, она ће на целокупни познати емпиријски материјал гледати као на један проблем који тражи своје решење. А то решење биће услов даљег испитивања и откривања. Отуда тежња у свима философским системима да поставе један принцип, да богату и лелујаву мешавину феномена сведу на један корен, па на основу тога покушавају да докуче унутрашњу природу света и његових појава“ (Ђурић 1997: 144).

Дакле, филозофски је задатак и једна од фундаменталних егзистенцијалних, бивствених тежњи филозофа и песника (па чак и обичног човека, који у „филозофирању“ види само испразно, дангубно доколичарење и губљење времена) да спозна основни принцип бивства у целини, да открије праначело на којем се темељи, из којег настаје и израста и у који се пропадањем, али не и нестајањем, враћа све(т) у целини („бивствујуће као бивствујуће у целини“, *omne ens qua ens*). Задатак песника и филозофа је фаустовски, да спозна „шта је то што у сржи / на окупу васиону држи“ (ГЕТЕ 2004: 29). На самом почетку првог дела трагедије Фауст каже:

Авај, колико лета мину
откако филозофију, права,
а са њима и медицину
ревно и трудно изучавах!
Чак сам, на своју жалост праву,
и богословљем пунио главу.
Шта стекох, луда, од науке те?
Знам само оно што знао сам и пре.
Магистар, чак доктор зовем се ја,
а да ли ико види и зна
да десет већ лета овако ходам
и ученике за нос водам? –
А видим да ништа не можемо знати.
То ће ми срце скоро раздерати!
Паметнији сам, додуше, од њих,
од свеколиких доктора тих,
од магистара, попова, ћата,
од свих тих зврндова и замлата;
сумња ил' скрупула није ме такла,
не бојим се ђавола нити пакла –
ал' ме и радост напусти сва;
не уобразих да сазнадох шта,
да могу некога поучавати
и људе набоље преображавати.¹

Филозофија од које се јунак Гетеове драме дистанцира, коју је ревносно и трудољубиво изучавао и од које ништа није стекао (никакво метафизичко

¹ Превод: Бранимир Живојиновић. Habe nun, ach! Philosophie, / Juristerei und Medizin, / Und leider auch Theologie, / Durchaus studiert, mit heißem Bemühn. / Da steh' ich nun, ich armer Tor, / Und bin so klug als wie zuvor! / Heiße Magister, heiße Doktor gar, / Und ziehe schon an die zeh'n Jahr' / Herauf, herab und quer und krumm, / Meine Schüler an der Nase herum – / Und sehe, daß wir nichts wissen können! / Das will mir schier das Herz verbrennen. / Zwar bin ich gescheiter als alle die Laffen, / Doktoren, Magister, Schreiber und Pfaffen, / Mich plagen keine Skrupel noch Zweifel, / Fürchte mich weder vor Hölle noch Teufel – / Dafür ist mir auch alle Freud' entrissen, / Bilde mir nicht ein, was Rechts zu wissen, / Bilde mir nicht ein, ich könnte was lehren, / Die Menschen zu bessern und zu bekehren.

сознање), никакво сазнање осим оног што је знао и пре, није било која или било каква филозофија нити филозофија уопште. Филозофија о којој је овде реч је у првом реду нововековна, рационалистичка филозофија 17. и прве половине 18. века, у чијој основи је поимање истине и стварности као „слагања ствари са разумом“ (*veritas est adaequatio rei et intellectus*). О томе пише Хајдегер у есеју *О суштини истине*:

„Оно истинско / оно истинито – било то истинска ствар или истинити став – јесте оно што се слаже, оно слагалчко. Истинскост / истинитост и истина значе ту слагање, и то у двојаком смислу: с једне стране, сагласност ствари с оним што се под том ствари унапред подразумева, и, с друге стране, сагласност оног-што-се-у-исказу-има-на-уму са ствари. Ту двојну природу слагања на видело износи традиционална [научна, рационалистичка, декартовска – М. Ј.] дефиниција истине: *veritas est adaequatio rei et intellectus*. То може да значи: истина је уједначеност ствари са сазнањем. Али то може да значи и: истина је уједначеност сазнања са ствари. Додуше, горња дефиниција обично се даје само у следећој формулацији: *veritas est adaequatio intellectus ad rem* [истина је једнакост интелекта са ствари]. Па ипак, тако схваћена истинитост, истинитост става, могућа је само на темељу истинскости ствари, на темељу оног *adaequatio rei ad intellectum* [једнакост ствари са интелектом]. Оба појма суштине *veritas*-а увек имају у виду ’управљати се према ...’ и зато замишљају истину као исправност“ (ХАЈДЕГЕР 2003: 164).

Почев од ренесансе 15. и 16. века па закључно са просветитељством 18. и позитивизмом 19. столећа, филозофија као највиши облик знања, краљица наука која би по дефиницији требало да расправља о самим основама, претпоставкама сазнања по себи, под перманентном је хегемонијом природних наука чију је суштину у *Новом орјанону* Бекон препознао у индуктивном методу. Сетимо се само слике на почетној страници *Новој орјанона*: то је једрењак који испловљава из Средоземног мора и у чијој су позадини Херкулови стубови. Алегирија је јасна: напуштање античког, безинтересног, из доколице и чуђења произлазећег концепта сазнавања космоса и прелаз на ново одређење науке (сазнања) чија се вредност и утемељеност процењују не на основу самог сазнања, већ на основу користи и учинака које сазнање са собом доноси. „Знање је моћ“, рекао би Бекон. Тиме је утемељен један прагматички, утилитаристички приступ сазнању и начин поимања света у чијој основи је став: нешто је вредно само уколико са собом доноси некакав учинак или корист, ако има конкретну, емпиријску, инструменталну вредност и примену.² Управо испитивање појединачних, елементарних емпиријских

² Читава епоха немачког идеализма и романтизма с краја 18. и почетка 19. века у знаку је једне велике синтезе свих претходних нововековних праваца мишљења. Истовремено, та континентална култура у суштинској је супротности спрам свих оних острвских, англосаксонских „-изама“ (емпиризма 17. и 18. утилитаризма и позитивизма 19. и функционализма, инструментализма и прагматизма 20. века, ...) који су уткани у саму срж англосаксонског

чињеница (у духу индуктивних наука) и губљење из вида основних, метафизичких истина и принципа води Гетеовог јунака у сазнајни релативизам³ и нихилизам, па Фауст из очајања због те чињенице тражи друге, заобилазне путеве не би ли спознао основни закон космоса:

бића. Ако бисмо хтели да све те англосаксонске „-изме“ сведемо на један заједнички корен, онда је то засигурно *еволуционистичка теорија културе* коју је најјезгровитије формулисао Едвард Б. Тајлор. Према овој теорији, нема различитих и на чулним премисама утемељених култура и цивилизација које постоје независно једне од других и развијају се својим сопственим токовима. Истина је, кажу просветитељи еволуционисти, да има примитивних и високоразвијених култура, а међу тим културама постоји само разлика у степену развоја. Заступници овакве теорије културе каква је еволуционизам сматрају да је неоправдано говорити о културном релативизму и о фундаменталној, метафизичко-иррационалистичкој разлици између култура. Њихово гледиште би пре могло да се означи појмом 'културни универзализам', чија је основна претпоставка да постоји једна, универзална, светска цивилизација, или, како Сетембрини у Мановом *Чаробном брећу* каже, „светска република“, која је у неким културама на нижем, примитивном степену развоја, а у другима, као на пример европским културама, на вишем степену развоја. Овај став имплицира да 'ниже или примитивне културе' треба да као модел или мустру према којој ће се развијати преузимају културну матрицу оних култура или цивилизација које су на вишем степену развоја – културну парадигму 'виших култура'. По Тајлору, разумност је начело којим се човечанство руководи у свом замишљању корисних установа, а друштвени се поступци објашњавају позивањем на рационалне процесе мишљења. „Цивилизација стоји у месту кад њоме управља древни обичај који намећу прадедови. Напредак захтева неспутани разум за који је традиционализам антитеза“ (Хач 1979: 33). Главни је, наставља Тајлор, циљ науке о култури да покаже која су веровања и поступци цивилизованог друштва добри и корисни, а који су сујеверице прикривене одећом модерног сазнања. Наука о култури је, према њему, тако наука реформатора, јер је њена улога да разобличава одумируће и јалове идеје. Тајлор је био водећи идеолог прогресионистичког става по којем сва друштва и установе пролазе кроз поступан и природан процес развоја, а разни народи света представљају различите ступеве достигнућа дуж те линије еволуцијског напредовања. „Традицијски конзервативизам много је израженији у примитивном него у цивилизованом друштву. Цивилизовани народи свесно побољшавају своје установе систематски их проверавајући наспрам искустава као и размишљајући о њима, док међу нижим расама постоји тврдоглав отпор најпожељнијим реформама, и напредак се може наметати једино са спорашћу и тешкоћама какве ми из овога века тешко да можемо и замислити“ (Хач 1979: 33). Према еволуционистима, уколико је отпор 'примитивних народа' (а једино мерило нивоа примитивности су управо оне цивилизације које су изнедриле једну такву теорију) тако велики да је просветљење, цивилизовање немогуће, следи елиминација 'нецивилизованих' од стране 'цивилизованих'. Првобитно се теорија еволуције, чији су творци Томас Хаксли и Чарлс Дарвин, односила искључиво на животињске и биљне врсте. Та теорија је позната и као дарвинизам. Временом је, међутим, та теорија почела да се примењује и у анализи друштвених односа и тако се развио социјалдарвинизам, према којем у друштву влада право јачег и само онај који је природном селекцијом најјачи може да преживи и влада, а према Х. С. Чемберлену, који је директно утицао и на Хитлерову теорију о вишим и нижим расама, социјалеволуционизам могућ је само борбом међу расама и победом 'јачих раса'. Деструктивне импликације и конкретне политичке конеквенце које произилазе из једне овакве теорије су више него јасне.

³ Мисли се на сократовски релативизам када Фауст каже да „ништа не можемо знати“ (ГЕТЕ 2004: 28).

А немам ни пара ни имања,
 нит' светских почести и признања;
 ни пас то не би издржао!
 Стог сам се, ево, на магију дао,
 да би мој жудни упио слух
 тајну што снажни је збори дух,
 да не морам више, уз горак труд,
 оно што не знам да причам свуд;
 да спознам шта је то што у сржи
 на окупу васиону држи,
 да делатну силу и клице сагледам,
 па да по речима више не расподам.⁴

На трагу готово идентичног космолошког монизма и критике сваке врсте рационализма и из њега произлазећег позитивизма расуђује и Хелдерлин, чији Хиперион, у складу са Хелдерлиновом „поезијом свејединства“ („Alleinheit-Poesie“) (Дилтал 2004: 316–320) о људима Севера и њиховој филозофији каже да су рационални, без осећања, да не поседују у себи јединство целовитог човека, животну лепоту (Хелдерлин 1989: 121).

У контексту Хелдерлинове критике немачког сувог и беживотног, рационалистичког погледа на свет, занимљив је и есеј Еугена Готлоба Винклера *Позни Хелдерлин*. У последњем делу есеја Винклер описује Тибинген, град усред Виртемберга, место где је Хелдерлин провео тамнију и већу половину свог живота. О пејзажу и архитектури места каже се следеће:

„Упркос мирноћи свог облика и нежности својих линија, предео је тамо необично прозаичан и опор. Источно од Некара пут води навише уз шумовите обронке Швапске Јуре, по којима су разасути замкови, да би онда пукао поглед на оскудну, голу зараван швапских пашњака, која се благом косином спушта наниже; на запад се пружа листопадна шума, природни парк Шенбух. Један људски сој несклон материјалним стварима већ столећима је престао да у том пејзажу гради велике грађевине. Бебенхаузен, недалеко од града, има романску манастирску цркву – последњи пример високе градње. Већ тибингеншка богословија у својој непатвореној готици само је грађевина која треба да послужи својој сврси, окићена репрезентативним украсима [...] Апстрактна спиритуалност калвинизма и прозаична трезвеност подељене су на недељу и радни дан до последње ситнице“ (Стојановић 2009: 96–97).

О Швабама се у истом есеју каже следеће:

⁴ Превод: Бранимир Живојиновић. Auch hab' ich weder Gut noch Geld, / Noch Ehr' und Herrlichkeit der Welt; / Es möchte kein Hund so länger leben! / Drum hab' ich mich der Magie ergeben, / Ob mir durch Geistes Kraft und Mund / Nicht manch Geheimnis würde kund; / Daß ich nicht mehr mit sauerem Schweiß / Zu sagen brauche, was ich nicht weiß; / Daß ich erkenne, was die Welt / Im Innersten zusammenhält, / Schau alle Wirkenskraft und Samen, / Und tu' nicht mehr in Worten kramen.

„Гаг, како се зове тибингеншки сељак, познат је по својој дрвенастој грубости, својој жудњи за профитом и својој лукавости. Изванредни духови које је Виртемберг послао у царство бесмртника не могу се, како каже распрострањена швапска изрека, посматрати као правило и норма који су карактеристични за народ тамо. (Примедба: *Der Schiller und der Hegel, / der Uhland und der Hauff, / das ist bei uns die Regel, / fällt gar nichts weiter auf.* Шилер и Хегел / Уланд и Хауф / то је код нас правило / ништа даље не пада у очи.) Напротив, они представљају појединачне реактивне појаве које се могу схватити као побуна против општег карактера тог народа. Учесталост тих случајева говори само у супротном смислу о оном што је уобичајено. Велике Швабе су углавном одлазиле из земље, јер је смисао за величину био слабо развијен. Њихово појављивање најпре је било посматрано са скепсом, меру на коју није навикао Шваба и нехотице осећа као смешну и будаласту, и тек из удаљености прошлости, када се принос и добит виде јасно као на длану, уме он да цени величину. Оно прокоцкано и коцкарско, и у својој најмуљевнијој озбиљности, далеко је његовом ваљаном бићу, усмереном на корист. Немогуће је да за швапског столара нека ћуд буде важнија него његова пословност и да уместо, рецимо, кревета или мртвачког сандука, прави модел грчког храма. Када је Хелдерлин једног дана за то замолио мајстора Цимера, код кога је био на стану и храни, овај ваљани човек је тај захтев глатко одбио и одговорио је, како сам пише у једном писму Хелдерлиновој мајци, не без фарисејског тона у гласу, да он мора да ради за хлеб и да 'није те среће да живи у филозофском Миру као он.' Хелдерлин, најдубље погођен, ударио је у јадање и истог минута написао је оловком на једној дасци:

Различите су границе живота,
Као путеви и као границе брегова.
Оно што смо ми овде, може тамо да допуни неки бог
Хармонијама и вечном наградом и миром“ (Стојановић 2009: 97).

„Прозаична трезвеност“, „апстрактна спиритуалност“, „дрвенаста грубост“ и „пословност“ Хелдерлинових сународника, чија је активност предетерминисана искључиво „жудњом за профитом“ и усмерена на конкретан материјални принос, добит и корист, дакле, најопштије речено, један начин живота у чијем темељу је утилитаристичка, прагматичка радна етика, етика која је себи крчила пут још од Жана Калвина и временом се уткала у само биће рационалистички⁵ и протестантски настројених Немаца, такав поглед на свет одувек је био стран Хелдерлину, песнику који је вођен једним јединим начелом универзума које своје корене вуче из најранијег периода антике, а то је начело хармоније, експлицитно присутно у старогрчкој митологији и пресократској космолошкој филозофији, и то у миту о постанку света из хаоса и миту о богињи Хармонији и у филозофијама Хераклита Мрачног,

⁵ О рационализму код Немаца в. Ђурић 1997: 285–380.

Емпедокла и Анаксимандра. У прилог тези да се песништво Фридриха Хелдерлина може разумети ако се пође од горе наведених античких, старогрчких митолошких и филозофских извора говори и Дилтај који каже да су „уметнички идеали антике, који су били толико примерени његовој узвишеној песничкој природи, долазили [...] у све одсечније противречје са владајућим хришћанско-ортодоксним мислима и духовничким позивом“ (Дилтај 2004: 275).

Велики је број песника који су писали под утицајем ране хеленске мисли, а трагови појединих старогрчких мислилаца присутни су код бројних песника и мислилаца и трајно одређују њихову мисао. У немачкој књижевности то су, пре свих, Гете и Хелдерлин, у српској Лаза Костић. Од филозофа који су читаве филозофске системе градили на основама пресократоваца ту је Ниче. А Хегел је рекао да не постоји Хераклитов фрагмент који он није инкорпорирао у своју филозофију апсолутног идеализма. На почетку 20. столећа Мартин Хајдегер ће, у дијалогу са раним грчким мислиоцима и песником песника Фридрихом Хелдерлином, полазећи од фундаментално-онтолошког принципа онтолошке диференције, покренути преиспитивање читаве историје западне мисли као историје метафизике и поставити на извештан начин 'нови' почетак у филозофији.

Основна претпоставка Анаксимандрове филозофије је та да је „апејрон“ (ἄπειρον) праначело ствари и космоса, оно из чега све настаје и у шта се све пропадањем враћа (ἀρχή). Реч „апејрон“ је дериват састављен из две компоненте, префикса „а“ који означава негацију, и основе садржане у именици πέρας, „граница“. Дакле, „апејрон“ је оно што је без граница, неограничено, неодређено, недефинисано, то је онај космички елемент или део бивства (нем. Sein) за који се пре може рећи шта није, него шта јесте, будући да је неодређен. Из овог елемента, „апејрона“, настаје цео космос (поредак, ред ствари), сва неба и светови. У свом познатом фрагменту Анаксимандар каже: „Оно из чега ствари настају у то и пропадају по нужности, јер оне једна другој плаћају праведну казну и одмазду за своју неправичност по реду времена“ (Павловић 1997: 56). Ако је „апејрон“ као искон, извор свих ствари, целог космоса, некаква недефинисаност, неодређеност, онда космос као ред, поредак, уређеност, одређеност настаје тако што из тог неодређеног настаје одређено биће. „Апејрон“ и космос два су фундаментално супротстављена принципа бивства из чијег сукобљавања настаје све(т) и захваљујући чијем „рату“ (πόλεμος) бивство уопште бивствује. Слика настанка космоса из „апејрона“ аналогна је митолошкој слици настанка космоса из хаоса, јер „апејрон“ као неодређеност елемената значи заправо хаотичност елемената. πειρασμένον и „апејрон“ стварају све. πειρασμένον се односи на космос у целини и на било коју одређену, дефинисану поједничану ствар као део космоса, ствар која напросто јесте. Када ствар пропадне, постане неодређена, она се враћа у „апејрон“, у неодређеност. πειρασμένον јесте, док „апејрон“ није, али би могао да буде. „Апејрон“ је, као материја код Аристотела, једно потенцијално бивство, то је оно што би могло да буде, да постане, а не оно што већ јесте.

Из горе наведеног фрагмента следи да ствари пропадају зато што су неправичне и да је пропадање казна или освета. Правда је, заправо, према старогрчкој митологији, поредак, а свако рушење поретка је неправда. Став да је основни предуслов свеколиког бивства сукобљавање и равнотежа супротности своје корене вуче такође из старогрчке митологије. Према Анаксимандру, докле год траје равнотежа супротности, постоји и поредак. Када се равнотежа поремети, нестаје и космос. *τεταρασμένον* (космос, ред, поредак) је могућ, замислив и може постојати само и искључиво на основу супротности у односу на „апејрон“ (хаос, неред, неодређеност), и обрнуто. *τεταρασμένον* и „апејрон“ чине мноштво или минимум мноштва, а будући да бивство чини мноштво (плурализам), немогуће је, по истој логици, постојање и поимање мноштва без Једног (монизам). Дакле, бивство је у исто време и Једно и Мноштво. Кретање космоса је циклично, космос настаје из хаоса, пропасти и на крају се и сâм враћа у пропаст („апејрон“). Овакво циклично кретање космоса и идеја „вечног враћања истога“ фундаментално је различита у односу на хришћанску и просветитељску идеју прогресивног кретања историје и њеног краја, довршења. Исто тако, када говоримо о настајању и пропадању, у антици не може бити говора о апсолутном настајању у смислу оног хришћански поиманог настајања, „стварања из ничега“ (*creatio ex nihilo*), нити о апсолутном пропадању или нестајању у смислу претварања, прелажења бића у ништа, у небиће. Апсолутно противно хришћанској метафизици, Хераклит каже у једном од фрагмената (бр. 51): „Овај свет, (један те) исти за све (људе), није у ред довео никакав бог нити човек, него је одискона постојао, постоји и постојаће: једна вечито-жива ватра, која се у (одређеној) мери пали, и у (одређеној) мери гаси“ (Марковић 1983: 122–123). У једном другом Хераклитовом фрагменту (бр. 105) каже се следеће:

„Ефешани би најбоље учинили када би се сви одреда обесили, сваки одрастао човек међу њима, па град препустили голобрадим дечацима! Они, који су Хермодора, најкориснијег човека у граду, протерали из града овим речима: 'Нека нико између нас не буде најкориснији! А ако већ то жели бити, другде и међу другима!'“ (Марковић 1983: 201–202).

Овај фрагмент сам по себи јасно сведочи о односу неаутентичних егзистенција (или, како би Хајдегер рекао, оних које бивствују на начин онога „СЕ“, нем. „das Man“) каква је била већина становника Ефеса, обичних и једноставних људи, према аутентичним, у овом случају према Хермодору, једином човеку за кога је Хераклит тврдио да познаје његову филозофију. Исти однос гајили су и према Хераклиту, а сличне је судбине био и Хелдерлин и остали велики духови Швапске, без обзира на све разлике како у карактеру и темпераменту, тако и оне временске које деле филозофа и песника.

Основни став Хераклитове филозофије и уједно фундаментални онтолошки принцип, начело бивства у целини, јесте мисао о јединству супротности, хармонији, складу свих ствари. Мноштво, супротности, различитости,

за које човек, опажајући их, верује да су раздвојене и у вечном сукобу, чине заправо, према речима мислиоца из Ефеса, јединство, склад, хармонију. Познавање многих ствари (мноштва), многозналаштво, не води никаквој мудрости. Хераклит каже да се сваки човек понаша тако као да има свој сопствени логос, али мудро је, каже он, сложити се да Све (космос, свет, бивство) јесте Једно. Главно је спознати јединство које се скрива иза наочиглед неограничене разноликости ствари, јединство различитости или супротности за које на први поглед обичан човек мисли да се у потпуности искључују.

Хајдегерово тумачење Хераклитовог става у којем је реч о свејединству космоса гласио би у преводу Слободана Жуњића овако:

„Не слушајте мене, смртног говорника; него будите послушни (*horchsam*) берућем полагању (*lesende Lege*); ако прво њему припадате (*gehört*), онда истински слушате (*hört*); такво слушање (*Hören*) *jeciue* уколико се догађа једно пуштање да све-прикупљено-лежи-пред (*bei-sammen-vor-liegen-lassen*), коме скупа пуштање прибирајућег полагања, (као) веруће лежање пред-лежи; ако се догађа пуштање лежања онога што је пуштено-да-пред-лежи, дешава се оно упутно (*Geschickliches*); јер, истински упутно само упут јесте: Једино-Једно једињујући Све“ (Жуњић 2015: 339).

Хераклитово учење о хармонији и јединству мноштва и супротности, учење које каже да је Све – Једно, присутно је већ у грчким митовима о настанку света и у миту о рађању богиње Хармоније о којој сазнајемо то да је она

„плавоока Арејева и Афродитина кћи, супруга тебанског краља Кадма. Пошто је осам година покорно служио Ареја, Кадмо је богато награђен: Атина му је подарила краљевску власт над Тебом, а Зевс га је оженио Хармонијом. Ово је била прва свадба смртника којој су присуствовали Олимпљани и на којој су певале музе са златним венцима у коси. Богови су донели младенцима раскошне дарове, међу којима се налазила и златна огрлица и предивна хаљина. Како су ова два дара била кобна за све оне који су их поседовали [...], приповедало се да их је Хефест зачарао и поконио младенцима јер је желео да унесрећи Хармонију, кћерку његове неверне супруге Афродите. [...] Хармонија се помиње и као мајка муза, као свевладајућа богиња, која обезбеђује складност света. Она борави на Олимпу и, кад се богови веселе, игра уз звуке Аполонове китаре заједно с веселим хорама и лепокосим харитама“ (СРЕЛОВИЋ – ЦЕРМАНОВИЋ-КУЗМАНОВИЋ 2004: 446–447).

Дакле, Хармонија је ћерка Афродите, богиње љубави, и Ареса, бога рата. Аналогије са Хераклитовом филозофијом јединства супротности и Емпедокловим космичким принципима љубави и мржње су очигледне. Учење да је „рат отац свију ствари“ (*πόλεμος πάντων μὲν πατήρ ἐστι*) такође је садржано у једном Хераклитовом фрагменту, а начело јединства једног и

мноштва присутно је, као што смо видели, и код Анаксимандра. Једно и Све које у себи обједињује, држи на окупу супротности, различитости, које су у вечном рату, или како би Хелдерлин рекао, „*das Eine in sich selber unterschiedne*“ („Једно⁶ у себи различито“) прапочело, искон је свега, космоса, то Једно и Све је „архе“, оно из чега све настаје и у шта се све пропадањем и враћа. *Pólemos* је, према Хајдегеру, „некаква 'борба' (*Streit*)“, која „пушта да се он као оно 'сутствујуће' (*wesende*) у узајамном супротстављању тек раздвоји⁷ и 'заузме положај, став и место у присуствовању“ (Жуњић 2015: 366). *Pólemos* је „рат“ не само речнички или лексички, већ је то „борба“ или „распор“, али никако у смислу модерне „полемике“ или „сукоба“, већ у смислу „онога што је конститутивно за 'истину', наиме, уколико је 'истина' изједначена са 'нескривеношћу' и утолико у спору са 'скривеношћу' или 'раскривањем' као својим опозицијама“ (Жуњић 2015: 366).

Исто тако, „[о]д хрпе (*sárma*), коју Хераклит иначе спомиње у једном *фрагменту* своје целине (*фр.* 124), треба доћи до 'збраности' и тада треба уочити да та 'збраност' има карактер 'збраности противобратног немира', који се никада не може умирити или обеспокојити по себи или за себе“ (Жуњић 2015: 367). „Збраност против-обратног немира“ је фраза којом Хајдегер описује статус логоса код Хераклита, а то је „једињење противтеже-ћег у (својој) напетости“ (Жуњић 2015: 368).

Идеја о кружном току збивања, о цикличном карактеру бивства у целини⁷ имплицитно или експлицитно присутна је код свих пресократоваца и као таква у фундаменталној је супротности спрам неких основних идеја средњег века и модерног доба, као што су хришћанска идеја праволинијског тока историје и њеног довршетка, краја у есхатолошкој визији појаве Христа Спаситеља, или модерна научна идеја прогреса. Хераклитова вечно жива ватра се с мером пали и с мером гаси, вечно пулсирајући космос настаје и пропада, али никада се не гаси, не нестаје. Услов настајања космоса је пропадање, нека врста разградње, декомпоновања и поновног састављања, јер космос се увек наново рађа као Феникс из пепела. Визију вечно пулсирајућег космоса налазимо и у Гетеовој песми *Једно и све* (*Eins und alles*):

Да би се у безмеђу среле,
нестати све јединке желе –
ту плине опирања власт;
не вреле жеље, дивља хтења,

⁶ Оно вечно Једно, које је изнад људи и свих богова, из којег све проиходи, налазимо и код Гетеа у песми *Завештање* (*Vermächtnis*): Kein Wesen kann zu nichts zerfallen! / Das Ewige regt sich fort in allen, / Am Sein erhalte dich beglückt! / Das Sein ist ewig: denn Gesetze / Bewahren die lebenden Schätze, / Aus welchen sich das All geschmückt.

⁷ О цикличности бивства је реч и у Гетеовој песми *Неојраничено* (*Unbegrenzt*): Daß du nicht enden kannst, das macht dich groß, / Und daß du nie beginnst, das ist dein Los. / Dein Lied ist drehend wie das Sternengewölbe, / Anfang und End immerfort dasselbe, / Und was die Mitte bringt, ist offenbar / Das, was zu Ende bleibt und anfangs war.

захтеви, строга наређења,
 већ: дати себе, то је сласт.
 Прожми нас, душо света, ходи!
 Тад самом светском духу води
 највиши нашег бића лет.
 Добри духови руком склоном
 воде посвећенике оном
 ко ствараше и ствара свет.
 А да наново опет створи
 све створено, да не окори –
 труди се вечни, живи дах.
 Што још не беше, сад ко чиста
 сунца и земље ће да блиста;
 ал' не сме прекинути мах.
 Творацки живо мора ткати,
 свом облику нов облик дати,
 привидно стати на трен тек.
 У свему дише вечност: све се
 у ништа мора да разнесе,
 ако ли жели трајан век.⁸

Исту идеју о вечном Једном које увек остаје исто, али се и стално мења,
 развија Гете и у песми *Парабаза* (*Parabase*):

Радосно пре много лета
 трудио се дух мој млад
 да истражи, одгонета
 природин творацки рад.
 И у свему се открива
 вечно један исти крој;
 мало, велико, све бива
 једнако на начин свој.
 Све се мења, одржава;
 блиско и далеко тка;
 ствара се, преображава, –
 за дивљење ту сам ја.⁹

⁸ Превод: Бранимир Живојиновић. Im Grenzenlosen sich zu finden, / Wird gern der Einzelne verschwinden, / Da löst sich aller Überdruß; / Statt heißem Wünschen, wildem Wollen, / Statt läst'gem Fordern, strengem Sollen / Sich aufzugeben ist Genuß. // Weltseele, komm' uns zu durchdringen! / Dann mit dem Weltgeist selbst zu ringen / Wird unsrer Kräfte Hochberuf. / Teilnehmend führen gute Geister, / Gelinde leitend, höchste Meister, / Zu dem, der alles schafft und schuf. // Und umzuschaffen das Geschaffne, / Damit sich's nicht zum Starren waffne, / Wirkt ewiges lebend'ges Tun. / Und was nicht war, nun will es werden / Zu reinen Sonnen, farbigen Erden, / In keinem Falle darf es ruhn. // Es soll sich regen, schaffend handeln, / Erst sich gestalten, dann verwandeln; / Nur scheinbar steht's Momente still. / Das Ewige regt sich fort in allen: / Denn alles muß in Nichts zerfallen, / Wenn es im Sein beharren will.

⁹ Превод: Бранимир Живојиновић. Freudig war vor vielen Jahren, / Eifrig so der Geist bestrebt, / Zu erforschen, zu erfahren, / Wie Natur im Schaffen lebt. / Und es ist das ewig Eine, /

Рађање и умирање, настајање и пропадање, али никада нестајање¹⁰, односе се на свако појединачно, настало, одређено бивствујуће које јесте и за које се може изрећи овакав или онакав позитиван суд, биће или бивствујуће које јесте то што јесте. Рађање и умирање се не односе на сâмо бивство. Бивство, како би Хајдегер рекао, нити јесте нити није. Не може се, сходно Хајдегеровој филозофији, рећи Бивство јесте то и то или ово или оно, питање шта је бивство погрешно је и води у заборав бивства, заборав „онтолошке диференције“ која је обележила читаву западну филозофију од Парменида до Ничеа. Исто тако је метафизички утемељено и становиште ранохришћанске „негативне теологије“ према којој се о највишој инстанци стварности, о Богу или бивству, могу изрицати само негативни судови, никада позитивни по обрасцу „Бог јесте“. Не може се рећи шта бивство јесте или шта није, јер бивство није никакво бивствујуће („онтолошка диференција“). Бивство бивствује, оно ’је’ попут оне вечно живе ватре која се с мером пали и с мером гаси, попут вечно пулсирајућег космоса који се рађа и умире, настаје и пропада. На трагу Аристотелове диференције у којој мишљење постаје могуће тек ако се пође од диференције као разликовања друкчијег у истом, Хајдегер сматра да је тек са „онтолошком диференцијом“ могуће било које мишљење и филозофија. А „онтолошка диференција“ гласи: бивство није никакво бивствујуће. Бивство нити није нити јесте, бивство напросто бивствује. Смештање „одређења бивства“ у логичке калупе дефиниције по обрасцу С (субјект) је П (предикат) је немогуће, јер би то значило немогућност самог бивства које би дефинисањем било сведено на неко појединачно бивствујуће и самим тим детерминисано, уништено, докрајчено („de-finire“ = „до-крајчити“, „be-enden“).

У трећој строфи Хелдерлинове химне *Као када на њразник ... (Wie wenn am Feiertage ...)* каже се следеће:

Das sich vielfach offenbart. / Klein das Große, groß das Kleine, / Alles nach der eignen Art. / Immer wechselnd, fest sich haltend, / Nah und fern und fern und nah; / So gestaltend, umgestaltend – / Zum Erstaunen bin ich da. Поједине Хераклитове фрагменте Гете је директно инкорпорирао у неке од песама, а онај познати о реци у коју се не може два пута ући (јер све тече и мења се) налазимо и у песми „Трајање у промени“ („Dauer im Wechsel“): Willst du nach den Früchten greifen, / Eilig nimm dein Teil davon! / Diese fangen an zu reifen, / Und die andern keimen schon; / Gleich mit jedem Regengusse / Ändert sich dein holdes Tal, / Ach, und in demselben Flusse / Schwimmst du nicht zum zweitenmal.

¹⁰ Мисао о настајању и пропадању, умирању, или, боље, о настајању из пропадања, налазимо и у Гетеовој песми *Блажена чежња (Selige Sehnsucht)*: Sagt es niemand, nur den Weisen, / Weil die Menge gleich verhöhnet, / Das Lebendige will ich preisen, / Das nach Flammentod sich sehnet. // In der Liebesnächte Kühlung, / Die dich zeugte, wo du zeugtest, / Überfällt dich fremde Fühlung, / Wenn die stille Kerze leuchtet. // Nicht mehr bleibest du umfangen / In der Finsternis Beschattung, / Und dich reißet neu Verlangen / Auf zu höherer Begattung. // Keine Ferne macht dich schwierig, / Kommst geflogen und gebannt, / Und zuletzt, des Lichts begierig, / Bist du, Schmetterling, verbrannt. // Und solange du das nicht hast, / Diese : Stirb und werde! / Bist du nur ein trüber Gast, / Auf der dunklen Erde.

Али сад свиће! Чеках и видех да стиже,
 А то што видех, светиња, нек ми је реч
 Јер она, она сама, старија од времена,
 И над боговима запада и истока што је,
 Она, Природа, сад се звекетом оружја буди,
 И са етерског виса до у бездан доле
 По закону чврстом, као некад, из хаоса светог рођено,
 Надахнуће свестваралачко
 Осећа себе с нова.¹¹

„Природа“ је највиша „светиња“, она је старија од времена и у космичкој хијерархији изнад богова Запада и Истока. „Природа“ обухвата све, „од етра на висини па доле до бездана“, она је „свестворитељка“, „из страшног хаоса рођена.“ Какво суштинско значење има реч природа у контексту Хелдерлинове химне? Ту се не мисли на природу у уобичајеном смислу те речи као на једно одређено, појединачно бивствујуће између осталих бивствујућих које је супротно нпр. историји, друштву, духу, итд. Од краја епохе хеленизма па до просветитељства 18. века у историји речи природа бележимо два основна значења. О првом, хришћанском смислу те речи, Хајдегер језгровито каже: „У хришћанском мишљењу, 'оно-природно' човека значи оно што је човеку дато приликом стварања и што је остављено његовој слободи; та 'природа' – препуштена себи самој – путем страсти уништава човека; зато 'природа' мора да се сузбије: она је на изванредан начин оно што не треба да постоји“ (ХАЈДЕГЕР 2003: 214). У хришћанској, дуалистичкој метафизици „природа“ је, дакле, онај елемент бића који треба угушити, уништити, она је зло манифестовано у страственом, нагонском, ирационалном делу бића и човека које води у пропаст и које зато треба елиминисати зарад спасења душе човека. Према томе, већ из овог кратког објашњења јасно је да Хелдерлиново поимање „природе“ са хришћанским нема никаквих додирних тачака.

„Модерни појам природе, онако како се све јасније и поузданије уобличава почев од Ренесансе, и како своје филозофско образложење и оправдање тражи у великим системима седамнаестог века, код Декарта, код Спинозе, код Лајбница, обележен је, пре свега, тим новим односом који се у њему успоставио између чулности и разума, између искуства и мишљења, између *mundus sensibilis* и *mundus intelligibilis*“ (КАСИРЕП 2003: 59).

И просветитељски облик мишљења остаје заробљен у кругу метафизичког дуализма, при чему дихотомна подела на „*res divina*“ и „*res naturalis*“

¹¹ Превод: <http://www.biserimudrosti.com/na-krilima-poezije/stari-pesnici/kao-kada-na-praznik>. Jetzt aber tagts! Ich harrt und sah es kommen. / Und was ich sah, das Heilige sei mein Wort. / Denn sie, sie selbst, die älter denn die Zeiten / Und über die Götter des Abends und Orients ist, / Die Natur ist jetzt mit Waffenklang erwacht. / Und hoch vom Äther bis zum Abgrund nieder / Nach festem Gesetze, wie einst, aus heiligem Chaos gezeugt, / Fühlt neu die Begeisterung sich, / Die Allerschaffende wieder.

бива замењена оном познатом декартовском дихотомном поделом на „res cogitans“ и „res extensa“. Најближе Хелдерлиновом поимању „природе“ је Хајдегерово тумачење. О томе Хајдегер каже следеће:

„Природа ту постаје назив за оно што је изнад богова и што је старије од времена у којима бивствујуће увек постаје бивствујуће. Природа постаје реч за бивствовање; јер бивствовање је раније од сваког бивствујућег, које бивствовању дугује оно што јесте; а испод бивствовања налазе се и сви богови уколико они јесу и ма какви да они јесу“ (ХАЈДЕГЕР 2003: 215).

Међутим, ако Хелдерлинов појам природе тумачимо доследно у складу са контекстом у којем се ова реч појављује у химни *Као када на њразник ...*, следи да природа није бивство у целини, већ такорећи само један његов сегмент. У седмом стиху треће строфе химне стоји да је природа рођена из страшног хаоса. Јасне су аналогije са митовима и филозофијама о стварању света из хаоса. Али, „природа“, којој песник додељује атрибуте светиње, надањивачице, створитељке, ентитета који је старији од времена и надређен боговима Истока и Запада, јесте рођена, створена из хаоса, и као таква она је онај поредак (ред, космос) који стоји у опозицији у односу на хаос. „Природа“, дакле, није бивство, већ само онај елемент бивства који у рату и спречи са хаосом чини да бивство бивствује. „Природа“ је створена, рођена, детерминисана, она попут некаквог или било каквог другог појединачног бивствујућег напосто јесте (једно појединачно, позитивно одредиво бивствујуће), док се за бивство (нем. Sein) не може рећи да јесте, већ да бивствује.

Сличну идеју о рађању космоса (света) из хаоса развија и Хајдегер у есеју *Шта је мейафизика*. „Стари став [хришћански – М. Ј.] ex nihilo nihil fit добија тада други смисао, смисао који дотиче сâм проблем бивствовања, и гласи: ex nihilo omne ens qua ens fit [из Ничег постаје све бивствујуће као бивствујуће]. Тек у ничем тубивствовања бивствујуће у целини – у складу са својом могућношћу, то јест на коначан начин – долази к самом себи“ (ХАЈДЕГЕР 2003: 96–112). А у „Најстаријем системском програму немачког идеализма“ Хелдерлин каже да „са слободним, самосвесним бићем истовремено – из Ничега – искрсава цели свет; једино истинско и мисливо стварање јесте почев од Ничега“ (ХЕЛДЕРЛИН 2009: 155). Какав је онтолошки статус „Ничега“ у контексту античке митологије и филозофије и Хелдерлинове поезије и поетике, шта то „Ништа“ заправо јесте, да ли оно уопште јесте или није, остаје отворено питање. Једно је, међутим, извесно: то „Ништа“ није оно хришћанско ништа из којег једино ништа може да произлази, а никада нешто попут неког позитивно одредивог бивствујућег. То „Ништа“ је пре својеврсно одсуство (недостатак, празнина, негативитет, ...) неког бивствујућег или бивствујућег у целини, које као такво (одсуство) тек чини предуслов да се бивствујуће у целини појави у свом присуствовању. Мисао о стварању света из ничега (*creatio ex nihilo*) као стварању бића из небића (небића које није, не постоји, нема га) страна је Хелдерлину и антици. Исто тако Хелдерлину

су страни сви они метафизички дуализми, пре свих хришћански и просветитељски, о којима је било речи.

Суштину свеколиког бивства Хелдерлин види и тражи у лепоти, а бит лепоте у оном „Једном у себи различитом“: „Велика реч, εν διαφερον εαυτω, (*Једно у себи различитио*) Хераклита, то је могао да пронађе само један Грк, јер то је суштина лепоте, и док то није пронађено, није било филозофије“ (Хелдерлин 1989: 120).¹² О истом начелу бивства које је у основи космоса, које васиону на окупу држи, реч је и у *Химни бојињи хармоније (Hymne an die Göttin der Harmonie)*.¹³ Слика „таласа“ (*Woge*) слика је космичког стварања и кретања космоса уопште. Тек дејством зараћених сила, ратом хаоса и космоса, могуће је кретање свега. О истом космичком принципу реч је и у песми *Сугбина (Das Schicksal)*.¹⁴

Својесврсни мит Ноћи створили су већ рани романтичари, супротстављајући га просветитељском миту Дана, јасноће и просвећености.

„Тачно је, исто тако, да су омиљени призори уметника палете и пера готово увек били преузимани из негативних одређења каква су рушевина, тишина ноћи, тама шуме, усамљеност планине или мир гробља, који нису ништа друго до – *одсуство* звука, светлости, људи и животних недаћа, одсуство у којем је Хегел малициозно наслућивао ’ноћ у којој су све краве црне’. Ноћ и Ништа имају, међутим, сасвим одређен, метафизички смисао, о коме је, већ у деветом веку, расправљао Алквинов ученик Фредегизије у *Спису о нишћавилу и њами*, где тврди да и ’ништа’ означава ’нешто’. Наравно да се овакво начело разликује од Хегеловог става, који тек у саобраћању Бића и Ничега, бивања и небивања, види *збивање*. Па ипак, то исто начело ће доцније снажно обликовати један Хајдегеров мисаони мотив који је тешко представити, јер је с ону страну ума и разума. *Из Ничега настјаје Све*. Ништа и Ноћ су, међутим, већ и за Шелинга темељи свих ствари, светла самог, које само уметник може да измами из ње, односно природе“ (Грубачић 2001: 294).

У контексту ране античе космологије и митологије и Хајдегерове деструкције метафизике ваљало би можда сагледати и оне чувене, парадоксалне

¹² Грчки текст нема акценте ни код Хелдерлина у оригиналу.

¹³ Was der Geister stolzestes Verlangen / In den Tiefen und den Höhn erzielt, / Hab ich alzumal in dir empfangen, / Sint dich ahnend meine Seele fühlt. / Dir entsprossen Myriaden Leben, / Als die Strahlen deines Angesichts, / Wendest du dein Angesicht, so beben / Und vergehn sie, und die Welt ist Nichts. // Thronend auf des alten Chaos Wogen, / Majestätisch lächelnd winktest du, / Und die wilden Elemente flogen / Liebend sich auf deine Winke zu. / Froh der seligen Vermählungsstunde / Schlangen Wesen nun um Wesen sich, / In den Himmeln, auf dem Erdenrunde / Sahst du, Meisterin! im Bilde dich. –

¹⁴ Es kann die Lust der goldnen Ernte / Im Sonnenbrande nur gedeihn; / Und nur in seinem Blute lernte /

Der Kämpfer, frei und stolz zu sein; / Triumph! Die Paradiese schwanden, / Wie Flammen aus der Wolke Schoß, / Wie Sonnen aus dem Chaos, wanden / Aus Stürmen sich Heroen los.

речи Мефистофелеса с почетка Гетеове драме. На Фаустово питање ко је он, Мефисто одговара:

Део снаге сам која вазда
Жели да твори зло, а увек добро сазда.¹⁵

У раду *Wiederholung, Paradoxie, Transgression – Versuch über die literarische Imagination des Bösen und ihr Verhältnis zur ästhetischen Erfahrung (de Sade, Goethe, Poe)* Петер-Андре Алт (Peter-André Alt) о томе каже следеће:

„Привативну страну своје суштине Мефисто именује сâм, када се пред Фаустом представља као 'део дела' и 'део оне снаге', 'која вазда зло жели, а увек добро ствара.' [...] То је аргументација у духу теодицеје [...]: зло прима оправдање своје егзистенције из функције која стабилизује систем, коју оно ствара за добро; овде више не важи августиновско 'malum est privatio boni', већ лајбницовско 'malum est pars boni'“ (Алт 2005).

У самом тексту трагедије стоји да је Мефисто „део“ („Teil“) оне „снаге“ („Kraft“) која вазда зло жели, а увек добро ствара. Релативна реченица „Die stets das Böse will und stets das Gute schafft“ не односи се на Мефиста чији се протејски карактер обично објашњава позивањем на ову формулацију. Та реченица односи се на оно „Kraft“ чији је Мефисто само један део. Тумачење у складу са Лајбницовом теодицејом која зло („malum“, Мефисто) посматра као део добра („pars boni“) погрешно је ако се има у виду да се оно „Kraft“ не односи на добро („das Gute“, „bonum“). „Kraft“ се никако не односи на добро, будући да би добро („das Gute“, „bonum“) било она целина (бивство у целини) чији је зло само један део и у том случају би добро било протејског карактера (снага која вазда зло жели а увек добро ствара), што оно по традиционалној, хришћанској дефиницији никада не може бити. У разговору с Фаустом Мефисто даље каже:

Ја вечитог порицања сам дух!
И то са правом; пошто све
што настаје заслужује да мре;
стог боље још да ништа и не бива.
Те све што код вас грехом се назива,
разарањем, укратко злом,
елемент мој је, станиште и дом.¹⁶

А на Фаустове речи да делом себе зове, а ту стоји цео, Мефисто одговара:

¹⁵ Превод: Бранимир Живојиновић. Ein Teil von jener Kraft, / Die stets das Böse will und stets das Gute schafft.

¹⁶ Превод: Бранимир Живојиновић. Ich bin der Geist, der stets verneint! / Und das mit Recht; denn alles was entsteht, / Ist wert, daß es zugrunde geht; / Drum besser wär's, daß nichts entstünde. / So ist denn alles, was ihr Sünde, / Zerstörung, kurz das Böse nennt, / Mein eigentliches Element.

Истину скромну рећи сам хтео.
 Човек, тај луди свет, та јадна мрва,
 обично себе држи за целину;
 а ја сам део дела што беше све испрва,
 честица мрака што изнедри светлину,
 поносну светлост што сад првенствено спори
 матери ноћи, о простор с њом се бори;¹⁷

И у наставку Мефисто каже:
 Доиста, мршав успех постижемо.
 Поплаве, буре, земљотресе, ватре –
 Шта ли све не покретах да се сатре
 То Нешто, овај свет жилаво-живи,
 Али не могу да му дохакају:
 Ништавилу он грубо се противи,
 Море и копно смире се на крају!
 Одолева баш свему ова
 животињска и људска сорта клета.
 Колико већ их отпавих са света,
 А стално кола крв свежа и нова!¹⁸

А Фауст на то одговара:
 Значи, на силу вечно будну,
 животодавно – усталачку,
 дижеш, у јену узалудну,
 песницу подлу паклењачку!
 Боље се нечег другог лати,
 хаоса сине чудновати!¹⁹

Мефисто је, дакле, представник или, боље, манифестација, еманиција оног „Ништа“ („das Nichts“) насупрот којег стоји оно „Нешто“ („das Etwas“, „diese plumpe Welt“, космос), он је „део дела“ који је у почетку био све, „део таме“ из које се рађа светлост, хаос (тј. „хаоса чудновати син“) из којег, према миту, настаје космос, Анаксимандров „апејрон“ из којег као *πετερασμένον* (оно оформљено, са границама, ограничено, омеђено) настаје свет у целини (космос, поредак). То што Мефисто себе назива и дефинише као „део дела“ (таме) који је у почетку био све (који, дакле, претендује на апсолутно важење),

¹⁷ Превод: Бранимир Живојиновић. Ich bin ein Teil des Teils, der anfangs alles war, / Ein Teil der Finsternis, die sich das Licht gebar, / Das stolze Licht, das nun der Mutter Nacht / Den alten Rang, den Raum ihr streitig macht, / Und doch gelangts ihm nicht, da es, so vile es strebt, / Verhaftet an den Körpern klebt.

¹⁸ Превод: Бранимир Живојиновић. Was sich dem Nichts entgegenstellt, / Das Etwas, diese plumpe Welt, / So viel als ich schon unternommen, / Ich wusste nicht ihr beizukommen, / Mit Wellen, Stürmen, Schütteln, Brand – / Geruhig bleibt am Ende Meer und Land!

¹⁹ Превод: Бранимир Живојиновић. So setzest du der ewig regen, / Der heilsam schaffenden Gewalt / Die kalte Teufelsfaust entgegen, / Die sich vergebens tückisch ballt! / Was anders suche zu beginnen, / Des Chaos wunderlicher Sohn!

не говори ништа о онтолошком карактеру Мефиста (зла, таме, хаоса), већ само о намерама и циљевима једног бивствујућег (тј. небивствујућег које жели да уништи свако бивствујуће) које као један појединачни ентитет бивства тежи да постане апсолут, тј. да уништи свет у целини, што му, међутим, никада не полази за руком.

У завршном, 1067. фрагменту *Воље за моћ* Ниче сумира своју филозофију и каже:

„А знате ли ви шта је мени свет? Да ли да вам га покажем у свом огледалу? Овај свет је једна огромна енергија, без почетка, без краја, као бронза чврста количина енергије, која не бива ни мања ни већа, која се не троши, него се само мења, као целина непроменљиво велика, газдинство без издатака и губитака, али исто тако и без прираштаја, без прихода, окружено ничим као својом границом; овај свет није нешто што нестаје или што се расипа, нити нешто бесконачно распрострањено, него се као одређена енергија налази у одређеном простору, и то не у каквом простору који би негде био празан, него свуда као енергија, као игра сила и таласа сила, у исти мах једно и много, енергија која се овде гомила, онде се смањује, океан сила које у себи бесне и хује, мењајући се вечито, и враћајући се вечито кроз безброј година враћања, с плимом и осеком својих облика, стварајући најсложеније од најпростијег, а од најмирнијег, најкрућега, најхладнијег стварајући најпламеније, најдивљије, себи самом најпротивречније, да се опет онда врати са сложености у просто, из игре противречности у уживање у складу, афирмишући се у овој хомогености својих путева и година, благосиљајући себе сама као оно што се вечито мора враћати, као постојање које не зна за засићеност, за гађење, за замор: – овај мој дионизијски свет вечитог самостварања, вечитог самозарања, овај тајанствени свет двоструке појуде, овај мој свет изнад добра и зла, без циља, сем ако у срећи круга не лежи циљ...“ (Ниче 2003: 407).

Питање бивства (или, како се најчешће крајње погрешно каже биће или битак²⁰) главно је и једино питање мишљења, а кроз песнички језик, према Хајдегеру, на најаутентичнији и најизворнији начин проговара истина бивства. Свака метафизика као свеобухватни и системски одговор на питање о карактеру бивства (нем. *Sein*) придодаје бивству карактер супстанцијалности и позитивности и тиме своди бивство на неко појединачно бивствујуће (ум, разум, дух, бог, субјект, објект, идеја, ...) које јесте то што јесте. Зато је „деструкција метафизике“ (од Парменида до Ничеа) нужан предуслов

²⁰ Погрешан је и дериват бивствовање, јер је суфикс „-ање“ непотребно и сувишно придодат речи бивство. Бивствовање је плеоназам. Дакле, сва три термина којима се преводи немачка реч „*Sein*“ (која је схватана у оном уобичајеном смислу као биће или оно што напосто јесте, постоји, па се Хајдегер једно време носио мишљу да уместо „*Sein*“ пише „*Seun*“ не би ли разграничио „биће“ од „бивства“), а то су биће, битак и бивствовање, треба одбацити као нетачна, јер воде у заблуду и погрешно мишљење о основном питању филозофије. Питање језика је важно јер, како каже Хајдегер, језик је кућа бивства у којој станује човек и његов смисао.

постављања питања о смислу бивства тубивства и бивства уопште. Деструкцију, разуме се, ту не треба схватити као пуко одбацивање и превладавање читаве историје западне мисли као западне метафизике, већ пре као својеврсно преиспитивање домета и граница традиционалне филозофије као метафизике. Питање онтолошке диференције, која је крајње једноставна и гласи да бивство није никакво бивствујуће, први пут у историји филозофије поставио је Мартин Хајдегер, а у песништву Фридриха Хелдерлина, али и Јохана Волфганга фон Гетеа, то питање је први пут наговештено. Колики утицај су Хелдерлинова и Гетеова поезија извршиле на уобличење Хајдегеровог мишљења, да ли је Хајдегерово читање Хелдерлина само „прилагођавање“ Хелдерлинове поезије Хајдегеровој филозофији или се пре може говорити о филозофској експликацији и довршењу питања које је у песништву наговештено, зашто филозофија почиње и завршава се песништвом, одговор на сва та питања даје једна упоредна херменеутика песника и филозофа.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- ГЕТЕ, Ј. В. фон. *Фауст*. Бранимир Живојиновић (прев. с немачког). Нови Сад: Школска књига, 2004.
- ГРУБАЧИЋ, Слободан. *Историја немачке културе*. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2001.
- ДИЛТАЈ, Вилхелм. *Доживљај и њеници*. Нови Сад: Orpheus, 2004.
- ЂУРИЋ, Милош. Н. *Културна историја и рани филозофски сисци*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1997.
- КАСИРЕР, Ернст. *Филозофија Просветиљелства*. Београд: Гутенбергова галаксија, 2003.
- МАРКОВИЋ, Мирослав. *Филозофија Хераклија Мрачног*. Београд: Нолит, 1983.
- НИЧЕ, Фридрих. *Воља за моћ*. Београд: Дерета, 2003.
- ПАВЛОВИЋ, Бранко. *Пресократска мисао*. У редакцији Слободана Жуњића. Београд: Плато, 1997.
- СРЕЈОВИЋ, Драгослав, Александрина Цермановић-Кузмановић. *Речник грчке и римске митологије*. Београд: Српска књижевна задруга – ЈП Службени лист СЦГ, 2004.
- СТОЈАНОВИЋ, Драган. *Антилозија немачког есеја*. Београд: Службени гласник, 2009.
- ХАЈДЕГЕР, Мартин. *Пушници*. Београд: Плато, 2003.
- ХАЧ, Елвин. *Антиролошке теорије I-II*. Београд: БИГЗ, 1979.

*

ALT, Peter-André. Wiederholung, Paradoxie, Transgression – Versuch über die literarische Imagination des Bösen und ihr Verhältnis zur ästhetischen Erfahrung (de Sade, Goethe, Poe). *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. 79. Jahrgang. Heft 5. Dezember 2005, Stuttgart / Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2005.

- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Gedichte. Sämtliche Gedichte in zeitlicher Folge*. herausgegeben von Heinz Nicolai, Frankfurt a. M: Insel Verlag, 1998.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Faust. Der Tragödie erster und zweiter Teil, Urfaust*, herausgegeben und kommentiert von Erich Trunz. München: Verlag C. H. Beck, 1986.
- ŽUNIĆ, Slobodan. *Hajdeger i pre-sokratovci. Temeljna „imena“ rane grčke misli kao osnovica razumevanja njegovog „bivstvovanja“*. Novi Sad: Orpheus, 2015.
- HÖLDERLIN, Friedrich. *Hölderlins Werke in zwei Bänden*. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1989.
- HELDERLIN, Fridrih. *Poetika. Sabrani spisi o pesničkoj umetnosti: ogleđi, fragmenti, nacrti*. Jovica Aćin (prev.): Beograd: Službeni glasnik, 2009.

Miloš M. Jovanović

VON DER ANTIKE BIS ZUR ENTSCHEIERUNG
DER VERGESSENHEIT DES SEINS

Zusammenfassung

Die vorliegende wissenschaftliche Arbeit befasst sich mit einem der Grundphänomene der gegenwärtigen deutschen und der Weltphilosophie zugleich, nämlich, mit der Frage nach dem Sein in Heideggers Philosophie und seinen dichterischen und philosophischen Vorläufern bei den Vorsokratikern, Goethe, Hölderlin und Nietzsche. Es stellt sich heraus, dass die Wurzeln der sog. ontologischen Differenz der Philosophie Martin Heideggers in großen dichterischen und philosophischen Werken des 18. und 19. Jahrhunderts zu finden sind, also, zur gleichen Zeit der Vollendung der westlichen Metaphysik, denn, wie Hölderlin selbst sagt, „wo aber Gefahr ist, wächst das Rettende auch“.

milos.ml.jovanovic@gmail.com

Др Зоја С. Карановић

КИЋЕНА СОВРА, РЕЂЕНА

Иницијација и жртва у сватовској песми из Кожеља (југоисточна Србија)

Нашим казивачима

Предмет овог истраживања је српска народна сватовска песма (у кругу варијаната), забележена је на терену у Белом Тимоку који је ауторка овог рада, заједно с Весном Ђукић, обављала у току 1997. и 1998. године. Песма је записана у селу Кожељ од Анке Цветковић и Драгице Ивковић. Ова песма једноставне садржине, али са сложеним семантичким и функционалним импликацијама, певала се „на совру“, кад наките главни свадбени ритуални хлеб, *соборник*. Она говори о пословима које девојке и момци у неком тренутку треба да обаве (берба цвећа и сеча вила), а затим о смрти двоје младих који постављени задатак не испуњавају – девојку уједе змија, а момка посече секира. У наставку страдалнике односе цркви, где их и сахрањују, а на њиховим гробовима изниче дрвеће, на момку бор, на девојци борика. На крају се бор обраћа борики, молећи је да расте, како би се у корену срасли, а у врховима сплели, чиме расплет улази у мотивски круг песама о момку и девојци састављеним у смрти. А целокупна садржина песме уклапа се у комплекс обреда везаних за опструiranу иницијацију која се окончава као жртвовање. И стога је ова садржина песме, која се изводила око ритуалног хлеба, за све учеснике у свадби упозоравајућа.

Кључне речи: Теренско истраживање, свадба у Тимоку, обред, песма, *соборник*, иницијација, жртва.

Предмет овог рада је српска народна сватовска песма, забележена на терену у Белом Тимоку, 1997. године, од Анке Цветковић и Драгице Ивковић.¹

¹ Ауторка овог рада боравила је, заједно са Весном Ђукић, на терену у делу Тимочке Крајине, у селима око Белог Тимока. Теренско истраживање обављана су у селима: Боровац,

Певана је, како су нам рекле ове жене из Кожеља: „на совру, кад наћите соборник“² – хлеб који су цвећем китиле певице, девојке из села које дођу момковој кући уочи свадбе. Садржина песме иначе се везује за смрт двоје младих који страдају, независно једно од другог, од уједа змије и посекотине секиром, о чему су жене кроз песму казивале овако:

Кићена совра, ређена,
Пошле девојке у цвеће,
Кићена совра ређена
А млади момци у виле.
Кићена совра ређена
Момка посекла сећира,
Кићена совра ређена
Девојку змија ујела.
Кићена совра ређена
Момка си носе носила,
Кићена совра ређена
Девојку возе на сана.
Кићена совра ређена
Момка копу пред цркву,
Кићена совра ређена
Девојку копу у цркву.

Сама песма садржином није у директној вези с обредом – не објашњава га и не коментарише, већ је, осим припева који је прати, аутохтона.³

Бучје, Валевац, Врбица, Витковац, Дебелица, Дреновац, Јаковац, Јелашница, Кожељ, Мариновац, Мали Извор, Ново Корито, Ошљане, Петруша, Потркање, Равна, Селачко, Трновац, и то у неколико наврата 1997. и 1998. кад је забележено преко 250 српских народних песама, с фрагментарним подацима о контексту, односно месту, времену и начину њиховог извођења, као и извођачима и осталим пропратним елементима (кад је то било могућно). И ова грађа припрема се за штампу. Касније, 2014, 2015. и 2016. ауторка је радила на истом терену с групом колега и студената чије истраживање је организовала и предводила. Намера је тада била да се, поред осталог, провере већ сачињени записи и, евентуално, пронађу нове још увек живе песме. Напомињем да се током 1997. и 1998. рад на терену одвијао без финансијске потпоре било које државне институције или невладине организације, као и без претходне припреме везане за сондирање терена и у вези с тим помоћи локалних власти, док је у другој фази симболично био потпомогнут од Филозофског факултета у Новом Саду и Завочијаног музеја у Књажевцу. Рад је обављан методом случајног одабира саговорника. Разговори су у првом наврату снимани касетофоном, касније диктафоном, кад је било могуће, и ти снимци су у поседу истраживача. Разговори су иначе вођени уз пуну усмену сагласност казивача, на чему им захваљујемо.

Свим нашим живим информаторима овога пута топло захваљујем. Такође захваљујем колегиницама и студентима на уложеном труду и оживљавању сећања казивача.

² Ово је потврдио Љубиша Рајковић Кожељац у својој белешци уз песму (Рајковић Кожељац 1963: 73, исто 1972: бр. 30)

³ Неки истраживачи с правом сматрају да су: „Словесная программа ритуала и самый ритуал некогда могли представлять единое нерасчлененное целое“ (Иванов 1976: 5), што је вероватно тачно.

Радња, коју је пратила наведена песма, одвијала се у централном простору, на средини куће, где се уобичајено поставља софра.⁴ На софри се налазио главни сватовски хлеб, *соборник*⁵, што потврђује припев којим се отвара песма, понављан од почетка до краја иза сваког стиха, да и тиме (заједно са софром и хлебом) појача магијску моћ централне зоне дома у који би требало да буде доведен нови члан, што даље указује на слојевитост функције овог ритуала.⁶ Варијантно, извођење песме око обредног хлеба, са истим припевом, такође у Кожељу, потврђује раније у два наврата Љубиша Рајковић Кожељац (1963: 73 и 1972: бр. 30), где такође каже: „пева се у младожењској кући у петак увече, кад се кити зборњак“, што истиче не само постојаност поменутих активности и њихову веродостојност, већ и континуитет живота и извођења песме.

Најстарији запис песме, иначе некада популарне у Тимоку и суседном регијама, потиче још из друге половине 19 века, најновији (наш) је из 1997. И она се, тако, у различитим местима у поменутом географском и културном окружењу, извођена у различитим приликама, може пратити у временском периоду од више од 130 година.

Прву варијанту песме објавио је Милош Милисављевић, 1869 (в. Милисављевић 1964: 86–87), по казивању своје кћери Нице, а иначе је, како сам помиње, слушао како је певају „у Сврљичкој“. Песма се, потом, нашла у рукописној збирци Маринка Станојевића (1896: бр. 41), а с мањим лексичким померањима у односу на тај рукопис, исти аутор штампао ју је у „Караџићу“ (1903: бр. 16, 107–108), и то из записа који је, како вели, сачињен у Јаковцу, од старице Магдалене. Затим песму штампа Тодор Бушетић, као седељачку, из Левча, и први пут доноси њен мелодијски запис (Бушетић 1902: бр. 179). Саватије Грбић је, потом, доноси у својој етнографској монографији која обухвата област Бољевца и околине (1909: 163). А с мелодијским записом

⁴ Софра је ритуална трпеза високог статуса која има важну улогу у сватовској обредности (в. Плотникова – Узенева 2012: 170–171).

⁵ *Соборник*, *зборњак*, или како се на овом терену зове и *зборник*, познат је и под називом *саборник*. У Нишави се зове *саборњак* (Михаиловић 1971: 91–93), у Срему *саборник* (Марковић 2017: 117). То је „обредни, свадбени хлеб који окићен стоји на столу испред младенаца за време свечаног ручка (в. Степановић 2015: 19). Под називом *зборник* познат је, на пример, ускршњи хлеб у Подравини (MESARIĆ – MATUŠKO 2013: 150). У Тимоку то је хлеб који се о свадби први умеси, у петак (меси га жена из суседства, коју домаћица за ту намену позове). Кад се испече ставља се на софру, а увече девојке (певице) долазе у момкову кућу ките га цвећем, певајући му, истовремено „намењујући сваки цвет овоме или ономе момку“ за којег су заинтересоване, док младожења из шљивара донесе дрвце са три ракле, на које се набоду три вараклисане јабуке (в. Станојевић 1929: 43; Карановић 2015: 367–388). О сложености значења и функција свадбениг хлебова код Словена види: ГУРА 2012: 431–434.

⁶ Ова комплексна активност, као и свако аналогно деловање „има визуелну, вербалну, просторну и временску димензију; поред тога, звуци, мирис, укус, додир могу бити релевантни сви заједно“ (Лиџ 1983: 122). Другим речима, у ритуалу се много тога дешава одједном, за обред је карактеристична разнокодност. О томе види и Толстој 1995: 123–124; ГУРА 2006: 268–269.

други пут је доноси Владан Ђорђевић (1931: бр. 420). Затим је песму објавио Љубиша Рајковић Кожељац. Прво два пута истовестан текст (1963: 73 и 1972: бр. 30). А потом и другу, сватовску варијанту, забележену у Сумраковцу, такође исти текст у два наврата 1974 (бр. 22, 74). и 1978 (бр. 148) – и то с мелодијским записом. Варијанта Оливере Младеновић из околине Калне (из Црне Реке), од Давида Савића, штампана је 1977. године (бр. 24). А у збирци из Лесковачке области (ЂОРЂЕВИЋ – ЗЛАТАНОВИЋ 1990: бр. 293) налази се песма која претходи нашем запису из 1997. године.

Песма је, поред тога што је извођена око *соборника*, као сватовска, певана и као копачка (ГРБИЋ 1909: 263) и седељачка (ЂОРЂЕВИЋ 1931: бр. 420) (вероватно и у другим приликама), али увек у простор-времену карактеристичном за окупљања младих што, наравно, наговештава њену иницијацијску природу, мада постоје и могућности ширења извођења изван тог контекста.

Варијанте ове песме тематско-мотивски се везују за смрт и сједињавање девојке и момка након смрти, и то уз посредовање дрвета која расту на њиховим гробовима. А разликују се у детаљима, по мањим сематичким померањима у тексту, али и по развијености наратива (који се гради по адитивном принципу), што последично неретко условљава значајна варирања у њиховој садржини.

Према развијености приче ова песма се може пратити у неколико својих реализација. Њена најкраћа верзија садржи само мотив одласка од куће две паралелне полно маркиране групе које, независно једна од друге, иду да обаве одређене послове – девојке да беру цвеће (варијантно у метле, у сучке), а момци да секу виле, о чему таксативно саопштава фиктивни казивач, на пример, овако:

Кићена совра, ређена,
Пошле девојке у цвејке,
А млади момци у виле,
Кићена совра, ређена.

У наставку момка посече секира, а девојку уједе змија, о чему се пева овако:

Момка секира посекла,
Кићена совра, ређена,
Девојку змија ујела,
Кићена совра, ређена.⁷
(РАЈКОВИЋ КОЖЕЉАЦ 1963: 73 и 1972: бр. 30)

О свему, дакле, као о догађају из прошлости, извештава скривени наратор. И то у облику кратког извештаја: сведено, искључиво набрајањем у

⁷ Види аутору овог текста познате варијантне записе песама у Прилогу овог рада, није искључено да их има још.

паралелизмима „мушких“ и „женских“ радњи, односно само именовањем догађаја који се нижу један за другим, без коментара – као неки стакато који кореспондира с брзином догађања и с неминовношћу догођеног.

Уводни стихови најкраће варијанте: „Пошле девојке у цвејке,/ А млади момци у виле“, садрже информацију о напуштању дома⁸, с обавештењем о намерама актера (слично бајци). Затим се каже шта се догодило једној од девојака, а потом и како је страдао момак. И тај несрећни случај (девојку ујела змија, момка посекала секира) испричан је у једном од најкраћих песничких облика – све је стало у простор четворостиха испрекиданог истоветним припевом: „Кићена софра ређена“, којим песма почиње и којим се завршава, тако да је њена целокупна радња обгрљена стихом који у најкраћем асоцира обред – припев непрестано „враћа“ на поменути контекст извођења. Односно структурно-садржинска матрица овог исказа остварује равнотежу онога што је испричано о (страшном) догађају и обредног збивања, чије је место-време, као и извођење песме, фиксирано и одвија се у младожењиној кући: „На совру, кад наћите соборник“.

Другој групи варијаната, затим, припадају песме с аналогним почецима, углавном без припева, и имају другачију (развијенију) завршницу. Завршни стихови певају о преносу девојке и момка од места несреће до места почивања, на импровизованим носилима – метле и виле; кола и сане; кола и коњ ... (на које полажу страдалнике), имплицитно саопштавајући да они нису преживели, као и да нису остављени на месту на којем их је затекла смрт. Тако се могућа свабена поворка претвара у погребну, у стиховима:

(...)
 Кићена софра ређена
 Момка си носе носила,
 Кићена софра ређена
 Девојћу носе на сана.
 Кићена софра ређена
 Момка копу пред цркву,
 Кићена софра ређена
 Девојку копу у цркву.
 (Милисављевић [1869] 1964: 86–87)

Или:

(...)
 Девојку носе на метле,
 Момка ми носе на виле.
 Момка ми носе пред цркву,
 Девојку носе у цркву.
 (Грбић 1909: 263)

⁸ И бајковна структура је повезана с иницијацијом (в. PROP 1990).

Природа носила на којима преносе несрећно stradale, је варирана, а у Грбићевој варијанти сигнификује испуњеност постављеног задатка (метле и виле), односно спремност осталих, преживелих, обogaћених новим знањима, да наставе живот, док крајње одредиште до којег су се упутили, храм, односно црква, указује на висок сакрални статус умрлих и наговештава могућу жртву.

Проширење у новој варијанти, затим, поред податка о доношењу умрлих пред/ у цркву садржи и кратак исказ о сахрањивању и месту почивања:

(...)
 Девојку носе на кола,
 А момка носе на коња,
 Пред цркву децу сахране,
 А млада момка у цркву.

Ова варијанта, као и друге развијеније, укључује својеврсну слику оживљавања, односно кратку реплику реинкарнације у дрвеће, у стиховима:

Девојци расте јелика,
 А момку расте борика.
 (Ђорђевић 1931: бр. 420)

Или, аналогно:

(...)
 На момка расте зелен бор,
 А на девојћу борика.
 (Милисављевић [1869] 1964: 86–87)

И то испричаном експлицитније даје жртвени карактер, будући да је у основи завршнице није само смрт, већ и васкрсавање.

На крају су и други детаљи који потврђују наставак живота и откривају могућу природу односа момка и девојке, пре и после кобног догађаја, која се на почетку није дала ни наслутити, у речима које изговара момак, отеловљен у бору:

Бор ми борике думаше:
 „Расти ми, расти, борике,
 У вр’у да се сплетемо,
 У корен да се срастемо.“
 (Милисављевић [1869] 1964: 86–87)

И овај детаљ уводи песму и у контекст до тада у њој непознатих емоција: „да се сплетемо“, „да се срастемо“.

Песма се, иначе, у свим познатим записима отвара перфекатским обликом глаголске речи *йоћи*, покренути се, запутити се негде, што је уводна формула⁹ српске усмене лирике која сигнификује почетак радње.¹⁰ Односно започиње изненадним и ничим изазваним премештањем, кретањем према неком циљу (овде неизреченом), две групе актера, односно померањем из свакодневне егзистенције, истовремено и у истом смеру – елиптичним исказом, у стиховима: „Пошле девојке у цвеће/ А млади моци у виле“ – без назнаке пута и његовог описа, као и времена дешавања. И већ овако шифровано и формулативно просторно премештање, односно одвајање из уобичајене средине, будући да у последици изазива и несрећу, својеврсна је провокација и искушавање. И аналогно је одвајању јунака из свог уобичајеног окружења, у обреду прелаза (в. Ван Генеп 2005: 77–81, 88–89; Prop 1990: 92–94; Lič 1983: 118), слично је бајци у којој јунак такође крене, полази, иде: „у јагоде“, „у службу“, „у свет“, „у трговину“, „куда га ноге носе“, односно његово кретање одговара уласку у сепарациону фазу обрета прелаза.¹¹ А, ако је судити по назначеним пословима које актери треба да обаве, и простор у којем се радња одвија је изван културом захваћеног окружења, могла би бити шума (свети гај...?) у којој се за одељене групе мушких и женских учесника (или за поједнице) некада и одвијао обред иницијације (в. Ван Генеп [1909]

⁹ Формулативност је основа усмености. Под појмом формуле подразумевају се устаљена и наслеђена средства изражавања, која се у науци дефинишу различито. Овом приликом користи се дефиниција коју за епiku користи Албет Лорд (према Рагу) где се каже да формула представља (речи) и скупине речи које се редовно користе „под истим метричким условима да изрази[е] дату основну идеју“, док се под формулативним изразом означава „стих или полустих конструисан по обрасцу формула“ (Lord 1990: 21). Треба имати на уму и отвореност, динамичност и помичност формуле коју Мирјана Детелић уочава на почетку и на крају епске структуре (1996: 33 и 51), што је општа карактеристика традиције и није својствена само епици. Шире формула се дефинише и као „средиште семантичке гравитације, на које се одлажу духовне вредности читавих епоха (*Формула – это центр семантической гравитации, на который оседают духовные ценности целых эпох* (Мальцев 1989: 87). И, сходно томе, поетика текста и поетика традиције садрже дубинска значења (текст активно комуницира с традицијом) која се сучељавају у формули (Мальцев 1989: 85). Или: „Формула – то је облик текста, и компонента његовог садржаја, и „кретања“ ка садржају, пут од „облика“ ка „смислу““ (*Формула – это и форма текста, и компонент его содержания, и способ „движения“ к содержанию, путь от „формы“ к „смыслу“*) (Мальцев 1989: 54).

¹⁰ Ево неколико илустративних примера песама које почињу глаголским речима *йоћи*, *ићи*, *шејати*... иницирајући кретање: „Пође Ива лов да лови“ (Васиљевић 1960: 16); „Пође војник у војску“ (Васиљевић 1960: бр. 23); „Пошла Румена, рано на воду“ (Бован 1964: бр. 108); „Пошла Дуда на воду“ (Бован 1980: бр. 157); „Пошла Јана у винограда“ (Бован 1980: бр. 158); „Пошла ми Милка на воду“ (Бован 1980: бр. 159); „Шетала се Јерина госпођа“ (Геземан 1925: бр. 21); „Шетала се Ђулум агиница“ (Геземан 1925 бр. 130, бр. 191); „Шетала се Јана из винограда“ (Матици 1967: 40–41).

¹¹ Ван Генеп препознаје три фазе обрета прелаза који дефинише као прелазак из једног друштвеног стања у друго; то су: обреди одвајања (сепарација), прелазно стање (лиминална фаза), обреди пријема (агрегација) (2005: 15–25).

2006: 20; PROP 1990: 174–224). Иницијацијску авантуру, за разлику од непознатих догађајних координата песме, наравно потврђује њено извођење, спецификовано време-простором обреда – о свадби: „на совру, кад нађите соборник“, као и припев: „Кићена софра ређена“, који песму и смештају у оквире одређене фазе ритуала и, сходно томе, трасирају могуће правце њеног даљег разумевања и тумачења.

И задани послови потврђују поменути природу радњи које треба обавити, јер кад доспеју у нову изоловану топографску зону¹² у њој, независно један од другог, актери треба да обаве одређене типично женске или мушке радње¹³ – брање биља¹⁴, брезових гранчица за метле¹⁵, или сакуљање трешчица за ватру (девојке иду „у цвејке“, „у метле“, „у сучће“), а момци иду „у виле“, да секу дрва за рогуље. И ти послови кодирају лимиалну фазу обреда прелаза, у којој треба да се дефинише њихова полна припадност. Односно испуњење задатка требало би да им да знање које их даље полно одређује и омогућује им право на брак (в. PROP 1990: 119–125; ЛС 1983: 118), што се уклапа у обредни контекст извођења – о свадби, а потврђује га наставак песме. Само што га актери не решавају, тако да је њихова судбина поучна и учесницима свадбе казује шта се догађа онима који задатак не могу да испуне.

Као девојчин непријатељ у песми је активирана змија, с којим иницијант иначе редовно долази у додир.¹⁶ А преко „допунске“ мотивације у стиху

¹² Искушеник се по правилу држи одвојен од осталих људи (в. ЛС 1983: 118).

¹³ Опозиција мушко – женско једна је од основних опозиција у народној култури, њихови домени се не укрштају: „противопоставляющая мужское и женское начало в категориях пола, грамматического рода, символики и обрядовых функций. Разделение полов и противопоставление М. Ж. преодолевается в актах творения, зачатия, рождения“ (ВАЛЕНЦОВА 2004: 313); сходно томе припадају им и одговарајуће радње које их полно обележавају.

¹⁴ Брање биља и манипулација њиме у српској традиционалној култури у домену је женског; то је процес у којем се активирају њихова различита знања и вештине (ЂОРЂЕВИЋ 1953: 103–104; 1958: 573).

¹⁵ Женском детету су по повратку с крштења стављали на праг срп, *мејлу*, молитвеник, а метење спада у ред типичних женских послова. Метла је међу Словенима коришћена за гатање о удаји: „Веник в семейных обрядах и в гаданиях о замужестве. Поскольку метение входит в ряд типичных женских занятий, В. приобретает женскую символику в некоторых семейных и домашних обычаях“ (ВИНОГРАДОВА – ТОЛСТАЯ 1995: 311). У ритуалима испитивања пред удају у српској свадби свекрва је правила метлу којом је млада мела кућу, после чега су метлу китили новцем као знак припадности невесте новом дому (ВИНОГРАДОВА – ТОЛСТАЯ 1995: 311). Такође „в ритуале испытания невесты подкладывали под порог (или на порог) метлу и следили, поднимет ли ее невеста при входе в дом (знак, что будет хорошей хозяйкой) или переступит через нее (плохой знак) (з.-слав).“ (ВИНОГРАДОВА – ТОЛСТАЯ 1995: 311).

¹⁶ Змија је хтонско биће прве врсте, у вези је с култом плодности и сигнификује додир са земљом и подземним светом, а у иницијацији се налази на улазу у тај свет и представља опасност за иницијанта (в. PROP 1990: 99–100; ГУРА 1999: 334). У српској култури, због веровања да су посебно опасне за младе жене, постоје различите мере заштите од њеног уједа, посебно жетелица (в. КНЕЖЕВИЋ 1960: 64, 83–84).

једне од варијаната: „Голем се ђавол докара“ (Младеновић 1977: 84)¹⁷, у причу се уводи непријатељ хришћанске провиниједије, који је такође повезан са змијом (в. ГУРА 1999: 334), као једном од његових инкарнација; овде присуство ђавола-змије опструира и момка. Деструктивна моћ непријатеља даље је интензивирана атрибутом „големе“. Момка, ипак, не повређује ђаво директно, већ га посече сопствена алатка, секира, која је у традицијској култури Срба и Словена искључиво оруђе мушке симболике¹⁸ и нужно је да њоме сваки одрастао мушкарац овлада. И у том смислу разрешењем се имплицира да је реализација иницијацијског задатка, упркос свим настојањима, негативна.

Стихом: „Зла им се срећа згодила“ (МИЛИСАВЉЕВИЋ [1869] 1964), пак, каже се да је догађај судбински предодређен.¹⁹ А будући да исказ *зла/хуга срећа*²⁰ значи и смрт (в. ИВАНОВ – ТОПОРОВ 1974: 133)²¹, ово је наговештај фаталног исхода, појачан безличним свршеним обликом глагола *згоийиийи* (задесити, ударити), у спрези с дативом заменице („им се згодила“) – неком се нешто десило без његовог удела.

У наставку песме момка и девојку, полако и без журбе, носе („возе“, „терав“) цркви:

Девојку носе на метле,
Момка ми носе на виле.
Момка ми носе пред цркву,
Девојку носе у цркву.
(ГРБИЋ 1909: 263)

Црква у српској култури иначе није била уобичајено место сахрањивања за обичне људе²², па се на овај начин истиче изузетност покојника.

¹⁷ Идентичан стих је забележен је први пут крајем 19. века (в. МИЛИЋЕВИЋ 1884: 255).

¹⁸ Припадност секире мушком свету евидентна је код крштења мушког детета, након повратка из цркве стављана је на праг: „Как, возвращающихся из церкви с окрещенным младенцем кумовьев встречали в доме разложенными на пороге предметами: пилой, топором и кнудом“ (ВИНОГРАДОВА – ТОЛСТАЯ 1995: 311). Момак стасао за женидбу стављао је секиру испод очевог узглавља, да би га на то подсетио (МНОЛОЛОВИЋ 1933: 39).

¹⁹ Исказ је у опозицији са спојем речи *добра срећа* (*срећа* и *несрећа*), у којима се препознају трагови прасловенског језичког и религијског система (в. ИВАНОВ – ТОПОРОВ 1965: 65–73; 1974: 132–133).

²⁰ Атрибут *худан*, и склоп речи *худа срећа*, у значењу *несрећан*, *лоша срећа*, формуле су усменог певања на српском језику, као: „Јер је *худан* у тешкој тавници“ (ГЕЗЕМАН 1925: бр. 80); „Моја змијо, мој *худни* породе“ (КАРАЦИЋ 1845: бр.11); „И ту њима *худна српећа* била“ (МАЖУРАНИЋ 1876: 6–10); „Пилипу ту *худна српећа* била (МАЖУРАНИЋ 1876: 21–28)...

²¹ Атрибут *худан* такође наговештава смрт у песми о смрти Радића Вукојевића, у стиху: „Али ми се Радићу *худа* срећа догодила“ (в. КАРАНОВИЋ 2011: 119–130).

²² У цркви и у порти сахрањивани су великодостојници, њихови ктитори, или они који су у њима служили, док су обични људи покопавани у гробљима иза цркве (в. СОРОВИЋ 1956: 128–132).

Овај сегмент радње, за разлику од претходног, тече у „садашњости“, а презентски облик трајног глагола *носи̑и*, у трећем лицу множине (уз доследно одсуство именована вршилаца радње у свим варијантама), у дво-струком контрасту с природом тренутних глагола и свршених радњи, из првог дела песме – и изузетно је функционалан, јер садржину песме преноси у садашњост, карактеристичну за обред. А глагол којим се означава пренос земних остатака до вечног одредишта, доминира и другим делом песме, непрестано се понављајући унутар несиметричног осмерца (3+2+3), доследно средином стиха, страдалима „трасирајући“ пут. Уз то је обгрљен именским речима, односно субјектима-објектима обредне радње чији је идентитет маркиран полно и старосно. И они се, на почетку стиха, наизменично у понављањима јављају, изукрштано се везујући, овако: „девојку“ – „момка“, „момка“ – „девојку, с тим што двосложна реч *момак* унутар стиха оставља простор за наратора да скраћеним обликом етичког датива, у синтагми: „момка ми“ исказе емоцију и своје жаљење (за обома), први и једини пут у песми. На крају поменутих стихова, централни глагол односно кључна радња допуњена је прилошким ознакама: „на метле“, „на виле“, „пред цркву“, „у цркву“, којим се од почетка доследно спроводе паралелизми (који сигнификују близину и блискост). Упркос томе, момак и девојка остају раздвојени – чак и сахрањени у различитим гробовима, јер, будући да нису венчани, нису испуњени основни услови за њихово спајање.

Али њих ипак на крају повезује природни ток ствари, будући да им расту два слична дрвета:

На момка расте зелен бор,
 А на девојћу борица.
 Бор ми борике думаше:
 „Расти ми, расти, борике,
 У вр’у да се сплетемо,
 У корен да се срастемо.“
 (Милисављевић [1869] 1964: 86–87)

Бор (*Pinus silvestris*) је сакрално дрво прве врсте и у народним веровањима се, као и борица (друго име за јелу – *Abies alba*), повезује с храмом (в. Чајкановић 1994а: 106; Агапкина 2012: 134–135), оба дрвета су такође сеновита²³, што двоструко „мотивише“ логику локуса сахрањивања. Овде се елиптичним исказом („на момка“, „на девојћу“) манифестују и њихове иначе у традицији јаке митске везе ових дендронима с човеком (в. Агапкина 2012: 134–137). Непосредност додиром дрвета и људског бића антиципира, затим, нови циклус живота, пошто јела и бор симболизују и мушки и женски

²³ Међу Словенима и Србима веровало се и да су бор и јела сеновити, да се у њих може уселити душа (Чајкановић, 1994б: 93–94 и 169–181; Агапкина 1999: 183–186; 2012: 134).

принцип (бор мушко²⁴, јела симболизује женско – девојку²⁵, девичанство²⁶, младу невесту²⁷). И ти формулативни искази такође уводе песму у општу српску традицију²⁸ и шири словенски културни контекст.

Сједињавању човека и света које на метафизичком плану садржи идеју умирања, али и обнове, придружује се, затим, обраћање бора борике (борике бору), прастаром формулативном императивно-молбеном конструкцијом²⁹: „Расти ми, расти, борике“³⁰ (да ли то разговарају њихове душе), што у овом случају резултира магијом која укључује садашњост, али и будућност, у поентираној у нежној завршници песме: „У вр’у да се сплетемо/ У корен да се срастемо“ (конструкција *ga* плус презент глагола, којом се исказује намера). Тако се истовремено говорно лице трансформише у субјекат који за своју драгу и себе проналази пут у спајању сличном браку. Брачни пар је, уосталом, у фразеологизмима, обредима свадбе и фингиране свадбе, међу Србима и словенским народима и именован као *јела* и *бор* (в. АГАПКИНА 2012: 136). Овим њихова судбина престаје да буде само колективна, постаје и појединачна, лична. И обе ове димензије су неизбежност, будући да су брак и свадба некада били услов „за прикључење заједници“ (в. ЂОКИЋ 1998: 136), а ритуали везани за њих морали су се обавити, барем симболички, ако не за живота онда посмртно (в. ЂОКИЋ 1998: 136–153).³¹

Сам обред се, дакле, одвијао на две равни, на догађајној (успешно вођеној и извођеној око софре и ритуалног хлеба), на шта се скреће пажња низом акција и припевом, али и на могућој (неуспелој и упозоравајућој) линији,

²⁴ У сватовским обичајима и фразеологизмима бор дублира младожењу (АГАПКИНА 2012: 135–136).

²⁵ Јела се у српској традицији редовно пореди и идентификује с девојком (ЧАЛКАНОВИЋ 1994б: 172–173), што је евидентирано још у најстаријем запису стихова на српском језику, у 15. веку (ПАНТИЋ 1971: 6), а рефлектовано даље у српској лирској поезији у целини (в. САМАРЦИЈА 2014: 10–11).

²⁶ Упечатљиву илустрацију у српској култури представљају чувени уводни стихови песме о опаднутој сестри: „Два су бора напоредо расла/ Мађу њима танковрха јела“.

²⁷ У неким крајевима Русије после прве брачне ноћи, кад се желео добити одговор на питање да ли је девојка била невина, говорило се: “ель ал сосна?” (*бор или јела*), при чему је одговор *јела* значио честитост девојке; код Руса свадбено и дрвце, *елочка*, симболизује невесту (ГУРА 2006: 269).

²⁸ Види *зелен бор* и *зелена борика* ничу на гробовима умрлих љубавника: ГЕЗЕМАН 1925: бр. 213; КАРАЦИЋ 1841: бр. 345; ANDRIĆ 1913: бр. 252... А на Косову пољу је о свадби, кад долазе сватови, невеста говорила „Један бор, два бора, трећа бела борика“, да би добила прво мушку, а затим и женску децу.

²⁹ Ова језичка структура, којом се успоставља однос између два говорника, како сматра ЈАКОВСОН, је праствара и примарно је била део магијске праксе (ЈАКОВСОН 1966: 292).

³⁰ Као својеврстан гарант живота после смрти на гробовима је ницало раличито биље и растине, што је асоцијација на митско убиство/жртву неке девојке/момка (в. ЕЛИАДЕ 1980: 45), а затим је, као својеврсна имитација стварања и васкрсавања, на гробове и сађено, што је и данас обичај, мада се гробови у наше време све чешће покривају каменим плочама...

³¹ Овај обичај је управо код Срба, на терену Тимочке Крајине, посведочио Милан Ђ. Милићевић (1894: 344).

коју реплицира садржина песме. Она упућује на то шта се дешава онда када у ритуалу нешто крене по злу, што је својеврсна комеморација, али и антиципација онога што би се могло догодити. И она описује обред „извана“, припевом асоцирајући оно што се дешава „изнутра“. А будући да садржина песме носи и елементе катарзе и да се њоме такође отварају путеви за живот и после смрти, она је и као неки „модел трајности и обећања ослонца у космичким силама и њиховом реду“ (Павловић 1986: 13), што је некада човеку било важно да постоји – и о чему се у свадби певало, док је данас све то сасвим потиснуто и заборављено.

Забележене су и две варијанте ове песме у којима је завршница догађаја рефокусирана на односе унутар породице – прва на на емотивну везу међу сестрама, после смрти једне од њих, а друга је о односу мајке и маћехе према страдалим, момку и девојци.

У првој песми (с мелодијским записом), из Левча, која је забележена као седељачка говори се о томе како се страдалници обраћа сестра Божана: „Бога ти, селе, Бојано,/ Је ли ти тешка змељица?“ А она јој одговара: „Није ми тешка земљица./ Тешке ми сузе сестрине!“ (Бушетић 1902: бр. 179). Ови формулативни стихови, који се у традицији прате од старина до наших дана, а у којима се људски бол мери тежином суза, базирани на двоструком контрасту стварног и метафоричког (земља, сузе) заснивају се на веровању да је у жаљењу за умрлим неопходно наћи меру (како би се могло преживети). И они садржином и функцијама измичу из основне садржинске матрице, али ипак остају за њу везани.

Слично се дешава и у стиховима друге песме који се, након информације о томе да на умрле саде бор и борику, фокусирају на однос мајке и маћехе, које долазе на гробове умрлих, да их заливају. Прво:

Момчету мајћа дооди,
Студену воду доноси,
Те му коренак полева,
Те му коренак вираје.

А затим девојци долази маћеха:

Ћипелу му воду доноси,
Те је коренак полева.

У наставку, према поменутој структурно-семантичкој матрици, бор се обраћа борики молећи је да расте, а она му одговара да не може, будући да њој, како каже, маћеха:

Ћипелу воду доноси,
Те ми коренак полева,
Те ми коренак усану.
(СТАНОЈЕВИЋ ркп. 1896: бр. 41);

И овом мрачном сликом, која се јавља из таме потпуно поремећених односа у породици (и након смрти) песма се и завршава – негде на странпутицама ритуала, у баладичном (псеудобаладичном) тону и без имало оптимизма. Певајући о губљењу симболичке обновитељске улоге жртве, искључиво и само због људског зла, сурова и ничим мотивисана деструкција, парадоксално и неразумно, уништава појединачни живот и сваку снагу која би могла ојачати заједницу³² што ће, бојим се, многи наши савременици боље разумети од свеколике догађајности ове песме. А тако је важно не заборавити је!

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- АГАПКИНА, Татјана. Ељ. *Славянские древности. Этнолингвистический словарь в пяти томах*. Т. 2. под ред. Н. И. Толстого, Москва: Институт славноведения РАН, 1999: 183–186.
- АГАПКИНА, Татјана. Сосна. *Славянские древности. Этнолингвистический словарь в пяти томах*. Под общей ред. Н. И. Толстого, ур., т. 5. Москва: Институт славноведения РАН, 2012: 134–137.
- БОВАН, Владимир. *Народна књижевносї Срба на Косову. Лирске ђесме I*. Приштина: Јединство, 1964.
- БОВАН, Владимир. *Народна књижевносї Срба на Косову. Лирске ђесме II*. Приштина: Јединство, 1980.
- БОГДАНОВА, Лиљана, Стојанка Бояджијева, и др. *Български народни балади и песни с митически и легендарни мотиви част I*. Софија: Българска академия на науките, 1993.
- БУШЕТИЋ, Тодор. *Српске народне ђесме и цїре с мелодијама из Левча, музички ђиререгио С. С. Мокрањац*, Српски етнографски зборник, књ. трећа. Београд: СКА, 1902.
- ВАН ГЕНЕП, Арнолд [1909]. *Обреди ђрелаза*, прев. Ј. Лома. Београд: СКЗ, 2005.
- ВАЛЕНЦОВА, Марина. Мужскои-женский. *Славянские древности. Этнолингвистический словарь в пяти томах* т. 3. Под ред. Н. И. Толстого, Москва: Институт славноведения РАН: 2004, 313–317.
- ВАСИЉЕВИЋ, Миодраг. *Народне мелодије лесковачкої краја*. Београд: Српска академија наука, Музиколошки институт: Научно дело, 1960.
- ВИНОГРАДОВА, Людмила, Светлана Толстая. Веник. *Славянские древности. Этнолингвистический словарь в пяти томах*. т. 1. под ред. Н. И. Толстого, Москва: Институт славноведения РАН, 1995: 307–313.

³² Слично у примеру бугарске песме о мајци крвници:

Тя заплати на двамина цигани,
Да отсечат тњњк явор, та висок.

И отсекли тњњк явор, та висок,
И отсекли тњнка елха висока.

(Богданова, Бояджијева 1993: бр. 239)

- ГЕЗЕМАН, Герхард. *Ерланџенски рукопис старих српскохрватских народних песама*. Сремски Карловци: Издао Герхард Геземан, 1925.
- ГРБИЋ, Саватије. Српски народни обичаји из Среза Бољевачког. *Српски етнографски зборник*, књ. XIV. Београд: САНУ, 1909.
- ГУРА, Александар. Змея. *Славянские древности. Этнолингвистический словарь в пяти томах*. Под общей ред. Н. И. Толстого, т. 2 Москва: Институт славноведения РАН, 1999: 333–338.
- ГУРА, Александар. Соотношение и взаимодействие акционального и вербального кодов свадебного обряда, *Славянский и балканский фольклор*. Москва: Индрик, 2006: 268–279.
- ГУРА, Александар. Хлеб свадебный. *Славянские древности: Этнолингвистический словарь в 5-ти томах*. Т. 5. Под ред. Н. И. Толстого. Москва: Институт славяноведения РАН, 2012: 431–434.
- ДЕТЕЛИЋ, Мирјана. *Урок и невесџа, џоеџика еџске формуле*, Београд, Крагујевац: САНУ, Универзитет у Крагујевцу, 1996.
- ЂОКИЋ, Даница. Посмртна свадба на територији Јужних словена, *Когови словенских кулџура* 3, ур. Дејан Ајдачић. Београд: Сџо, 1998: 136–162.
- ЂОРЂЕВИЋ, Владимир. *Српске народне мелодије (џредрајџна Србија)*. Београд: Издање аутора, 1931.
- ЂОРЂЕВИЋ, Драгутин. Живот и обичаји народни у Лесковачкој Морави, *Српски етнографски зборник*, књ. LXX. Београд: Српска академија наука и уметности, 1958.
- ЂОРЂЕВИЋ, Тихомир. Вештица и вила у нашем народном веровању и предању, *Српски етнографски зборник*, LXI, Београд: Српска академија наука и уметности, 1953.
- ЂОРЂЕВИЋ, Драгутин, Момчило Златановић. *Народне џесме из Лесковачке обласџи*. Београд: САНУ, 1990.
- ИВАНОВ, Вячеслав, Владимир Топоров. *Славянские языковые моделирующие семиотические системы*. Москва: Наука, 1965.
- ИВАНОВ, Вячеслав, Владимир Топоров. *Исследования в области славянских древностей*. Москва: Наука, 1974.
- ИВАНОВ, Вячеслав. *Очерки по истории семантики в СССР*. Москва: Наука, 1976.
- КАРАНОВИЋ, Зоја. Смрт Радића Вукојевића – тестамент, херојски ламент, обредна инсцениација. *Годишњак катедре за српску књижевност са јужнословенским књижевностима* VI. Београд: Филолошки факултет, 2011: 119–130.
- КАРАНОВИЋ, Зоја. С џудима умиру песме: белешке с терена у торлачким селима око Белог Тимока. *Савремена српска фолклористика II*, ур. С. Ђорђевић, Д. Лајић и др. Београд: УФ Србије–Институт за књижевност, УБ „Светозар Марковић“ 2015: 367–388.
- КАРАЦИЋ, Вук Стефановић 1841. *Српске народне џесме I*, у којој су различне женске џесме Беч: Штампарија Јерманскога манастира.
- КАРАЦИЋ, Вук Стефановић. *Српске народне џесме, II*, у којој су џесме јуначке најстарије Беч: Штампарија Јерманскога манастира, 1845.

- КНЕЖЕВИЋ, Сребрица. Лик змије у народној уметности и традицији Југословена. Гласник Етнографског музеја, Београд, бр. 22–23, 1960: 57–97.
- МАЛЫЦЕВ, Георгий. *Традиционалните формули руској народној необредовој лирики*. Ленинград: Академија наук СССР, Институт руској литетатри, 1989.
- МАНОЛЛОВИЋ, Коста. Свадбени обичаји у Пећи. *Гласник Етнографској музеја* књ. 8, 1933: 39–51.
- МАРКОВИЋ, Душанка. *Српски свадбени обичаји у Војводини*. Нови Сад: Музеј града Новог Сада, 2017.
- МАТИЦКИ, Миодраг. *Од сна до зајада: лирске њесме банајске војне љранице из збирке Владана Арсенијевића*. Вршац: Клуб писаца, 1967.
- МИЛИСАВЉЕВИЋ, Милош [1869]. Ој убава, убава девојћо (избор из збирке Милоша Милисављевића „Песме народне“, *Развѝѝак*, бр. 4–5, 1964, 86–87.
- МИЛИЋЕВИЋ, Милан. *Краљевина Србија. Нови крајеви*. Београд: Државна штампарија, 1884.
- МИЛИЋЕВИЋ, Милан. *Живић Срба Селѝака*. Београд: Српска краљевска академија, 1894.
- МИХАИЛОВИЋ, Сунчица. Свадбени обичаји у Нишави. *Гласник етнографској музеја у Београду*, бр. 74, 1971: 85–104.
- МЛАДЕНОВИЋ, Оливера. Овај гора разговора нема (народне песме из околине Калне) *Развѝѝак*, бр. 1: 79–84, 1977.
- ПАВЛОВИЋ, Миодраг. *Обредно и ѝговорно дело*, Београд: Просвета, 1986.
- ПЛОТНИКОВА Ана, Елена Узенѝва. Столик трапезнић. *Славјанские древности, Этнолингвистический словарь в 5-ти томах*, т. 5, под ред. Н. И. Толстого. Москва: Институт славјановедения РАН, 2012: 170–171.
- ПАНТИЋ, Мирослав. Мањи прилози за историју наше старије књижевности и културе. Народна песма и њени певачи у Дубровнику у XV и XVI веку. *Зборник Маѝице српске за књижевност и језик*, књ. 19, св. 1 (1971): 5–7.
- РАКОВИЋ, КОЖЕЉАЦ Љубиша. Свадбене песме из Кожеља. *Развѝѝак*, бр. 4–5, 1963: 73.
- РАКОВИЋ, КОЖЕЉАЦ Љубиша. *Двори самоѝворни (народне умоѝворине из средњеѝ Тимока)*, Зајечар: „Тимок“, 1972.
- РАКОВИЋ КОЖЕЉАЦ, Љубиша. Народне песме из Црне Реке, *Развѝѝак*, бр. 6: 68–74, 1974.
- САМАРЦИЈА, Снежана. Танковрха јела и зелен бор. *Биље у ѝтрадиционалној кулѝтури Срба, ѝриручник фолклорне боѝѝанике*. ур. З. Карановић. Нови Сад: Филозофски факултет, 2014, 5–18.
- СТАНОЈЕВИЋ, Маринко. *Народне ѝесме из иѝточних крајева, ѝолавићо из Гор. Тимока и Пироѝа и њѝове околине*. Београд: Архив САНУ, сигн. 27. (1896).
- СТАНОЈЕВИЋ, Маринко. Неколико варијаната народних песама са Тимока, *Караѝић. Лисѝ за српски народни живоић, обичаје и ѝредање*. Изд. и уређује Тихомир Р. Ђорђевић. бр. 2, IV, 1903: 96–108.
- СТАНОЈЕВИЋ, Маринко. Обичаји и веровања у Тимоку, *Гласник етнографској музеја*, IV, Београд, 1929, 42–54.

- СТЕПАНОВИЋ, Жељко. Поствербали с основом (-)БОР-од континуаната псл. глагола *ВЪРАТИ у српском језику.“ *Савремена истраживања језика и књижевности VI. Крагујевац*. Крагујевац: ФИЛУМ, 2015: 15–22.
- ТОЛСТОЈ, Никита. *Језик словенске културе*. Ниш: Просвета, 1995.
- ЧАЈКАНОВИЋ, Веселин. *Речник српских народних веровања о биљкама*. Сабрана дела, књ. IV, прир. В. Ђурић, Београд: СКЗ, БИГЗ, Просвета, Партедон, 1994а.
- ЧАЈКАНОВИЋ, Веселин. *Сџара српска религија и митологија*, у Сабрана дела, књ. V, прир. В. Ђурић, Београд: СКЗ, БИГЗ, Просвета, Партедон, 1994б.
- ANDRIĆ, Nikola. *Izabrane narodne pjesme II, ženske*, priredio Dr. Nikola Andrić. Zagreb, Tisak Kralj. zemaljske tiskare, 1913.
- ĆOROVIĆ, Vladimir, *Prilog proučavanju načina sahranjivanja i podizanja nadgrobnih spomenika u našim krajevima u srednjem vijeku*, *Naše starine* 3, Sarajevo, 1956: 127–147.
- ELIADE, Mirča. *Sveto i profano*. Vrnjačka Banja: Zamak kulture, 1980.
- JAKOBSON, Roman, *Lingvistika i poetika*, prev. D. Pervaz, T. Bekić, V. Vuletić, S. Marić, R. Bugarski. Beograd: Nolit. 1966
- LIČ, Edmund. *Kultura i komunikacija*, prev. B. Hlebec. Beograd: Prosveta, 1983.
- LORD, Albert B. *Pevač priča I i II*, prev. S. Glišić, Beograd: Idea, 1990.
- MESARIĆ, Marija, Nada MATIJAŠKO. *Kultura prehrane u Podravini. Podravski zbornik*, br. 39: 2013: 149–163.
- MAŽURANIĆ, Stjepan. *Hrvatske narodne pjesme, sakupljene stranom po primorju a stranom po granici, sabrao učitelj, svezak I*. Senj: tiskom i nakladom H. Luster, 1876.
- PROP, Vladimir. *Historijski korjeni bajke*. Prev. V. Flaker. Sarajevo: „Svjetlost“. 1990.

Zoja Karanović

DECORATED SUFRA

Summary

The subject of this research is the Serbian folk wedding song (in the range of variants) recorded on the fieldwork in the region near the Beli Timok river (southeast Serbia), together with Vesna Đukić in 1997 and 1998. The song was documented in the village of Koželj from Anka Cvetković and Dragica Ivković. The song is simple in content, but it has complex semantic and functional implications. It used to be sung around the ceremonial table (*sofra*), when girls decorate the main wedding ritual bread (*sobornik*). It speaks of the tasks that boys and girls do at some point (picking flowers and cutting a tree), then about the death of two young people who do not manage to fulfill the task – the girl is bitten by a snake and the boy cuts himself by an axe. In the continuation of the song victims are taken to the church, where they are buried, and trees later grow on their graves, a pine on the boy's grave and a fir on the girl's grave. Finally, the pine talks to the fir asking her to grow so their roots could meet and their tops could intertwine,

which brings the closure to the motif variants of the folk songs about a boy and a girl who finally unite after death. The entire content of the song fits the complex of ceremonies connected to obstructed initiation that ends as a sacrifice, which the paper clearly indicates. Therefore, the content of this song which was performed around the ritual bread and ceremonial table was a warning to all those who participated in the wedding.

zjanko@stcable.net

ПРИЛОГ

1

Пошле девојће у цвеће,
 А момчадија у виле,
 Зла им се срећа згодила,
 Девојћу змија ујела,
 Секира момка посекла.
 Девојћу носе на сана,
 А момка носе носила.
 Момка ми копа пред цркву,
 Девојћу копа зад цркву.
 На момка расте зелен бор,
 А на девојћу борика.
 Бор ми борике думаше:
 „Расти ми, расти, борике,
 У вру да се сплетемо,
 У корен да се срастемо.“
 (Милисављевић [1869] 1964: 86–87)

2

Пошле девојће у цвеће,
 Млада момчета у виле,³³
 Девојче змија уједи./изеде
 Сикира/сићи́ра момче исече
 Момче си возе на кола/ Момче то возе на кола
 Девојче носе носила.
 Момче копају пред цркву,
 А девојче до цркве/цркву си.
 На момче саде зелен бор,
 А на девојче борику.
 Момчету мајћа/ мати дооди,
 Студену воду доноси,
 Те му коренак заљева/ пољева,
 Те му коренак вираје.
 Девојче му мати дооди/ На девојче мати дооди,
 Ћипелу воду доноси,
 Те је коренак полева/ заљева.
 Бор си бориће говори:
 „Расти ми, расти, борико,
 У корен да се срастемо,
 У вр’а да се сплетемо.“
 Борика бору говори:
 „Тебе си мајка/ мајћа дооди,

³³ Да секу виле

Студену воду доноси,
 Те ти коренак вираје.
 А мен мачеја дооди,
 Кипелу/ њипелу воду доноси,
 Те ми коренак пољева,
 Те ми коренак усану.“
 (Станојевић ркп. 1896 бр. 41 и Станојевић 1903: 107–108, бр. 16, Јаковац)

3
 Пошле девојке у метле,
 Сам сади мак, бери девојко,
 А момчадија у виле.
 Девојку змија уједе.
 Момче секира посече,
 Девојку носе на кола,
 А младо момче на коња.
 Мому копају пред цркву,
 А младо момче пред цркву.
 Жали је сестра Божана:
 „Бога ти, селе, Бојано,
 Је ли ти тешка змељица?“
 „Није ми тешка земљица,
 Тешке ми сузе сестрине!“
 (Бушетић 1902: бр. 179, седељачка, мелодијски запис)

4
 Пошле девојке у метле,
 А момчадија у виле.
 Момка секира посече,
 Девојку змија уједе.
 Девојку носе на метле,
 Момка ми носе на виле.
 Момка ми носе пред цркву,
 Девојку носе у цркву.
 (Грбић 1909: 263, копачка)

5
 Девојке пошле у метле,
 А момци пошли у виле.
 Девојку змија уједе,
 Секира момка посече.
 Девојку носе на кола,
 А момка носе на коња,
 Пред цркву децу сахране,
 А млада момка у цркву.
 Девојци расте јелика,
 А момку расте борика.
 (Ђорђевић 1931: бр. 420, седељачка и мелодија)

6

Кићена совра, ређена,
 Пошле девојке у цвејке,
 Кићена совра, ређена,
 А млади момци у виле,
 Кићена совра, ређена,
 Момка секира посекала,
 Кићена совра, ређена,
 Девојку змија ујела,
 Кићена совра, ређена.
 (Рајковић Кожељац 1963: 73, исто 1972: бр. 30)

7

Пошле девојке у метле,
 А момчадија у виле.
 Девојку змија уједе,
 Момка секира посече
 Девојку носе на метле,
 А момка ми носе на виле.
 Момку ми саде бориком,
 Девојке саде зелен бор.
 Бор ми борике говори:
 „Расти ми, расти, борико,
 У корен да се срастемо,
 На вр’у да се сљубимо!
 (Рајковић Кожељац, 1974: 74, Сумраковац, мелодијски запис, исто Рај-
 ковић Кожељац 1978, бр. 148, сватовска, и бел. 312)

8

Пошле девојке у сучће,
 Млада момчета у виле.
 Голем се ђавол докара,
 Девоћу змија изеде,
 Момче сећира посече.
 Девојћу возе у кола,
 А момче носе на коња.
 Па и копају код цркву.
 Саде два бора зелена.
 Борика бору говори:
 „Расти ми, боре, расти ми,
 У корен да се срастеме,
 У вра да се оплетеме!
 (Младеновић 1977: 84 околина Калне)

9

Девојке идев у цвеће.
 А момчадија у виле.
 Девојку змија изеде,

Момка секира посече.
Девојку терав у кола,
А момка носу на виле.
Девојку копав у цркву,
А момка копав пред цркву.
Девојке саде зелен бор,
А момку саде борику.
Бор си борице говори:
„Расти ми, расти, борице,
У корен да се срастемо.“
(Ђорђевић и Златановић 1990: бр. 293)

Др Милица М. Спремић Кончар

ПОВЕСТ О ТРИШТАНУ И ИЖОТИ:
СРПСКА, БЕЛОРУСКА И ПОЉСКА ГЛЕДИШТА

Повесћ о Тришћану и Ижойи је једина словенска верзија француског средњовековног прозног витешког романа *Трисћан*. Сачувана је на белоруском језику у *Познањском зборнику* из XVI века, а сматра се да белоруски текст представља превод једне сада изгубљене српске средњовековне верзије приче о Тристану и Изолди. Ослањајући се на српска, белоруска и пољска гледишта о делу, овај рад настоји да покаже да се *Повесћ о Тришћану и Ижойи*, слично неким другим делима српске средњовековне књижевности, удаљава од витешког романа и прилагођава феудалној епици, блиској оновременој читалачкој публици.

Кључне речи: *Повесћ о Тришћану и Ижойи*, витешки роман, дворска љубав, феудална епика.

1. Увод. *Повесћ о Тришћану и Ижойи* име је под којим је у српској науци о књижевности позната једина словенска верзија француског средњовековног прозног витешког романа *Трисћан (Tristan)*. Под именом *Повесћ о Тришћану и Ижойи* објављен је 1966. године српски превод са белоруског оригинала прозног витешког романа о великом корнволском витезу Тристану, сестрићу и поданику краља Марка и љубавнику Маркове краљице Изолде.¹ Белоруски оригинал, настао у последњим деценијама XVI века, чува се у рукописној књизи бр. 94, у тзв. *Познањском зборнику*, у Рукописном одељењу Библиотеке Рачињских у Познању, у Пољској.² Данас је међу српским проучаваоцима средњовековне књижевности као и у иностраној академској заједници углавном прихваћен став о јужнословенском пореклу белоруског оригинала, односно о томе да белоруски текст представља превод

¹ *Повесћ о Тришћану и Ижойи*, прев и прир. Ирена Грицкат, Београд: Просвета и Српска књижевна задруга, 1988 (друго издање).

² *Białoruski Tristan: Rękopis ze zbiorów Biblioteki Raczyńskich w Poznaniu*, Opracowanie i przekład Lilia Citko, Poznań: Biblioteka Raczyńskich, 2018 (факсимил рукописа).

једне сада изгубљене српске средњовековне верзије приче о Тристану и Изолди, настале на јадранској обали или у залеђу, „у крајевима српским и хрватским, у Задру, у Дубровнику, у Босни” (Грицкат 1988: 9). Тај српски средњовековни роман не потиче, међутим, директно од француског прозног *Трисџана*, већ од једног рукописа—посредника. Сматра се да је прича о Тристану „у крајеве српске и хрватске” доспела преко Италије (јер је Италија у прошлости имала значајне трговачке и културне везе са источном обалом Јадрана и њеним залеђем)³, односно да је сада изгубљени српски роман настао на основу италијанског текста, такозваног *Венејској Трисџана* из XV века који се чува у Националној библиотеци у Бечу (MS. 3325), а који је сам верзија француског *Трисџана* (GRACIOTTI 1979: 29). Почетни подстицај филолошким истраживањима порекла белоруског романа још крајем XIX века дао је сам његов наслов, у којем стоји: „Почиње повест о витезима *из књиџа срџских*,⁴ а посебно о славном витезу Триштану, о Анцалоту и о Бови и о другим многим витезима врлим” (Грицкат 1988: 41),⁵ а први истраживачи белоруског романа били су Александар Брикнер (Alexander Brückner) и Александар Николајевић Веселовски (Алекса́ндр Никола́евич Веселовский). Брикнерова лингвистичка и палеографска студија из 1886. године и судија Веселовског из 1888. године потврдиле су претпоставку о српском пореклу дела, превасходно захваљујући значајном броју србизама које ова верзија легенде о Тристану и Изолди садржи, а Александар Веселовски ју је тада и први пут објавио.⁶ Средином двадесетог века Николај Гудзиј (Николай Гудзий) покушао је да оспори јужнословенско порекло белоруског романа, постављајући тезу да је белоруски текст преведен са италијанског језика, те је фразу *из књиџа срџских* тумачио као „књиге које потичу из српских библиотека”, али су можда писане на италијанском језику. Међутим, после резултата подробног истраживања које је његова ученица Вера Димитријевна Кузмина (Вера Димитриевна Кузьмина) објавила у студији *Рыцарский роман на Руси* 1964. године, Гудзиј ревидира свој став и приклања се мишљењу да је белоруски роман преведен са једне сада изгубљене српске средњовековне верзије приче о Тристану и Изолди (Грицкат 1988: 10).

Прича о љубави Тристана и Изолде спада у најстарије и најлепше европске средњовековне легенде. Настала је у келтским областима Британије пре

³ О економским везама средњовековне Србије са Италијом види: Ружа Ђук, *Србија и Венеција у средњем веку*, 127–133; Марица Маловић–Вукић, *Срџски приморски градови и Медитеран у средњем веку*, 135–142 и Десанка Ковачевић–Којић, *Срџско сребро и злато у европској производњи* (XIV–XV вијек), 165–173, у *Европа и Срби*, ур. Славенко Терзић, Београд: Историјски институт САНУ, 1996.

⁴ Нагласила ауторка рада.

⁵ Сви цитати из *Повести о Тришџану и Изолди* наведени су према преводу И. Грицкат.

⁶ Brückner, Alexander. Ein Weissrussischer Codex miscellaneous der Gräfllich-Raczynski-schen Bibliothek in Posen. *Archiv für Slavische Philologie* 9 (1886): 345–391. Веселовский, Алекса́ндр Никола́евич. *Изъ истории романа и повести*, вып. II, Славянороманскій отдѣлъ, Петроград, 1888.

X века, а минстрели су је пренели у Француску где је добила коначни облик. Француски трубадури из XII века, Серкамон (Serçamon) и Бернар де Вентадур (Bernard de Ventadour), помињу Тристана као идеалног љубавника, а Марија Француска (Marie de France), отприлике у исто време, у једном од својих песничких дела љубав Тристана и Изолде пореди са пузавицом обмотаном око лешникове гране. Прве две целовите верзије легенде о Тристану и Изолди написали су у XII веку француски песници Тома (Tomas) и Берул (Béroul). Највећи део Томаове поеме је изгубљен, али га је могуће реконструисати на основу *Трисџана* немачког аутора Готфрида Стразбуршког (Gottfried von Strassburg, *Tristan*), док Берулово дело, иако непотпуно, има близу четири и по хиљаде стихова (NEWSTEAD 1959: 122). Најзначајнија средњовековна верзија легенде о Тристану јесте француски прозни *Трисџан*, настао у првој половини XIII века, највероватније из пера двојице аутора, чији идентитет, међутим, није утврђен. Прозни *Трисџан* је сачуван у осамдесет рукописа и преведен на неколико језика: аутор енглеске верзије прозног *Трисџана* је Томас Малори, у чијем делу *Смрти Арџура* (Sir Thomas Malory, *Le Morte Darthur*) најдужа од осам *Прича – Пеџа њрича* – представља адаптацију прозног *Трисџана*; сачуване су и две италијанске и једна шпанска верзија, а *Повесџ о Триџџану и Иџоџи* такође представља „дериват” прозног *Трисџана* (CURTIS 1994: xxx).

Повесџ о Триџџану и Иџоџи вишеструко је значајно дело. По тематици припада артуријанским витешким романима, веома популарној врсти у националним књижевностима безмало читаве средњовековне Европе. Прича о Тристану и Изолди интегрални је део легенде о краљу Артуру која се, из Британије где је настала и Француске где је обogaћена, почев од XII века, проширила до Шпаније, Португалије, Италије, Грчке, Кипра, Немачке и скандинавских земаља. Белоруска верзија романа о Тристану представља драгоцен пример ширења и преношења легенде с једног на други крај Европе – од Француске, преко северне Италије и јужнословенских земаља, до Велике Литавске Кнежевине на истоку Европе. *Белоруски Трисџан*, име под којим је *Повесџ о Триџџану и Иџоџи* позната у иностраној академској заједници, занимљив је и зато што представља најранији пример белоруске секуларне књижевности (GRUSZECKA 2018: 7), док је у ширем европском контексту он најпознија и географски најисточнија средњовековна верзија приче о Тристану и Изолди. Ово дело има значај за неколико националних књижевности – српску, белоруску и пољску – мада обим постојеће критичке литературе на то не указује. Проучаваоци српске средњовековне књижевности најчешће га помињу укратко и узгред, у прегледима преводне књижевности, док му белоруски и пољски специјалисти изричу похвале. Циљ овога рада јесте да представи поједина српска, белоруска и пољска гледишта о *Повесџи о Триџџану и Иџоџи* и дискрепанце међу њима, као и да укаже на промену коју је прича о Тристану доживела прелазећи временске и просторне границе. Главна разлика између белоруске верзије приче о Тристану и њених

западноевропских извора може се описати као удаљавање словенске верзије од витешког романа и приближавање епици, односно народној причи.

Рукопис у којем се чува *Белоруски Трисџан* повезан је у тамнобраон кожу и има 344 стране. Добро је очуван, са изузетком прва два листа која су оштећена и којима недостају велики сегменти текста. Рукопис је 2007. године подвргнут комплетној рестаурацији, приликом које су прва два листа употпуњена папирном подлогом (BASZKO 2018: 9). *Белоруски Трисџан* отвара рукопис и заузима првих 127 страна. Потом следе прича о Бову од Антоне (129–171), прича о хунском краљу Атили (173–234), Хроника Велике Литавске Кнежевине (235–291) и правна акта двојице пољских краљева, Владислава IV (293–301) и Зигмунта I (301–327). На последњим листовима рукописа (328–344) налазе се белешке, генеалогичка и документа три генерације чланова породице Уњеховски (Uniechowski), који су били први власници рукописа. Породица Уњеховски, која је у Великој Литавској Кнежевини припадала нижем племству, била је у поседу рукописа до 1672. године, када он прелази у власништво друге племићке породице, породице Рађивил (Radziwiłł). После Рађивила, рукопис је припадао пољском песнику, драмском писцу и државнику, Јулијану Урсину Њемцевичу (Julian Ursyn Niemcewicz), а он га је 1835. године, са својом богатом колекцијом књига и других рукописа, продао Констанцији Рачињски (Konstancja Raczynski), супрузи Едварда Рачињског (Edward Raczynski), оснивача Библиотеке Рачињских (BASZKO 2018: 9). У Библиотеци Рачињских руски истраживач Осип Бодјански (Осип Бодянский) открио је овај рукопис лета 1842. и први пут га описао 1846. године, после чега су уследила истраживања *Белоруској Трисџана* Александра Брикнера и Александра Веселовског која се и данас убрајају у најважнија сазнања о овоме делу. Језик рукописа је старобелоруски (JURKIEWICZ 2018: 404), писмо ћирилица, а писао га је један професионални писар, изузев неколико одломака у којима је приметна промена рукописа, која би могла указати на то да је писар имао помоћника (KIPPEL 1988: xiii).

У погледу фабуле, *Повесџи о Трисџану и Ижотџи* у прве две трећине следи своје изворе – прозног *Трисџана* и *Венејској Трисџана* – док завршни сегмент дела нема сличности ни са једним познатим извором. У прве две трећине приповести описани су Триштаново рођење у шуми, злодела његове маћехе и Триштаново одрастање у Француској, до пунолетства и доласка у Корновалију ујаку, краљу Марку, где Триштан у двобоју побеђује Амурата и потом полази у Орландеју, да тражи лек за рану из двобоја која не може да зацели. Прича затим прати Триштанов опоравак и препознавање у Орландеји, повратак у Корновалију где први пут наслућује ујакову мржњу, друго путовање у Орландеју и пустоловине које доживљава доводећи ујаку Ижоту за невесту, до краљевског венчања и Паламидежове отмице Ижоте. Отмица се, међутим, не завршава као у изворима – Триштановим враћањем Ижоте на ујаков двор – већ одласком љубавника у Домолот, што је размеђе после којег словенска верзија постаје самостална и оригинална у односу на изворе. Пустоловине из последње трећине *Повесџи о Трисџану и Ижотџи*

– такмичење у лепоти између Женибре и Ижоте, Триштаново укидање злих обичаја, ослобађање краља Артијуша из ропства и сусрет са Анчалотом – остају у бити витешке, али општи тон, понашање појединих ликова и маргинализација љубавног мотива (иначе присутна у свим сегментима дела) удаљавају је од витешког романа и приближавају епизи.

2. СРПСКА ГЛЕДИШТА. У српској научној литератури није много писано о *Повесџи о Тришџану и Ижотџи*, што се може објаснити чињеницом да аутентични српски средњовековни рукопис романа није сачуван. Постојећи прилози углавном потичу из шездесетих и седамдесетих година прошлог века, а њихово објављивање уследило је пошто се појавио превод на српски са белоруског оригинала. У њима се подвлачи важност филолошких анализа које указују на српски средњовековни предложак *Белорускоџ Тришџана*, али се делу по правилу одриче естетска вредност. Најобимнији рад је предговор Ирене Грицкат њеном преводу романа са белоруског на српски језик, док су остали радови краћи или само делимично посвећени *Повесџи о Тришџану и Ижотџи*. Има и неколико текстова из периода пре Другог светског рата и из педесетих година прошлог века.⁷

Повесџ о Тришџану и Ижотџи укратко помињу Милан Кашанин у *Срџскоџ књџжевносџи у средњем веку* и Димитрије Богдановић у *Исџториџи сџтџаре срџске књџжевносџи*. Милан Кашанин *Повесџ о Тришџану и Ижотџи* и *Повесџ о Бову* сврстава у „преводну лектиру” и претпоставља да су могли настати крајем XV века, а да су „к нама дошле [...] у италијанскоџ редакџији и биле преведене на нашем Приморју”. Новина за оновремене читаоце била је чињеница да „то није био ни светачки ни фантастични свет, ни свет из античке историје, него скоро из живота и блиског сећања” (Кашанин 1975: 53). Недостатком талента српског преводиоца са италијанског Кашанин објашњава чињеницу да „повест само повремено показује нешто од велике љубави и од велике поезије којом је та љубав у оригиналном француском тексту опевана. Наша верзија је раскидана и у њој је пуно бруталних сцена и простачких израза” (Кашанин 1975: 53). Аутор додуше наводи (1975: 53–54) да у делу има и изузетно лепих места великог емотивног интензитета и износи претпоставку да су можда постојале и боље српске редакџије од једине данас познате, сачуване у белоруском преводу, јер о популарности романа сведоче подаци да су се у Пећи у XVI веку две жене

⁷ Пре објављивања српског превода са белоруског оригинала, Никола Банашевић је истраживао утицаје легенде о Тристану на српску епску поезију, нарочито на циклус песама о краљевићу Марку и на *Кањоша Мацедоновића* Стјепана Митрова Љубише. Види Н. Банашевић, *Циклус Марка Краљевића и одјеци француско–италијанске вишџеке књџжевносџи* (Скопље, 1935); Н. Банашевић, *Одјеци Запада у српскоџ књџжевности средњег века*, *Живи језици*, I, 1/2 (1957): 5–14; Н. Банашевић, *Од Тристана до Кањоша*, *Прилози за књџжевносџ, језик, исџторију и фолклор* 24/1–2 (1958): 5–16; Н. Banašević, ‘Le roman de Tristan dans les pays slaves’, *BVIAS* 12 (1960): 97–105.

звале Ижота. Међутим, у коначној оцени *Повесѝи о Тришѝиану и Ижойѝи* и *Повесѝи о Бову* Кашанин изриче прилично неповољан суд:

Ни у мислима ни у осећању њихових бездушних витезова и агресивних жена нема ничег религијског, а сасвим ретко племенитог и скоро никад отменог, као што ни у казивању њихових приповедача нема ничег достојанственог. Оне изгледају као залутале у српску књижевност, а можда се нису ни јавиле у њој за средњег века (Кашанин 1975: 54).

Димитрије Богдановић *Повесѝи о Тришѝиану и Ижойѝи* класификује у „романе”, у ствари краће или дуже приповести, преведене с латинског, италијанског или грчког језика још у XIII и XIV веку, које се нарочито у XV веку преписују са веома оживљеним интересовањем”. Аутор наводи (Богдановић 1980: 231) да су *Повесѝи о Тришѝиану и Ижойѝи* и *Бово од Анѝионе* „праве витешке повести [...] из XV века [које] откривају тесне културне везе српских земаља преко Приморја са Италијом и Западном Европом. *Тришѝиан* и *Бово* дошли су Србима сигурно преко Приморја, преведени са италијанских верзија”.

Предговор Ирене Грицкат њеном преводу романа са белоруског на српски језик обиман је и значајан текст у коме се најпре указује на јужнословенско порекло романа и на научнике чија су истраживања то порекло потврдила, потом се сагледавају изворишта и најпознатије западноевропске верзије легенде о Тристану и Изолди (Томаова, Берулова, верзија Готфрида Стразбуршког и француски прозни *Трисѝан*), да би се пажња онда усмерила на српски, односно белоруски роман. Ауторка наводи бројне језичке доказе српског изворника белоруског романа – именице, колокације и лична имена – а постојеће италијанизме (венетизме) тумачи као доказ да је непосредни извор српске верзије био *Венејѝски Трисѝан* (Грицкат 1988: 27–29). Проговара се и о важној теми неуклапања западноевропског витешког романа у српску средњовековну књижевност – доминантно религиозну и изразито опрезну у прихватању световних садржаја: „[с]рпска књижевност није била припремљена да прихвата авантуристичке фабуле, куртоазне или жовијалне”, а недостајали су јој и „уходани изрази за углађену смерност пред сизереном и пред дамом, за западњачке дворске наваде, за ритуале везане уз појам допадљивог витеза, или витеза луталице, за увођење у витешки чин” (Грицкат 1988: 31, 32). Укратко се помињу (1988: 34–36) извесне паралеле између појединих мотива легенде о Тристану и Изолди и српске књижевности – народних песама и *Кањоѝа Маѝедоновића* Стјепана Митрова Љубише – уз констатацију да није могуће са сигурношћу утврдити природу и начин сељења мотива, док се у укупном суду *Повесѝи о Тришѝиану и Ижойѝи* приписује искључиво књижевно–историјска вредност, као једином познатом примеру артуријанског витешког романа у српској средњовековној књижевности:

Квалитет ове књижевне творевине, колико се о њој може судити по преводу на други језик, није био на знатнијем уметничком ступњу. Текст

је, према томе, вредан не толико по неком мисаоном или естетском задовољству које би из њега могао поцрпети данашњи читалац, колико по чињеници да он представља једно од историјских сведочанстава о нашој старој књижевности, са разним импликацијама које уз то иду. Не заборављамо, даље, да је он засада једини материјално успостављени текст [...] који води порекло од аутентичних западноевропских легенди (Грицкат 1988: 30–31).

Са мишљењем Ирене Грицкат саглашава се Радмила Маринковић (1968: 203), која полази од тезе Димитрија Лихачова „да стара руска књижевност није примала дела оних родова који јој нису били познати, да таква дела нису могла да продру у Русију у своме облику, него су морала да се прилагођавају руском систему родова”, и сличну појаву примећује у вези са романом у српској средњовековној књижевности. Разматрајући *Роман о Троји* и *Српску Александриду*, Радмила Маринковић уочава да на нашу језичку територију не долазе у средњем веку прави, развијени романи, него дела неких међуродова између средњовековне учене епике, псеудоисторије и куртоазног романа, који по својој духовној оријентацији нису страни нашој публици и да тај међурод на уласку у наше језичко подручје бива прилагођен извесној феудалној епици на коју је наша публика била навикнута (Маринковић 1968: 213).

Ауторка напомиње да у фокусу *Српске Александриде* није љубавна тематика, као што то није случај ни у другим западноевропским верзијама романа о Александру, али да у њој нема ни куртоазije, која у значајној мери одликује француски роман о Александру, те да нешто више љубави има у *Роману о Троји*, но да она ни тамо није доминантна тема. Зато ова два дела нису „љубавне историје и авантуристички подвизи куртоазних феудалаца, него херојски спевови о подвизима, нека врста епике” (Маринковић 1968: 213). *Повесћ о Трицијану и Ижоији* ауторка назива „најкарактеристичнијим делом француског куртоазног романа” у којем је „љубавна тематика главна и све друго јој је подређено”, али док за *Роман о Троји* и *Српску Александриду* наводи да су та дела „у оригиналу чинила прелаз од епике ка роману и при преласку на јужнословенско тло адаптирала се домаћој епици”, докле се *Повесћ о Трицијану и Ижоији* одриче таква врста прилагођавања кроз следећу оцену: „[О]д љубавне теме остао [је] само костур, главно интересовање су двобоји и турнири, бескрајно монотони. Остала је чиста фабула, без икаквог украса, и то потпуно несхваћена”. Ауторка констатује да роман о Тристану у јужнословенским крајевима није наишао на одговарајући пријем из једног од два разлога: у првом случају, ако је стигао у XIV или XV веку, онда га оновремено феудално друштво није прихватило јер се није уклапао у његове назоре и систем вредности, а у другом случају, ако је стигао крајем XV или у XVI веку, онда, на заласку феудализма у овим крајевима, није ни могао имати никакав значај нити друштвени уплив. „Стога је”, закључује Радмила Маринковић, „доживео неславну судбину да га сачува

само касни, сувопарни рукопис који хроничарски сухо ређа незанимљиве и несхваћене доживљаје” (1968: 218).

Иако, дакле, српска критика није много наклоњена јединој средњовековној верзији артуријанског витешког романа насталој у нашим крајевима, напор уложен да се тај изгубљени текст реконструише кроз превод на савремени српски језик има велики значај. Преводаца Ирена Грицкат напомиње (1988: 210) да превод одликују извесне „стилистичке прераде и растреситији слог”, те да је белоруски текст, писан у континуитету и без подела на делове или поглавља, она поделила на тридесет осам поглавља и дала им наслове. Десет година после првог издања *Повесћи о Трицијану и Ижоици*, Соња Деканић Јаноски је овај текст са српског превела на енглески језик, а превод је под насловом *The Serbo–Russian Romance of Tristan and Isolt* објављен у издању Универзитета у Лидсу, у Великој Британији⁸. Подела текста Ирене Грицкат на поглавља задржана је и у преводу Соње Деканић Јаноски на енглески језик.

3. БЕЛОРУСКА ГЛЕДИШТА. Белоруски и пољски истраживачи, за разлику од српских, словенској верзији легенде о Тристану придају већи значај, али се чини да су ставови и једних и других и трећих условљени сличном врстом разлога: српски аутори се њом много не баве јер *Повесћ о Трицијану и Ижоици* као аутентично дело старе српске књижевности није ни сачувано; белоруски аутори су, са друге стране, поносни управо на то што се дело сачувало једино на белоруском језику, а пољски истраживачи се поносе чињеницом да је откривено на њиховом тлу и да се чува на њиховом културном простору.

Други превод словенске верзије прозног *Трисџана* на енглески, овога пута са белоруског језика, урадила је белоруска ауторка Зора Кипел. Превод је објављен у Сједињеним Америчким Државама 1988. године под насловом *The Byelorussian Tristan* и пропраћен је предговором преводиоца, у којем се делу прилази као значајном споменику белоруске књижевности и културе.⁹ Најпре се указује на културно–историјски контекст његовог настанка – на Велику Литавску Кнежевину и преокупације њеног племства у шеснаестом веку – и на могуће разлоге потенцијалног интересовања читалачке публике баш за љубавну причу, што се објашњава у тренутку настанка рукописа још увек живом успоменом на велику љубав између Барбаре Рађивил и војводе Сигисмунда Августа, потоњег краља Пољске, и прерану, трагичну смрт тек крунисане краљице Барбаре (KIPPEL 1988: xiii–xiv). Потом се наводе специфичности *Белоруској Трисџана* у односу на друге верзије легенде, а ту се најпре мисли на тешкоћу прецизног жанровског одређења дела јер је *Белоруски Трисџан* „витешка пустоловина у којој витешки подвизи преовла-

⁸ *The Serbo–Russian Romance of Tristan and Isolt*, trans. Sonja Dekanić Janoski. J. Hill (ed). *The Tristan Legend. Texts from Northern and Eastern Europe in Modern English Translation*, Leeds Medieval Studies 2, Leeds: The University of Leeds, 1977, 47–143.

⁹ *The Byelorussian Tristan*, trans. Zora Kipel, Vol. 59, Series B, Garland Library of Medieval Literature, New York & London: Garland Publishing, Inc, 1988. Introduction, xi–xxviii.

ђују над љубавном причом. У њој љубавна прича није главни елемент, већ су то витештво, породични односи и пријатељство. Главни мотиви су витешка борба, пустиловина и смрт; љубавни мотив је потиснут” (KIPeL 1988: xiv). Износи се и претпоставка да је други део *Белоруској Тристјана*, онај за који не постоји познат извор, можда дело другог писца или преводиоца,¹⁰ а скреће се пажња и на варијације у *Белоруском Тристјану* у односу на стандардне верзије легенде: ту ауторка убраја осећај „словенске душе” који прожима дело, јабуково дрво (за разлику од бора, ловора или липе у другим верзијама) са којег краљ Марко уходи љубавнике у врту, рађање љубави између Триштана и Ижоте приликом Триштановог првог боравка у Орландеји, и чињеницу да краљ Марко лично, мада нехотице, даје Ижоту на дар Паламидежу када овај спасе и доведе му Ижотину слушкињу Брагињу, што последично оправдава одлуку љубавника да се не врате на двор краља Марка пошто Триштан избави Ижоту од Паламидежа. Сагледавајући главне ликове, ауторка износи неколико запажања: да Триштан, иако испрва описан као савршен витез, неретко показује и сурову, насилну страну, фриволност, па и невитешко понашање; да краљ Марко, осим што пословично завиди успесима других, што је осветољубив и лош владар, у белоруској верзији практично и нема никакав однос са Ижотом јер изгледа да му је више стало до Брагиње него до супруге, а да је у другом делу ласкаво приказан као великодушни ујак пун љубави према сестрићу; да је Ижота јака жена од које се тражи савет и која доноси одлуке, а да је њена љубав према Триштану више сестринска и заштитничка, те да бринући о Триштану, Ижота уме да буде и нетактична (KIPeL 1988: xvii–xx). Ауторка одређује *Белоруској Тристјана* као „пустоловну причу” и тврди да „преовлађујућа употреба фолклора и фолклорних мотива ствара необичан стил који гради утисак словенске приче пре него француског витешког романа” (KIPeL 1988: xxi). У етничке, словенске елементе она убраја одређене епитете, метафоре, симиле и поређења, стереотипне фолклорне фразе, изразе и понављања, и наводи да се „репетитивни образац сцена двобоја такође граничи са конструкцијом народне приче” – сваки садржи „провокацију, изазов, борбу и пораз, рађавање или смрт Триштанових противника” (KIPeL 1988: xxi).

Сложеном питању порекла *Белоруској Тристјана* такође се посвећује пажња. Полази се од податка из наслова дела да прича потиче из *књига српских* и прихвата становиште да је *Белоруски Тристјан* преведен са сада изгубљеног „српско–хрватског текста–посредника”, али се одмах наглашава да данас није позната ниједна јужнословенска верзија приче о Тристану и да *Белоруски Тристјан* остаје једини словенски текст прозног *Тристјана*.¹¹

¹⁰ Ово се поткрепљује постојањем различитих облика појединих властитих имена у првом и другом делу романа (Гиневера је у првом делу Веливера, а у другом Женибра) и типичних словенских патронима (Галец Анцолотовић, Паламидеж Ануплитовић), присутних само у другом делу романа.

¹¹ Постоји и чешка верзија приче о Тристану, спев од око девет хиљада стихова под насловом *Tristram a Izalda*, али он се базира на немачким изворима, на делима Ајлхарта

Наводи се да је преношење приче о Тристану из Србије у Белорусију врло вероватно јер је Србија у XV и XVI веку имала веома развијене културне и економске везе са словенским народима на истоку Европе и да су „[м]нога друга књижевна дела доспела у Белорусију преко Србије: *Српска Александрида, Роман о Троју и Бово од Анџоне*” (KIPeL 1988: xxii). Оно што ауторка, међутим, не одобрава јесте придавање значаја сада изгубљеном српском средњовековном тексту и, чини се још више, наслов *The Serbo–Russian Romance of Tristan and Isolt*, под којим је објављен превод *Повести о Трицијану и Ижолти* Соње Деканић Јаноски на енглески језик:

[...] пренаглашавање непознатог српског текста–посредника, као што то чине неки аутори (нпр. С. Деканић–Јаноски, Л. Мјур) – до те мере да користе погрешан назив „Српско–руски Тристан” – само ствара конфузију. Важније је усредсредити се на постојеће текстове и упоређивати их како би се утврдила континуирана нит средњовековне легенде о Тристану, њене варијације у различитим земљама и културама, одступања, искривљења, додаци и изостављања (KIPeL 1988: xxii).

Наводи се да је од данас познатих текстова о Тристану *Белоруски Трицијан* најсличнији *Венејском Трицијану*, а да је у другом делу контаминиран елементима из дела о Тристану тосканске традиције–*La Tavola Ritonda* и *Il Tristano Riccardiano*; потом се пажња усредсређује на могуће изворе неких од необичних пустоловина у другом делу *Белоруској Трицијана* и долази до закључка да су ти извори бројни и разноврсни, али да су неке епизоде несумњиво производ имагинације аутора, односно преводиоца дела. У завршним разматрањима ауторка износи уверење да ће њен превод *Белоруској Трицијана* у којем је, мада то није бико лако, настојала да балансира између очувања духа изворног језика и давања што прецизнијег енглеског превода, бити подстицај за даља истраживања овог мало проучаваног текста, а њена уводна студија ширином захвата и обухватом тема сведочи о значају који се овом ретком словенском артуријанском делу придаје у белоруској књижевности и култури.

4. ПОЉСКА ГЛЕДИШТА. Пољски аутори једногласно истичу културолошки и историјски значај рукописа *Белоруској Трицијана* који је уврштен у Унесков Регистар Памћење света. Доста се баве истраживањем времена и околности његовог настанка, првих и потоњих власника и места на којима се рукопис налазио пре 1835. године, када је постао део колекције Библиотеке Рачињских у Познању. Факсимил рукописа *Белоруској Трицијана* са транслитерацијом објављен је 2018. године у издању Библиотеке Рачињских, а ова значајна публикација садржи и превод *Белоруској Трицијана* на пољски језик и два научна прилога посвећена делу. У једном од њих Јан Јуркјевич указује

Обершког (Eilhart von Oberge), Готфрида Стазбуршког и Хајнриха Фрајбершког (Heinrich von Freiberg) (LUPACK 2007: 376–380).

да није могуће одговорити на питање како је рукопис из руку Уњеховских између 1672. и 1700. године дошао у посед Рађивила, као и да постоје индиције да је пре Библиотеке Рачињских у Познању чуван у библиотеци Универзитета у Виљнусу или, заједно са другим архивским материјалом, у Њесвижу. О самом *Белоруском Тристјану* Јуркјевич даје само неколико фактографских података (JURKIEWICZ 2018: 404–406). У другом прилогу Богуслав Зјелињски разматра сада изгубљену „тајанствену јужнословенску спону” (ZIELIŃSKI 2018: 409) између француског прозног *Тристјана* и његових италијанских деривата и *Белоруској Тристјана*, и посредне доказе о њеном постојању (заједничке фабуларне стратегије романа и јужнословенске усмене и писане књижевности, популарност имена јунака романа у јужнословенским друштвима) назива „вероватним премисама” (ZIELIŃSKI 2018: 408). Када је у питању конкретније место настанка „јужнословенске споне”, Зјелињски говори о три могућности – о хипотетичкој хрватској редакцији, о хипотетичкој дубровачкој редакцији и о хипотетичкој српској редакцији, и наводи да је „у савременој истраживачкој свести врло присутно наводно српско посредништво” (ZIELIŃSKI 2018: 410), које се темељи на сазнањима из области лингвистике, поетике, фолклора, историје и других дисциплина. Зјелињски *Белоруској Тристјана* назива „хибридом бројних текстова” (ZIELIŃSKI 2018: 412); слично неким другим ауторима, запажа да је дворска љубав страна главном јунаку и додаје да се „из текста помаља изразита антипатија према жени као извору зла, што је сасвим сигурно рефлексција учења локалне Цркве”, те закључује да је дело настало „у средини патријархалних православних Словена” (ZIELIŃSKI 2018: 412). За разлику од аутора који без изузетка помињу сада изгубљену српску средњовековну верзију приче о Тристану и Изолди као предложак *Белоруској Тристјана*, Маријуш Машкјевич то не чини. Он наводи да су из језуитских школа у Белорусији и са Универзитета у Виљнусу до краја XVIII века изашле хиљаде образованих људи, и износи претпоставку да је белоруски текст настао тако што је „у руке једног од апсолвената језуитских школа доспела нека верзија Тристана, не знамо да ли је била писана или усмена, да ли је једна или више верзија” (MASZKIEWICZ 2006). Ако је у питању писана верзија приче о Тристану, Машкјевич сматра да је то могло бити дело донето са неког од западних универзитета, јер су млади људи у XVI веку одлазили на студије у Падову, Болоњу, Краков, Праг и још неке европске градове. Уопште узев, у уводном тексту уз издање факсимила рукописа *Белоруској Тристјана* и пратећег превода на савремени белоруски језик из 2006. године, Машкјевич *Белоруској Тристјана* разуме као „знак културне повезаности и механизам протока главних кодова европске цивилизације” (MASZKIEWICZ 2006). Он га сагледава као потврду нераскидивих веза Белорусије и Европе и показатељ „да место Белоруса није тамо неки неодређени евроазијски простор где је „блиско иностранство” Таџикистан, Узбекистан, а суседна Пољска „далеко иностранство”. Као уредник овог издања, Машкјевич изражава уверење да ће оно бар мало приближити

пољски и белоруски народ и да ће им богата историја коју су делили бити инспирација „за грађење заједничке и сигурне Европе” (MASZKIEWICZ 2006).

Изложена српска, белоруска и пољска гледишта о *Повесџи о Тришџиану и Ижойџи* односно о *Белоруском Тришџиану* показују да њихова неуједначеност логично произлази из недовољно познате и необичне судбине овог ретког артуријанског дела које је залутало у словенски свет. Претпостављеног и образложеног српског порекла, сачувано на белоруском језику на пољској територији, ово дело је, може се рећи, помало свачије и ничије. Међутим, то што, да парафразирамо Машкјевича, словенска верзија прозног *Тришџиана* није умела да дешифрује главне кодове артуријанског витешког романа, не треба узимати као њен недостатак, већ пре као пример прилагођавања одликама културне средине у којој је настала и сачувала се. То прилагођавање подразумева у овом раду већ поменуто удаљавање од витешког романа и приближавање епици, односно народној причи.

5. УДАЉАВАЊЕ ОД ВИТЕШКОГ РОМАНА. Зора Кипел, као што је већ показано, најдетаљније образлаже став о *Белоруском Тришџиану* као о словенској народној причи. Сличног су мишљења Ана Грушецка, која о њему говори као о верзији прозног *Тришџиана* „обојеној локалним колоритом” (GRUSZECKA 2018: 7), Каролина Томчик Козјол, која наводи да то није „роман о љубави Тристана и Изолде, већ пре прича о Тристану, храбром витезу који, путујући много, проживљава бројне авантуре, истовремено не одустајући од борби које би требало да докажу да није без разлога сматран највећим ратником” (ТОМСZYK-KOZIOŁ 2018: 108–109), Богуслав Зјелињски, који примећује да је „[д]ворска љубав страна [...] јунаку *Белоруској Тришџиана*” (ZIELIŃSKI 2018: 412) и Агњешка Башко, која сматра да су „главне теме дела [...] борба, авантура и смрт, док мотив љубави није толико битан елемент као у првобитној, најпопуларнијој верзији насталој на британским острвима” (BASZKO 2018: 104).

Уистину, управо је маргинализација љубавног мотива оно по чему се *Повесџи о Тришџиану и Ижойџи* суштински разликује од других верзија легенде и што је удаљава од витешког романа. Пригушивање љубавне приче присутно је у читавом делу, од Триштановог најранијег искуства током првог боравка у Орландеји, преко везе са удатом женом и ривалства са ујаком, до испијања чаробног напитка и чињенице да љубав ни после тог кључног догађаја не добија више простора у делу. О начину на који аутор *Повесџи о Тришџиану и Ижойџи* третира љубав можда се ипак највише може закључити освртом на сам крај дела који одликују нагло прекинута нарација и изостанак разрешења. Наиме, после учешћа на једном турниру у Француској на којем је рањен, Триштан у писму моли краља Марка да дозволи Ижоти да дође и излечи га. Ижота стиже и почиње да му вида ране, али ту се приповест нагло прекида речима: „И не знам да ли је од тих рана прездравио или је умро. Толико је о њему писано” (206). Критика наводи да се и у неким другим верзијама прозног *Тришџиана* приповедање нагло прекида, додуше не на истом месту, услед „губитка страница рукописа или немогућности

аутора да из неког разлога заврши рукопис ” (KIPPEL 1988: xxvi), а има и мишљења да је предлог из којег је радио словенски аутор био непотпун, те да, пошто није познавао Британски циклус,¹² није знао како да заврши дело (SGAMBATI 1983: 63). Наведеним претпоставкама ваљало би додати још једну, која не произилази из спољних околности, већ је иманентна делу, а то је да доследно потискивање љубавног мотива кроз читаву приповест логично води прекиду нарације у кључном тренутку поновног сусрета љубавника. Од питања зашто словенски аутор потискује љубавну причу можда је корисније питање да ли он уопште уме њом да се бави јер је чињеница да се у словенским крајевима средњовековне Европе није много знало о артуријанској легенди нити о концепту дворске љубави. То би могао бити разлог што је *Повесї о Тришћану и Ижотїи* „прерађена” тако да одговара укусу публике навикнуте на епику и да не буде у раскораку са начином живота и моралним нормама оновременог друштва. *Повесї о Тришћану и Ижотїи* усредсређује се, дакле, на подвиге главног јунака и непрестано потискује љубав, што нужно води изненадном и неразрешеном крају, као јасном показатељу да је једина преокупација аутора јуначка борба, а да је потпуно индиферентан према љубави као другом суштински важном аспекту витешког позива. Зато је Триштан описан као узор хероја, истрајан борац и неустрашиви витез, као васпитан и добродушан сестрић и поданик свог недостојног краља Марка и као помало резервисан љубавник лепе Ижоте.

Напоредо са утишавањем љубавног мотива, аутор *Повесїи о Тришћану и Ижотїи* поступно и предано гради Триштанову репутацију, најпре тако што друге личности Триштана у више наврата замене са Анцалотом, а касније и тако што Триштану краљ Артијуш и сам Анцалот признају да је најбољи витез на свету. Примера ради, Триштанова љубав према Ижоти током његовог првог боравка у Орландеји делује више изникла из зависти према Паламидежу, победнику турнира, него из Триштановог двомесечног боравка у Орландеји где га је Ижота лечила и излечила, јер нема наговештаја да су се заволели ни за то време, нити онда када Триштан пристане да са Ижотиним оцем, краљем Ленвизом, крене на турнир. Тек када Паламидеж буде проглашен за победника, постаје јасно да му Триштан завиди, и то, чини се, више на витешком умећу него на настојању да привуче Ижотину пажњу. Из Триштановог разматрања исхода турнира јасно је да је ривалство са Паламидежом око витешке изузетности испред ривалства око даме, јер је Ижота тек трећи разлог Триштанове љутње. Каже се да је Триштан непријатељски гледао на Паламидежа „пошто му се чињаше да велику срамоту витезима

¹² Француски песник Жан Бодел (Jean Bodel) је крајем XII или почетком XIII века разврстао витешке романе у три циклуса: Римски циклус (Matter of Rome) чине романи са античком тематиком (приче о Троји, Енеји, Александру Великом), Француски циклус (Matter of France) романи засновани на француској историји и легенди (Карло Велки и витез Роланд), а Британски циклус (Matter of Britain) подразумева артуријанску легенду (приче о Артуру, Гиневери, Ланселоту, потрази за Гралом, Тристану и Изолди) (STONE 1988: 7–8).

наноси,” „што је видео да је то тако сјајан витез, вредан сваког поштовања” и, коначно, „[j]ер му је изгледало да жели да има Ижоту и да га она воли свим срцем” (78–79). Овим се први пут у делу наговештава Триштанова наклоност према Ижоти, а његово учешће на другом турниру и победа над Паламидежом задивиће све присутне. Када, међутим, Триштан у Орландеји буде препознат и, уместо смртне казне, приморан да заувек оде, и он и Ижота примиће то сазнање рационално, без сломљеног срца. Аутор, дакле, љубав третира као мање значајну, док се нарочито труди да опише Триштана као изузетног витеза који не поседује само супериорно витешко умеће, већ се у Орландеји први пут деси да га на основу тога, после победе на другом турниру, најпре једна девојка са Артијушевог двора, а потом и витез Гаваон, замене са Анчалотом.

Наредни пример потискивања љубавне приче и даљег грађења Триштанове репутације указује се по Триштановом повратку у Корновалију, где се заљубљује у жену сер Сегурадежа, коју тајно воли и његов ујак, краљ Марко. Дама покаже наклоност Триштану и они договоре сусрет, а краљ Марко, понижен даминим избором, усмерава мржњу ка сестрићу и, да би сачувао част, реши да га нападне када овај крене на састанак. Међутим, Марков напад на Триштана заврши се тешким поразом краља кога Триштанов ударац збаци с коња, а пораженом остаје само наивна нада да га сестрић није препознао јер је био у оклопу. Оно што, међутим, словенски аутор ускраћује својим читаоцима јесте одговор на питање да ли се Триштан уопште састао са дамом. У прозном *Трисџану* и *Венејском Трисџану*, после изненадног напада, Тристан стиже код своје вољене, а онда уследи страственa љубавна сцена у даминим одајама коју силом прекида долазак њеног мужа, те се Тристан бори у још једном двобоју, овога пута са љубоморним мужем.¹³ У *Повесџи о Триџџану* и *Ижсоџи* о томе нема ни помена, јер се ова епизода завршава повратком краља Марка у двор, без и једне речи о Триштану. Овако значајна разлика између *Повесџи о Триџџану* и *Ижсоџи* и њених извора јасно указује на то да словенски аутор одбија да се бави овом (и било којом другом) љубавном причом и да му је витешка борба једина преокупација. У складу са тим, већ наредног дана, краљ Марко у својој палати угости управо сер Сегурадежа и његову жену, а нова пустоловина отпочиње доласком на двор младог витеза Блерижа, који одводи лепу даму и потом се бори у двобоју са Триштаном, од кога и он, због Триштановог изузетног умећа, помисли да је Анчалот. Триштана са Анчалотом упоређује и гледалац турнира на којем се Триштан бори у име краља Ленвиза и као награду за победу добија руку Ижоте за свога ујака, а по мишљењу Краља стотине

¹³ *Le Roman de Tristan en prose*. Renee L. Curtis (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 1985, Tome I, пасуси 367–373; *Венејски Трисџан* није објављен, али податке о њему у упоредној табели *Белоруској Трисџана*, француског *Трисџана* и *Венејској Трисџана* даје италијански филолог Емануела Згамбати у студији *Il Tristano Biancorusso*. Она наводи да је поменути догађај у *Венејском Трисџану* описан на листовима 23–24 (SGAMBATI, 1983: 444).

вitezова, Галиотовог савезника у борби против Триштана у Плачном граду, Триштан у јунаштву надилази Анцалота. Са друге стране, у складу са очигледно изграђеним ставом о начину приказивања љубави, аутор најпознатију сцену у причи, испијање чаробног напитка, описује једноставније и мање речито него и у прозном *Трисџану* и у *Венејском Трисџану*, па стога, посматран из перспективе читавог дела, овај догађај оставља утисак тек једне у низу пустоловина, а не кључног обрта који ће од тада обликовати судбине двоје љубавника.

У завршном сегменту *Повести о Тришџану и Ижоти* Триштанову репутацију заокружују признања краља Артијуша и самог Анцалота о његовој изузетности, док је љубавна прича Триштана и Ижоте сасвим у позадини. Дошавши у Домолот, Триштан среће Анцалота, који га почастии речима: „[Н]исам ја већи витез од тебе, него си ти свим витезима круна” (167), а пошто победи краља Самсижа и из његове тамнице ослободи краља Артијуша, Триштану и Артијуш одаје признање: „О, највиши витеже Триштане, захваљујемо ти се на великом витештву твојем у име свих витеза и свих људи са све четири стране! Твојој врлини нема равне ни близу ни далеко на целој свету” (187). У финалним епизодама Ижота је Триштану више помоћ и ослонац него љубавница – упозорава га на долазак непријатеља и успе да му, кријући га по сукњом, дотури мач у тамницу у којој је затворен у земљи злог обичаја. Другом приликом, Ижота Триштану дода мач при изненадном сусрету са витезом који намерава да га убије, а њена проницљивост са којом препознаје Анцалота у оклопу, спречава да Триштан и он један другог смртно ране у двобоју у којем се Анцалот бори уместо Паламидежа. О љубави Триштана и Ижоте сведоче једино два Триштанова упозорења онима који му затраже дар, да могу добити све осим „красне Ижоте” (199).

Уз оскудне алузије на љубавну причу, у самој завршници дела, *Повести о Тришџану и Ижоти* се по још једном основу удаљава од витешког романа. Она, наине, губи витешки сјај јер Триштан и Анцалот у два наврата погазе кодекс витешког понашања. Први пут то учине недоличним обраћањем жени старог витеза Либруна и покушајем да је заведу, после чега доживе да их Либрун са лакоћом порази, истовремено се борећи са обојицом.¹⁴ Други пут, љути због понижења и још увек жељни кавге, наишавши на непознатог витеза невољног да се бори, силом га натерају на сукоб и поново буду осрамоћени јер противник обојицу збаци с коња. Када им каже да се зове Галец Анцалотовић, и Триштан и Анцалот се развеселе, али Галец се растужи јер је „својега оца и Триштана надвладао” (204).¹⁵ После ових

¹⁴ Триштан и Анцалот овде изневеравају витешку врлину углађености (courtesy) која, између осталог, подразумева љубазан однос према дами.

¹⁵ На први поглед необична ситуација да витез способан да истовремено порази двојицу највећих на свету не жели да се бори, разумљива је ако се зна да је Галец (Галахад) витез Грала, да представља небеско, а не овоземаљско витештво, и да живи по другачијим правилима од оних која следе Триштан и Анцалот. У потрази за Гралом конвенционалне

необичних пустиловина, Триштан и Анцалот се враћају на двор краља Артијуша, одакле Триштан са Ижотом убрзо креће пут Корновалије, где га краљ Марко љубазно дочека и чак му понуди да заједно владају земљом. Триштан, међутим, неповерљив према ујаковом новопробуђеном пријатељству, креће на турнир у Француску где учини велика јунаштва, али буде и озбиљно рањен, па од краља Марка затражи Ижотину помоћ. Но, то је тренутак у којем се нарација нагло прекида речима: „Краљ Марко радо пусти Ижоту, те она пође раздрагана срца и стигавши стаде да га лечи. И не знам да ли је од тих рана прездравио или је умро. Толико је о њему писано” (206).

У западноевропским верзијама два су могућа завршетка легенде о Тристану. У првом случају, шаљући своје људе у Ирску да доведу Излоду да га излечи, Тристан им нареди да у повратку, ако јој је краљ Марк дозволио да пође, на броду буду истакнута бела једра, а ако није, да буду црна. Угледавши брод на хоризонту, Белорука Изолда, којом се Тристан оженио у Француској, из љубоморе каже да су на броду црна једра, иако види да су бела, због чега Тристан, сломљен од туге, умире непосредно пред долазак Изолде из Ирске. По другој верзији, краљ Марк убија Тристана на двору, приликом његове посете Изолди (LUPASCK 2007: 472). Изненадан и неразрешен завршетак *Повести о Триштану и Ижоти*, који није ни налик поменутиим могућностима, заправо одсликава ауторов став да је „повест о витезима из књига српских” – прича о херојским делима, пожртвовању и оданости краљу, а тек потом прича о љубави. Љубав покреће Триштана на јуначка дела, али она није, као у витешким романима Британског циклуса, раздирућа страст са потенцијално погубним последицама по појединца, па и државу, и никада нема приоритет у односу на Триштанове друге дужности. Зато аутор не мари много за поновни сусрет љубавника и прекида причу тамо где је он сматра завршеном – после двобоја у којем се Триштан храбро борио и био рањен – јер је по свој прилици то начин на који је, будући невичан артуријанској легенди, разумео предложак из којег је радио. Створио је такво дело које је могло бити пријемчиво његовој публици јер се на сличан начин као *Српска Александрида* и *Роман о Троји* прилагодило систему родова српске средњовековне књижевности, односно приближило ономе што Радмила Маринковић назива феудалном епиком. По њеним речима: „Идеални феудалац тога доба је војник и освајач, не дворанин. Стога се та дела код нас не претварају у куртоазни роман, као у Француској и другим земљама у којима је феудално друштво било другачијега типа него наше, већ остају приповедни епски род” (Маринковић 1968: 213). Иако се став Радмиле Маринковић односи на *Српску Александриду* и *Роман о Троји*, ова оцена вреди и за *Повест о Триштану и Ижоти*, јер ни она не представља ништа друго до својеврстан

витешке врлине се подразумевају, али су за проналазак Грала потребне врлине вишег реда, а најпре чистота од греха (WINTAKER 1984: 83). Галец се, по сведочењу аутора, убрзо после овог догађаја замонаши, а Триштаново и Анцалотово насилно увлачење Галеца у сукоб остаје велики и озбиљан преступ против витештва.

међурод „између [...] учене епике, псеудоисторије и куртоазног романа” (Маринковић 1968: 213). Осим тога, *Повесѝи о Тришћѝану и Ижойѝи* треба признати значај по још једном основу. Наиме, онако како су *Срѝска Александрида* и *Роман о Троји* српску средњовековну читалачку публику упознали са великим темама и личностима Римског циклуса, тако јој је *Повесѝи о Тришћѝану и Ижойѝи*, упркос свим мањкавостима, представила неке од кључних елемената Британског циклуса, односно једну од најлепших легенди коју је створио људски ум: легенду о племенитом витезу Триштану који одраста у анонимности у Француској, по повратку у Корновалију убија Амурата у двобоју, добија Ижоту за невесту своје ујаку и са њом попије чаробни напиток који ће их везати нераскидивом љубављу за читав живот. То што аутор читаоце оставља без знања о расплету приче не значи да га није наговестио, и то практично на самом почетку дела. Наговештај Триштанове судбине ваља тражити у предсмртним речима његове мајке, „А ти си се у жалости родио и нека ти име буде Жалост” (48), речима које потврђују изреку *noten est oten* и укидају могућност било каквог исхода осим трагичног.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- БОГДАНОВИЋ, Димитрије. *Истѝорија сѝтаре срѝске књижевносѝи*. Београд: Српска књижевна задруга, 1980.
- GRACIOTTI, Sante. „Српска” историја Тристана и његов италијанско–венетски оригинал. *Научни сасѝанак слависѝа у Вукове дане* 7/2 (1979): 29–43.
- ГРИЦКАТ, Ирена. Предговор. *Повесѝи о Тришћѝану и Ижойѝи*. Ирена Грицкат (прир. и прев.). Београд: Просвета и Српска књижевна задруга, 1988, 9–37.
- КАШАНИН, Милан. *Срѝска књижевносѝи у средњем веку*. Београд: Српска књижевна задруга, 1975.
- МАРИНКОВИЋ, Радмила. Роман као књижевни род у средњовековној књижевности Јужних и Источних Словена. *Прилози за књижевносѝи, језик, истѝорију и фолклор* XXXIV/3–4 (1968): 203–218.
- Повесѝи о Тришћѝану и Ижойѝи*. Ирена Грицкат (прир. и прев.), Београд: Просвета и Српска књижевна задруга, 1988.

*

- BASZKO, Agnieszka. Nota do wydania. *Białoruski Tristan: Rękopis ze zbiorów Biblioteki Raczyńskich w Poznaniu*. Lilia Citko (Opracowanie i przekład). Poznań: Biblioteka Raczyńskich, 2018, 9.
- The Byelorussian Tristan*. Zora Kipel (trans.). Garland Library of Medieval Literature, Vol. 59, Series B. New York & London: Garland Publishing, Inc, 1988. Introduction, xi–xxviii.
- CURTIS, Renee L. Introduction. *The Romance of Tristan*. Translated with an Introduction and Notes by Renée L. Curtis. Oxford and New York: Oxford University Press, 1994, ix–xxxiii.

- DEKANIĆ JANOSKI, Sonja (transl.). *The Serbo–Russian Romance of Tristan and Isolt*. Joyce Hill (ed.). *The Tristan Legend. Texts from Northern and Eastern Europe in Modern English Translation*. Leeds Medieval Studies 2, Leeds: The University of Leeds, 1977, 47–143.
- GRUSZECKA, Anna. Słowo wstępne. *Białoruski Tristan: Rękopis ze zbiorów Biblioteki Raczyńskich w Poznaniu*. Lilia Citko (Opracowanie i przekład). Poznań: Biblioteka Raczyńskich, 2018, 7.
- JURKIEWICZ, Jan. Kodeks nr 94 Biblioteki Raczyńskich – znany i nieznan. *Białoruski Tristan: Rękopis ze zbiorów Biblioteki Raczyńskich w Poznaniu*. Lilia Citko (Opracowanie i przekład). Poznań: Biblioteka Raczyńskich, 2018, 404–407.
- KIPEL Zora. Introduction. *The Byelorussian Tristan*. Zora Kipel (trans.). Garland Library of Medieval Literature, Vol. 59, Series B. New York & London: Garland Publishing, Inc, 1988, xi–xxviii.
- LUPACK, Alan. *The Oxford Guide to Arthurian Literature and Legend*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- MASZKIEWICZ, Mariusz. Białoruski Tristan – Europejski Tristan. *Białoruski Tristan*, Faksymile rękopisu wraz z analizą filologiczną. Alesia Brazgunowa i Nadzieji Starowojtowej (odczytanie, przekład na język białoruski, transliteracja). Pod redakcją Mariusza Maszkiewicza. Wrocław: Kolegium Europy Wschodniej im. Jana Nowaka-Jeziorańskiego, 2006.
- NEWSTEAD, Helaine. Arthurian Legends. J. Burke Severs (ed.). *A Manual of the Writings in Middle English 1050–1500*. New Haven, Connecticut: The Connecticut Academy of Arts and Sciences, 1967, 38–79.
- Le Roman de Tristan en prose*. Renee L. Curtis (ed.), Tome I. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
- SGAMBATI, Emanuela. *Il Tristano Biancoruso*. Emanuela Sgambati (ed. and trans). *Studia historica et philologica XV, Sectio Slavoromanica 4*, Firenze: Samsoni, 1983.
- STONE, Brian. Introduction. *King Arthur's Death: Alliterative Morte Arthure and Stanzaic Morte Arthur*. Translated with an Introduction by Brian Stone. London: Penguin Books, 1988, 7–12.
- TOMCZYK-KOZIOL, Karolina. Białoruska wersja legendy o Tristanie i Izoldzie. *Spotkania z arcydziełem 2018 w Bibliotece Raczyńskich*. (Pod redakcją Agnieszki Baszko). Poznań: Biblioteka Raczyńskich, 2018, 108–110.
- WHITAKER, Muriel. *Arthur's Kingdom of Adventure: The World of Malory's Morte Darthur*. Cambridge: D. S. Brewer – Totowa: Barnes & Noble, 1984.
- ZIELIŃSKI, Bogusław. Słowiańskie drogi legendy o Tristanie i Izoldzie. *Białoruski Tristan: Rękopis ze zbiorów Biblioteki Raczyńskich w Poznaniu*. Lilia Citko (Opracowanie i przekład). Poznań: Biblioteka Raczyńskich, 2018, 408–413.

Milica M. Spremić Končar

THE BYELORUSSIAN TRISTAN:
SERBIAN, BYELORUSSIAN AND POLISH VIEWS

Summary

The Byelorussian Tristan is a unique Slavonic rendering of the French thirteenth-century Prose *Tristan*. It survives in the Byelorussian language, in a single, late sixteenth-century manuscript preserved at the Raczyński Public Library in Poznan, Poland (MS 94). It is generally accepted that *The Byelorussian Tristan* stems from a now lost Serbian medieval romance on Tristan and Isolt. Taking into account the Serbian, Byelorussian and Polish views on *The Byelorussian Tristan*, this paper aims to demonstrate that the Slavonic retelling of the Prose *Tristan*, like certain other works of Serbian medieval literature, departs from romance and changes into a kind of a 'feudal epic', much more appealing to the audience of the period, unaccustomed to the notion of courtly love.

Универзитет у Београду
Филолошки факултет
m.spremicKoncar@gmail.com

Др Милена П. Владић Јованов

ЗНАЧАЈ МАШТЕ У РЕАЛИЗМУ: СУКОБЉЕНЕ ПОЕТИКЕ
БАЛЗАКОВ *ПРЕДГОВОР ЉУДСКОЈ КОМЕДИЈИ*,
ШАГРИНСКА КОЖА, *ЧИЧА ГОРИО*

У овом раду на примеру дела једног од најпознатијих француских реалистичких писаца показујемо колико је машта, иако супротна захтевима романа као студије, блиског научном изучавању, део њиховог проседеа. Као основна структура феноменолошки се јавља поетика реализма, међутим, ништа мање значајна појављује се подструктура која управља главном структуром скоро невидљиво. Стога долази до преплета и продора елемената различитих поетика које преобразене дају поетику појединачног дела, али указују и на преносе и промене у оквиру великог реалистичког проседеа. Све нам то говори да књижевна дела морамо пажљиво ишчитавати и проучавати, јер чак и кад нам манифестно у правом или прилагодљивом манифесту поручују шта желе, писци увек створе нешто ново, нешто што се ослања на претходна дела али што истовремено стоји на пресеку времена и указује на будућа дела.

Кључне речи: референцијалност, субјективна и објективна стварност, индивидуа, машта, фантастика, дискрузивни нивои, наративне стратегије, наративни мотиви, преплет, преображај, поетика, трансмотивација, транстекстуалност, структуре и подструктуре, логика мимесиса.

Балзак већ на првим страницама *Предговора људској комедији* који представља својеврсни манифест реализма каже за своје дело да је дело маште, што је у сукобу са поетиком реализма у којој се дело сматра објективним приказивањем стварности. Балзак нас упућује на то како је замислио своје дело, жели како каже „да испричам како је постало, да укратко објасним његов план, трудећи се да о свему томе много говорим **као да нисам ја у питању**”¹

¹ Истакла М. В. Ј.

(Балзак 1949: 33). Балзак нам на почетку поручује да је замислио своје дело као да он као писац није у питању, да га се то не тиче, те да је по свему објективан. Чујемо призив различитих облика теорије имперсоналности које су се развиле из пера писаца, као што је Г. Флобер, Ц. Џојс, Б. Брехт, али и песника Т. С. Елиота. Балзак је као аутор неко ко не стоји иза свог оригиналног дела, као бог што стоји изнад, као неко ко сецка нокте, као гледалац који пуши цигарету док гледа представу, као неко ко је сличан катализатору и чије емоције се губе из дела а остају само уметничке, значајне емоције у делу. Дакле, неко ко је незаинтересован, а нијанса тога је да није не само „личан“ већ објективан у смислу научне објективности, кад је у питању поетика реализма, али и одбијање импресија као субјективних утицаја када су у питању други аутори које смо навели. Џојса бисмо могли звати аранжером, који са стране „контролише“ своје дело, Елиота песником поетског-наративног дела који уклапа своје дело у свеколику књижевност и културу, трудећи се да му остави у облику метаквалитета свој печат, али ипак да буде и изван њега и остави читаоцу на вољу, наравно са пишчевим знацима, како ће на крају склопити у интерпретацији прочитано дело. Диригентска палица је ипак на крају пишчева. Иако се уклапа у теорију имперсоналности, жеља да роман буде објективан у реализму није у потпуности иста као теорија имперсоналности као што смо могли да уочимо. Једна од разлика, осим оних које смо навели, јесте да је реалистички писац желео да друштво представи објективно на начин на који би неке од појава у друштву или било ком елементу проучавања приступила наука. Наука има методе, лабораторије, изводи студије и резултати научног проучавања су у највећем делу објективни. Наравно писац у фикцији не може да опише друштво и посебно мотив успеха појединца у друштву, до те мере објективно. Међутим, ту је жеља да се то учини. Тај порив нас упућује на потребу књижевности и њихових стваралаца да књижевност заузме своје место у друштву. Наиме, књижевна дела су била нападана због своје неморалности. Енглеске госпођице не би требало да читају романи, јер их они наводе на „искварени“ укус. Ништа боље у француском реализму не пролази Флобер и његова јунакиња Ема Бовари. Флобер завршава на суду, а брани се управо потребом да као писац објективно прикаже стварност, а стварност је таква да су Еме у њему присутне. Потреба да роман буде објективно представљање стварности припада једној топос теми, места која уметничка дела имају у друштву, а одмах иза тога шта је питање улоге писца. Све заједно била би то тема одбране књижевности која се јавила још од романтизма. Подела на објективно и субјективно представљање стварности уводи нас и у филозофске недоумице. Шта би заправо било објективно, а шта субјективно? Није сасвим сигурно, да би објективно у књижевности било до краја објективно, а субјективно у потпуности искључено. Прва бинарна опозиција односи се на дефиницију шта би била објективна стварност, а шта субјективна. Рецимо В. Вулф у есеју *Модерна проза* сматра да је довољно била описивана спољашња стварност и да је сад потребно описати унутрашњу стварност, дакле ток

мисли повезан асоцијативним путем. Друга бинарна опозиција не везује се само за питање стварности, тј., да ли је стварност спољашња или унутрашња већ се везује за питање шта је стварно: ток свести асоцијативно повезан, ирационалним, дакле, нелогичним путем, или логичка повезаност и представа догађаја и мисли у „објективном“ свету. Балзак одговора и на једну и на другу бинарну опозицију. Да их није лако разрешити и да не би требало једносмерно размишљати кад су у питању велике поетике романтизма, реализма, модернизма и др., говори и чињеница да Балзак у своје дело не уводи само студију или проучавање француског друштва, већ говори о **сну**², што се не би уклопило ни у једну представу објективне представе логички и каузално, хронолошки повезане. Балзак истовремено истиче две наизглед супротне ствари. Оне нису супротне у смислу бинарности, већ у смислу њихових поставки у оквиру истих. Дакле, иако Балзак каже да је план његовог дела такав да о свему говори као да „он“ није у питању, истовремено у следећем пасусу негира ову позицију и наводи да је прва замисао његовог стваралаштва, *Људске комедије* била у њему као сан. „Прва замисао *Људске комедије* била је испрва у мени као какав **сан**,³ као какав неостварљив план којим се заносимо, а који нам се изјалови; химера која се насмеши, покаже своје женско лице, па одмах затим рашири крила и одлети у фантастична небеса. Али химера, као многе химере, постаје стварност; она има своје законе и своју тиранију, којима се морамо покоравати“ (Балзак 1949: 33). Можемо да уочимо да је Балзаков поетолошки метод такав да у себи носи црту двострукости. Иако је објективност, спољашњост дата јавно, у облику, начину и изразу, оно што можемо да приметимо јесте да је унутрашња стварност дата путем сна, маште и ирационалних веза које посебно сан и машта носе са собом. У Балзаковој поетици сусрећу се и преплићу две поетике: поетика реалности и поетика маште. Читаоци стога морају веома пажљиво да ишчитавају текст, како на семантичком, тако и на семиотичком нивоу. „Сукоб“ две поетике, оне званичне о објективности и незваничне о машти, можемо да увидимо у самим Балзаковим романима *Шајринска кожа* и *Чича Горио*. Двострукоост која у себи носи и временску линију истовремености, можемо да пратимо и у незваничном манифесту реалистичке поетике, наиме у *Предговору Људској комедији*. О томе сведочи трећи пасус из самог предговора. „Ова је замисао постала из поређења људског рода и животињског света“ (Балзак 1949: 33). Два плана, реалности и маште стапају се у један, а један је замисао о томе да су настали поређењем људи и животиња. Немарном читаоцу, на семантичком нивоу, свакако да би ово било доста. Тврдио би да је ипак објективност у погледу реалности победила. Међутим, потребно је пажљивије читати сам предговор. Напросто нема места, на коме Балзак у *Предговору* не говори истовремено о машти и објективности. Навешћемо само нека од њих. Објективна слика огледа се у реченицама

² Истакла М. В. Ј.

³ Истакла М. В. Ј.

у којима Балзак говори о настанку свог дела, наводећи да је замисао настала из поређења „људског рода и животињског света“ (Балзак 1949: 33) „У том погледу друштво личи на природу (...), било је и увек ће бити друштвених врста, као што има и зоолошких врста (...) међутим код животиња мало се драма одиграва“ (Балзак 1949: 34–35). Са објективне слике прелази се на сан, односно на поетику маште али под језичким окриљем „људског срца“. Балзак поставља логично питање у следу својих мисли: „Како да се учини занимљивом драма са три до четири хиљаде личности које представљају једно друштво? Како да се угоди истовремено песнику, филозофу и масама које траже поезију и филозофију у виду потресних слика? Ако сам раније схватао значај и поезију ове историје **људског срца**⁴, нисам знао како је написати“ (Балзак 1949: 36). Хвали Валтера Скота који је успео да у роман унесе истовремено драму, дијалог, портрет, пејзаж, опис; „Он је у њега унео **натприродно и стварно**⁵, те састојак епопеје; он је дочарао поезију непосредној најпростијих речи“ (Балзак 1949: 37). Балзак директно наводи да је његово поетолошко начело „случај“, јер је „он највећи романијер на свету: ко хоће да буде плодан, нека га само изучи. Пошто је француско друштво требало да буде историчар, ја сам могао бити само његов секретар. Пописујући пороке и врлине, скупљајући најглавније случајеве страсти, сликајући карактере, одабирајући најважније друштвене догађаје, правећи типове спајањем већег броја ознака истородних карактера, можда сам могао успети да напишем историју нарави“ (Балзак 1949: 38). Говорећи о насловима романа и њиховој повезаности, Балзак напомиње да у оквиру Филозофских студија *Шајринска кожа* спаја Студије нарави са Филозофским студијама готово прстеном источњачке фаназije, где је и сам живот насликан у борби са жудњом, извором сваке страсти“ (Балзак 1949: 48). Фантазија је оно што руководи романом *Шајринска кожа*, којим ћемо се ускоро бавити. У самом роману се преплићу две нити на текстуалном нивоу: једна је тема реалности која се чак и буквално помиње на језичком нивоу, на пример, када приповедач каже да су се догађаји везани за куповину „шагринске коже“ догађали, како приповедач наводи: „у Паризу, на Волтеровом кеју, у 19. веку, у времену и на месту где је **магија**⁶ била немогућа“ (Балзак 1952: 32) Међутим, магија је итекако могућа. Појављује се као тема, дакле на дискурзивном нивоу, али се појављује и као наративна стратегија која нас упућује на друга дела. Вратимо се на час првој линији. Линији или равни реалности, у којој на самом почетку уочавамо стварност уметника и научника, младог човека у Паризу. Он се коцка, губи и после свега жели да изврши самоубиство бацајући се у Сену. За себе каже да је човек, младић који је желео свој живот да посвети науци и мисли, али га оне нису могле ни прехранити. Иначе и у другим романима Балзакове теме односе се на статус младог човека, који се бави

⁴ Истакла М. В. Ј.

⁵ Истакла М. В. Ј.

⁶ Истакла М. В. Ј.

науком или уметношћу и начином на који пролази у Паризу, светској престоници која је везана за уметност, тада а и нешто касније од 1909. године када је и Т. Маринети назива у футуризму престоницом света јер управо ту издаје свој *Технички манифест футуризма* у листу „Фигаро“ да би читав свет видео и чуо. У овом смислу то би била типична тема везана за реализам, јер је реч о типу младића који треба да успе у друштву. Сетимо се само руског реализма у коме се у делима Ф. М. Достојевског такође појављује тип младића који се „сналази“ у руском друштву. Међутим, Балзаково дело *Шајринска кожа* представља управо преплет маште, фантазије, фантастике, чак и готске, страшне фантастике са реалношћу друштвене сцене Париза. Такво ткање огледа се на свим нивоима. Од реалности која је тематски приказана, ојачана на језичком нивоу, до нивоа структуре која води читав роман, читав наратив једном наративном стратегијом која се не ослања на стварност Париза, већ на друго дело. Дакле, реч је о помереној метафизици логике мимесиса која излази „ван“ дела и која не одговара хронологији, временским обрасцима, законима „истине“ тј. објективности којој као појму у представљању стварности тежи реалистичка поетика. На шта се ослања роман *Шајринска кожа*? Ослања се на неколико романа, који представљају на тематској линији фантастике основу: реч је о Гетеовом *Фаусту*, затим о *Доктору Фаустусу* Томаса Мана, а пре свих њих реч је о теми и мотиву *Urfaust*. Дакле, пред нама није једна већ неколико референцијалних основа. У оваквим случајевима можемо говорити о постмодернистичкој поетици која као кровни појам има појам и термин „палимпсести“. Слојеви који се везују и прекривају један други. Они у суштини бришу један други, али тако да то што је избрисано може поново да се напише, дакле да се створи. Али како? Добро је поређење са палимпсестима и пергаментом, који се гулио да би се на његовим основама и даље писало. Међутим, није све исто, остаје нешто што се понавља. Управо то што се понавља, а тиме из другог угла можемо сагледати Балзаково дело, јесте питање и појам **уговора**. Шта ради Фауст, без обзира на то да ли Гетеов или Манов? Склапа уговор. Уговор у причи о Фаусту је уговор са ђаволом у коме се ђаволу даје душа, да би се добило нешто. Неки успех, неки напредак итд. Гетеов Фауст је желео да створи боље услове за човечанство. На крају га спасава принцип „вечног женског“ *Das Ewig Weibliche*. Међутим, овде није у питању класична фаустовска размена. До размене долази али не те врсте, не видимо ђавола, нема његовог лика, није Мефисто као код Гетеа, не вуче на леву страну као при ходу Ивана Карамазова код Достојевског, нема Лутеровог немачког језика и описа ђавола као код Томаса Мана, нити се уговор потписује. Оно што је у случају са ђаволом незгодно јесте да се уговор који се потписује заправо **поништава**. Уговор је важна ствар и морају је поштовати све уговорене стране. У развоју мотивацијске линије има и библијског призива. Рецимо, људски род је преко Христа, Божијег сина, склопио савез са Богом. Тај савез морају поштовати обе стране. Христ управо долази као потврда савеза. Савез са ђаволом се поништава јер уговор није испуњен са обе стране. Ђаво увек

вара. Шта проналази Рафаел, младић који улази у антикварницу да прекрати време до ноћи када намерава да се убије. Проналази шагринску кожу. То је источњачка кожа, што је опет део нечег необичног. У приповеткама Т. Мана, приказује се Исток који мења мерила. Има своје мерење времена, и јунаци који долазе са Истока су необични, примера ради мадам Шоша у *Чаробном брећу* и Пшибислав у *Тониу Крејеру* Т. Мана. У низу наративне линије која прати фантастику, ту је прича која је урезана на кожи и то на санскрипу. Шта то означава? Рафаел успева да прочита жиг односно како приповедач наводи „тајновите“ речи, и ево нас опет на језичком нивоу на коме смо окружени тајном, мистеријом, непознатим. Тајновите речи су биле распоређене на овај начин: „Ако ме поседујеш, поседоваћеш све. Али твој ће ми живот припадати. Бог је тако одредио. Пожели и твоје ће се жеље испунити. Само мери жеље према свом животу. Он је овде. Код сваке жеље смањиће се као број твојих дана. Хоћеш ли ме? Узми ме. Бог ће те услишити. Амен“ (Балзак 1958: 38). Младићу у замену за испуњавање жеља, што је парадоксално, јер је реч о његовом сопственом животу који је хтео да поништи самоубиством, нуди се живот. Такође се помиње и уговор. Да ли је то нека шала или тајна, питао је Рафаел старца. „Старац одмахну главом и рече озбиљно: – Не бих вам знао одговорити. Понудио сам страшну моћ, што је даје овај запис, људима, који су били одлучнији но што ми се ви чините, и они су се насмејали сумњивом утицају, који би он имао вршити на њихову даљњу судбину, али ниједан се није одважио да закључи тај **уговор**, што га тако судбоносно нуди нека непозната сила“ (Балзак 1957: 39) Описи су такође супротстављени, фантастични, као да је сама кожа „жива“. У почетку је описна као несавитљива, метална плоча, а кад је младић узме од старца који држи антикварницу, она ће му се припити уз руку као живо биће. „Шагринска кожа је постала мека као рукавица, обавила му се око помамних прстију и стала у цеп његовог одела где ју је готово аутоматски гурнуо“ (Балзак 1957: 43). Шта се још дешава у преплету наративне линије која прати фантастику. Старац је врло необично описан за једног опробаног реалисту као што је Балзак. Прво је пред нама бинарна опозиција живот – смрт. Старац би представљао смрт, ђаволски приказан као онај који не припада животу и нема жеља, као онај који све зна и може да заустави своја хтења и жеље, те му остаје знање. Све почиње његовим описом. Он је описан као воштана фигура. „Старац је стајао у антикварници без покрета, непомичан попут звезде успред облака светлости. Чинило се као да његове зелене очи, из којих је зрачила нека **мирна пакост**⁷, расветљавају духовни свет, као што је његова светиљка обасјавала онај тајновити кабинет“ (Балзак 1957: 32). Шта још карактерише старца: на тематском нивоу, он се сад појављује као неко „кога је немогуће преварити, који може да завири до у дна срца и открије најскровитије тајне“ (Балзак 1957: 32). Интересантно је управо ово понирање и познавање срца, које Балзак помиње у *Предговору људској комедији*,

⁷ Истакла М. В. Ј.

што смо већ навели. Потребно је истаћи да старац напросто подсећа на ђавола. Пропутовао је читав свет, упознао све народе, али кад год је трговао и ризиковао, презирао је оно што му се нуди, не у правом смислу појма и речи презира, већ по томе што му до тога није било стало. Чим му није стало, чим је равнодушан онда нема страсти, и послови се одвијају боље, али с дуге стране, нема ни хуманости. Каквим све речима је описан старац? Приповедач наводи да је старац, трговац и власник антикварнице „имао видовиту спокојност бога“, „поносну снагу човека“, те да би „сликар с два различита израза и два потеза киста учинио од тог лика лепу слику Бога оца или нацерену маску Мефиста. Јер му је чело било моћно и узвишено, а на уснама је титрала ђаволска поруга“ (Балзак 1957: 32). Он је „стари вилењак“ и живи сам у подручју изван домашаја света, „без ужитака, јер више нема илузија, без боли, јер више не познаје наслађе“ (Балзак 1957: 32). За тренутак би се могло помислити да је представа ђавола старац из антикварнице, али представа магије дата је у Балзаковом роману не у облику лика, већ у симболу и представи „шагринске коже“ која је магична, фантастична али има и „супротне“ уговорне залоге. Поново се сурећемо путем бинарне опозиције, са преплетом линије реалности и линије фантазије како на дискурзивном, тематском тако и на наративном нивоу. Младић жели да постане научник, а страствен је, склон као и сваки човек пороцима. Старац изјављује да га је знање управо одвукло од хтења и моћи које као пороке и људске особине везује за узроке смрти. Има нечег јединственог у причи која се преплиће и препуна је супротности које остају читаоцу да их разреши. Реч је о томе да старац нуди живот, шагринску кожу некоме ко је себи наменио да одузме живот. А шагринска кожа представља смрт. Он живот спасава смрћу. С једне стране, у комплексном схватању живота и смрти, Балзак је заиста прави писац нарави, а опет све нам је то представљено у лику који потиче из париске сцене и представља младића тог доба. Сјајан уметнички потез. Још један преплет води нас ка шагринској кожи. Ако су хтеће и моћи, две жеље и људске делатности оне што воде смрти, онда је шагринска кожа отеловљење смрти. Знање је како старац наводи, управо мировање. Док би према томе жеља била стално кретање. Оно што је необично, управо у том кретању а не мировању јесте када се старац обрати младићу: „Ваше социјалне идеје, ваше претеране жеље, ваше неумерености, ваше радости, које убијају ваше боли, са којима исувише жестоко живите, јер бол је можда исувише снажан ужитак. Ко би могао одредити границе, где сласт прелази у бол где је бол још сласт? Зар и најјаче светло идеалног света не милује око, док га и најблажа тмина физичког света увек повређује? Не потиче ли мудрост од знања? А шта је лудост него неумереност хтења и моћи“ (Балзак 1957: 41). Шагринска кожа је баш сједињење моћи и хтења, а младић одговара да баш жели да живи неумерено. Он узима шагринску кожу која би требало да буде амајлија, талисман, и креће у поход да организује забаву уз опијање, дружење и жели краљевску раскошну вечеру са својим пријатељима. Међутим, оно што Балзак овде истиче кроз уста старца јесте да

шагринска кожа није Аладинова лампа, али да ће младићу околности у животу створити управо остварање жеља, које практично неће бити оно што је на почетку желео. Младић је потписао уговор како наводи старац и „тима је све казано. Одсад ће се сви ваши прохтеви испуњавати, али науштрб вашег живота. Круг ваших дана, што га представља ова кожа стежаће се према јачини и броју ваших жеља, од најскромније па до најпретераније“ (Балзак 157: 42). Старац му објашњава да му је некада браман од кога је добио талисман рекао да постоји тајновити склад између власника коже и саме коже. Опет смо у пољу тајне, фантастике, уговора дакле у преплету више нивоа, а да практично ниједан сем описа да се ово догађа у Паризу не припада поетици рализма. Занимљиво је да младић из смрти креће у смрт, да је испуњење његових жеља практично смрт. У овом смислу долази до помене и нијанси у појму уговора ђавола, или натприродних сила са људима. Ђаво треба да испуни жеље али ипак да оне нешто значе. Гетеов Фауст ће се бавити науком, мада ће на крају бити преварен јер је на обали где мисли да се нешто гради а практично не постоји ништа. Адријан Леверки у *Доктору Фаустусу* ствара атоналну музику која није пријемчива ширем кругу слушалаца, а жели да створи музику која ће са човечанством бити на ти. Адријан жели да створи музику у којој ће се читаво животно расположење уметности променити и то „у правцу нечег ведро-скромнијег. Многа меланхолична амбиција ће је напустити, а нова невиност, нова безазленост пашће јој у део. Будућност ће у њој видети, она сама ће у себи поново видети слушкињу заједнице, која ће обухватити ‘многа више од образовања’ и која неће имати културе, али ће можда сама бити култура. Уметност без патње, душевно здрава, не свечана, лишена туге и присна, уметност која је са човечанством на ‘ти’“ (Ман 1989: 489). Дакле, поново ђаво вара и крши договор. Међутим, Рафаел у *Шајринској кожи* креће од самоубиства на које се упутио, дакле од смрти, у нову смрт. Он се налази у неком фантастичном прстену смрти. Такође, можемо говорити и о појму који Ж. Женет из затвореног структурализма у жељи да пређе у отворени структурализам назива **трансмотивација** (GENNETE 1997, 2009). Без обзира на то колико жарко желео да буде „отворени“ структуралиста, појмови као што су трансмотивација у ширем контексту транстекстуалности, данас се употребљавају у оквиру теорија интертекстуалности. Управо у мотиву „уговора са ђаволом“ присутна је трансмотивација. Из смрти се креће у смрт. У трансмотивацији можемо уочити и оно што Женет не говори, а то је да су њеном одвијању блиске управо категорије **преноса** и **превода**. Долази до преноса одређеног мотива који у свом преносу носи црте „превода“ јер се отвара интертекстуални простор који мења полазни мотив у нешто друго. С обзиром на то да је реч о познатом фаустовском мотиву, али и познатом реалистичком делу као што је Балзаково, можемо рећи да је дошло сукоба и сусрета две мотивације: једне у којој је извршена трансмотивација равни „уговора“ и друге у којој се преплићу две поетике: маште, ирационалног и реалности, рационалног. Младићу је у оквиру трансмотивације, према речима старца „самоубиство само одгођено“

(Балзак 1957: 43). Оно што је важно приметити јесте да трансмотивација није само појам онако како га види Женет. Женет даје сужење и проширење трансмотивације у оквиру односа хипотекста као основе и новог дела хипертекста које настаје накнадно на овој основи. Оно што Женет истиче јесте дискурс, као начин предочавања, дакле појам дискурса како га овај структуралиста види. Транспозиција у оквиру транстекстуалности и трасмотивације може бити повећањем или смањењем детаља. На пример, Женет наводи да је роман Томаса Хардија *Теса од Дурбервила* из финансијских разлога био издат у новинским наставцима у часопису *График*. Међутим, да би удовољио викторијанској публици, писац је морао уместо сцене силовања Тесу да уда за Алека Дурбервила. Роман како га је Харди замислио издат је тек 1912. године, и у том издању постоји додаток измена из новинских наставака, те тако верзија из *Графика* функционише као хипотекст у односу на верзију из 1912. године. Други пут је пут екстензије: нпр. хипертекст може проћи и овим путем. Роман Т. Мана *Јосиф и његова браћа* написан је на 1600 страница, а користи библијски хипотекст који се састоји од 26. страница. Затим, ту је и промена мотивације, али је много важнија од смањења и повећања детаља. Није иста мотивација у Гетеовом *Фаусту*, Мановом *Доктору Фаустусу* или *Urfaustu*. Није наравно „исто“ већ у простору који омогућава кретање разлике је другачије. Другачија је мотивација у *Шајринској кожи*. Мотивација која се појављује у хипертексту која се не појављује у хипотексту може наравно да се преобрази. Промена у мотивацији значи преображај и утиче на стварање новог дела. У Хомеровој *Одисеји*, Одисеј је приказан како се уз много перипетија враћа кући. У Џојсовом *Улису* присуствујемо једном дану у животу Леополда Блума. Иако је наратив структуриран у односу на Хомерову *Одисеју* и на неколико места постоји више директних упућивања, не постоји ниједан интернационалан сукоб у *Уликсу* као што постоји код Хомера, у смислу тројанског рата. Леополд Блум може бити путник у сопственој свести, фигура која није у потпуности код куће иако је у родном Даблину. Међутим, то није све. Постоји промена мотивације јер су жеље и очекивања радикално другачији од оних у Хомеровој *Одисеји*. У Балзаковом роману трансмотивација је дата на две шине и прати је двострукост у читавом поступку. Према мотиву „уговора са злим и натприродним силама“ мотивација је покренута у том смеру. Међутим, зле силе немају западни печат, приказа ђавола, већ је пред нама браман који је старцу из антикварнице поклонили шагринску кожу. Исток је код Балзака као и код Мана имао и ону необичну, заводљиву страну. Сви јунаци код Мана, у *Чаробном брећу* и приповеткама имају пријатеље који су са истока који носе необичност и магичност другачијих, неформалних и посве личних правила. Правила која се супротстављају без икакве срамежљивости западним, увреженим правилима али се сукобе и са здравим разумом који западњацима стоји у мислима кад прихватају правила, без обзира на то када су настала. Трансмотивација у *Шајринској кожи* има још једну промену а она се односи на структуралност самог дела. Наративне стратегије су промењене

у складу са трансмотивацијом на тематском нивоу. Није реч о ђаволу, нити има референци са религијом, напротив више је ослањања на исток и магију која западном свету и не била магија, нити изгледала магично, већ нешто другачије, тајновито и необјашњиво а самим тим привлачно. Међутим, „исто“ које се понавља, не понавља се на „исти“ начин. Уговор јесте исти, а то је скраћење живота и превара, али оно што није исто у овом уговору, јесте да смрт испуњава практично све жеље и одводи у смрт Рафаела који је од самоубиства кренуо ка поседовању опасне шагринске коже. Трансмотивација говори још нешто. Реч је не само о промени и преображају мотива већ о промени самих појмова. Појмови се мењају кроз време. Као чудни палимпсести добијају нова значења и нове нијасе током времена јер се друштво које их користи у том времену променило. Можемо да уочимо колико је то важно управо у постмодернизму. Х. Л. Борхес је у приповеци *Пјер Менар, њисац Дон Кихоџа* из сопствених извора путем лика Пјера Менара писао верзију *Дон Кихоџа*. Оно што је збуњивало све читаоце јесте чињеница да Борхес није учинио ништа ново. Његов јунак Пјер Менар, који је аутор *Дон Кихоџа*, преписује текст из Сервантесовог истоименог дела од речи до речи. Дакле, наизглед нема промене. Међутим, то што нема видљиве промене говори нам да је управо дошло до промене. Између „исто“ дошло је до простора, у коме се употребом у различитим временима дати појам и реч променила. Добила је нова значења и нове употребе. Те тако Менаров *Дон Кихоџ* јесте нови и он је писац „новог“ јер појмови које је користио Сервантес, односно његов приповедач више нису исти. Дубина и комплексност значења се променила. Скоро да звучи невероватно, Балзаково дело а тиме и читава његова поетика поседује нијансе како оне пре ње тако и оне после ње. Она лежи на линији реализма – модернизма – постмодернизма. Наравно, не у сваком тренутку, наравно не у свакој нијанси али у целини и појединачним деловима свакако да ћемо уочити развој мотива, њихову промену и нову примену. Трансмотивација „уговора“, транстекстуалност од текстуалне поетике реализма до текстуалне поетике магије и фантастике. Све нас то упућује да реализам није затворени систем, како се до сада сматрало, и да основа реалности као потреба да се стварност опише објективно није у потпуности тачна. Балзак зато и напомиње да је писац нарави, а у сваком карактеру нема само здраворазумских мисли већ и оних жеља које припадају ирационалном пољу. Повезаност поетика на различитим равнима, управо доказују дела једног од великих писаца реализма: Оноре де Балзака. Не само да мотивација на тематском, дискурзивном али и читавом наративном делу није иста, већ је реч о новом делу које је само једним делом, елемент структуралистичког система реализма, али је другом, можда и снажнијом, као неком врстом подструктуре део поетике фантастике и свега супротног од линије реалности која подражава и поражава стварност. То нас упућује да ма колико се проглашавали познаваоцима једне поетике, једног правца и зналцима до детаља исте, ипак морамо у развоју књижевних поступака пратити промене које нису само књижевне већ како видимо и друштвене

природе. Овим поступком показује се колико је Балзак мајстор, у приповедању али и поступку приказивања **илузије**. И то је приказује путем преплитања фантастике и реалности друштвене сцене у Паризу. На том путу лик Рафаела када изађе из антикварнице, среће управо пријатеље који га одводе са собом. Помиње се и Растинјак, који је један од ликова који се сели из једног у други Балзаков роман што представља мост и роман чини једним сложеним ткивом или системом. Поновићемо са још једном нијансом шта би још могло да подсећа на уговор са ђаволом. Мефисто нуди Фаусту успех, а заузврат тражи његову душу. То што нуди, не испуњава на крају и не добија Фаустову душу. Лик Адријана Леверкина ипак на крају луди, тако да на први поглед изгледа да ђаво побеђује. Код Балзака, како смо навели, ствари стоје другачије. Шагринска кожа представља смрт, која стеже младићев живот баш онако како га старац упозорава да ће од сад сви младићев прохтеви бити испуњени али науштрб његовог живота. Круг дана представља ова кожа, дакле можемо закључити да је кожа и смрт али и живот, другим речима у животу се налази смрт као присуство. То је једна од идеја која је потпуно уметничка и превазилази опис или слике хронологије живота људи у реалистичком проседеу, али се опет са друге стране, приближава опису нарави. Балзак је као писац сличан играчу на жици. Жица је једна, колико се нагне на једну или другу страну, толико је у једној или другој и другачијој поетици. Да наставимо, круг младићевих дана стезаће се према јачини и броју његових жеља, од најскромније до најпретераније. Управо бисмо могли рећи, да иако нема уговора са ђаволом, има илузија, другим речима тамо **неиспуњен уговор**, а овде **илузија живота**. Планови који пропадају, неиспуњени снови и амбиције, представљени уметничком сликом смрти која је присутна у животу, сваким треном, мировање које зауставља кретање жеље. Другим речима, може се слободно рећи да Балзак на поетски начин обрађује људску нарав, илузије, разочарења, падове, другим речима, друштвену слику Париза, користећи при том нереалистичко средство а то је фантастика. Потребно је приметити да заправо овим романом „влада“ преплет уметничке стварности, објективно дате или покушају представе исте и фантастичне приче, од којих се ова друга ослања на претходну књижевност, али супротно свакој тежњи реализма уноси једну од важних његових тема а то је питање стварности. Сетимо се дела Јана Мукаржовског. Мукаржовски у оквиру чешке структуралистичке школе даје занимљиво дијалектичко схватање структурализма и уметности. Он говори о модерној уметности, али са ослонцем на романтизам и реализам у коме уочава односе битне за сваки правац, и у целини њихове промене у модернизму у смислу релације на којој лежи значење и могућност уметничког у делу. Он говори о дијалектичким антонимијама које када се подигну до највишег интезитета представљају структуру. Дакле форма у надреалистичкој слици али и садржај морају бити истакнути на исти начин, не сме се ниједно испред другог повлачити. Нити је форма она која заокружује садржај као што су поглавља и њихов редослед у роману, нити је тематски дело снажно, у коме се за форму не брине много.

У овом антонимијама, Мукаржовски примећује нешто што је за нас важно. Однос између појединца и стварности у романтизму и реализму. У романтизму се истиче појединачност *ја* која је надјачала старност и која може да деформише или формира стварност према свом нахођењу. Мукаржовски пореди романтизам и модернизам и говори управо о специфичностима романтизма. „Заједничко обележје романтичарске и данашње уметности јесте, значи, смера ка дистанци између емпиријске стварности и њеног одраза у уметности; ова дистанца постиже се деформацијом емпиријске стварности. Поред тога, међутим, постоји и суштинска *разлика*, дата различитим учешћем индивидуе у сваком од ових раздобља у деформацији емпиријске стварности. У романтизму деформише индивидуа ову стварност на властиту одговорност: то је побуна индивидуе против стварности прилагођене већ у тренутку примања социјалним конвенцијама“ (Мукаржовски 1987: 356). Дакле, у романтизму *ја* деформише стварност на сопствену одговорност и представља поетску тачку ослонца. У реализму ствари стоје нешто другачије. Реализам је период документарне верности. Зола напомиње да је у натурализму реч о „природи виђеној кроз темперамент и да су његови ликови Терезе и Лорана заправо инстинктивне животиње. У реализму је индивидуа потиснута, мало простора је остало за делање, и она је иза стварности која надјачава. Она не деформише стварност. У модернизму који заправо стоји између ова два правца, и који је како Мукаржовски наводи у „природној еволутивној опозицији“ (Мукаржовски 1987: 356), према реализму, више нема „индивидуе, која би могла да преузме одговорност за кршење социјалне конвенције, којом је емпиријска стварност проткана већ у тренутку чулног примања“ (Мукаржовски 1987: 357). Међутим, може се закључити да је потискивање индивидуе као носиоца одговорности за деформацију заједничко свим фазама уметничког развоја до данас. Шта је са футуризмом у коме „ја“ ништа не вреди већ група која ствара, са експресионизмом у коме владају осећаји, са дадаизмом којим руководи случај. Да не набрајамо само авангардне покрете, могли бисмо навести и Малармеов жал да никада неће бити постигнуто апсолутно дело које би било независно од човека. Бацање коцке не може да заустави случај, наслов је Малармеовог дела. Страх од индивидуе је двострука, она није ни потиснута ни наглашена у модернизму, али не може бити ни потиснута као у реализму, а не може бити ни наглашена као у романтизму. Стога можемо, ако идемо овом линијом да закључимо да бинарну опозицију односа појединца и стварности, да ли је личност наглашена или потиснута, у зависности да ли се ради о романтизму или реализму. Другим речима, Рафаел је у Балзаковом роману лик који није потиснут, он напротив деформише сопствену стварност, јер су његово хтење и моћ снажнији од потиснутих и затворених облика које му знање нуди у облику прихватања мировања и стварности таква каква јесте. Стварност није успела да сломи и деформише лик Рафаела, напротив, ма колико то било погубно на крају, Рафаел је узео конце свог живота у своје руке. Већ је Балзак уочио да не можемо говорити о стварности само

као о студији која је већ према свом називу објективна већ је уметност и објективност покрио велом реалности испод које стоји фигура фантастике коју би неко тек требало да открије, да отвори и увиди колико је уметност сложени систем у којој се морају пратити закони текста, овде ралистичке поетике али и убацивати, али не импресионистички и друге законе, оне које добијамо из самог познавања књижевности. Има неколико стварности које се уочавају у самом наративу, а то је стварност Рафаеловог живота одређена шагринском кожом која је амајлија која доноси смрт, а не чува живот што би амајлија радила, а онда ту је стварност друштвене сцене у коју је Рафаел уплетен. Међутим, ту је још једна стварност, а то је стварност самог романа. Идентитет овог текста постиже се управо тиме што се он поставља у односу на топос тему о уговору са ђаволом која овде има своје нијансе, међутим уговор, као што је савез са чаробним моћима да бисмо преправили живот јесте оно што их везује, а онда на крају и сама смрт јунака. Ово савијање уметности ка њој самој јесте поступак аутореференцијалности. Друга ствар јесте да се тиме овај роман издиже из самог реалистичког проседа, који се везује за објективно представљање стварности, и излази из хронологије у роман који не мора нужно бити реалистична хронологија времена. Са треће стране, он показује елементе истовремености, двострукости јер заправо и приказује друштвени живот. Уметнута прича о Рафаелу и чаробном талисману, осликава и Рафаела али и друштво. Границе између прича и ослањања на уметничке претходнике су прозне и то управо показује колико је Балзаков стил разрађен колико је необичан и пре свега уметнички. Вратимо се сада теми наративних стратегија. Поред одличне приче о чаробној кожи, која је практично прича у причи о париском животу, постоји још једна равна која нам у падовима и удизањима младића показују управо наративне стратегије које се везује за друштвену сцену салона, аристократије, буржоазије и уздизања у том друштву, другим речима, друштвеном уређење у целини. Наративне стратегије су овде преплетене са дискурзивним и тематским. Међутим, оне су много јасније у роману *Чича Горио* и састоје се од односа између главног јунака и јунака сателита. Тачно је да је средишњи вир, тема управо оно што се све врти око пансиона гђе Вокер. Тачно је да је њена појава магична, фантастична, али прича лика Гориоа то није. Она је претерана, као каква поука. Код Гориоа су сателити много важнији него сам Горио, али сви ови ликови као да обасјавају Гориоа, који је опет и сам као јунак двострук. Он јесте сунце око кога се сви врте, а истовремено и месец који се врти око планета. Често и у појединим деловима постоји измена улога и места између сателита и сунца. Улоге главних и споредних ликова према широј наративној шеми су другачије. Главни ликови нису само главни већ и споредни и у структураличкој шеми, било француске или чешке школе мењају места у хијерахији јединица и на крају добијају управо променом места и односом према другим јединицама своје значење. Да не заборавимо сам опис пансиона „Вокер“. У Овој слици, Балзак поред фантастике, користи и снажне визуелне ефекте чиме се показује

још један од уметничких поступака овог чувеног реалисте који га издвајају од других реалиста. Представићемо два описа, опис трпезарије и сам улазак гђе Вокер. Од описа трпезарије и собе који су увод за опис госпође Вокер али на супротан начин. Опис пансиона је детаљан, док је њен улазак фантастично театралан. Примери детаљности: „Да би се показало колико је ово покућанство старо, изанђало, труло, несигурно, црвоточно, клецаво, крње, расходовано, дотрајало, требало би наставити овај опис који би читаоце много удаљио од предмета, што не би опростили они који су нестрпљиви“ (Балзак 1974: 24). И ево нас, усред бескрајног низа описа, али и да то истакнемо у ауторском коментару везаном за ситуацију приповедања у првом лицу, аукторијалном роману који прати управо оваква одређена форма ауторског коментара. Погледајмо, како се сада окреће слика. Уметничким средствима силази у јутарње часове госпођа Вокер. До сада је трајао реалистички опис, али како приповеач каже, „сада се може видети права слика ове собе, која се добија тек онда када мачак госпође Вокер уђе пре своје газдарице, почне да скаче по орманима, њушка млеко у чинијама, које су покривене тањирима, и стане да преде. Одмах затим појави се удовица са капом од тила испод које вири витица, рђаво намештене власуље, вукући своје искривљене папуче“ (Балзак 1974: 25). Како мачор скаче, тако се лелуја и искривљена слика госпође Вокер, а опет приповедач је нагласио да је „цела њена појава слика пансиона, као што је пансион верно огледало њене личности“ (Балзак 1974: 25). Опет се сусрећемо са појмом огледала али овде то сада није метаквалитет. После овог приказа следи архитектура куће која уједно представља и архитектуру описа становника који живе у њој. „На првом спрату била су два најбоља стана; у једном је живео неки старац звани Поаре; у другом је становао неки човек који је имао око четрдесет година, носио је црну власуљу, бојио зулуфе, издавао се за бившег трговца, а звао се господин Вотрен. Трећи спрат имао је четири собе, од којих су две биле издате: једна некој старој девојци која се звала госпођица Мишоно; друга неком бившем фабриканту резанаца, макарона и скроба, који је пристајао да га зову Чича Горио. Остале две собе биле су намењене птицама селицама, оним сиромашним студентима који, као Чича Горио и госпођица Мишоно, нису могли да плаћају стан и храну више од четрдесет пет франака месечно, али њих госпођа Вокер није марила зато што су јели много хлеба, и узимала их је само кад је морала. Сада је у једној од ових двеју соба становао неки младић који је из околине Ангулема дошао у Париз да ту учи права. Звао се Ежен де Растињак. (...) Изнад трећег спрата био је таван за сушење рубља и две мансарде у којима су ноћивали покућар Кристоф и куварица, дебела Силвија“ (Балзак 1974: 26–27). У овом цитату можемо приметити још нешто. Балзаков поетолошки метод, реалистичког типа у коме се јунаци „селе“ из једног романа у други. Овде се сусрећемо са Растињаком са којим се такође сусрећемо и у *Шајринској кожи*. Развој ликова прати њихов живот кроз развој романа.

Показали смо и реалистичку поетику али и продор других поетика у оно што је установљена реалистичка поетика. Ниједан поетолошки метод можда није био чвршћи кад је у питању уметнички наратив, као што је реалистички. Међутим, уметност и искуство писања пробија сваку баријеру, сваку жељу да нешто остане статично или да буде онакво како је у првом маху замишљено и какво се жели. Жеља често не води испуњењу које је на крају, лакановски речено, поништава, те губи сваки смисао. Реалисти су желели, остварили али су у подструктурама дали одређене назнаке онога што ће се касније развити у наратив модерног романа само у много ширем облику и техникама које су сложеније, као што је рецимо употреба мета-квалитета у Стендаловом роману *Црвено и црно*, антологијски пример за метатекст, али је ипак метатекст са свим особинама које мета-квалитет у себи носи. Балзакове приповедне технике показују колико је снажно умеће и искуство писања реалистичког писца. Далеко од тога да су заборављени или „превазиђени“. Реалистички писци, у овом случају Балзак, показују нам колико су им наративне стратегије сложене, користећи се „путујућим“ мотивима као што је фаустовски мотив, колико су способни да логиком мимесиса промене дати мотив, као и саму логику мимесиса, затим да преплету и процесом продора „убаце“ савим „природно“ неку супротну поетику, као што је поетика фантастике, сна, маште, а да ипак остану на путу реализма, објективног, снажног са личностима које путују и селе се као и њихови романи у друга књижевна времена и друге књижевне облике.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- БАЛЗАК, Оноре де. *О реализму*: Предговор људској комедији. Београд: Култура, 1949.
- БАЛЗАК, Оноре де. *Чича Горио*. Београд: Рад, 1974.
- БАЛЗАК, Оноре де. *Шајринска кожа*. Загреб: Напријед, 1958.
- ВЕЛЕК, Рене. *Критички њојмови*. Београд: Вук Караџић, 1966.
- ВУЛФ, Вирџинија. *Роман. Рађање модерне књижевности*: „Модерна проза“. Београд: Нолит, 1975.
- ГЕТЕ, Волфганг Јохан. *Фауст*. Београд: Нова књига, 2016.
- КАЛЕР, Џонатан. *Стируктуралистичка њоеџика*. Београд: СКЗ, 1990.
- МАН, Томас. *Доктор Фаустус*. Београд: Нолит, 1989.
- МАЛАРМЕ, Стефан. *Поезија*. Београд: Нолит, 1985.
- МУКАРЖОВСИ, Јан. *Стируктура. Функција. Знак. Вредности*. Београд, Нолит: 1986.
- О реализму*. Београд: Култура, 1949.

*

- GENETTE, Gerard. *Palimpsests*. Translated by Channa Newman & Claude Dobinsky. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1997.
- GENNETE, Gerard. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Translated by Jane E. Lewin. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

FRIEDRICH, Dürrenmatt. *Urfaust Woyzeck*. Zürich: Diagonos Verlag, 1998.

The Cambridge Companion to Moderism, ed., by Michael Levenson (Cambridge: Cambridge University Press: 1999)

The Cambridge Companion to Ralism and Naturalism, ed., by Donald Pizer (Cambridge: Cambridge University Press, 1999)

TISDALL, Caroline, Angelo BOZZOLLA. *Futurism* (London: thames and Hudson, 1989)

Milena P. Vladić Jovanov

DIE BEDEUTUNG DER IMAGINATION IM REALISMUS:
KONFRONTIERTE POETIK BALZAKS *VORWORT ZUR*
MENSCHLICHEN KOMÖDIE, SHAGRINLEDER, ONKEL GORIO

Zusammenfassung

In diesem Artikel zeigen wir am Beispiel der Schöpfung eines der bekanntesten realistischen französischen Schriftsteller, inwieweit die Vorstellungskraft, obwohl sie den Anforderungen des Romans als Studie widerspricht, die der wissenschaftlichen Studie nahe steht, Teil ihrer Procedur ist. Die Poetik des Realismus erscheint phänomenologisch als Grundstruktur, nicht weniger bedeutsam, ist jedoch die Unterstruktur, die Hauptstruktur fast unsichtbar regiert. Daher gibt es eine Verflechtung und Durchdringung von Elementen unterschiedlicher Poetik, die, wenn sie transformiert werden, die Poetik eines einzelnen Werks ergeben, aber auch Übertragungen und Veränderungen im Rahmen eines großen realistischen Prozesses anzeigen. All dies sagt uns, dass wir literarische Werke sorgfältig lesen und studieren müssen, denn selbst wenn sie uns sagen, was sie in einem realen oder anpassungsfähigen Manifest wollen, schaffen Schriftsteller immer etwas Neues, etwas, das sich auf frühere Werke stützt, aber gleichzeitig steht es am Zeitquerschnitt und zeigt auf das zukünftige Schöpfen.

Универзитет у Београду
Филолошки факултет
milena.vladicjovanov@live.fr

Др Ђорђе М. Деспих

О ДИТИРАМБУ *ЦИГАНЧЕ* ВОЈИСЛАВА ИЛИЋА¹

Рад настоји да кроз краћи осврт на дитирампску поезију Војислава Илића, посебну пажњу скрене на његову најуспелију песму у овом жанру – *Циџанче*. Ова песма на језичко-стилском нивоу и на нивоу стваралачког поступка кореспондира са низом других песама раније написаних, и рад тежи да компаративним приступом разјасни одређене језичке, композиционе и семантичке загонетности, као и да укаже на биографску условљеност таквих Војислављевићевих решења, на првом месту ону која је садржана у (забрањеној) љубави према Милеви Јакшић.

Кључне речи: Војислав Илић, поезија, дитирамб, биографизам, *Циџанче*.

Када говоримо о сагледавању песничког опуса Војислава Илића, највећа пажња до сада, а и с правом, поклањана је централним токовима његове поезије, садржаним у дескриптивним и елегичним лирским тоновима, као и у облику политичке сатире која ће посебно бити наглашена у периоду од 1886. до 1889. године. Није спорно да се Војислав управо оваквим својим поетским линијама највише наметнуо као прави песник, али и родоначелник нових поетичких струјања у српској поезији друге половине 19. века, односно да представља ону важну спону између нашег романтизма и модерних тенденција с почетка 20. века. Међутим, неправедно би било потпуно занемарити његову дитирампску поезију, а посебно песму *Циџанче*, која је углавном остала изван видокруга неких релевантних разматрања у нашој критици.

Такав је случај са студијом *Војислав Ј. Илић* Јована Скерлића из 1907, у којој аутор поставља основе за даљу критичку рецепцију Војислављевићеве поезије, истичући да је он „не само најбољи, но и први дескриптивни песник

¹ Рад је настао у оквиру Пројекта 178005 *Аспекти идентитетских и њихово обликовање у српској књижевности*, који финансира Министарство просвете и науке Републике Србије.

наш“ (Скерлић 1907:45), песник „патриотске, панславистичке и политичке поезије“ (Скерлић 1907: 26), „песник смелих и бунтовних песама“ (Скерлић 1907: 25), песник који „уводи поезију опште-човечанских осећања и болова“ (Скерлић 1907: 64), брижљиво и студиозно извлачећи и бројне друге особине које ће и до данас остати важеће за Војислављеву поетику, али, с друге стране, и потпуно занемарујући било коју песму која има дитирампске специфичности. Скерлићеве оцене и описе данас прихватимо као резултат једног друштвено-историјског и политичког контекста, и стога је јасна његова незаинтересованост да се пажња поклони и дитирампској линији у Војислава.

Међутим, и каснији проучаваоци Војислављеве поезије умеће да занемаре ову лирску врсту код њега. То је случај уколико погледамо одређене важне студије из друге половине двадесетог и с почетка двадесет првог века, у којима неколики критичари и књижевни историчари остављају дитирамб изван хоризонта својих читања. Миодраг Павловић у свом одличном и обимном есеју *Културно-историјска свесћ Војислава Илића* (1971) ниједном не спомиње дитирамб као жанр, нити неку конкретну песму која би ту могла да се сврста. Милорад Павић у опширном предговору *Сабраних дела Војислава Илића* (1981) такође не дотиче овај вид Војислављеве поезије – ни жанр, ни било коју песму. У предговору књиге *Војислав Илић* Антологијске едиције *Десет векова српске књижевности* (2013), Зорица Хаџић наставља ово заобилажење именована дитирампског певања код Војислава. Једино Војислав Ђурић у *Изабраним делима Војислава Илића* (1962) на два места у свом предговору помиње Војислављеве дитирампске песме, наглашавајући да је

Илићева склоност ка дитирамбу била много већа него што се претпостављало. Он је написао неколико изврних песама овога рода, међу којима особиту пажњу заслужују *Јесен* и *Џиџанче*, али би их написао много више да живот није текао насупрот жељама, да живот није разбијао дитирамбе пре него што су могли бити стављени на хартију и њихове сјајне фрагменте одвлачио у тамне воде елигије (Ђурић 1962: 25).

Притом, он не улази у било какву дубљу анализу ових песама, и једини његов коментар је да су у њима присутне „две сасвим различите светлости“ (Ђурић 1962: 25). Но, иако хвали дитирамб код Војислава, Ђурић у *Изабрана дела* сврстава тек четири песме које би се могле одредити као дитирамби: *Љељо*, *На весељу*, *Јесен* и *Џиџанче*. Чак, песма *Јесен*, коју Ђурић апострофира, и нема праве особине једног дитирамба, и њу би најпре требало уврстити у круг дескриптивне поезије са идиличном атмосфером. Овакво занемаривање дитирампске линије у Војислава можда је и разумљиво јер је, како то Ђурић каже, елегичан тон основни тон његове поезије који се јавља у небројеним варијацијама (Ђурић 1962: 21). Па ипак, верујемо да бисмо макар кратким подсећањем на овај жанр, с посебним освртом на песму *Џиџанче* (1888), која је уметнички вероватно најуспелија у оквиру овог лирског жанра код нашег песника, допринели једном потпунијем читању Војислављеве лирике.

Строфна организација Војислављевих дитирамба варира од употребе дистиха, катрена, октава, преко комбиновања строфних облика и рефренских деоница, па до полиметрично уређених песама. Војислав је водио рачуна о складу који дитирамб у свом духу подразумева, а то је тежња да своју радосну емоцију и екстатичну енергију изрази на што ефектнији начин, што свакако подразумева употребу краћих стихова. Већина песама је написана комбинацијом краћих стихова, и то наизменичним њиховим смењивањем, чиме се постиже разиграни ритам и ефекат веселе атмосфере. *Звонийће звуци* има спој, уз почетно одступање, симетричних десетераца и шестераца (10+6), *Зорки Коларовићевој* има комбинацију деветераца и симетричних десетераца (9+10), *Љељо* (8+6), *Млагосћ* (7+8), *Пролеће* (нешто сложенија форма песме која комбинује катрен у псеудохексаметру и полиметрички катрен са правилном изменом симетричних десетараца, осмераца и четвараца – 10+8+10+4), *На весељу* (8+7), *Песма* (8+5), *Бахус и Кујингон* (полиметричка песма – псеудохексаметар + осмерац), *На врх брда* (8+5), *Мајска њесма* (8+5), *У берби* (катрени у смени осмераца и седмераца се преплићу са секстином и октавом у симетричном дванаестерцу), *Празнично јујиро* (осмерац и седмерац у сеста рими). Наравно, постоје и извесна одступања, па су тако поједине песме доследно исписане у одређеном метру, попут песме *Идол* (асиметрични десетарац); *Зайис*, [*Милану Савићу*], *У њролеће* и *Весник њролећа* (симетрични осмерац); *Пасћирка* и *Љељо и Пролећње зоре* (симетрични дванаестарац у дистисима).

На мотивско-тематском плану највећи број Војислављевих дитирамба испеван је у радости поводом буђења пролећа, лепоте природе и живота (*Љељо*; *Млагосћ*; *Пролеће*; *Песма*; *На врх брда*; *Мајска њесма*; *Зайис*), а тек понеки уз то везује и мотиве вина и пијанства (*На весељу*; *Бахус и Кујингон*; *У берби*). Притом, ретки су дитирамби које у себи носе отворенији љубавни занос (*Звонийће звуци...* и *Идол*), односно еротске алузије, попут песама [*Зорки Коларовићевој*], [*Милану Савићу*] и *Цијанче*. Пратећи хронологију Војислављевог стварања, лако се може уочити да је дитирамб најпре присутан у његовој лирици до оне за њега трагичне 1885. године (а то је петнаестак песама у распону од четири године), када му се дешава породична трагедија у којој остаје без деце и своје супруге. Након 1885. у њега слаби овај тип инспирације, и до краја неће успети да напише ни десетак дитирамба, што одговара животним невољама у којима ће се обрети, и на оном личном, емотивном плану, али и на плану егзистенцијалних проблема. Но, он ће управо у том периоду написати *Цијанче* (1888), свој најбољи дитирамб, што само наизглед представља парадокс будући да личи на раскорак између животних недаћа и инспирације која покреће песника на овај жанр. Војислав, наиме тих година „урања у кафански полусвет“ (Илић 1981а: 15), о чему сведочи признање из једног писма Милану Савићу, написаног у облику песме 1888. године, да је пола плате трошио на крчму, а другу половину на жене.: „Пола плате крчми дамо./ А женскама оно ресто./ (То још могу, хвала богу!./ Око флаша, око ногу...)“ (Илић 1981б: 73). Заправо, чини се да је за убедљив

дитирамб неопходно, с једне стране, тренутно животно опредељење за хедонизам, а с друге, све извесније стваралачко зрење.

Циџанче је на формалном плану изведено у псеудохексаметарима и полустихом на крају сваког од укупно четири катрена. То јасно говори да Војислав није имао намеру да дитирампски ефекат остварује кроз ритам и звук, колико кроз неке друге елементе, попут амбијента, атмосфере заноса и одређеног мотивског регистра. Уз [*Зорки Коларовићевој*] и [*Милану Савићу*], једино ова песма није окренута пролећу и природи. Од подразумевајућег дитирампског реквизитаријума употребљено је тек неколико мотива, и они су ту углавном дати у другом плану, као вид декора (пехар, Бахус, пијанство), док је главни дитирампски фокус усмерен ка мотиву телесне лепоте *Циџанчејџа*. Цела песма има специфичну композициону структуру, и њена унутрашња два од укупно четири катрена наизглед немају готово никаквих додирних тачака са природом дитирампског жанра. Но, иако половина стихова *Циџанчејџа* жанровски не личи на дитирамб, ова песма је уметнички најуспелије остварење ове врсте, премда у себи осим мотива карактеристичних за овај жанр има и митско-историјске, који на први поглед делују тешко уклопиви, али су заправо веома функционални у извлачењу њене дитирампске линије.

Циџанче је први пут објављено у часопису *Ситражилово* 24. марта 1888. Године. Сам назив песме лако може читаоца довести у заблуду због претпоставке да је *Циџанче* назив за мало дете циганског порекла, при чему пол остаје неодређен. Међутим, такво значење присутно је само на почетку песме:

Безбрижно и мило дете, подигни вितिце своје...
 Како си чупава страшно! Ах, твоје уснице рујне
 И страшно, ватрено око, и груди свеже и бујне,
 Веселе око моје.
 (Илић 1981б: 80)

Већ од другог стиха постаје јасно да се субјект не обраћа детету већ женској особи, и да се на њу односи насловни термин. У наставку њеног описа, који се развија до краја првог катрена бива све видљивији несклад између самог наслова песме и оног почетног обраћања, с једне, и слике коју субјект својим описом дочарава, с друге стране, јер се Војислављев лирски јунак, у то више нема сумње, не налази наспрам малог детета, већ се обраћа сазрелој девојци заносне лепоте. Такође, тешко да је овај убрзани распон од чедности до слике еротске атрибутивности једне те исте особе, у једној те истој строфи, Војислављева омашка у поступку. Стога се сасвим природно јавља питање над почетним обраћањем, једнако као и над композиционом структуром ове песме. Овде не бисмо заобишли ставове које износи Миодраг Павловић у свом есеју о Илићевом „Овидију“ поводом посезања за вантекстуалним елементима у тумачењу једног текста, конкретно, за критеријумом биографизма у приступу значењима. Биографизам јесте онај „најпрезренији крите-

ријум“, каже Павловић, али ипак „он у себи сажима и прелама већину осталих (вантекстуалних критеријума): И психолошки, социолошки, и политички, чак и културноисторијски“, и одмах затим: „У нама је и текст и језик, и друштво, и интуирање биографије...“ (Павловић 1974: 93).

Наиме, Илић ће током 1886. и 1887. године бити у страсној љубавној вези са Милевом Јакшић, ћерком Ђуре Јакшића и млађом сестром његове преминуле супруге Тијане. Њихов однос, међутим, неће наићи на одобравање већ на осуду средине, о чему Бранислав Нушић сведочи: „Дигла се бура у целој његовој породици (...) од некуд се пред вратима његове куће појави и, давно ишчезли одметник Јакшићеве породице, бравар Милош, и донесе један огромни чекић да њиме пере част Јакшићеве куће“ (Нушић 1929: 6). Због таквих предрасуда они бивају принуђени да се скривају, а потом напуштају Србију и селе се у Нови Сад. Управо овај сегмент из Војислављевог живота може бити подстицајан за „интуирање биографије“, односно за разумевање несклада из првог катрена, где представу малог детета смењује слика девојке бујне лепоте. У том контексту, врло је могуће да је Циганка из Војислављевих стихова заиста и постојала у интензивном боемском животу који је у том периоду водио, али да ли је само она у песми присутна, или се ту крију и успомене на његову велику и забрањену љубав – Милеву Јакшић?

Павић за њихову везу истиче да је била трагична и кратковека, али исто тако и да ниједна веза за Војислава, без обзира на понижења која је тада доживео, није била толико инспиративна као ова (Павић 1981а: 15). Своје песме често је посвећивао, али Милеви је посветио безмало исто толико песама колико и свим осталим својим љубавима заједно (Зорки Коларовићевој, Тијани Јакшић и Зорки Филиповић), и скоро све су испеване у облику апострофе, једнако као и *Циџанче*. Овде на првом месту треба скренути пажњу на две Војислављеве посланице Милеви Јакшић из 1886. године, у којима ће пре *Циџанчејша* по први и једини пут употребити синтагму „мило дете“ – ту збуњујућу форму обраћања из његовог дитирамба. У својој првој песми посвећеној Милеви, датираној 15. март, *Госпођици Н (По вољи своје сугбе клејше)*, Војислав јој се у трећем стиху обраћа са: „А мислећ’ на вас, мило дете“ (Илић 1981а: 266), при чему вреди истаћи и стихове који алудирају на њихове љубавне тренутке: „Ја често сањам онај град –/ У коме буру прве страсти/ С веселом песмом сретах ја,/ И сан, испуњен чудне сласти,/ И дан без мира, ноћ без зна...“ (Илић 1981а: 266). И у другој посланици Милеви од 16. септембра, „Госпођици Н („Поклоник муза, ја и сада“), песник јој се обраћа са „мило дете“, поново подсећајући Милеву на њихову срећу и страст:

Но ви сте онда срећни били,
А с вама срећан бејаш ја.
Пламен је лизо ваше лице,
Дисала нагло ваша груд,
А ваше косе и витице
Мрсио лахор као луд... (Илић 1981I: 286)

Илић у последњим стиховима из цитираног одломка помиње „вितिце“, као и у *Циџанчејџу*, док семантички и визуелно слика из ове посланице одговара оној почетној слици из његовог дитирамба („Како си чупава страшно!“). Премда ниједна од ове две посланице не припада жанру дитирамба, у њима се на моменте наилази на дитирампску енергију, истакнуту мотивима песме, радости, сласти, страсти, груди, пламена у лицу, односно јављају се екстатичност и чулност.

Дитирампска атмосфера у *Циџанчејџу*, започета телесним и еротским мотивима, у другој строфи накратко се наставља винским реквизитаријумом, коришћењем метонимије „златни пехар“, али и увођењем митске реминисценције на Бахуса, римског пандана грчком богу вина, Дионису. Заправо, средишња два катрена у потпуности се спуштају у митску повест, која се сажето даје кроз ратни поход Бахусове војске на „плодне индијске стране“.

Додај ми златни пехар. Из твојих очију, лане,
 Ја читам страсну повест, које се многи још сећа,
 Кад Бахус подиже војску на плодне индијске стране,
 На земље мирисног цвећа.

У вихорима страсти, са дивљом, помамном виком,
 скакаше безумна војска од људи, жена и звери.
 И древне индијске горе оглашаваху криком,
 Истока бујне кћери.“ (Илић 1981б: 80)

У овим строфама сведено је дата слика сукоба античког и индијског света, дочаравајући кроз експресивна решења и широке потезе сву динамичност и драматичност ратних дешавања. Но, овде је занимљивије то што Војислављевијев субјект кроз очи Циганчице, као кроз неко „огледало душе“, интуитивно понире у њену источњачку природу и егзотично порекло, употребљавајући појам страсти два пута („страсна повест“ и „у вихорима страсти“), што је непосредно мотивисано описом путености Циганчице из прве строфе. Притом, као и у првој строфи, у којој читалац остаје зачуђен над скоковитим мотивским распоном *Циџанчејџа*, што делује као омашка у поступку, тако и силазак у митско-историјски простор може деловати као композиционо и жанровско *исклизнуће* јер се напушта жанровска логика дитирамба.

Међутим, на овакав поступак промене декора и сценографије код Војислава се наилазило и раније у неким песмама, у којима су се укрштали елементи љубавне и дескриптивне поезије, са митско-историјским наносима. Једна од тих песама је песма (без наслова) првог стиха *То је било – сећаш ли се? – пре милијун можда леџа*. Објављена је 30. октобра 1886. у *Стрџажилову* и посвећена је Милеви Јакшић. Песма нема дитирампски тон, испевана је Војислављевијевим хексаметром, и састоји се из девет дистиха, и одмах се након почетног стиха у апострофи спушта у митски простор Азије и Индије. Овакав поступак спуштања у простор измаштаног времена и простора је у функцији наглашавања велике, древне, па и вечне љубави коју субјект и његова драга имају:

Ја сам био сам господар од звериња и од тица,
 Ти си била, миље моје, моја лепа невестица.

И сада се живо сећам на тихотно једно вече:
 Ти почиваш на мом крилу, а ниже нас Гангес тече.
 (...)
 Он разноси слатки мирис и лелуја косе твоје,
 А ти спаваш, слатко сањаш, моја ружо, цвеће моје! (Илић 1981а: 291)

Овај митски, егзотично-идилични амбијент се при крају песме накратко ремети мистериозним мотивима дивљине и опасности, али они остају изван идиличног круга двоје љубавника, и песма поново поприма атмосферу спокоја.

У песми *Фанијазија у ноћи* из априла 1887. године (седамнаест дистиха у једанаестерцима), присутно је слично преплитање љубавног са митским планом, при чему је временски оквир дат скоро идентично као у претходној песми: „Давно, врло давно,/ Милијун лета од онда је равно“ (Илић 1981б: 55). Од песама које нас интересују, једино ова песма није испевана у директном обраћању, али је такође посвећена Милеви Јакшић. Свој поступак заснива на дескрипцији и лирској нарацији, у оквиру које лирски субјект сненој драгој поред себе износи причу у облику параболе о вилама које су, управо на месту где се њих двоје налазе, у древној прошлости песмом мамиле пастире у пећину, па се у том контексту и Војислављева песма, по аналогији, може схватити као љубавни позив Милеви. Осим идентичне временске тачке силаска у прошлост, у обе песме присутно је нежно, готово етерично љубавно осећање према сненој драгој која субјекту спава у крилу (*То је било – сећаш ли се?*), или поред њега (*Фанијазија у ноћи*), и та идилична атмосфера подвучена је на једнак начин на крају обе песме: „бледи месец тихо сјаје“ (*То је било – сећаш ли се?*) наспрам „бледи месец над језером сија“ (*Фанијазија у ноћи*). На нивоу мотива једини битнији помак збива се на еротском плану и односи се на наговештај чулних наслада које се у *Фанијазији у ноћи* одвијају у пећини међу вилама и пастирима: „И опет бајни захоре се гласи,/ Љубавни клици, песме и уздаси“ (Илић 1981б: 55).

Последња песма у низу на коју треба скренути пажњу јесте песма *Исџок*, датирана 20. јуном 1887. године, испевана поново у форми апострофе, и дата у комбинацији хексаметара и осмераца. Као и у *Циџанчеџу*, Војислав и овде спаја „индијске горе“ са „бујном младошћу“, уз емотивни позив својој драгој да крену ка *исџоку*, који у читаоцу буди егзотичне и аркадијске асоцијације:

Хајде, о хајде са мном, мој љупки, пролетњи цвете,
 на даљне, чаробне путе, у крило чуднога света!
 Хајдемо где палма расте и ружа и лотос цвета,
 Где мирне газеле пасу и рајске тичице лете (...) (Илић 1981б: 60)

Појам истока односи се поново на простор Индије, и Илић, као и у песми *То је било – сећаш ли се?*, за њега везује понајпре осећање опуштености и безбрижности, те визију идеалног и хармоничног амбијента природе, док је од свих до сада помињаних песама, у *Исџоку* идилична атмосфера најизразитија.

Осим што повремено севне неки еротски мотив, некад директније а некад кроз алузију, јасно је да ове песме не могу бити сврстане у дитирамб. Међутим, довођење ових песама у везу са *Џиџанчејшом* не иде преко жанровске сродности већ преко језичких и композиционих решења, при чему је посебно важан и онај ванкњижевни контекст који се односи на Војислављево љубавни однос са Милевом. Јер, одређена лексичка и синтагматска решења из *Џиџанчејша* („мило дете“; „витице“) Војислав ће раније употребити само у обе посланице *Госпођици Н*, док ће временско-просторно измештање у далеку повест или митско-егзотични контекст бити поступак који ће обележити, видели смо, песме *То је било – сећаш ли се?* – *Ћре милијун можда леџа*, *Фаниџазија у ноћи* и *Исџок*, при чему су све овде наведене песме биле посвећене Милеви Јакшић.²

Имајући све то у виду, постају јаснија она загонетна обраћања с почетка *Џиџанчејша*, као и оно композицијско исклизнуће, односно зашто песник након еротских, чулних мотива, и знакова телесне жудње из првог катрена, у централним својим строфама сав акценат пребацује на митско-повесни план Индије. Овде осим на Војислављево љубавну судбину са Милевом треба подсетити и на једну паралитерарну чињеницу. Наиме, њихова љубав није дуго издржала, и суочена са непрекидним критикама, осудама, па чак и отвореним претњама упућеним Војиславу, престаје 1887. године. Но, Илић ће већ 1886. године, због друштвеног неприхватања њихове везе и честе раздвојености, затражити од Грчића, уредника *Сџражилова*, да бројеве овог часописа доставља и Милеви (Илић 1981а: 324). Стога су све ове песме у којима се Војислав обраћа Милеви уједно и скривена писма, где спуштање у митско-повесну раван није присутно само зарад стварања митске и егзотичне слике, већ је оно фигура једног измаштаног простора прижељкиване слободе која им је непрестано недостајала. И колико је такав поступак подсећање на тренутке њихове среће, толико је и чежња за њеним обнављањем.

Песма *Џиџанче* вероватно јесте делом инспирисана неким конкретним боемским искуством Војислава Илића, али ако узмемо све наведено у обзир, заједно са описом Милеве Јакшић који даје Бранислав Нушић: „девојче жарких очију, топле крви, бујно и лакомислено“ (Нушић 1929: 6), што неодољиво призива уопштену слику лепоте младе Циганке, онда је сасвим вероватно да је у Циганчици присутна и сама Милева, као и да је цела песма још једно *цифровано* обраћање Милеви, односно подсећање на љубав коју је песник

² Видети Павићеве коментаре уз сваку од ових песама (Илић 1881а: 324, 327, 328; 1881б: 288).

према њој гајио. Уколико се поново вратимо оном композиционом искли-
знућу из чулног, еротског амбијента првог катрена, у митско-историјски
план средишњих строфа, уочићемо да Војислав посеже за поступком који
ће и касније често знати да употребљава у својим песмама (*У њозну јесен* из
1889; *Химна векова* из 1891. године), а што Павић дефинише „одлагањем
информације од суштинског значаја и потискивање такве информације пре-
ма крају песме, или пак раздвајање информације готово читавом песмом“
(Павић 1981а: 65). У *Циџанчејџу* делује као да је дух лирског субјекта одлу-
тао вођен митско-повесним асоцијацијама које произилазе из боемске атмо-
сфере и путене лепоте Циганчице, и да овај план нема додирних тачака са
дителирамбом. Међутим, кроз облик интуирања Војислављеве биографије, и
доведећи у везу овај Војислављев дителирамб са низом других песама, наслу-
ћује се права функција оваквог поступка. У последњем катрену, пренувши се,
јунак се враћа у збиљу и друштво девојке, ниједном се више не осврнувши на
њену чулну лепоту, и обрввши се мистериозно у једном пијанству без пића:

„Циганче, тако ми Баха, и ја сам међ њима био!
Но ти ми објасни сада: шта чиним ово, и гди сам?
Ја видим да сам пијан, иако – зашто бих крио?
Дирнуо пехар нисам.“ (Илић 1981б: 80)

Овакав Војислављев поступак најаву је оног приближавања симболи-
стичкој поезици, које ће по критици настати око 1891. године, где значења
нису посредована отворено и непосредно, већ кроз наговештај, и где су
дилеме између стварности и привида знатно присутније. Тако последња
строфа, одвојена митско-историјским планом средишњих катрена, наставља
да развија мотив лепоте и ероса с почетка песме, и то кроз *најовецијџај* да
се у машини, оно жуђено с почетка у виду егзотичног ероса Циганчице, до-
сегло и остварило. Стога неосвртање на телесну лепоту девојке и одсуство
јасних еротских мотива на крају песме не значи да се еротско у овом дити-
рамбу изгубило. Оно је само променило свој план, и из манифестног зашло
је у латентно присуство. Оно је проговорило кроз мотив пијанства без вина,
односно кроз сугестију да се љубавна наслада остварила у његовој имаги-
нацији, у том силаску у митски, измаштани простор.

Говорећи о песми *Овидије*, Миодраг Павловић сматра да Војислављева
усмереност ка митологији и историји није само обнављање тог духа и кул-
туре, већ и изражавање одређеног става у актуелном контексту (Павловић
1974: 83). На исти начин смо склони да разумемо композициони поступак
у *Циџанчејџу* и силазак на митско-историјску раван. То није ревитализова-
ње једног митског времена, колико је фигура којом се артикулише његов
емотивни став и жудња за слободом у љубави, која се кроз сугестију испу-
нила у имагинацији, кад већ није могла у песниковим стварним животним
околностима. У моменту објављивања песме (24. март 1888. године) њихова

љубавна веза увелико је била завршена, и премда нема експлицитнијих назнака, нити сведочења његових савременика, може се с оправданим разлогом претпоставити да је и ова песма у апострофи такође још једно крипто-писмо, последње које је наш песник упутио својој бившој драгој, и то поново у часопису *Ситражилово*, где је Војислав без изузетка објављивао све песме посвећене Милеви Јакшић (Илић 1981а: 324).

Дитирампска линија Војислављевог певања свакако не додајује ни квантитативно, а руку на срце, ни квалитативно да оних најбољих песама које припадају средишњим токовима његовог песништва. *Џиџанче*, међутим, сасвим сигурно заслужује истраживачку пажњу јер у погледу уметничког поступка представља врх овог жанра код Илића. Видело се, такође, да одређене језичко-стилске и композиционе специфичности кореспондирају са низом песама које уопште не припадају дитирампској линији, чиме *Џиџанче* постаје песма сложенијих значењских импликација, која се не би могла разматрати на релевантан начин без узимања у обзир извесних чињеница из његове љубавне биографије.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Ђурић, Војислав. *Поезија Војислава Илића. Изабрана дела Војислава Илића*. Нови Сад – Београд: Матица српска – СКЗ, 1962.
- Илић, Војислав. *Сабрана дела Војислава Илића. Лирско њесниџиво I 1872–1886*. Милорад Павић (прир.). Београд: Вук Караџић, 1981.
- Илић, Војислав. *Сабрана дела Војислава Илића. Лирско њесниџиво II 1887–1893*. Милорад Павић (прир.). Београд: Вук Караџић, 1981.
- Нушић, Бранислав. Из Нушићевих сећања. *Полиџика XXVI/ 7534 (1929): 6*.
- Павић, Милорад. *Предговор. Сабрана дела Војислава Илића. Лирско њесниџиво I 1872–1886*. Београд: Вук Караџић, 1981.
- Павловић, Миодраг. *Поезија и кулџура*. Београд: Нолит, 1974.
- Скерлић, Јован. *Војислав Ј. Илић*. Београд: Нова штампарија Давидовић, 1907.

Dorđe M. Despić

ON THE DITIRAMB *A LITTLE GYPSY* BY VOJISLAV ILIĆ

Summary

Through a short review of Vojislav Ilić's dithyrambic poetry, the paper tries to draw special attention to his most successful poem in this genre – *A Little Gypsy*. This poem at the linguistic-stylistic level and at the level of the creative process corresponds to a number of other poems previously written, and the paper seeks to clarify certain linguistic,

compositional and semantic inscrutabilities with a comparative approach, as well as to point out the biographical conditionality of such Vojislav's solutions, primarily the one which is contained in the (forbidden) love for Mileva Jakšić.

Универзитет у Новом Саду
Филозофски Факултет
Одсек за српску књижевност
Др Зорана Ђинђића 2, 21000 Нови Сад, Србија
djordje.despic@ff.uns.ac.rs

Др Снежана М. Милосављевић Милић

ЛИНГВОСТИЛИСТИЧКИ И НАРАТОЛОШКИ АСПЕКТИ ПАРАФРАЗЕ

У раду се разматра теоријски аспект фигуре парафразе, почев од античке реторике и лексикографских одредница, преко традиционално-семиотичких теорија, до актуелних ревизија у оквиру репрезентологије, односно, Бахтиновог концепта туђег говора, и наратолошких категорија типова говора. У закључку се истиче амбивалентна природа ове фигуре будући да је парафраза увек и вишак (као додатак спрема управног говора, цитата) и мањак – оно што сажимањем ускраћује привид изворности и непосредности казивања.

Кључне речи: парафраза, туђи говор, репрезентологија, наратологија.

У античкој реторици парафраза је имала запажену улогу, али она је била коришћена више у практичне сврхе, него што јој је приписивана поетска функција. Квинтилијан истиче значај ове фигуре приликом преласка из поетског у прозни израз: „велика снага пјесничке ријечи може подићи прозни стил, а, с друге стране, смјелости пјесничког језика не ометају нас да те изразе изразимо обичним прозним језиком“ (1967: 412). У духу античке реторичке критике Квинтилијан не пропушта да истакне интерпретативну вредност парафразе као „најбољег метода за темељно разумијевање писаца“, као и њен имерзивни рецепцијски потенцијал. У том смислу Е. Н. Курцијус констатује да је са реторизовањем римског песništва још од Овидија било појачано граматичко-реторичко тумачење песника (1996: 248).

У песничтву, парафраза је била својеврсни реторички коректив стилски дотераног израза, који ће „изостављено надопуњавати, опширно стежати“ (Квинтилијан 1967: 412). Не пристајући да парафразу своди на дословни превод, Квинтилијан каже да „она треба да се такмичи [...] са оригиналом у изражавању *истих мисли*“ (1967: 412, курзив С.М.М.). Дакле, Квинтилијан не повезује парафразу само са туђим, или сопственим говором или текстом;

за њега је она једнако делотворна као језичка вежба која омогућава да се иста мисао вербално варира на више начина (као што вајар прави различите фигуре од истог комада воска). Рецидив реторичког схватања које импликује синонимију речи и мисли, као и начелну могућност да два различита текста имају исто значење, као баласт оптерећује фигуру парафразе у данашње доба постдеконструкције.¹ То потврђују и летимични увиди у неколико речника.

Дефинишући парафразу као „поступак развијања дискурза преиспитивањем, препричавањем, обрадом какве сентенце, исказа или његове композиције“, К. Багић у *Riječniku stilskih figura* назначује да се „парафрастичар [...] усредоточује на развијање средишње обавијести помоћу низа посредних назнака које ту обавијест приказују из друкчијих перспектива и опскрбљују новим појединостима“ (2012: 229). Багић разликује „лингвистичку, коментаторску, литерарну и лудичку парафразу“ (2012: 230). Тако се, нпр., у великом броју Андрићевих оквирних приповедака са унутрашњим парафразираним приповедачем сусрећемо са коментаторском парафразом која се „јавља [...] у свим облицима критике, анализе, интерпретације каква исказа или текста“ (BaGIĆ 2012: 230).² Овај тип парафразе карактерише „препричавање с аналитичким декомпонирањем текста, идентифицирањем и именованом литерарних поступака те експлицитним или имплицитним вредновањем“ (BaGIĆ 2012: 230). Са друге стране, с обзиром на то да је у поменутиим приповеткама примарни текст као псеудоизвор присутан у свом виртуелном облику, доступан само кроз накнадну реконструкцију, и сама његова парафраза је својеврсна псеудопарафраза што је приближава литерарном или артистичком типу. Притом, ако је тачно да „коментаторска парафраза обликује ‘мијешани текст’, који понекад има *учинак њроширивања*, а понекад *учинак сажимања изворног њекста*“ (BaGIĆ 2012: 230, курзив С.М.М.), онда нема сумње да нам Андрићев приповедач увек каже *више* или *мање* од оног што прича јесте. То је управо суштина амбигвитета Андрићеве поетике парафразе.

Оријентација парафразе на смисао изворног текста изражена је у Кадонској дефиницији ове фигуре као другим речима исказан смисао текста у целини или неког његовог дела. Џ. Кадон се позива на Драјденово одређење парафразе која није примарно усмерена на саме речи првостепеног аутора, већ на њихов смисао (Cuddon 1992: 638). Исти приступ налазимо и у *Речнику књижевних ѡјермина* где се под парафразом подразумева „описно исказивање, препричавање својим речима неког књижевног дела, тако да се у

¹ „Темељни импулси реторичке традиције парафразе институционално су присутни у религиозној егзегези, књижевности, настави, критици и знаности све до 19. ст.“ (BaGIĆ 2012: 229). К. Багић, међутим, истиче да је сам појам парафразе „на почетку 20. ст. готово прогнан из говора о језику и књижевности“ (2012: 234).

² Опширније о парафрази у Андрићевим приповеткама пишемо у монографији *Хоризонти ѡриче – Андрићева ѡјетичка ѡежишћиа* (Андрићев институт, Вишеград, Андрићград).

новом језичком облику задржи *основни смисао оригинала*“ (Живковић 1992: 566, курзив С.М.М.).

Р. Јакобсон је приликом издвајања три основна лингвистичка аспекта превођења (интралингвистички, интерлингвистички и интерсемиотички) „преформулисање“, чему припада и парафраза, објаснио као врсту интра-текстуалног (интралингвистичког) превођења које представља „тумачење вербалних знакова неког језика посредством других вербалних знакова тог истог језика“ (Еко 2011: 281). Такво схватање парафразе је у тесној вези са категоријом *интерпретација* Ч. С. Перса као „другачијег представљања које се односи на исти ‘предмет’“ (Еко 2011: 98). То може бити на лексичком нивоу синоним, дефиниција, опис, сложено излагање (Еко 2011: 99). Полазећи од таквих семиотичких приступа, У. Еко о различитим облицима *преформулисања* (парафраза, сажетак, коментар, инференција, научне напомене, вулгаризација) говори као о неизбежном чину тумачења које претходи преводу (у транслатолошком/традукцијском смислу), као интерлингвистичкој категорији. „У свим тим случајевима апсолутно је дозвољено изражавање истог садржаја различитим супстанцама управо зарад тумачења“ (Еко 2011: 296). У парафрази се „лингвистичка супстанца изворног текста која изражава Садржај 1 преображава у другачију Лингвистичку супстанцу“ чији ће Садржај 1а бити идентичан са Садржајем 1, „само подробније протумачен“ (Еко 2011: 322). За Ека парафраза не може бити идентична са преводом из најмање три разлога: претходи преводу јер се базира на тумачењу, „у циљу преношења истоветне супстанце садржаја“ толерантна је у погледу измене исказа („језичке супстанце“) и не изазива исти ефекат као превод, што је „основна намера изворног текста“ (2011: 302). Као претходница превода Екова парафраза постаје *хијерреченица* (или *хијер-макрореченица*), која није само проста еквиваленција резимеу, већ оно што детектује која је „суштинска прича коју нам текст преноси, а које су приче неважне и узгредне“, или, како то на другом месту Еко каже, контекстуално споредна, „залеђена места“ (2011: 55, 192, 170). Чак и уколико занемаримо прагматичку усмереност Екових ставова (подређених традуктолошкој теорији и пракси), његово доследно супротстављање деконструктивистичким теоријама значења видљиво је и у овој неосенцијалистичкој рехабилитацији значења која чува парафразу од крајњег релативизма.

У савременим лингвистилистичким истраживањима парафраза се проучава превасходно у контексту теорије метафоре, као живи полемички дискурс чију генезу унутар књижевне теорије можемо пратити још од оштрог осуђавања „јереси парафразе“ у поезији, К. Брукса. За овог новокритичара, подсетимо се, парафраза представља „насиље над унутрашњом организацијом песме“ јер раздваја садржину од форме и поједностављује њен метафорички значењски слој. „Парафраза песме увек указује на нешто што је изван ње“ (Brooks 1947: 193). Међутим, поводом општеприхваћене тезе о неадекватности парафразирања метафоре М. Фелан истиче да се из истих разлога може негирати и могућност парафразе неметафоричких исказа,

уколико се у еквиваленцији полази од критеријума форме. Зато је он на становишту да оно што се парафразом да ухватити у метафори није њен синтаксички склоп, већ интуитивно значење метафоричког исказа. Штавише, теже је парафразирати релативно једноставне нефигуративне исказе од оних сложенијих, сматра Фелан, будући да такви искази имају сасвим једноставно и упрошћено значење (PHELAN 2010: 487). Заговорници оваквог, нередуционистичког приступа парафрази метафоре, и, у ширем смислу, вишезначног фигуративног исказа, заузимајући афирмативни став према парафрази, у начелу бране комуникативни карактер језика и посредно, сам смисаони и значењски аспект метафоре.³ Притом, остаје и даље изражена сумња да су делови метафоре који се не могу парафразирати управо они који имају најснажнији ефекат на реципијента (TURETZKY 1988: 205).

Проблему одбацивања парафразе и неповерења према њој, када је о интерпретацији поезије реч, посвећен је у новије време и рад А. Лејтон („About About: On Poetry and Paraphrase“, 2009). Скрећући пажњу на чињеницу да је, за разлику од филозофије језика, у теорији књижевности још увек недовољно истражен феномен парафразе, ауторка у прилог методолошкој релевантности ове фигуративне стратегије понавља став о метафори као кључног својства поезије чије увек измичуће значење код читаоца провоцира потребу за њеним бескрајним парафразирањем. Тензија проистекла из опозиције између транзитивне природе парафразе и суштинске непреводивости поезије (језичке, значењске и смисаоне), може се ипак неутралисати концептуализацијом парафразе као процеса у откривању поетског смисла, чија динамичка природа неће више бити усмерена на оно *шта* већ *како* поетског исказа. „Отуд, парафраза као именица, као оно ‘о чему песма говори’, може бити јерес. Али, парафразирање, као глагол [...], усмерено ка самом поетском процесу, можда још увек може указати на који начин треба промишљати праксу интерпретације“ (LEIGHTON 2009: 175).

Таква парафраза је синоним или друго име за читање које, будући освешћено сопствених лимита, никада не тежи коначном усидрењу значења песме. „Можда, парафразирати процес који нема закључак ни ‘коначну мисао’ значи пронаћи концепт парафразе који није ни редундантан ни јеретички“, поентира Лејтонова (2009: 172). Виђена као сам интерпретативни потенцијал и изазов тумачења, парафраза је иманентна когнитивно-афективним аспектима рецепције, али и самој природи поетског текста и, рекли бисмо, књижевности уопште, као својеврсној парафрази /трансдукцији / генерисању смисла.

Са друге стране, чини се да уочљиви консезнус на нивоу теоријског и лексикографског описа парафразе, у светлу савремених теорија алтеритета а након постструктуралистичке парадигме, ову фигуру чини излишном, анахроним знаком референцијалне заблуде. Али, да ли је баш тако? Да ли

³ Тако Ф. Тјурецки каже да чак и сасвим дословни део парафразе може пренети смисао метафоричног исказа и перспективу говорника (TURETZKY 1988: 205).

парафраза данас уопште заслужује пажњу интерпретатора и можда другачију књижевнотеоријску, стилистичку и наратолошку елаборацију?

Инспиративну методолошку путању ка одговору на ово питање нуди репрезентологија, „гранична област синтаксе и стилистике“ коју је установио руски лингвиста Чумаков, а чији је предмет истраживања „проблематика туђег говора“ (КОВАЧЕВИЋ 2000: 245–246).⁴ Основу репрезентологије чини Бахтинова теорија туђег говора који је он дефинисао као „говор у говору, исказ у исказу, али истовремено и говор о говору, исказ о исказу“ (БАХТИН 1980: 128). Може се уочити извесна аналогија између Бахтиновог концепта туђег говора и већ поменутих одређења парафразе. Тенденција туђег говора ка „социјалној оријентацији“ саговорника и метаопис, као „аналитичка тенденција индиректног говора“ (ВАНТИН 1980: 132, 143), са његовим пратећим модификацијама, полазна су претпоставка за успостављање и развијање ове аналогије. Уз то, и многи Бахтинови увиди у природу односа ауторске и речи јунака, те у том контексту разматарне улоге приповедача, посебно оног у усменим наративима, релевантна су теоријска подлога за проучавање парафразираних прича хомо и аутодијегетичких приповедача у приповеткама са оквирном композицијом. Будући да управо из перспективе репрезентологије, такве приче припадају типовима туђег говора, њихов ближи књижевнотеоријски опис мора укључити и наратолошке категорије.

Генеза наратолошког описа туђег говора датира из антике и Платонове дистинкције два основна начина књижевног представљања: „чистог подражавања“ и „једноставног приповедања“. „Кад Хомер прича како је Хрис дошао и донео новаца да откупи кћер и како он моли Ахејце, пре свега краљеве, па затим не продужава као да то говори Хрис, већ прича то Хомер, онда је то, то знаш, једноставно приповедање и није подражавање“ (PLATON 2005: 64). У наводу Платон имплицитно реферише на парафразу и друге начине индиректног говора, да би се потом Сократ и сам упустио у парафразирање (препричавање) Хомерових речи: „То би, онда, изгледало *оийриликe овако* (то нећу рећи у стиховима јер нисам песник) [...]“ (2005: 64, курзив С.М.М.).⁵

Узрок теоријске конфузије у схватању мимезе потиче, заправо, од двоструког значења које јој Платон приписује; у једном случају појам се односи на модус када „песник преноси речи које су изговорене“ (PLATON 2005: 63), у другом случају на „чисто подражавање“ (PLATON 2005: 64), тј. на однос представљеног према стварности. Према мишљењу М. Стернберга (1982: 111), у каснијим теоријама је дошло до фузије формалних, чисто лингвистичких критеријума (подела на управни и неуправни говор) и представљачких (емпатија и дистанца приповедача према исказу јунака), што је у емпиријском погледу потпуно неадекватно. Разлог томе Стернберг налази у чињеници

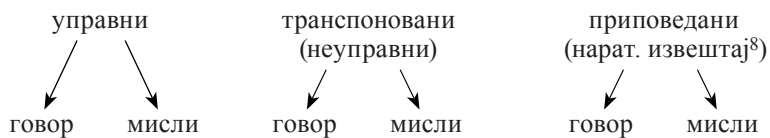
⁴ М. Ковачевић с правом закључује да „репрезентологија нужно мора бити предметом и лингвистичке и књижевнотеоријске анализе“ (2000: 261).

⁵ Детаљније о значају представљеног говора за Платонову класификацију књижевности, као и о Платоновом (Сократовом) индиректном говору, в. У: LAIRD: 1999: 44.

да Платон није имао посебан термин за лингвистичке аспекте директног говора јер је у мимези спајао и лингвистички образац и психолошки ефекат (1982: 114).

Тако је Ж. Женет у односу на критеријум приповедачеве дистанце, односно, степена миметичности исказа, указао на три типа говора: 1) непосредно преношење јунакових речи (највећи степен миметичности), 2) транспоновани говор у индиректном стилу („спољашњи“ или „унутрашњи говор“ – мисли); иако и он чува миметичка својства, Женет сматра да услед присуства приповедача читалац не може безрезервно веровати у тачност изговорених речи. Штавише, у овом другом типу приповедач сажима речи лика, интегрише их у свој исказ и боји их сопственом експресијом (GENETTE 1988: 172); 3) Приповедани / препричани говор, чија развијенија форма прераста у „анализу“ (GENETTE 1988: 171). У овом модусу говора преовладава наративна функција, а дистанца у односу на мимезу исказа је, према Женету, највећа. Унутар овог трећег начина представљања говора (и мисли) у наративу, који је посебно важан за нашу тему, Б. Мекхејл издваја три подврсте: „дијегетички резиме“ (the diegetic summary), „резиме који није потпуно дијегетички“ (summary less purely diegetic) и „индиректну парафразу садржаја“ (indirect content paraphrase, McHALE 1978: 258);⁶ Џ. Лич и М. Шорт, говоре о „наративном извештају говорног чина“ (narrative report of speech acts, 1981: 259), за Ш. Римон Кенан (1983) је то само „дијегетички резиме“, док Е. Леирд у „запису говорног чина“ (1999: 79–115), као и Мекхејл, разликује сажету и проширену варијанту. Док би се у првом случају само реферисало на догађај, други би укључивао и поједине облике индиректног (транспонованог) говора. На следећем графикону у скраћеном облику су представљене основне врсте управног и неуправног говора, према терминологији Џ. Принса (2011: 204) и Б. Мекхејла.⁷

Типови туђег говора



најављени ненајављени најављени ненајављени резиме парафраза садржаја

⁶ Остали типови говора које Мекхејл издваја су: индиректни дискурс са извесним степеном миметичности, слободни индиректни дискурс, директни дискурс, слободни директни дискурс.

⁷ С обзиром на нашу истраживачку тему и ради што једноставнијег схематског приказа у графикон нису унети остали лингвистички и наратолошки подмодели управног и неуправног говора о којима се у раду говори.

⁸ Џ. Принс овде преузима Четменову дефиницију: „Приповедни извештај је приповедачево казивање, властитим речима, исказа или мисли лика“ (PRINS 2011: 161).

Поред ових врста, Ц. Принс помиње и „атрибутивни дискурс“ који представља скуп конференси⁹ („специфира чин говорника или мислиоца тиме што га идентификује и /пokatкад/ тиме што указује на различите димензије или особине самог чина, лика, окружења и сл.“, PRINS 2011: 22). Са сличним значењем М. Ковачевић је увео појам „ауторска дидаскалија“ (2000: 246). Полазећи од основног поетичког разликовања мимезе и дијегезе, традиционално примењиваних на дистинкцију епског и драмског рода, М. Ковачевић, преузимајући изворно синтагму од Ј. Силића, ауторску дидаскалију дефинише као „ауторски говор о говору неаутора (лика) у књижевно-умјетничком тексту“ (2000: 246). Ковачевић, притом, знатно проширује граматичко-стилистички терминосистем туђег говора у српском књижевном језику уводећи више подврста управног и неуправног говора од оних које су до скоро биле познате.

„Управни говор се [...] реализује [...] у сљедећим подмоделима: а) реплика дијалога или неуведени управни говор; б) слободни управни говор, в) уведени слободни управни говор; г) фрагментарни цитат или фрагментарни управни говор, д) недословни управни говор; њ) неуправно-управни говор, и е) изречени и неизречени управни говор.

Неуправни говор се такође реализује и у низу подмодела: а) неконекторски неуправни говор, б) експресивни неуправни говор, в) полууправни говор, г) дословни неуправни говор, д) слободни неуправни говор или неправни управни говор, и њ) полуслободни неуправни говор“ (КОВАЧЕВИЋ 2012: 13–38).

Према наведеној типологији, најприближнији парафрази и резимеу као типовима приповеданог говора су у граматичко-синтаксичком погледу „неконекторски неуправни говор“ и „полууправни говор“.

Када је реч о традиционалним наратолошким категоријама туђег говора, међу савременим теоретичарима приметна је све већа критика према поменутиим таксономијама. Ако оставимо по страни концепт неизговоривих реченица Е. Бенсфилд, који је остао на нивоу инцидентног теоријског радикализма, пажње су вредни ревизионистички ставови посткласичних наратолога у погледу епистемолошког статуса наративизације туђег говора. Највећи отпор изазива тзв. „заблуда управног говора („the direct-speech fallacy“, STERNBERG 1982: 41). На трагу постструктуралистичких парадигми М. Стернберг, а за њим и М. Флудерник, одбацују тезу да, за разлику од приповедања догађаја (дијегетички модус), приказивање кроз форму управног говора (миметички модус) тачно репродукује оно што је изворно било речено. Колико год био специфичан, навод туђих речи, као суштински амбигвитентан, сматра Стернберг, не може исцрпети нити заменити извор јер се измешта у нови контекст. Било која форма пренесеног дискурса само је симптом

⁹ Конферанса је „реченица [...] која је здружена с дискурсом лика (говором или вербализованим мислима) и која специфира чин говорника или мислиоца, идентификујући га и (понекад) упућујући на различите аспекте лика, *settinga* или самог чина“ (PRINS 2011: 89).

бесконечног приближавања и удаљавања од оригинала. Изједначавање представљеног садржаја са оним што се представља је отуд методолошки и теоријски неприхватљиво. У прилог порицању концептуализације мимезе као веродостојне копије¹⁰ Стернберг наводи примере проспективних, хипотетичких и негативних цитата (1982: 143). Једина еквиваленција на коју традиционална мимеза може рачунати је „хомонимијска еквиваленција“ (STERNBERG 1982: 133) која као таква разоткрива сву разлику у поновљеном.

Стернберг је једнако резолутан и код проблематизовања, чини се, најнеупитнијег аксиома управног говора који се односи на његову експресивну функцију. Фонолошки, морфолошки, синтаксички, лексички, тематски, дијалекатски, идиолекатски, социјални или психолошки аспект експресије (STERNBERG 1982: 116), може се једнако убедљиво исказати различитим облицима и директног и индиректног говора. И интерпретативна парафраза може отуд бити сврховита као конвенција преноса садржаја који у лингвистичком смислу није репродуктиван, као и невербалног садржаја и онога што се у начелу не може речима или истим речима пренети. „Управни говор није нити више нити мање миметичан од индиректног; то се једнако може рећи и за њихове подврсте“, истиче Стернберг (1982: 136). У књижевности је то неупитно јер доминантни *оквир фикције* претпоставља суспензију неповерења тако што ономогућава да се питамо о аутентичности или уопште о постојању извора који се наводи (нпр., претходно изречене речи казивача), будући да га по конвенцији прихватимо као постојећи у актуелном свету приче. Оквир фикције (уколико занемаримо случајеве непоузданог приповедача или виртуелне нарације), довољан је епистемолошки услов за релацију идентитета два типа говора о истој ствари¹¹ (зато је проблем контекстуалне дисхармоније /неуједначености/ у књижевности мање актуелан). У фикцији је, према томе, концепт тачне репродукције чист конструкт и ирелевантан јер нема референце која претходи; она се ствара, чином понављања се генерише њен изворни идентитет, а не обрнуто. Унутар таквог теоријског оквира парафрази унутрашњег приповедача приступа се, не као слици писма, већ као екфрази слике писма, метаписму, као идентитету (мета)приче.

Истицањем да дистинкција између вербалних и невербалних објеката у терминима репродукције није више одржива,¹² М. Стернберг закључује

¹⁰ У доследном побијању ове претпоставке Стернберг укључује следеће критеријуме: дистанцу (формална VS афективна), миметичка пуноћа VS дијегетичка површност, специфичност (распон и детаљисање VS довршеност), реалистично VS наклоност, дистинктивност VS хомогенизација, социјалне конвенције (1982: 124).

¹¹ Због тога можемо поводом типова говора у књижевности говорити само о хипотетичкој реверзибилности и реконструкцији с обзиром на извор, иако нам миметичке конвенције намећу најмање три „спектра у нивоу градације“: (скоро) апсолутну реверзибилност у случају управног говора, делимичну код неуправног и минималну код наративног извештаја (Еко 2011: 70).

¹² Према Стернбергу, репродукција у туђем говору је више варијабла него дефинитивни квалитет и не треба да се изједначава ни са једним конкретним типом говора; будући да,

да више нема потребе ни за дијегезом као појмом за приказ невербалних садржаја (1982: 153). На тај начин овај наратолог прећутно понавља ранију тврдњу Р. Јакобсона: „Готово свака поетска порука јесте дискурс с неком врстом навода, дискурс са свим оним особеним, замршеним проблемима који ‘говор унутар говора’ ставља пред лингвисте“ (1966: 313). У коначници Стернбергове деконструкције општеусвојених теоријских дихотомија мимезе и дијегезе је предлог да се задржи само термин *мимеза* (уз атрибуте за њену дистинкцију), као универзалне ознаке за све начине говора и наративног представљања.¹³

Колико год да термилошка ревизија звучи радикално с обзиром на дуги и макар и инерцијом одржаван теоријски консензус, нема сумње да је овај теоретичар у праву када уместо опште прихваћене тезе да једну форму (нпр. управни говор) прати једна функција (репродукција изреченог), истиче однос протејске међузависности између њих: иста форма представљања може имати различите функције у различитим контекстима, као што и различите форме могу обављати исту функцију („formal unity in functional variety and formal variety in functional unity“, STERNBERG 1982: 44). Тврдњом да „управни говор није тачна репродукција оног што је изворно било речено, не само у смислу емпиријске чињенице, већ ни у теоријском погледу“ (STERNBERG 1982: 41), Стернберг (који за себе каже да је представник конструктивизма, за разлику од Женетовог формализма) се надовезује на рани Бахтинов увид у природу и рецепцију туђег говора: „Ми не перципирамо директно у формама директног и индиректног говора – они су само устаљени шаблони преношења“, сматра Бахтин (1980: 131). Наглашавањем „динамичког односа преношеног и преносећег говора“ (ВАНТИН 1980: 132), Бахтин ће истаћи да „индиректни говор *група*чије ‘чује’ туђи исказ“, аргументујући то двома „модификацијама индиректног говора: 1) предметно-аналитичком (пренос предмета говора) и 2) вербално-аналитичком (односи се на говорна својства говорника). Док се код прве модификације смисао рашчлањује на предметне моменте, код друге се сам исказ разлаже на вербално-стилистичке слојеве (ВАНТИН 1980: 144–145).

Бахтиново становиште подупире нашу претпоставку да у парафрази која се у књижевном тексту јавља *као* супституција или коментар цитата говора/мисли јунака треба видети такође једну наративну конвенцију која

као миметичка функција, може бити резултат било које подврсте говорног представљања, она не зависи толико од односа према оригиналу, колико од начина уоквиравања исказа унутар контекста (1982: 153).

¹³ Полазећи од исте тезе да се управни говор не може изјеначити са оним што је „заиста било речено“, Е. Леирд долази до истог закључка, само у обрнутом термилошком кључу који фаворизује дијегезу (као и раније код В. Бута): „Узајамна зависност између управног говора и приче је прихватљива само на нивоу теорије. Управни говор је такође једна форма наратије (дискурса, С.М.М). [...] сама пракса представљања одређује да ли управни говор треба у једном случају третирати и смислу наратива (‘форме’), или у другом случају као причу (‘садржај’“, 1999).

не нуди нити лажну нити истиниту, већ другачију причу,¹⁴ проистеклу, не из хомонимијске, већ из синонимијске еквиваленције извора и његових верзија, а то је, уосталом, и закључак на који нас наводи фигуративност као (неизбежно) својство језика самог. Парафразирана прича нам оставља могућност да кроз њу као другу причу читамо ону прву, „изворну“, пружајући нам у исто време и превише и премало од саме приче, о којој на крају знамо све, иако нам је много тога остало и нејасно и замагљено, неизрециво у неизреченом. Парафраза о причи је истовремено и парафраза у причи и парафраза *изван* приче. Оквир је тополошки идентитет ове фигуре, али и иманентни знак њене посредничке, интертекстуалне природе. Њихов узајамни однос несводив је на опозицију: споља-унутра, нити се затвара у псеудодетерминистичку релацију (шта чему претходи).

Попут фигура које су у постмодернизму добиле статус мастертропа (метафора, метонимија, синегдоха, иронија),¹⁵ и парафраза¹⁶ постаје парадигма књижевнотеоријског, лингвистичког и филозофског проблема односа језика и сазнања, говора и писма, значења и смисла речи, притом далеко превазилазећи првобитну спорну дихотомију форме и садржине. Парадокс/амбигвитет парафразе сличан је „оном јединственом споју симплификације и амплификације појма *сви*“ (Курцијус 1996: 268). Што нас више парафраза приближава причи, то се прича више од нас удаљава и измиче; будући својерсна метателипа, њена „семантичка оптерећеност“ позива нас на бескрајно „херменеутичко дописивање“ (Вагић 2012: 93). Парафраза је отуд увек вишак (као додаток спрам управног говора, цитата) и мањак, оно што сажимањем ускраћује привид изворности, непосредности казивања.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Живковић, Драгиша (ур). *Речник књижевних ѿ термина*. Београд: Нолит, 1992.
- Ковачевић, Милош. *Стилистика и грамаѿика стилских фигура*. Београд: Јасен, 2000.
- Ковачевић, Милош. О граматичко-стилистичком термино-систему туђег говора. *Српски језик XVII* (2012): 13–38.
- Курцијус, Ернст Роберт. *Евројска књижевност и латински средњи век*. Јосип Бабић (прев.). Београд: СКЗ, 1996.
- Радовић, Миодраг (ур). *Књижевна реѿорика*. Београд: Службени гласник, 2008.

¹⁴ Занимљиво је да, нпр, У. Еко парафразом назива и неки умањен, до у детаље тачно репродуковани модел или макету (2011: 295).

¹⁵ Уп.: Жерар Женет, *Сужена реѿорика* У: Радовић 2008: 54.

¹⁶ Као и у случају других стилских фигура, и код парафразе је могуће указати на њену еквиваленцију и преплитање са другим реторичким фигурама: еуфемизмом, екфразом, еуфонијом, елипсом, антономазијом.

*

- BAHTIN, Mihail. *Marksizam i filozofija jezika*. Beograd: Nolit, 1980.
- BAGIĆ, Krešimir. *Rječnik stilskih figura*. Zagreb: Školska knjiga, 2012.
- BROOKS, Cleanth. *The Well Wrought Urn, Studies in the Structure of Poetry*. San Diego – New York – London: A Harvest Book Harcourt Brace & Company, 1947.
- CUDDON, John Anthony. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Penguin Books. 1992.
- EKO, Umberto. *Kazati gotovo istu stvar*. Mirela Radosavljević i Aleksandar Levi (prev.). Beograd: Paidea, 2011.
- GENETTE, Gerard. *Fiction & Diction*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1988.
- JAKOBSON, Roman. *Lingvistika i poetika*. D. Pervaz, T. Bekić, V. Vuletić, S. Marić, R. Bugarski (prev.). Beograd: Nolit, 1966.
- KVINTILIJAN, Marko Fabije. *Obrazovanje govornika*. Petar Pejčinović (prev.). Sarajevo: Veselin Masleša, 1967.
- LAIRD, Andrew. *Powers of Expression, Expressions of Power: Speech Presentation and Latin Literature*. Oxford Classical Monographs. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- LEECH, Jeremy and M. Short. *Style infiction: A Linguistic introduction to English fictional prose*. London and New York: Longman, 1981.
- LEIGHTON, Angela. About About: On Poetry and Paraphrase. *Midwest Studies in Philosophy* 33 (1) (2009): 167–176.
- McHALE, Bryan. Free Indirect Discourse: A survey of recent accounts. *Poetics and Theory of Literature* 3 (1978): 249–288.
- PLATON. *Država*. Dr Albin Vilhar, dr Branko Pavlović (prev.). Beograd: Dereta, 2005.
- PRINS, Džerald. *Naratoški rečnik*. Brana Miladinov (prev.). Beograd: Službeni glasnik, 2011.
- PHELAN, Mark. The Inadequacy of Paraphrase is the Dogma of Metaphor. *Pacific Philosophical Quarterly* 91 (2010): 481–506.
- STERNBERG, Meir. Proteus in Quotation-Land: Mimesis and the Forms of Reported Discourse, *Poetics Today* Vol. 3, No. 2 (Spring, 1982).
- TURETZKY, Philip. Metaphor and Paraphrase. *Philosophy and Rhetoric* 21 (3) (1988): 205–219.

Snežana M. Milosavljević Milić

LINGUOSTYLISTIC AND NARRATOLOGICAL ASPECTS OF PARAPHRASE

Summary

The paper questions the justifiability of a literary theoretical actualization of paraphrase, the figure that contemporary theories of alterity and poststructuralist paradigm have made an unnecessary and anachronous sign of referential delusion. A remnant of a rhetorical understanding of paraphrase which implies a synonymy of words and thoughts,

as well as a general possibility that two texts have the same meaning, which is confirmed by the definitions of this figure in contemporary lexicographic publications, burdens the paraphrase in the present time of postdeconstruction. In translational and linguistic theories paraphrase is connected to the concepts of “reformulation” of Roman Jakobson and “interpretant” by C. S. Peirce. In contemporary linguostylistic research paraphrase is studied primarily in the context of the theory of metaphor as a living discourse of discussion, which is traced back to the judgment of the “heresy of paraphrase” in the poetry of C. Brooks. A larger potential for the theoretical description of paraphrase and its role in the context of literary scientific research is found in postclassical narratology and representology, which are based on Bakhtin’s theory of Other’s speech as “speech within speech, utterance within utterance, but simultaneously speech about speech and utterance about utterance” (1980: 128). Pointing to the “delusion of direct speech” in Genette’s taxonomies, M. Sternberg interprets the negative consequences of adopting Plato’s distinction between mimesis and diegesis, which are reflected in the fusion of formal and representational criteria. According to Sternberg, any form of transferred discourse is just a symptom of an endless approximation and distancing from the original and the only equivalence that traditional mimesis can rely on is the “equivalence of homonymy” (1982: 133). Bakhtin’s view that direct speech also sees someone else’s utterance differently supports our presupposition that in the paraphrase that occurs in a literary text as a substitution or a comment on the quote of a protagonist’s speech/thought we should also see another narrative convention, a different story originating from a simultaneous extension and contraction of sense as an ambiguous characteristic of paraphrase. This is partly a conclusion that leads towards figurativity as an (inevitable) quality of language itself.

Департман за србистику
Филозофски факултет
Универзитет у Нишу
inezana.milosavljevic.milic@filfak.ni.ac.rs

Др Александра М. Лазић-Гавриловић

МИЛОШ ЦРЊАНСКИ: У ПОТРАЗИ ЗА *ТАЈНОМ АЛБРЕХТА ДИРЕРА*.
ИНДИВИДУАЛНО И ФАМИЛИЈАРНО НЕСВЕСНО КАО
ПОЛАЗНА ОСНОВА ЗА ТУМАЧЕЊЕ УМЕТНИЧКОГ ДЕЛА

У првим деценијама XX века, у ери продора „модерних“, „унутрашњих“ приступа уметничком тексту, заговорник иновација у књижевности, Милош Црњански, остао је привржен „традиционалном“ тумачењу књижевног дела. Бројни су примери који указују на то, да су биографско, а пре свега аналитичко-психолошко истраживање великом привлачном снагом деловали не само на његову имагинацију и писање, већ и на његову књижевну рецепцију. Радови Сигмунда Фројда и Јунгова аналитичка психологија несумњиво су му понудили одговоре на питања порекла стваралачке енергије, психолошке мотивације ликова, као и природе и смисла појединих мотива. Међутим, у начину на који Црњански прилази тим феноменима, интересантна је подударност са теоријом и методама шикзал-анализе Леополда Сондија. Есеј *Тајна Албрехта Дирера* потврђује још једном да Црњански проблемима уметности приступа из једне шире, свеобухватне, духовне перспективе, која уједно омогућава дубљу спознају неких општих и трајних појава људске природе и човековог постојања.

Кључне речи: Милош Црњански, Албрехт Дирер, уметничко дело, меланхолија, психолошки приступ књижевности, фамилијарно несвесно.

Познато је да је у периоду између два светска рата Милош Црњански два пута службено боравио у Немачкој, најпре као аташе за културу при посланству Краљевине Југославије, а потом, неколико година касније, у својству дописника Централног пресбироа. Током првог, релативно кратког боравка у Берлину, несумњиво једне од највећих и најузбудљивијих европских престоница тога времена, Црњански је написао низ путописа и есеја, које је као целовито издање објавио 1931. године под насловом *Књига о Немачкој*.

По обиму највећи и уједно најзначајнији текст у *Књижи о Немачкој*, есеј *Ирис Берлина*, пружа свеобухватну слику и продорну друштвено-политичку анализу Немачке из времена између два рата. Берлинске године Милоша Црњанског, поред политичких превирања и изразите привредне експанзије, укључују и најбурније историјске тренутке Вајмарске републике, која је у то време била главни генератор интелектуалних и уметничких новина у Средњој Европи.

Ирис Берлина представљао је својеврсну литерарну провокацију; то је пре свега опсежна и са обиљем културно-историјских, политичких и анегдотских појединости исприповедана, сликовита прича о једном времену идејних и идеолошких превирања у Немачкој, о времену у коме је и из кога је произашла не само нова политичка и економска мисао него и модерна ликовна и књижевна уметност. Врсном посматрачу и аналитичару Црњанском пошло је за руком да дух једног народа прикаже у свој његовој разноликости и богатству и тиме обухвати све његове аспекте.

Берлин, узаврела метропола, у којој се најживописније огледа природа немачког менталитета, његовог напретка, моћи и силе, таштине и пролазности и свих других питања исписаних у форми радикалних супротности, представљен је у експресионистичком маниру као јунак нове драме живљења. Изненађен новим американизираним изгледом Немачке, пре свега њене престонице, метрополе „што не жуди за прошлошћу, већ за будућношћу“ (Црњански VI, 1966: 212), њеним „хипермодерним устројством“ и култом брзине, Црњански и поред препознавања „модерне поетичности“ и „нове романтике“ ипак остаје резервисан према свему што је без душе, одвећ пословно, површно и лишено срца, према свим лажима и маскама савременог немачког друштва.

Као најупечатљивији пример дестабилизације у савременом немачком друштву Црњански узима берлинску породицу. Анализирајући је како са позиција антропологије тако и са позиција етике, аутор констатује да породица као темељна друштвена институција са свим својим врлинама и манама још увек постоји, али у битно измењеном, дегенерисаном облику. Одговорним за такво стање сматра пре свега еманципацију, која је жени донела економску једнакост са мушкарцем и бројна друга права, али и превелике сексуалне слободе.

Црњански у тим тренуцима показује жал за старим временима, за „добрим и мирним Немцима“ из јужних провинција, старе културе и прошлости немачке. Модерној, американизованој слици Немачке оличеној у њеном главном граду, савременом Вавилону, он контрастира градове јужне Немачке, у којима се на сваком кораку назире патина величанствене прошлости, присуство традиционалних вредности и романтичарска слика немачке духовности и културе.

Сви немачки градови за Црњанског имају посебну сигнатуру, сви они представљају живописне судбине њиховог настајања, рушења и реконструкција у контексту смена цивилизација, историјских, друштвених и кул-

турних збивања повезаних са политичком судбином земље. Међу путописима из разних немачких градова, посебно место заузима есеј *Тајна Албрехта Дирера*, у којем се аутор битно удаљава од путописне оријентације.

Иако је непосредан повод за настанак текста, штампаног најпре у наставцима 1928. године у *Српском књижевном гласнику*, била посета једном од најстаријих градова Немачке, Нирнбергу, где су, као и широм Немачке поводом четирестоте годишњице смрти великог ренесансног мајстора уприличене бројне изложбе и манифестације, чини се да је пишчеву инспирацију у овом случају пробудило нешто сасвим друго.

Посматрајући изложена дела ренесансног мајстора, Црњански, како примећује Никола Милошевић, „полази од очигледне разлике између Дирерових конвенционалних, баналних остварења и оних његових малобројних дела 'несносне лепоте', што их је овај уметник, с времена на време, стварао. Та разлика не може се, сматра писац, објаснити само оном олако и често изрицаном опаском да 'сваки, и највећи уметник, има уз непрекидни ток свог, свакако значајног, рада, свега неколико момената непролазне важности'“ (Милошевић 1966: 48). По мишљењу Црњанског, закључује Милошевић, „крије се ту нешто много тајанственије и дубље у чињеници да је Дирер целога живота сликао, бесмислено, како није желео, а како су га околности (не само спољашње) присиљавале“ (Милошевић 1966: 49).

Као добар познавалац уметности, Црњански испрва није био одушевљен Диреровим сликарством, али ће касније признати: „Ипак путујући даље, Аугсбургу, само сам невољно узимао у руку књигу његових, личних записа; нисам ни слутио колико ће ми тај немачки мајстор узнемирити дух, доцније, на том путу, кроз хладно, немачко пролеће“ (Црњански 1931: 160). Посматрајући његова дела, нарочито аутопортрете, Црњански уочава извесну естетску недоследност у његовом стваралаштву, за коју верује да је одраз душевног несклада, одређене непрепознате црте Дирерове личности, дубоко скривене иза његовог познатог „јавног идентитета“: „Понавља се, да је цртао оштро и чисто, као златари, а да је сликао просто и скромно, танком, тупом површином боја, по начину своје франачке околине. Но, не пита се: откуд онолико чудноватог, у тим сликама о самоме себи“ (Црњански 1931: 182).

Одлучан да проникне у „тајну“ ренесансног уметника, Црњански постојећим различитих оригиналних извора, породичне хронике, дневничких записа и писама великог мајстора, најпре покушава да утврди порекло Дирерових родитеља, да сагледа и анализира породичне односе, а потом и значајне моменте из његовог живота. Међутим, ови аутентични документи неће му послужити само као извор тражених информација; поједине њихове одломке Црњански ће дословно интегрисати у властити текст и тиме успоставити специфичну интертекстуалну, поетски функционалну везу између свог и текстова насталих пре више од четири стотине година. Примишљеним одабиром догађаја из Диреровог живота, кроз спој историјских чињеница и фикције, Црњански не само да читаоца уводи у интимни свет ренесансног уметника, сугеришући му да је једна од кључних црта његове

личности меланхолија, већ му тиме уједно разоткрива и много тога о себи, о сопственим афинитетима, карактеру и сензибилности. Као и на бројним другим местима, у есејима (нпр. о Флоберу), затим у пасајима посвећеним Кјеркегору, Стриндбергу и Ибзену из позног дела *Код Хийерборејаца* (1966) или у недовршеној *Књизи о Микеланђелу*, Црњански и овде варира исту, могло би се рећи опсесивну тему – тајну, коју наслућује у скривеним деловима личности и биографијама великана из прошлости, а која се, у мањој или већој мери, испољава у њиховом стваралаштву.

Док у уводном делу репортажним тоном извештава о манифестацијама којима је присуствовао, Црњански у наставку, поређењем путовања по Немачкој са ранијим одласком у Италију (када се 1921. обележавала шестоста годишњица смрти Дантеа Алигијерија), не само да у приповедање уводи субјективни моменат, већ уједно успоставља функционалну опозицију Север/Југ коју промишљено варира на више места у *Књизи о Немачкој*. Супротстављањем Дирера Дантеу, описом предела, временских прилика, атмосфере и литературе коју чита, али и свесном употребом одређених стереотипа, Црњански ефектно контрастира две културе – германску и романску.

Преко Дирерових слика и његових записа које повремено дословно преноси, Црњански постепено открива своју духовну повезаност са ренесансним мајстором и тиме у свој дискурс уводи још једну паралелну, дубљу, посве субјективну раван. Читајући породичну хронику и писма Дирерова, испоставиће се да основу овог „избора по сродности“ не чине само одређене биографске подударности (презиме добијено по месту из ког потиче, путовања и странствовања или примораност да се таленат „расипа“ услед финансијских тешкоћа), већ пре свега „узалудан један живот (као и наш), из кога видимо да је хтео изаћи, у коме је кријући и притајено хтео да изврши сасвим друга дела, него она која је извршио“ (Црњански 1931: 203). Чини се да је управо тај кључни моменат препознавања, који Никола Милошевић идентификује као „универзалну трагедију уметника“, Црњанског инспирисао да напише овај несвакидашњи есеј:

„Испитујући Дирерово сликарство Црњански нам показује како се, под привидом националних, уметничких и личних специфичности сликаревих, одиграва једна универзална драма. То осцилирање између конвенционалног и изузетног, та фатална и тајанствена немоћ да се реализују најинтимнији и најдрагоценији планови, није нека особеност само Диреровог живота. ’Ми смо у тој пролазности везани, пише Црњански, за скоро исте узроке и околности које чине Дирера тајанственим и узалудним’. У посебној, личној трагедији великог немачког сликара огледа се једна универзална трагедија чији је расплет и исход узалудност човекова. И есеј под насловом Тајна Албрехта Дирера као да је писан оном истом руком пред чијим се покретом брда и реке претварају у прах“ (Милошевић 1966: 49).

Подстакнут тим необичним доживљајем, Црњански „тајну“ Дирерову, за коју наслућује да се крије у његовој меланхоличној природи, најпре тражи у пореклу његове породице: „Крв немачка, густа, франачка, толиких

дотадашњих анималних живота, текла је са једне стране, са друге је долазио човек словачког лика, дошљак из далеког села, из сељачке капије, коју је син, свесно, подигао после у грб хералдички, под малог, млетачког црнца. [...] Колика, дакле, тајанственост у том пореклу“ (Црњански 1931: 188).

Дирерово детињство и младост обележени очевим сиромаштвом и мајчином побожношћу, мукотрпним изучавањем заната, лутањима и странствовањима, стрепњом за материјалну сигурност, браком без љубави, потиснутим осећањима и нагонима, Црњанском ће послужити да створи сопствену слику о ренесансном уметнику и начини његов психолошки профил: „Двадесет и шест му је тек година, [...] па се већ осећа да има неку тајну, која му, као срце крвљу тело, облива миром душу (Црњански 1931: 189). Свест о пролазности и узалудности свега, коју код Дирера наслућује, његова чулна сета и уздржана страст узрок су душевног немира, трајне усамљености и потиштености која неминовно резултира меланхоличним пребојима душе: „Тајанствене разлоге својих неуспеха, одустајања од својих намера, Дирер није рекао. Да ли је то била меланхолија, болест његова, или презирање живота и околине, не знамо“ (Црњански 1931: 210). Та нарочита сензибилност била је за Црњанског, свесног властитог меланхоличног расположења („а последица тога је, код мене, нека меланхолија, која је недостојна човека нашег времена“ (Црњански VIII, 1966: 260)) можда пресудан елемент препознавања и доживљаја повезаности са ликовним уметником из једног сасвим другог времена и простора.

Код Црњанског, као и код толиких оригиналних стваралаца из прошлости, меланхолија је знак душевног племства, неприлагођености, неусклађености отмене душе, коју карактеришу потиштеност, осећање празнине и бесмисла, отуђеност и неодређена сета. Док се овај појам популарно најчешће користио као синоним за тужно расположење без конкретне повода, за малодушност произашлу из доколице, Црњански је несумњиво био свестан његовог дубљег значења, као и да је меланхолија, више него и једно друго душевно стање, уграђена у културу западне цивилизације још од античких времена.

Познато је да је још Хипократ уочо да меланхолија или „црна жуч“ на неки загонетан начин човека чини умнијим. Приметивши да су меланхолични појединци истовремено и изузетни мислиоци, изванредни у филозофији, политици и поезији, Аристотел је допринео уверењу да је овај „душевени поремећај“ уједно и привилегија одабраних. Док је у средњем веку меланхолија била претежно негативно одређена и довођена у везу са љубавном патњом, у доба ренесансе поново оживљава античка теза о интелектуалној и креативној надмоћи меланхолика. За парадигму ове тврдње може се узети комплексна симболика чувене Дирерове графике *Меланхолија I*, коју историчар уметности Ервин Панофски сматра изразом „уметничке меланхолије“ (*melancolia artificialis*), а која, сама по себи, нужно не означава малодушност, већ гранично душевно стање, особену одлику генија и извор његове креативности. Свестан сопственог меланхоличног карактера, Дирер је, како тврди Панофски, њеним персонификованим приказом желео да нагласи

њен креативни потенцијал, али и да уједно упозори на притајену опасност која од таквог душевног стања прети.

Широк дијапазон обличја меланхолије говори о њеној тајновитости и неухватљивости, а као таква, она је била трајни предмет интересовања Милоша Црњанског, битна одлика његовог књижевног дела, али и елемент идентификације са другим ствараоцима. Меланхолија тако постаје мит, метафора, путовање по сопственом свету, „неки тамни нагон стварања да би се, потмулим ужасом, одржала двоструко видљивог и невидљивог“ (Црњански 1931: 173), сенка која уметника непрестано прати и уједно га надахњује.

Велика ера психоанализе и културне антропологије с почетка 20. века поставила је пред писце, па и Црњанског, питање порекла имагинације, књижевних тема и мотива, питање удела подсвесних нагона, али и питање амбивалентног односа према мајци који настаје управо кроз њену пренаглашену улогу у скривеном механизму и стваралачким творевинама песничког ума. Оглед о Микеланђелу који је по речима Предрага Палавестре, писао осам година као исповест или „аутобиографију о другима“ (ПАЛАВЕСТРА 2008: 285) открива у тајанственом светлу „микеланђелове матере“, мало кристике и много Црњанског (ПАЛАВЕСТРА 2008: 285).

Иако се на појединим местима ограђивао од психоанализе, Црњански је несумњиво полазио од подсвесног, од основног покретачког нагона, ероса, коме је готово увек по правилу супростављен снажан етос: „Дирер који је онако бесмртно гледао у огледалу себе, ’жарки и строги‘, имао је са оним познатим, нирнбершким, хваљеним исто тако мало веза као и његова сенка. (Него је постојао један Дирер, страстан, са прећутаним доживљајима, неизвршеним намерама, тајно испуњеним жудима, о коме се скоро ништа не зна, а који, овим поводом хоћемо да се наслути)“ (Црњански 1933: 203).

Поражавајућа спознаја о снази ероса уочљива је на многим местима у дискурсу Милоша Црњанског, неретко кроз повезивање сексуалности са нечим одбојним или неприхватљивим, са нечим што баца сенку на узвишеност љубавног чина. Примера за то има немало, од директних изјава још у *Дневнику о Чарнојевићу* „Па шта ћеш, око тога се окреће свет“ (Црњански 1984: 38), па све до оне, свакако најексплицитније формулисана у *Роману о Лонгону* “Sex is the root of everything”, са којом се Рјепин на драматичан начин суочава и која се у том тренутку претвара у опсесивну мисао, у којој Мило Ломпар види испољавање силе Нечастивог.

Ова опсесивна мисао присутна је и у путописима попут *Ириса Берлина*, где, иако се матрице понегде замењују или претапају, из света безосећајних мајки, разуданих удовица и распуштеница, посрнутих блудница и лезбејки готово увек зрачи нешто страно, застрашујуће и демонско. Ликови жена, уочио је већ Никола Милошевић, сликани су код Црњанског најчешће као плитки и тривијални, чулни на јефтин начин или чак аморални. Женски ликови, који су насупрот овима обавијени неком магловитом узвишеношћу, духовном лепотом и чистотом, по правилу су неухватљиви и недостижни јунацима Црњанскових романа, чиме се уједно сугерише неостварљивост

тежње за љубављу, за једним бољим светом, што за последицу има губитак илузија и смисла постојања.

Иако је доживљај отуђености савременог човека и бесмисла постојања био у фокусу како Фројдових тако и Јунгових истраживања, познато је да главни разлог за њихов разлаз треба тражити управо у Фројдовом уверењу да се готово свим психичким поремећајима узрок може наћи у потиснутој сексуалности. Мистицизму и парапсихологији наклоњен Јунг усмерио је своју пажњу преваходно на проучавање колективног несвесног, те су тако и Фројд и Јунг пренебрегнули постојање и значај „трећег слоја“, тзв. фамилијарног несвесног, који уз индивидуално и колективно несвесно чини незаобилазан и равноправан део дубинске психологије. Теорија фамилијарног несвесног мађарског психијатра Леополда Сондија (1893–1986) – шикзал-анализа (*Schicksalsanalyse*) која се први пут јавља 1937. године,¹ представља својеврсну спону између Фројдове психоанализе, односно индивидуалног несвесног (подсвесног) и Јунгове архе-анализе или колективног несвесног. Открићем фамилијарног несвесног, Сонди је у дубинску психологију увео нову димензију и допунио круг њеног истраживања, чиме су дубинско-психолошки феномени добили свој прави и потпуни смисао.

Шикзал-анализа се бави анализом предака, који у потомцима настављају да живе у облику латентних рецесивних гена и несвесно детерминишу одређене сегменте њихових живота као што су избор љубавног и брачног партнера, пријатеља, идеала, професије, па чак и болести и смрти, управљајући на тај начин њиховом судбином. При томе се мора напоменути да је, ма колико звучао мистично, појам „судбина“ код Сондија схваћен искључиво као медицински и дубинско-психолошки феномен.

На основу емпиријских чињеница из експерименталне генетике, анализом великог броја генеалогских стабала како здравих тако и оболелих испитаника, Сонди је егзактним методама успео да докаже постојање до тада непознате области, коју је назвао фамилијарно несвесно. Овај дубински слој предмет је проучавања шикзал-анализе, чији се основни задатак састоји у „расветљавању активности латентних рецесивних гена путем којих латентно наслеђе успева да се заобилазним путем испољи у виду несвесног деловања породичних наследних фактора који чине фамилијарно несвесно. Према схватању шикзал-анализе, потиснути садржаји фамилијарног несве-

¹ Идеју о фамилијарном несвесном односно о деловању латентних рецесивних гена, Сонди је почео да разрађује од 1911. године. Читајући Достојевског, његове романе *Злочин и казна* и *Браћа Карамазови*, запитао се о пореклу пишчеве склоности да за јунаке својих дела бира убице. Тада је развио властиту теорију, по којој је Достојевски „могао и морао у својим делима да приказује психички живот убица, јер је у скривеном облику, у свом фамилијарном наслеђу, носио убицу у себи, тако да је у стваралачком раду спонтано и несвесно пројектовао латентне убилачке импулсе у психу својих јунака, јер је и он сам био ‘латентни убица’. Како се Фројдов рад *Достојевски и оцеубистиво* појављује тек седамнаест година касније (1928), искључена је могућност да је на појаву ове Сондијеве идеје могао утицати Фројд“ (Настасић 2013:16).

сног могу се манифестовати исто као садржаји индивидуалног несвесног – у облику симптома. Фројдово учење о потискивању важи у потпуности и за фамилијарно несвесно; наиме, потиснути рецесивни гени, као на пример шизофренија, меланхолија, манија, епилепсија итд, који се још никада нису појавили у свести, могу, као и индивидуално потиснути садржаји, створити неуротске и психотичне слике“ (Настовић 2013: 20).

Имајући у виду на који начин Милош Црњански приступа анализи појединих личности из прошлости чије биографије настоји да реконструише, као и образац по којем саздаје своје књижевне ликове, лако се да уочити његова склоност психоаналитичком тумачењу и методама аналитичке психологије. Полазећи готово увек од порекла и генетике, Црњански затим анализира остале, са аспекта аналитичке психологије релевантне чиниоце који су могли оставити трага на формирање личности, на њихов комплексни душевни живот и уметничку имагинацију.

Иако је на појединим местима своје читаоце уверавао да, како би се проникло у тајне текста, није потребно лежати на психијатријском канабету или водити бесконачне разговоре у аналитичким сеансама, штавише, „није потребно бити психопатолог, или Фројд“, (Црњански VIII 1966:233) управо је стога важнији и за разумевање његовог имагинативног језгра плодноснији увид, да је и сам био склон таквој врсти експеримента.

Можда најупечатљивији пример оваквог поступка представља разговор наратора и младог дипломате Торстена Рослина у *Хијерборејцима*, у којем Швеђанин заузима позицију саркастичног оспоравања и омаловажавања управо оних вредности и аргумената до којих је Црњанском посебно стало. Но, убрзо ће се показати да у тезама и осећањима шведског саговорника постоје одређене неуралгичне тачке, због чега ће један од резултата расправе бити разоткривање дисфункционалних породичних односа и потиснутих психичких траума из којих су та осећања произашла. Анализом других личности наратор ће на посредан начин навести Рослина да се „разголити“, да открије свој несвесни однос према властитој породичној проблематици, чиме ће се потврдити сумња Црњанског да његов саговорник само невешто скрива „слепе мрље“ у својој биографији. Да, дубоко у себи, попут Дирера или Микеланђела, запретано, крије „неку болну тајну“ (Црњански VIII, 1966: 360):

„Торстен Рослин је из аристократске породице. Његов отац је барон. Има ванбрачну кћер. Врло је лепа. Она не зна да јој је Торстен брат, по оцу. Заљубљена је у њега и дошла је за њим и у Рим. Признаје да хоће да се за њега уда. Торстен зна ко је она. Маћеха му је рекла. Избегава сестру – али нико не успева да побегне од своје несреће“ (Црњански VIII, 1966: 85–86).

Није то једино место у *Хијерборејцима*, где Црњански у неодољивој мешавини чињеница и фикције, примењујући неку врсту огледног, психоаналитичког метода, настоји да анализира психолошке профиле како својих књижевних ликова тако и знаменитих личности и стваралаца који су сваки на свој начин оставили печат и утицали на ток духовне историје Запада. Црњанског, видели смо, занима и проблем меланхолије, чије метафизичке

претпоставке тежи да раствори, разгради и критички деконструише. Из таквог поступка произилази да је меланхолија последица скривеног унутрашњег конфликта или неке моћне „трауме“, али и да она уједно представља извор инспирације, покретачки мотор, начело и генератор уметничког стварања.

На овом месту намеће се питање којем се то методу тумачења приклања Црњански? Какву књижевну херменеутику брани и заступа?

Све наведено недвосмислено указује на то да се Милош Црњански пре свега занимао за аналитичко-психолошки приступ у књижевности и истраживање феномена генија и стваралачке имагинације, а једна језгровита формулација у другом делу *Хиџерборејаца*, додатно потврђује његову приврженост овој методи: „Никада поезију не могу тумачити подаци о животу песника“, посебно „кад се ради о тајнама његове поезије. Не знамо никад шта поет мисли, док говори о поезији. Шта је хтео да каже – јер има у том много несвесног. Има нехотичног чак и при промишљеним интенцијама поете“ (Црњански VIII, 1966: 190).

Можда се најупечатљивији пример оваквог приступа, односно поистовећивања књижевног лика са његовим творцем, налази у есеју *Новембар Гисџава Флобера* из 1920. године, где Црњански пише: „Било би смешно да су покушавали да ову књигу тумаче разним књижевним узроцима, његовим васпитањем, романтиком и околином. Њу треба узети за оно што је скоро цела: дневник“ (Црњански X, 1966: 238). Литераризујући Флоберову биографију (на сличан начин на који то чини и у есеју о Диреру), Црњански дело француског писца тумачи полазећи од његовог живота и личности. Ма колико се такав приступ уметничком тексту са становишта науке о књижевности из друге половине 20. века сматрао превазиђеним и неприкладним јер „запоставља интегралност текста задржавајући се на садржајним елементима“ (Ахметагић 2018: 67), испоставља се да Црњански ипак није био на погрешном трагу. Уосталом, у прилог томе говори и можда најпознатији Флоберов цитат: „Madame Bovary, c'est moi!“² Такође, познато је да су ригидни ставови у погледу психолошког тумачења књижевности временом значајно ревидирани и модификовани, поново је препозната и истакнута нераскидива повезаност психологије и књижевности, које, како наводи Јасмина Ахметагић, „упућене једна на другу, остварују унутрашњу везу, преплићу се и међусобно дозивају толико да се појам спољашњег приступа, услед укрштања ових области и улоге коју у процесу интерпретације књижевног дела играју психолошка знања, а који више не воде нужно психобиографијама, данас мора доживети као зачудан“³ (Ахметагић 2018: 67).

² На једном другом месту Флобер додуше пише: „Писац у свом делу мора бити као Бог у универзуму, свугде присутан, али невидљив“ (ФЛОБЕР 1954).

³ Ј. Ахметагић наводи да је Питер Брукс „својим повратком Фројду (и ту је значајно запазити на колико се различитих начина може вратити оснивачу психоанализе), показао да коришћење психоаналитичке методе, не служи само стварању психоаналитичких сту-

Црњански је очигледно понајвише био склон психолошком тумачењу текста, тумачењу преко личности аутора, које се ослања на несвесно и потиснуто. Истовремено, као што се може видети у *Тајни Албрехта Дирера*, подједнако се занимао за спољне чиниоце као што су биолошко и духовно наслеђе, историјски контекст, образовање, утицај средине или оно што се напосто може назвати „баченост у свет“, ванвременска категорија о којој говори Мартин Хајдегер, која обавезно укључује и дате околности нечије егзистенције.

Отуда се може закључити да је у ери продора „модерних“, „унутрашњих“ приступа уметничком тексту, заговорник иновација у књижевности, Милош Црњански, остао привржен „традиционалном“ тумачењу књижевног текста. Бројни су примери који указују на то, да су биографско, а пре свега аналитичко-психолошко истраживање и обрада скривених и патолошких нагона великом привлачном снагом деловали не само на његову имагинацију и писање, већ и на његову књижевну рецепцију. Радови Сигмунда Фројда и Јунгова аналитичка психологија несумњиво су му понудили одговоре на питања порекла стваралачке енергије, психолошке мотивације ликова, као и природе и смисла појединих књижевних мотива. Међутим, у начину на који Црњански прилази тим феноменима, интересантна је подударност са теоријом и методама шикзал-анализе Леополда Сондија. Есеј *Тајна Албрехта Дирера* потврђује још једном, да Милош Црњански проблемима књижевности и уметности приступа из једне шире, свеобухватне, духовне перспективе, која уједно омогућава дубљу спознају неких општих и трајних појава људске природе и човековог постојања.

ИЗВОРИ

- ЦРЊАНСКИ, М. *Тајна Албрехта Дирера. Књиџа о Немачкој*. Београд: Издавачка књиџарница Геца Кона. 1931.
- ЦРЊАНСКИ, М. Код Хиперборејца I и II. *Сабрана дела Милоша Црњанског VIII*. Београд: Просвета, Нови Сад; Матица Српска, Загреб: Младост, Сарајево: Свјетлост, 1966.
- ЦРЊАНСКИ, М. Путописи. *Сабрана дела Милоша Црњанског VI*. Београд: Просвета, Нови Сад; Матица Српска, Загреб: Младост, Сарајево: Свјетлост, 1966.
- ЦРЊАНСКИ, М. Есеји. *Сабрана дела Милоша Црњанског X*. Београд: Просвета, Нови Сад; Матица Српска, Загреб: Младост, Сарајево: Свјетлост, 1966.
- ЦРЊАНСКИ, М. Роман о Лондону I и II. *Милош Црњански, Изабрана дела VII и IX*. Београд: Нолит, 1983.
- ЦРЊАНСКИ, М. *Дневник о Чарнојевићу*. Београд: БИГЗ, 1984.

дија аутора, читаоца и фикционалних карактера, већ да психоанализа као наративни ум, има директне везе са текстом. Он је указао на то да све друштвене науке наративом (чији је динамички модел, аналоган динамичким психичким процесима, утврдио Фројд) одговарају на потребу за објашњењем света (АХМЕТАГИЋ 2018: 67).

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- ЂАКОВИЋ ШВАЈЦЕР, К. *Умејничко дело – експресија симболима болести*. 2015. <<http://www.tmg.org.rs/v400201.htm>>
- ЈЕРЕМИЋ, Љ. Код Хиперборејаца – путопис, успомене, памфлет, или роман? *Књижевна дело Милоша Црњанског*. Београд: Институт за књижевност и уметност. БИГЗ, 1972.
- ЛОМПАР, М. *Црњански и Мефистиофел: О скривеној фигури Романа о Лондону*. Београд: Филип Вишњић. 2000.
- МИЛОШЕВИЋ, Н. *Филозофска димензија књижевних дела Милоша Црњанског*. Предговор. Сеобе. *Сабрана дела Милоша Црњанског I*. Београд: Просвета, Нови Сад: Матица Српска, Загреб: Младост, Сарајево: Свјетлост. 1966.
- НАСТОВИЋ, И. Предговор за: Сонди, Ј: *Учење о фамилијарном несвесном*. Београд: Прометеј. 2013.
- ПАЛАВЕСТРА, П. *Историја српске књижевне критике I*. Нови Сад: Матица српска, 2008.
- РАИЧЕВИЋ, Г. *Есеји Милоша Црњанског*. Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2005. <<https://fivedials.com/reportage/gustave-flaubert-louise-colet/>>

*

- АНМЕТАГИЋ, Ј. Interdisciplinarni pristup književnosti: Književnost i psihologija/psihijatrija. *Folia linguistica et litteraria*, 22. Nikšić: Institut za jezik i književnost, Filološki fakultet, 2018.
- РАНОФСКИ, Е. *The Life and Art of Albrecht Dürer*. New Jersey: Princeton University Press. 2005.

Aleksandra Lazić-Gavrilović

MILOŠ CRNJANSKI: IN SEARCH OF *THE SECRET OF ALBRECHT DÜRER*.
THE INDIVIDUAL AND FAMILY UNCONSCIOUS AS A STARTING POINT
FOR THE INTERPRETATION OF ARTWORK

Summary

In the first decades of the 20th century, when “modern“ or internal approaches to the artistic text started to appear, Miloš Crnjanski, an advocate of innovations in literature, remained faithful to the “traditional“ interpretation of literary works. There are numerous examples which indicate that biographical, analytical psychology research in particular, exerted a major attractive force not only on his imagination and writing, but also on his reception of literary works. Sigmund Freud’s papers and Jung’s analytical psychology undoubtedly offered him answers to the questions of the origin of creative energy, psychological motivation of characters and the nature and meaning of certain literary motifs. Still, the way in which Crnjanski addresses these problems surprisingly coincides with Léopold Szondi’s Fate analysis (Schicksalsanalyse), which is perhaps the most fascinating

fact. His essay *Tajna Albrehta Direra* ('The Secret of Albrecht Dürer') once again confirms that Crnjanski addresses the problems of art using a wider, all-encompassing spiritual perspective, which simultaneously allows one to realize some general and permanent issues of human existence.

Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Катедра за германистику
aleksandra.lg0503@gmail.com

Др Недељка В. Бјелановић

*ПЕЧАЛНИ ТРУДБЕНИК И SPIRITUS RECTOR:
СУДБИНА ЗБИРКЕ ХРОНИКА МОЈЕ ВАРОШИ*

У раду је приређена и прокоментарисана негативна рецензија Живка Милићевића на рукопис *Хроника моје вароши* Момчила Настасијевића, поднијета Српској књижевној задрузи 1931. године. Рецензија је поднијета недатирана; година када је настала одређена је накнадно. Чува се у Архиву Српске књижевне задруге. Свједочанство је не само једног превратничког, поетичким супротностима богатог времена, него говори много и о личностима – актерима, о књижевним зајевцима, и уопште о културним приликама у беспримјерно колоритном међуратном периоду.

Кључне ријечи: Момчило Настасијевић, Живко Милићевић, *Хроника моје вароши*, Српска књижевна задруга, поезика, авангарда.

1. Обликовање канона једне литературе најприродније зависи од процјена и одлука – подразумијева се широке, помало безобличне читалачке публике (у синхронијским и дијахронијским пресјецима, међу савременицима или насљедницима), али, не мање важно, и од конкретних, појединачних утисака и пресуда које доносе и саопштавају *први* читаоци одређеног књижевног дјела. Ти су први критичари што саопштавају цјеловит утисак често и судбоносно важни – било да ријеч о самом аутору (примјерице Гогољу који је спалио други дио *Мртвих гуша*), више или мање благонаклоном пару пријатељских очију/ушију, или пак рецензенту или цензору који о судбини дјела доноси суд што у дотичном тренутку претеже.

У нашем времену, кад су и са тзв. *самизгајта* као феномена спали чар новине и аура специфичног социокултурног геста, када је чини се лакше него икада, барем ако вам финансије дозвољавају, објавити рукопис, и када је готово неподношљиво једноставно, уз услов да имате интернет-конекцију и нешто знања о приређивању електронске форме рукописа, дати читаоцима на увид своје књижевно дјело, фигуре уредника и рецензента губе не само свој полубожански ореол присутан само двадесетак година уназад,

него и јасне обресе и конкретне функције. Закони тржишта преобликовали су, заправо запосјели парадигму која одређује шта се, када, у којој форми и под којим условима објављује.

Ипак, прије нешто мање од једног вијека, издавачка пракса изгледала је знатно другачије. Прост увид у случај који излажемо један је од доказа, премда нам се може учинити да у то разбашурено, у издаваштву скоро па хистерично продуктивно доба како српске тако и европске авангарде, никаква правила нити оградe, па ни уредничко-рецензентске фигуре, нису могле имати некаквог пресудног значаја. Овај текст, и интегрална грађа која се у њему у виду прилога презентује, доносе нам као живу слику историју једног занимљивог случаја у нашем издаваштву, али и у историји наше књижевности и нашој културној повијести уопште. Понешто необичним путем *Хроника моје вароши* најприје се структурирала (овећа прича из двадесетих година разгранала се до концепта *хронике лирских казивања*, све приче објављене су прво у периодици, потом прерађене наново приликом увршћивања у збирку – од ситних интервенција до темељних преправки, које укључују и измјене наслова), а затим заобилазним путем објављена и ушла у канон наше књижевности. Процес је текао од веома негативне рецензије, и посљедичног одбијања за штампу, преко жучне реакције аутора која је остала без одјека, затим поразног текста једног од неприкосновених ауторитета тадашњег, а у неку руку и садашњег времена, до објављивања дотичног рукописа послје ауторове смрти. Затим су услиједили прештампавање, бројни ауторски и антологијски избори, онда два издања сабраних дјела (од којих је једно критичко), увршћивање у школске и студијске програме – процес тече до извршене канонизације безмало шест деценије послје догађаја на којима је фокус у овом тексту.

Ако постоји аутор чије необично стваралаштво, изнутра, предвиђа властиту судбину – онда је то свакако Момчило Настасијевић. Затомљавана понајприје од њега самог, самопрегорно, у искушењу смо да кажемо мазохистично, а онда, по његовој смрти, доктринарно и системски, *мајерња мелодија* тог дјела налазила је свој пут као вода – непредвидиво, и незауостављиво. Тако је и за *Хронику моје вароши* негативна, на махове и беспотребно брутална и цинична, критика (из два утицајна пера, како ћемо видјети нешто доцније) представљала само краткорочно одлагање до помалања збирке испод штампарске пресе.¹

¹ У *Српском књижевном гласнику* 16. марта 1938. излази библиографија Момчила Настасијевића, коју је сачинио Живорад Јовановић, са краћим уводом о пишевом животу. Јовановић је дао преглед свих издатих и неиздатих Настасијевићевих дјела за које је знао, написао текстове које су у вези са тим дјелом изашли, и додао неке текстове који су се појавили након ауторове смрти. Аутор библиографије наводи да су, између осталог, у рукопису остале двије нештампане Настасијевићеве збирке приповједака: *Хроника моје вароши* и *Приповејке* (1914–1917), које су убрзо потом штампане у оквиру *Целокућних дела* (приређивач Винавер) као књига IV – *Хроника моје вароши*, 1938. и књига VIII, *Ране приче*, 1939.

Истина, из ове наше земаљске перспективе самом Настасијевићу није ништа могло значити исправљање неправде које је почело одмах по његовој смрти и трајало деценијама послје – негативна (и неправедна) рецензија аутору одбијеног рукописа приуштила је много горких часова. Ово се јасно види из кратког чланка приповједачевог који ћемо пренијети нешто касније.

Али, прије него што се посветимо спорним текстовима, неколико ријечи о самом рецензенту. Живко Милићевић рођен је 1896. године (двје године је млађи од Момчила Настасијевића) у селу Кораћици под Космајем, гдје је похађао и основну школу. Средњу школу и Филозофски факултет завршио је у Београду. Сарадник *Полиџике* постао је одмах по крају Првог свјетског рата, 1919. године, а уредник овог листа био је у два наврата – од 1923. до 1941. и од 1950. до 1953. Послије Другог свјетског рата запослен је краће вријеме као један од уредника Радио Београда. Осим уредника у *Полиџици* (по питању књижевног живота – изузетно утицајна позиција²), Милићевић је у краћим временским интервалима уређивао и *Мисао* и *Венац*. Винавер га означава као једну од најутицајнијих фигура у књижевном животу Београда тридесетих година, као некога ко умногоме одлучује да ли ће се, када и како нешто објавити. У биљешци о писцу на крају Милићевићеве књиге *Творци и њумачи* аутор скромно напомиње да „број редигованих рукописа штампаних књига међутим није потребно ни наводити“.

Осим тога, Милићевић је и као писац био веома плодан. Објавио је неколико збирки поезије, избора путописа, затим бројне критике (писао је и позоришну критику) и огледе у вишедеценијском распону, које је сабрао у издањима књижевних хроника и есеја. Дјело му је било обимно и разноврсно, али према свему судећи није преживјело суд времена, упркос томе што је међу савременицима било доста хваљено (између осталих, о Милићевићевој поезији врло похвално је писао Сима Пандуровић). Једно краће вријеме обављао је и функцију председника Удружења новинара Србије. Био је, дакле, веома утицајан, у дужем временском, вишедеценијском распону, радио је и писао много и није био несклон да уђе у полемику и да дуго памти оно што је сматрао за грешку или неправду.

Умро је у Београду, 1975. године.

Новица Петковић је у критичком издању *Сабраних дела Момчила Настасијевића*, 1991, прозу сабрао у књизи 3. У њој су дате збирке *Из њамној вилајетја* и *Хроника моје вароши* онако како их је писац сам сложио (приређивач изричито напомиње да су се свуда поштовале „пишчева замисао и воља“), док је остатак прозне грађе сложен у одјелцима *Верзије* и *Ране њриче*, чији је редослијед установио Петковић. Фрагмент „Четврто рођење Каче“ Петковић је ријешио да стави у засебан одјелак *Вилајетја* – „Додатак“ – јер му је евидентно створио недоумицу организационе природе.

² У полемици коју је повео с Милићевићем, у листу *Игеје*, на коју ћемо се осврнути касније, Винавер наглашава да се Милићевић огријешио о позицију појачане одговорности, јер је „могао и смео криво да обавести читаоце *Полиџике*“, а тај дио заинтересоване јавности представља „највећи део писмених људи у нашим крајевима“ (ВИНАВЕР 1935: 2).

2. Вратимо се сада поменутом Настасијевићевом чланку, иако он строго хронолошки није на првом мјесту у нашој причи о случају *Хронике*, и то стога што се у њему наилази на а) непосредан повод Настасијевићевог оглашавања 2) очигледан дубљи, персонални разлог иза тог повода, а оба иду на рачун Живка Милићевића. Посједујемо, дакле, непосредно свједочанство, иако се Настасијевић релативно ријетко оглашавао поводом сопственог дјела.³ У тексту насловљеном *О раду у Српској књижевној заједници*, он наводи околности под којима се случило да *Хроника* буде неопозиво одбијена за штампу. Текст је кратак па ћемо га пренијети у цјелости:

³ Истине ради, треба напоменути да полемикама овај аутор није био до те мјере несклон да му се припишу одреднице *мученик* и *свештац*, или „пословично суздржан“, на које се често наилази уз његово име у нашем културном памћењу, и тестимонијалном и оном накнадном. Биће да су доцнији проучаваоци и поштоваоци Настасијевићевог дјела били брзи да повјерују њему самом онда када каже да га појединци *најоне*, *иако му то ни најмање није у нарави, да јавно настјуи*. Тај *йраведнички најон* код Настасијевића се више-мање испољава при скоро свакој негативној критици до које је дошао (ово је нарочито упадљиво када је о драмама ријеч) – била она у објављена у часописима или у облику одбијања дјела предатог за штампу. Настасијевић се, дакле, није либио да се повремено дословце обрачунава са критичарима. Његова аргументација у тим освртима, на наше велико изненађење, постаје повремено врло огорчена, па и увредљива, на граници са пасквилним тоновима. Дакле, првобитну изјаву да се Настасијевић релативно ријетко оглашава поводом свог дјела, а и одговарајући уопштени утисак о томе у нашој културној меморији, потребно је дјелимично модификовати – Настасијевић се веома ријетко, *неизазван*, оглашава о сопственом дјелу.

У разговору који је водио Д. Најдановић, нпр, баш поводом критичких написа о извођењу драма интервјуисаног, М. Настасијевић индигнираним тоном узвикује: „О критици! Да је у питању моје драме показала иоле објективности, доста бих се лако нашао на терену начелног неслагања. Овако, сама ме природа такве критике нагони да говорим не о њој, него о личним ставовима људи који су је дали. По моме мишљењу, они злоупотребљавају поверење које им престонички листови указују, уносећи пометњу, где им је дужност да утврде и објаве истинске резултате са једне јавне приредбе“ (Настасијевић 1991а: 393). И овдје ће писац врло јасно нагласити мњење да су презентоване негативне оцјене резултат личних антипатија, и према томе недопустиво субјективне. Такође ће се, што је још занимљивије, осврнути на један структурни основ неповољне критике споран и у случају Милићевићеве рецензије. Расправљајући се са В. Глигорићем, који се осврнуо на мотив инцеста у Настасијевићевом дјелу означивши га *негосијојним* и *ниским*, оптужени пише да аутор критике „нема органа да јасно разликује спиритуално од карналног“ (Исто). Нема сумње да би исти став морао имати и када би ријечи било о Милићевићевој склоности да дијелове грађе из *Хронике* прогласи *баналним* и *вулгарним*. Код Настасијевића, дакле – врло модерно – за умјетност нема недостојне грађе, односно нема теме која не би могла, пропуштена кроз *сйиришјуално*, бити подједнако добра за књижевну обраду као и свака друга.

Колико је он био свјестан иновативног потенцијала свог новог израза, односно колико је његово (декларативно) несврставање у авангардни покрет било ипак мимикријско, свједочи и овај кратки осврт на негативну рецензију што ју је на драму *Негозвани* дао Д. Крунић: „Што се тиче самог г. Крунића, ја с њиме, наравно, не мислим водити никаквих преписки преко јавности, из простог разлога што га сматрам неквалификованим за разговоре о уметности уопште, па ни драмској, особито ако она још и стреми стварима које уџбеник и лексикон још нису стигли да похватају“ (Настасијевић 1991: 397).

О раду у српској књижевној задрузи. Они на којима је знатан део одговорности за данашњу разбијеност у књижевном стваралаштву и сву пометњу у издавачким приликама код нас, толико су се заборавили да (после свега, и као крунишући своју благотворну делатност) кроз познато перо г. Живка Милићевића, лицем на Ускрс 1935. године, тешко увреде све што код нас вреди у књижевном стваралаштву. А то је ништа мање него рђав исход своје књижевне политике прогласити за успех, ма и по цену да се безобзирно стави крст преко свега што је, упркос свих недаћа, још увек у нашем књижевном стваралаштву и живо и делатно и несумњиво као вредност.

Кад је већ дотле дошло да се ради одбране начела морају објављивати и лични случајеви, налазим да ми је дужност објавити, ма и тешка срца, неколике појединости о томе како сам се и ја са својим приповеткама нашао у броју жртава *Српске књижевне задрује*. Још пре неколико година, на усмену поруку тадашњег секретара *Задрује* г. Вл. Торковића, поднео сам јој другу збирку својих приповедака, *Хронику моје вароши*, да их уврсти у издање *Савременика*. Све те приповетке већ су тада носиле свој књижевни печат, јер сам их пре тога повремено објављивао највећим делом у *СКГ*, затим по једну у *Вијенцу*, *Лейојису Мајиче српске*, *Живојћу и рагу* и др., као и у књижевним додацима празничних бројева *Полијике* и *Правде*. *После две године чекања изражио сам да ми се рукопис враћи*. Уместо тога, од новог секретара *Задрује*, г. Св. Петровића, одговорено ми је *да је дело узео на реферат* *Живко Милићевић*, човек с којим, чак и ја, већ тада нисам говорио. И наравно, реферат је био такав да ми је г. Св. Петровић, *са једва уздржаним смијехом на лицу*, саопштио да је скроз негативан и да садржи такве тврдње на које ћу се, кад их прочитам, у најмању руку, наљутити.

Уздржао сам се, реферат нисам хтео прочитати, ћутке сам преко свега прешао, избегавајући тежак и незахвалан положај да, у недостатку заштите, самог себе пред јавношћу штитим (Настасијевић 1935: 2, сва подвлачења су ауторова).⁴

Зашто Настасијевић *већ њага* са Живком Милићевићем није говорио, немогуће је дознати. У његовим записима нема никаквих даљих напомена на ту тему. Међу прегледаним Милићевићевим текстовима изишлим неколико година прије него што је дотични сукоб Настасијевић у *Игејама* нотирао – такође нисмо нашли никакав податак. Зађевице у књижевном свијету ни тада, као уосталом ни сада, нису биле ријетке. Као детаљ, симптоматично је на примјер то да током једногодишњег уредниковања Милићевићевог у *Мисли*, у процвату Настасијевићеве продуктивности и славе (1927) у том

⁴ Овдје је важно и поменути да године 1944. Српска књижевна задруга, у оквиру редовног кола, књ. 310, издаје избор из Настасијевићеве прозе, наслова *Приповејке*, који је извршио Светислав Стефановић. Иронично, у тај избор улази осам приповедака из *Хронике* одбијене за штампање такође у *Задрузи*. Нажалост, у Архиву Задруге не могу се наћи позитивне рецензије на основу којих је овај избор прихваћен за штампу.

часопису нема објављеног ниједног Момчиловог текста, док су у претходним годинама они у *Мисли* редовни (1922. један приказ, 1923. пјесма и три приче, 1924. приповијетка, приказ изложбе, „Белешка...“, 1925. четири пјесме, 1926. пјесма). Упадљиво је чак и то да се од те године прекида и свака сарадња Настасијевића са часописом *Мисао*. Још је занимљивије да је почетком 1927. у *Полиџици* посљедњи пут за његовог живота и Милићевићевог уредниковања изашло нешто што је Настасијевић написао⁵. За закључцима, наравно, не треба брзати, али су овако поређане чињенице у најмању руку индикативне.

Ипак, занимало нас је на шта се тачно односи огорчени квалификатив и оптужба на Милићевићев рачун из увода Настасијевићевог текста – „*ио-лико су се заборавили* да (после свега, и као крунишући *своју блајоћворну делатност*) кроз *иознајо йеро і. Живка Милићевића*, лицем на Ускрс 1935. године, *иешко увреде све* што код нас вреди у књижевном стваралаштву“ (подвлачења наша, Н. Б.). Наша прва мисао је била – због тежине увреде и уопштености тврдње, дакле, далекосежности њеног дејства – да се изјава односи на неки текст који је дао тадашњи уредник *Полиџике*. И претпоставка се испоставила као тачна, будући да у празничном васкршњем четвороброју (бр. 9678), датираном 27, 28, 29, 30. април 1935, налазимо текст Живка Милићевића „Сви прави и истински пријатељи наше књижевности озбиљно су забринуте“. Посвећен је приповједачу Душану Радићу, чије су збирке прича „топло“ и „с одошевљењем“ примљене код најшире публике, а које је текућа књижевна критика углавном оцијенила као нешто ретроградне и генерално не нарочито инспиративне. У тексту се, служећи се Радићевим дјелом као поводом, Милићевић заправо крајње иронично обрачунава са праксом и дOMETИМА „нове“ литературе, са најистакнутијим перима и најутицајнијим критичарима. Указујући на њихову слабу комуникативну моћ и лошу пријемчивост ван најужег круга, уредник *Полиџике* непрестано исмијава *ојменоси* београдских књижевних кругова којима је највећа траума могућност да се српска књижевност врати гуњу и опанцима. (Милићевић пропушта да нам каже да је помињане три Радићеве збирке приповједака заправо издао он као уредник *Наше књије*, а о чему нас обавјештава Винавер у *Идејама*. Дакле, Милићевић у чланку брани сопствени укус и сопствену уређивачку политику, а напада неистомишљенике.)⁶

⁵ Изузевши једино жучну реакцију Настасијевићеву на приказ драме *Негозвани*, што је, у име коректне уређивачке политике, било практично немогуће одбити за штампу, и што свакако и не спада у књижевне текстове у ужем смислу ријечи.

⁶ Милићевић као пјесник и критичар био је на линији тзв. традиционалиста, насупрот тим годинама претежнијим авангардним струјањима. „Господин Милићевић је песник од талента, свој песник, који не иде за курсом модерне поезије“, пише за *Идеје* Станко Јелић поводом нове Милићевићеве збирке.

Уредник Милићевић био је тај који је одбио да објави ране прозне радове Меше Селимовића. О томе свједочи сам писац: „Исписао сам многе свеске, испунио их цртицама и причама о рударима, и на другој години студија послао сам неке од тих записа Живку

Очевидно искусни полемичар Милићевић успио је у једном релативно кратком и згуснутом новинском тексту да поткачи и појединце:

а покуде и напади углавном од оних још активних или бивших овдашњих наших књижевника, чију је некадашњу пунонадежну славу време јако очерупало, и који од сваког новог имена, од сваког новог писца, поготову кад је он даровит, осећају немалу опасност и истински страх за себе и своје некада славно, али данас прилично убого и неважно име, којем, од поплаве нових писаца, прети тежак и неизбежан заборав и браншу: оно мало непристрасне критике – уколико нам је Бог и ње дао и цијеле културне кругове: Да ли је сељак и паланчанин Радић желео баш да потврди то мишљење које су о њему одмах стекли високи и отмени књижевни кругови београдских салона који су, као што се зна, једини позвани да дају тон, а у исти мах и приступницу, књижевности и уметности (Милићевић 1935: 12).

Више је него разумљиво што је сардонично разумијевање за забринутост „правих пријатеља наше књижевности“, за „витезове без страха и мане, наоружане последњим убојним књижевним отровима“, изазвало на оглашавање најприје Винавера, а затим нешто касније и Настасијевића. Такође, све говори у прилог тези да сукоб Милићевића са Настасијевићем, Винавером, Црњанским⁷ није био (само) личне, него суштински и дубински поетичке природе. Његова, фукоовски речено, позиција моћи на којој инсистира Винавер⁸ („беспримерно штетљив утицај у литератури“ – вели С. В. За Милићевића), али и очевидно иронична и изгледа већемента природа нису могле ићи наруку начелној мирољубивости у времену, нити међу људима о којима је ријеч. *Г. Милићевић*, све су прилике, није био наклоњен авангардистима.

Милићевићу, уреднику *Полиџике*. Он ми је све вратио, с објашњењем да то није за *Полиџику*. Увјерен сам да је Живко Милићевић био у праву, јер су ти записи сигурно били слаби и неупотребљиви. Али је то одбијање на мене дјеловало поражавајуће, не зато што ми радови нису објављени, већ зато што сам изгубио сваку сигурност, и вјеру у свој смисао за писање, и у оправданост теме која ме је интересовала изнад свега“ (Селимовић 1977: 43). Овај Селимовићев навод, осим тога, говори и о пракси Милићевићевој да озбиљно и строго одмјерава и оне текстове који начелно „одговарају“ његовим поетичким и уредничким становиштима и укусу.

⁷ Дакле, чланак у *Полиџици* није крај приче о Милићевићевом сукобу са новима; а није, боље речено, ни почетак. Према свему судећи понешто прек и с добрим апетитом за жучну расправу Живко Милићевић доспио је и 1930. године на суд са Милошем Црњанским, који га је тужио за „увреду, клевету, повреду части, доброг имена и привредног кредита“. (Ријеч је о Милићевићевом тексту објављеном у *Полиџици*, 19. априла 1930. године, у коме је он, према мишљењу тужиоца, тенденциозно пренио наводе из једног памфлетског текста загребачког *Књижевника*.) Тужба је одбачена, Црњански се и жалио на пресуду, а генезом случаја се Милићевић бави и нешто доцније у тексту *Одбрана криџике њед судом*.

⁸ „Г. Живко Милићевић, књижевни уредник *Полиџике*, књижевни саветодавац фирме Геца Кон А. Д., уредник *Наше књије* и најупливнији члан одбора *Књижевне загреје* (...) spiritus rector наших првих књижевних установа“ (Винавер 1935: 2).

Подругљива констатација из спорног текста да је „генијална литература, као што се добро зна, само она литература коју данас нико не може да чита“ поуздан је индикатор, а цинични став да ће такву литературу „разумети и оценити, наравно, тек будућност“ занимљив је и са тачке гледишта историје књижевности – Милићевићева подсмјешљива напомена одиста се показала као профетска.

3. Негативна рецензија Милићевићева морала је Настасијевићу нарочито тешко пасти не само зато је збирка затражена за објављивање из куће која ју је потом и одбила, него и зато што је прва збирка, *Из њамној вилајетја*, побрала силне ловорике (чињеница на коју се, канда понешто и иронично, осврће и рецензент). Становито изненађење морала је приредити и чињеница да је већина приповједака из замишљене *Хронике* објављивана по часописима који су такође имали бар некакву (у одређеним случајевима и строгу и стабилну) уређивачку политику.

Постоји и једна занимљива хронолошка надоумица везана за дотичну збирку. Она искрсава онда када упоредимо пренесени Настасијевићев текст, податке из *Књижевној архива СКЗ* Светлане Стипчевић и податке из *Сабраних дела* Момчила Настасијевића, које је приредио Новица Петковић. Хронолошки чвор назире се онда када напореда поставимо податак из *Архива* да је *Хроника*, захваљујући поднијетој (недатираној) рецензији Ж. Милићевића, одбијена још 1931. године, и податак приређивача *Сабраних дела* Новица Петковић, који описује препис начисто *Хронике* који је имао пред собом⁹, оквирно га датирајући на 1932. годину. Петковић опрезно каже да је рукопис настао отприлике тада, али и да „по свему судећи није могао пре тога“ (1991: 863), напомињући да се описује „у целини сачуван рукопис књиге“, чији се „наслови делимично разликују од оних каснијих изнад приповедака“ (1991: 856, 857). Приређивач такође биљежи да „извесне дораде, не одвећ велике, показују да је Настасијевић и касније радио на њему“ (1991: 863–864). Збуњује и то што је године 1931. објављена *Укојанка у Лейојису Мајице српске*, године 1932. у *Српском књижевном гласнику* излазе *За њомози Боже* и *Не-роди*, а 1933. изашао је у истом часопису *Наход*. Ово је важно јер сам Настасијевић наглашава да „све те приповетке већ су тада носиле свој књижевни печат“ јер су претходно биле објављене, што је необично јер посљедња излази 1933. Настасијевић у чланку за *Идеје* из 1935. године¹⁰ каже да је рукопис предао „пре неколико година на усмени захтев“, али и *да је њослије*

⁹ Петковић описује овај чистопис онда када напомиње да није сачуван предложак на основу ког је штампана *Хроника* 1938. године (1991: 863), пошто у самој књизи нема никаквих допунских напомена о рукопису, приређивачким принципима, нити имену самог приређивача.

Из свега што смо досад о судбини рукописа који Петковић, пак, описује могли дознати, он је у посједу породице, тј. наследника Момчиловог брата Славомира.

¹⁰ Да није ријеч о тексту који у периодици излази с кашњењем свједочи ауторово позивање на календар – *лицем на Ускрс 1935. године*.

двје године чекања тражио да му се рукопис врати (ова изјава је и подвучена у чланку). Овако сложени подаци довели су нас до недоумице да ли је могуће да је збирка на штампу (тј. на рецензију, због чијег је тона и оцјене збирка одбијена) предата нешто касније од у *Архиву* наведене 1931. године? Могуће је, наравно, да је Настасијевић начинио неколико преписа од којих је један предао *Загрузи*, а на осталима наставио да ради (није, рецимо, сачуван предлогак на основу ког је Винавер штампао *Хронику* 1938) и да је *Хроника* одиста предата поткрај 1930. или почетком 1931 – у том случају остаје као збуњујућа изјава Настасијевића да су све приповијетке *већ носиле свој књижевни печат*.

Проблем прецизне хронологије није важан због цјепидлачења када је тачно настао један кратки текст, по својој природи и ненамијењен објављивању. Један други податак изазива потребу да се проблем нешто подробније истражи. Наиме, те фамозне 1933. године у *Нашем језику* изашла је поразна критика из пера најугледнијег лингвисте онога доба Александра Белића. Текст немилосрдног и једнозначног наслова *Насиље над језиком*¹¹ – бави се одломцима из приповједака што припадају *Хроници* као збирци. Белић је дао себи у задатак да са формалне, али и са унутрашње, садржинске стране, идући корак по корак, оспори сваки квалитет Настасијевићевом дјелу. Чланак је темељан, оштар и ироничан. Чак и у нечему што би се могло препознати као суздржани комплимент: „(...) у многим реченицама било је срећно пронађених израза, несумњиво ослушнутих на улици, у народу, можда прочитаних у каквом речнику или збирци пословица“ (Белић 1933: 258), крије се заправо оптужба за свјесно или несвјесно плагирање.

Нашу пажњу завређују, на овом мјесту, понајвише упадљиве сличности појединих реченица и одломака из Белићевог текста и Милићевићеве рецензије. Прије напоредног постављања неколико кључних реченица треба нагласити да су у спорном временском одсјечку *1931–1933.* и Живко Милићевић и Александар Белић чланови Управног одбора СКЗ. О књигама и едисијама се, евидентно је, дуго и темељно разговарало. Постављени наспрамно, одломци из двају негативних оцјена ова два наша културна радника на пољу језика и књижевности најбоље илуструју наведени утисак:

Белић: „Код њега се види стално старење, које прелази све више у манир, да просте и јасне ствари учини нарочито нејасним и неодређеним да свако може у њих унети што хоће. Такав стил и језик ми не можемо

¹¹ Јован Делић бави се овим текстом у раду *Импликације сјора око Настасијевићеве језика: А. Белић, И. Андрић, С. Винавер и М. Настасијевић*. Духовито описујући „грешног Момчила Настасијевића“ над чијом се прозом надвила крупна фигура неприкосновеног Белићевог језичког ауторитета као над „ђачким писменим задатком“, Делић, између осталог, примјећује: „Закључни дио текста пише строги и самоувјерени законодавац, који се не либи да понавља глаголске облике *мора* и *не сме* (...) Из сваке реченице избија самоувјереност, потреба за успостављањем строгог језичког реда и закона, за исправљањем ствари и постављањем исправности“ (Делић 2018: 228–229).

одобрити. (...) И у својим најбоље конструисаним реченицама г. Настасијевић се потрудио бар нешто да замрси.“

Милићевић: „(...) од почетка до краја *Хронике* пашти се да замрси оно што је врло просто, да учини нејасним оно што је потпуно јасно, да се поетизира оно што је сасвим банално (...)“

Белић: „Стил је његов, истина, место класичне лепоте чинио утисак извесне задиханости која је замарала. (...) Овако изукрштан и испреплетен текст могао је писац дати само после нарочита труда. Али шта је тиме постигао? Како је све неприродно, неправилно, исецкано и разривено!“

Милићевић: „(...) представља (збирка *Хроника*, прим. а.) несумњиво један велики приповедачки напор, толики напор да ви иза њега не престајете да осећате човека који се труди, мучи, зноји, и који вам баш тим својим печалним трудом и присуством непрестано смета да се заборавите (...)“

Белић: Али да се осети вредност тих средстава потребно је да су употребљена у књижевно исправном делу у којем је све остало на своме месту. Само ће тако та средства нешто значити. Међутим када се та средства стално употребљавају, када се сем њих допусте и насиља над смислом речи и насиља над њиховим облицима, онда се губи вредност тих средстава, добија се поремећен, насилно унакажен и нашем непосредном разумевању и осећању неприступачан текст.

Милићевић: Не слутећи довољно колико је тај тон опасан и манирисан, г. Настасијевић га још подхрањује и одржава извесним чисто стилским изопаченостима, служећи се реченичним обртима који, ако су икада били, више нису у употреби, и повећавајући тако једну општу нејасност свега и нелагодност која се од ње мора осећати, закукуљујући и замумуљујући и оно што, иначе, није ни закукуљено ни замумуљено.

Ако је одбијање *Хронике* на основу негативне рецензије човјека с којим је био у завади Настасијевићу непорециво било тежак ударац, онда су овакве оцјене из уста Александра Белића¹², не само тада, него и знатно касније, морале звучати као коначна пресуда Настасијевићу приповедача. Писац на

¹² Инсистирајући на томе да овај писац *квари* језик (при чему је видно да се о Настасијевићевом „незнању“ говори подразумијевајући заправо особену врсту нехајности и немара, али и добро функционално познавање језика), Белић закључује: „Намерно незнање – за нас је насиље“. Овај став се поткрепљује и у закључку: „Било да књижевник не влада језиком било да неће о њему да води бриге, већ га својој ћуди подвлашћује, – он за нас подједнако квари језик. Књижевни језик који иде свесном кварењу језика за нас је једнако несвесном кварењу. Насиље над језиком и незнање језика за нас су синоними“ (Белић 1933: 262).

Поводом, пак, Белићевих оцјена језика српских писаца М. Ковачевић закључује: „он (Белић) ће у властитим процјенама књижевним дјела бити највећи поборник нормативне стилистике Вуковог и Маретићевог типа. [...] Стил се, по Белићу, може као ‘допуштен’ једино остваривати у окриљу стандардног (књижевног) језика“ (Ковачевић 2013: 15). Поредњи Белићеве ставове са доцнијим мишљењима о Настасијевићевом језику, Ковачевић налази да „такво поређење недвосмислено показује да стилистички Белићеви критеријуми примијењени у тексту о Настасијевићу немају никаквог упоришта у савременој стилистици“ (Ковачевић 2003: 218).

ову критику (и то је ваљда једини случај) није реплицирао – биће да је снага ауторитета чувеног академика и језичког арбитра била исувише велика, а он сам *Насиљем над језиком* суштински погођен.

Непуне три године након текста за *Игеје*, у коме је бар донекле излио свој јед, али и незадовољство радом *Загрује*¹³ и општим приликама у нашој литератури, Настасијевић је умро послје краћег боловања. Неправду писцу и његовој другој збирци за почетак је, и донекле, исправило Винаверово издање целокупних дела. У часописима и новинама одмах по Настасијевићевој смрти наилази се на најаве тог планираног новог издања и на позиве на претплату.¹⁴ Ипак, *Целокујна дела*, конципирана као „издање пријатеља“ у девет књига, а у којима је *Хроника* књига бр. IV¹⁵, изазвала су млак одјек код публике, и периодика се, осим спорадично (тј. пригодно), не бави нарочито њиховом појавом.

Тек знатно касније, онда када, угрубо и отприлике, са Васком Попом почиње пуна рехабилитација Настасијевићева, и његова готово заборављена проза почиње се стидљиво помалјати на савременом рецептивном хоризонту. И даље је, до дана данашњег, она не само у сјенци поезије, него је и прва, старија збирке *Из џамној вилајетџа* знатно познатија и пријемчивија од збирке која је тема овог рада. Сигурно је да је главни узрок томе отежана разумљивост *Хронике моје вароши*, готово непробојност у њен семантички

¹³ Занимљиво је да је шест година прије њега и Милан Кашанин изразио дубоко незадовољство начином на који се Задруга односи према савременој литератури. Наглашавајући да му је суд непристрастан, да не пише ни панегирик ни памфлет, Кашанин критикује, у свом виђењу ретроградну, Задругину издавачку политику: „Не губећи ни тренут дужно поштовање према Задрузи, треба рећи отворено да је она, из године у годину, све више умртвљена, академски конзервативна и духовно неактивна“ (Кашанин 1961: 26).

¹⁴ О, назовимо их тако, ванлитерарним околностима које су пратиле ово издање, прикупљању средстава, окупљању редакције, одјеку у јавности видјети више у Димитријевић 2011.

¹⁵ *Хроника моје вароши* какву данас познајемо састоји се од 17 приповједака: 1. *За љомози боже*, 2. *Ойкуда дођосмо*, 3. *Како се сазда наша бојомоља*, 4. *Исџина о Ојакоме*, 5. *Родослов лозе Вамџира*, 6. *Ане Кагије реч о Ђир-Захиној коби*, 7. *Крлова невесџа*, 8. *Зайџ на враџима*, 9. *Раџо злаџо!*, 10. *У боја дреновак*, 11. *Казивања о Земљиној Кхери*, 12. „Истинословац о међулушкој смутњи“, 13. *Исџинословац сину*, 14. *Укојанка*, 15. *Нероди*, 16. *Наход*, 17. *Година*. Објављена је као цјеловита збирка у издању цјелокупних дјела које је Винавер са пријатељима и породицом сачинио послје Настасијевићеве смрти, објављених 1938/39. године. Сам концепт, пак, митске вароши чије се вријеме сустиче са приповједачевим, али у вријеме њеног настанка и са читаочевим – доста је старији. У *Сабраним делима Момчила* Настасијевића које је приредио Н. Петковић налазимо напомену да су фрагменти ране верзије једне опширне приче, под истим кровним насловом под којим ће се касније развити збирка – *Хроника моје вароши* – написани сигурно прије 1925. године (Петковић 1991: 880). „У рукописној заоставштини“, биљежи приређивач, „није нађена ниједна досад непозната прича или приповетка“ (Исто, 841). Настасијевић је, дакле, из прозе објавио дословно све из обје збирке што је на овај или онај начин довршио (ограђивање је у неку руку неопходно због изванредног броја варијаната). „Све су приповетке до 1933. најмање једанпут, а неке и двапут објављене у периодици“, нотира Петковић (1991: 864).

круг због приповједачеве тенденције да изврће језик на наличје и прекида спонтане комуникативне токове. Али ми смо склони данас да баш због тога *Хронику* посматрамо као изузетан домет наше књижевне авангарде, као (можда недосањан, али жив) сан о неслућеним могућностима свих извора нашег језика.

На крају овог текста, у интегралном виду биће пренијета досад необјављивана рецензија¹⁶ Живка Милићевића. Самом тексту није потребно да се опширно коментарише – он је кратак, одсјечан, на тренутке отровно подсмјешљив и беспотребно злурад. (С друге стране, *Милићевићу* не може се оспорити смисао за хумор, али ни одличан нерв за одређене авангардне поетичке рефлексе.) На примјер, није згорег примијетити да су одабрани цитати из *Хронике* доиста најслабија мјеста не само те збирке, него и Настасијевићеве прозе у цјелини – незгодно је само што Милићевић тај избор представља као резултат методе случајног узорка, а не пажљивог одабира. Друго, представљени микроцитати и крупнији уломци тенденциозно су извађени из контекста да би илустровали „печални труд“ и „чисто стилско увртање шије“. Данас нам је, пак, јасно да је Настасијевићу, у његовој потентно модерној прози, главни јунак био и остао *осамостљан језик*, чиме се оквалификовао као готово чист авангардни приповједач, онај који ослобађа прозу окова безусловних импулса радње. (Закључна, изванредна приповијетка *Година* којој је циљ да се одупре фактографском времену и чињеничној догађајности најбољи је примјер за ово.)

Не смије се ни пропустити прилика да се нагласи да је Милићевић врло прецизно идентификовао понеку значајну поетичку особеност Настасијевићевог приповиједања – али то је чињено у циљу дискредитације и приповједачевог талента и његових прозних домета. Сукобљавајући „спонтаност“ и „напор“, прво као ултимативни квалитет једног приповиједаоца текста, а друго као кључну одредницу Настасијевићеве нарави и уједно основ за њену дисквалификацију, Милићевић се поново, на извјестан начин, самоодређује као чист антиавангардист¹⁷.

На крају свих крајева, књижевна и културна јавност у годинама и деценијама послје оцртаног сукоба биле су те које су донијеле коначну пресуду. Иако је Настасијевић одувјек био нека врста помало ексклузивног аутора с суженим избором публике – *Хроника моје вароши* постала је незаобилазан наслов српске авангардне прозе, али и српске књижевности у цјелини.

¹⁶ Неколико очигледних грешака у куцању исправљено је током приређивања текста.

Веома смо захвални г. Драгану Лакићевићу, садашњем главном уреднику СКЗ, што нам је омогућио увид у тај текст и његово приређивање за штампу.

Немалу захвалност за помоћ у овом послу дугујемо и колеги Драгану Хамовићу.

¹⁷ Занимљива је врло и констатација коју износе Светлана и Никша Стипчевић у књизи *Задруга и њени њисци*: „За ново ослушкивање појава у савременој литератури највише је био заслужан Живко Милићевић, чији је укус, међутим, спречио да се чују и други гласови наше тада савремене литературе: у Задругиним издањима из тог периода нема Црњанског, да наведемо само једно име, да не говоримо о Растку Петровићу“ (Стипчевић 2004: 8–9).

4. Момчило НАСТАСИЈЕВИЋ: ХРОНИКА МОЈЕ ВАРОШИ. Нема, може бити, незахвалнијег задатка за оцењивача но давати суд о приповедачу који, у тако званој модерној литератури, ужива, свеједно како, не мали углед и чији је ранији рад већ оцењен скоро у самим суперлативима. А г. Момчило Настасијевић, о чијем раду желим да вам говорим, ужива такав углед и његова прва књига приповедака „Из тамног вилајета“ – дочекана је са славопојкама, које га приказују у најмању руку као изузетан таленат наше књижевности од кога, може бити, треба очекивати препород наше приповетке, ако не и прозе уопште. Још црње и горе је ако се оцењивач не поведе за већ примљеним готовим мишљењима, и нађе се у таквој ситуацији да не само што се не одушеви новом књигом већ прослављеног писца, него употреби прилично много времена да би себе натерао да до краја прочита ново дело, и, уместо одушевљен, у ствари буде њиме дубоко разочаран. Такав случај је, на жалост, баш мој случај са „Хроником моје вароши“ г. Настасијевића.

Занимљив или незанимљив, случај свакојачко тражи објашњења. Покушаћу да вам га дам.

Вештина приповедања колико је драгоцену толико је и стара, али можда недовољно објашњена. Врло многи и врло паметни људи покушавали су да је објасне, да пронађу законе по којима се она управља, да је заробе и окују у правила и формуле које се више неће мењати. Многи од тих закона показали се као савршено тачни, утврђена правила и формуле у пракси као врло исправни. Али, што је одиста занимљиво, и што није могло остати непримећено, то је факат да чак и одлично познавање свих тих закона и правила није још ниједног приповедача направило одиста великим, чак ни правим приповедачем. Није могло остати незапажено да у сваком одиста добром приповедању има извесне спонтаности, која се не да и не може научити, која се, ако хоћете, доноси собом, не подлеже никаквом досада познатом закону и правилу, и да је управо баш она, баш та спонтаност, извесан основни елемент у сваком бољем причању. У тој спонтаности, као основном елементу, налази се управо корен свих најбољих особина сваког приповедања. Нема ли ње, имате досадну приповетку и жалосног писца, који у толико више изгледа очајан у колико се више труди да засени и превари.

Ако смо се сложили у томе, сложили смо се у највећем недостатку г. Момчила Настасијевића. Одиста, њему та спонтаност потпуно недостаје. Он је чак толико далеко од ње да и не слути да она уопште постоји и да уопште представља неку вредност. Читава његова „Хроника моје вароши“, као целина, и свака ствар у њој, као појединост, представља несумњиво један велики приповедачки напор, толики напор да ви иза њега не престаете да осећате човека који се труди, мучи, зноји, и који вам баш тим својим печалним трудом и присуством непрестано смета да се заборавите, да изађете из себе, да уђете у ту варош коју би можда он хтео да вам дочара, да се зближити са личностима које би хтео да вам прикаже, да заборавите њега, најзад, печалног трудбеника, који од почетка до краја „Хронике“ пашти се

да замрси оно што је врло просто, да учини нејасним оно што је потпуно јасно, да је поетизира оно што је сасвим банално, да прида архаичан тон старих средњовековних хроника ономе што је, на жалост, јако вулгарно и, у томе архаичном тону, чак и комично, онако исто као кад би неко хтео да пева „братовац“ на глас црквене песме, рецимо као „Свјати Боже“.

Тај основни недостатак овога приповедања г. Настасијевић се труди да заглади на разне начине, али је најглавнији онај који је дао битну карактеристику читавом његовом приповедању и претворио га – после ове „Хронике“ то је потпуно јасно – у један јако досадан, чак и несносан манир. Тај начин је, пре свега, у архаизирању тона приповетке, а затим, не знам како другојаче то да кажем, у извесно чисто стилском завртању шије... Није, међутим, нарочито потребно доказивати да један исти вештачки и исконструисан архаичан тон није могућно без опасности применити на сваки предмет приповетке и сваку ситуацију у приповедању. Јер, ако се и нађе једна приповетка у којој такав тон зазвучи сасвим природно и убедљиво, будући у извесном складу са предметом и личностима, нађе их се пет у којима је он немогућан по неприродности, чак лажи коју унесе. Таква једна приповетка је, на пример, „Истинословац о Рајановом посвећењу“, а таквих пет су: „Родослов лозе Вампира“, „Крлова невеста“, „Рашо, злато“, „У Бога дреновак“ и „Запис на вратима“.

Не слутећи довољно колико је тај тон опасан и манирисан, г. Настасијевић га још подхрањује и одржава извесним чисто стилским изопаченостима, служећи се реченичним обртима који, ако су икада били, више нису у употреби, и повећавајући тако једну општу нејасност свега и nelaгодност која се од ње мора осећати, закукуљујући и замумуљујући и оно што, иначе, није ни закукуљено ни замумуљено. Свега неколико, и кратких, цитата треба да покажу то о чему говорим – пошто цео рукопис г. Настасијевића немам намеру да вам читам, и ако би се стварно тек онда могло видето шта он управо представља.

Ево вам, пре свега, једног цитата из *Казивања о Земљиној кћери*:

„Освану ту на калдрми, и на питања не знајаше о себи осим имена, нити се икад јави ко признати је за своју.

И да је гад неки, него младо се распуило, а вири јој из оне рите румена снага, а полегла златали маља по густој, море, мртвака да те крај ње пронеше, па би ти се насмешио брк!

Те и ми, све овејани домаћин, и тобож очински око девојке, оно упрљиле очи у голотињу, туго! Шта зна човек, радња овамо, кућа онамо, а у средини тако испречи се напаст, а опет, није се ни нама срце од поштења у камен претворило, а што кажу, пио не пио плати ћеш, море, пиљи у ово пустиње, побратиме, кад ти се овако сама разоткрива на путу! Дуг је век, дужа срамота, има се чим, хвала Богу, плаћати!

А она све открива груди, а оно јој се колена укажу и даље онамо милота, бато!...“

Цео цитат је карактеристичан, поред онога о чему сам већ говорио, још и по томе што г. Настасијевићу недостаје осећај за комично и банално. Јер само човек коме то осећање потпуно недостаје може да напише: „а полегла златали маља по густој, море, мртвака да те крај ње пронеше, па би ти се насмешио брк!“ или оно: „Море, пиљи у ово пустиње, побратиме, кад ти се овако сама разоткрива на путу!“ Или, најзад: „А она све открива груди, а оно јој се колена укажу и даље онамо милота, бато!...“

Ево вам један цитат из „Записа на вратима“:

„Кривоноги Кико показа нешто гумено, а изнутра цедио се смрад. Туга је пипнути, кад се не зна чему је ствар.

Бацило тобож отуд с тавана право њему пред ноге. У печурку би се спрчио, да је збиљо било! Тек, више не примасмо из његове руке. А и за досле, то му је, шта ко прими. Јер нису ником забадава криве ноге и оба ока у разрок.

А оно гумено, сигуран сам / као што би и сви ми, да само потражимо / нашао је негде у фиџоји своје рођене куће.“

Кривоноги Кико који „показа нешто гумено“ и „оно гумено“ о чему је писац сигуран да је „нашао негде у фиџоји своје рођене куће“ леп су пример тога извештаченог тона и стила увек кад је реч о нечем простом и јасном, а и простоте и јасности г. Настасијевић се, изгледа, боји као најљућих својих непријатеља. У целом горе наведеном цитату, међутим, једино што је добро и једино што је одиста на своје месту то је оно да: „Нису неком забадава... оба ока у разрок!“.

Још један цитат из приповетке „Рашо, злато“:

„По два би, онда, чокања уз лојаницу на ноћ, и по три. /Сва је прилика, и тамо га престаше поливати/. Јер ни ону другу полу више не купујући, дозобаваше за што му из раније кора и корица оста у три буцака међу траљама, те се ту неокрпљене гомилале. Јер четврти, цео запремаше ципелица, обдан ћебетом покривена, чиме се обноћ, док тон-та, више не огртао, туго! И што би га по жена и две, и три на дан, /све оне могу да су горопадне/ оним истим папучама шопале, те их не стигао прикрпити, сињи!“

И из овога пасуса може се видети како г. Настасијевићу у свечаним, чак лирским изливима падају на памет сасвим вулгарни изрази и он их, по већ констатованом осуетву осећања за комично, најревносније уноси, и не осећајући при том колико је управо очајан контраст између вулгарног „тон-та“ и „туго“, или између онога „шопати“ и онога „сињи“. Факат би био потпуно несхватљив ако се не би прилило оно што изгледа да је ипак истина: то јест да је такав факт могућан само онда ако се и приповедање схвати само као једно „тонтање“, истрајно, дурашно, до падања у несвест.

Надам се да не може бити никаквог изненађења ако, не позивајући се више ни на какве цитате, кажем да је моје искрено мишљење да г. Настасијевићева „Хроника“ не заслужује да уђе у Задругина издања.

Ж. Милићевић

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Белић, Александар. Насиље над језиком. *Наш језик*, год. 1 (1933): 257–262.
- ВИНАВЕР, Станислав. У одбрану наше књижевности. *Идеје* 1/24 (4. V 1935): 2.
- ДЕЛИЋ, Јован. Импликације спора око Настасијевићевог језика: А. Белић, И. Андрић, С. Винавер и М. Настасијевић. *Александар Белић, српски лингвиста века*. Књ. 3. *Александар Белић и „београдски стил“*. Ур. Александар Милановић. Институт за српски језик САНУ, Београд, 2018.
- ДИМИТРИЈЕВИЋ, Владимир. *Светица српског језика: рана читања Момчила Настасијевића*. Горњи Милановац: Библиотека „Браћа Настасијевић“, 2011.
- КАШАНИН, Милан. *Пронађене ствари*. Просвета, Београд, 1961.
- КОВАЧЕВИЋ, Милош. *Грамајичке и стилскичке теме*. Јавна установа „Књижевна задруга“. Бањалука, 2003.
- МИЛИЋЕВИЋ, Живко. Књижевник тражи читаоце. *Политика*, бр. 8032, год. XXVII (16. септембар 1930): 11.
- МИЛИЋЕВИЋ, Живко. *Књижевне хронике*. Књ. 1. Државна штампарија Краљевине Југославије. Београд, 1931.
- МИЛИЋЕВИЋ, Живко. Сви прави и истински пријатељи наше књижевности озбиљно су забринути. *Политика*, бр. 9678, год. XXXII, (27, 28, 29, 30. април 1935): 12.
- МИЛИЋЕВИЋ, Живко. Белешка о писцу. *Творци и њумачи*. Суботица: Минерва, 1958.
- НАСТАСИЈЕВИЋ, Момчило. „О раду у Српској књижевној задрузи. *Идеје* 1/24 (4. V 1935): 2.
- НАСТАСИЈЕВИЋ, Момчило. *Проза*. Сабрана дела Момчила Настасијевића. Књ. 3. Прир. Новица Петковић. Дечје новине, Г. Милановац. 1991.
- НАСТАСИЈЕВИЋ, Момчило. *Есеји, белешке мисли*. Сабрана дела Момчила Настасијевића, Књ. 4. Прир. Новица Петковић. Г. Милановац: Дечје новине, 1991.
- ПЕТКОВИЋ, Новица. О издању Настасијевићеве прозе (уређивачке напомене). *Сабрана дела Момчила Настасијевића. Проза*, књ. 3, Горњи Милановац: Дечје новине.
- СЕЛИМОВИЋ, Меша. *Сјећања*. Слобода. Београд, 1977.
- СТИПЧЕВИЋ, Светлана. *Књижевни архив Српске књижевне задруге*. СКЗ, Београд, 1982.
- СТИПЧЕВИЋ, Светлана, СТИПЧЕВИЋ, Никша. *Задруга и њени њисци*. СКЗ, Београд, 2004.

Nedeljka V. Bjelanović

*PEČALNI TRUDBENIK AND SPIRITUS RECTOR:
DESTINY OF THE COLLECTION HRONIKA MOJE VAROŠI*

Summary

The paper discusses and comments on Živko Milićević's negative review of the manuscript *Hronika moje varoši* (*Chronicle of my town*) by Momčilo Nastasijević, submitted to the Serbian Literary Association in 1931. The review was submitted without a date so the year when it was written was determined later. It is kept in the Archive of the Serbian Literary Association. It is a testimony not only to a revolutionary time ripe with poetic differences, but also speaks a lot about the people involved, about literary squabbles and generally about the cultural circumstances in the undoubtedly vivid period between the two world wars. The history of this interesting case in our publishing is part of the history of our literature and our cultural history in general. The *Chronicle of my town* was first structured in an unusual way and then published in a roundabout way, later becoming part of our literary canon. The process started with a negative review and consequently a refusal of publication, which was followed by the author's bitter reaction that went unnoticed. Then came a crushing text written by one of the greatest authorities of that time and present day as well, but it all ended with the manuscript being published posthumously. This was followed by reprints, numerous selections of authors and anthologies, two editions of collected works (one of them a critical edition) and introduction to the curricula of schools and universities. This process of canonization lasted for almost six decades since the moment discussed in this paper. Years and decades later literary and cultural public was the one that made a final verdict in the conflict described here. Although Nastasijević was always a kind of an exclusive author with a narrow audience, the *Chronicle of my town* became an unavoidable title of Serbian avant-garde prose and Serbian literature in general.

Институт за књижевност и уметност
Београд
nperisic@gmail.com

Др Јелена Марићевић Балаћ

СИСТЕМ ЗНАЧЕЊА ФЛОРАЛНОГ И ФАУНАЛНОГ СВЕТА У *СЕОБАМА* МИЛОША ЦРЊАНСКОГ^{1*}

Рад представља резултат истраживања значења флоралних и фауналних мотива у роману *Сеобе* (1929) Милоша Црњанског. Свет природе у датом роману до сада је испитан у светлу фолклорне традиције и односа суматраизма и мита. Циљ рада је да се проблематици приступи у целости, те да се изведе комплетна типологија мотива и покуша пронаћи одговор на крајње питање њеног значења. Аполонско и дионизијско начело условљено је природом, те је Црњански, у ничеанском смислу, оживео трагедију овим романом.

Кључне речи: флора, фауна, звезда, грчка божанства, трагедија.

„Али реци, ти чудни туђинче, колико је овај народ морао да препати да би могао постати овако леп! А сад ме прати на представу трагедије и принеси заједно са мном жртву у храму оба божанства“ (Ниче 2012: 126).

Свет природе у делима Милоша Црњанског није тек произвољно дат, већ је, може се рећи, семантички естетизован и сугестивно функционализован. Запажено је да људски живот у стваралаштву Црњанског бива „потпуно замењен животом природе“ (Раичевић 2005: 94), те да се његов литерарни свет може сагледати као „храм подигнут у част вере у метафизичку повезаност природе и условљеност сваког човековог поступка“ (Раичевић 2009: 1212). Смештајући радњу романа *Сеобе* (1929) у историјски тренутак 1744–1745, који прати и природну смену годишњих доба, писац је назначио да се преплићу историјски и друштвено-политички аспекти са митским и цикличним.

Близак уметнички концепт остварен је у епу *Бој змаја са орлови* (1791) Јована Рајића. Рајић је, наиме, пишући о рату Турске против Аустрије и Русије, у коме су учествовали и Срби, еп битно алегоризовао симболичким, хералдичким и емблематским представама флоралног и фауналног света,

* Рад је настао при пројекту *Асїекїи иденїиїейїа и њихова обликовање у срїској књижевносї* (178005), који се реализује на Филозофском факултету у Новом Саду.

те фигурама античких божанстава. Као вид крајњег унижавања Мухамеда, у еп су уведени Фаун и нимфе, „као персонификације нетакнуте дивље природе [...] симболишу и централни предмет просветитељске критике – дивљаштво ума и некултивисаност, у које ће на крају запасти Мухамед“ (Грбић 2010: 401). Аустрија, Русија и Србија, хералдички представљене *орловима*, као царским птицама, оличењу светлости и просвећености, супротстављене су турском *змају*, тј. али, чудовишту хтонског, мрачног и дивљег света. У *Сеобама*, међутим, Срби ратују за Аустрију, далеко од Турске и Русије, али, за разлику од Рајићевог епа, стиче се утисак да су они уроњени у свет Фауна и нимфи. Иронични писац је слој приказаних предметности уобличио флоралним и фауналним представама и Срба и Аустријанаца, практично критикујући „просветитељску критику“, и отварајући проблем за шире тумачење.

Свет флоре и фауне у *Сеобама* до сада је парцијално тумачен у контексту анализирања односа између суматраизма и мита (Радин 1993: 191–219), те фолклорних представа у роману (Перић 2006: 165–181; Самарџија 2009: 497–521). У целини гледано, биљни и животињски свет систематично се може груписати око најзаступљенијих мотива: овна, вука/курјака, жабе, пса, медведа и јарца (уз петла, ћурана, гусана, врране, шеве, свраке, голуба, ласте, мачке, лисице, зеца, змије, рибе, паука, мушица, црва), то јест вртова и дрвореда дудова, багремова, јабланова/топола, јелових шума, воћки, посебно крушака, винограда и грожђа, цвећа и биља.

За мотив овна највише се везује лик Вука Исаковича, будући да се он огрће овновским кожама, које имају чак и својство апотропеја: „Сјај месечине пође са ње, појави се над помрчином, прође и нестане у ноћи, што мокра улази и одлази, улази и одлази једнако, заобилазећи га и влажећи му огромне груди и трбух, врућ и подбуо, увијен овнујским кожама, на којима је руно пробијало зној“ (Црњански 1990: 7). Такође, Вук Исакович је покушавао да „излечи стомак глађу, вином и ракијом, заогрћући га овнујским кожама, по савету свога слуге“ (Црњански 1990: 67), али је и Аранђел Исакович након несреће, а непосредно пре прељубе, „скинут го, истрљан песком, па затим завијен у овнујске коже“ (Црњански 1990: 44). Можда је чин прељубе инициран и тиме што је госпожу Дафину Аранђел огрнут овнујским кожама подсећао на Вука Исаковича. Ован симболизује снагу и плодност и сматра се владарем жртвеног Огња и богом огњишта (Гербран и Шевалије 2013: 656). Посебно је интересантно што се Аполон именује Овнујским богом и чуварем стада (Гербран и Шевалије 2013: 657), ако се има у виду да се Славонско-подонавски полк, којим руководи Вук Исакович, неретко именује стадом: „Збијен, све више, кретао се [полк] даље као стадо, све ниже опуштених глава“ (Црњански 1990: 60).

На неким местима, штавише, уводи се диференцијација у карактеризацији полка посредством мотива црних оваца: „Мажући каишеве, простирали су гуњеве по земљи и гребали рукама са њих блато, чешући затим шубаре као црне овце“ (Црњански 1990: 20); „И док су се чупави и барусави

извлачили из шатора, збијени у гомиле као неки црни овнови“ (Црњански 1990: 99) и Вукови клобуци „појавише се на врху брежуљака, у високој трави, као неко црно стадо што је нагрнуло преко брега, из торова“ (Црњански 1990: 109). Ако се представа црних оваца унутар полка осмотри у контексту велшке приче о начелу сељења душа, оличених у црним и белим овцама (ГЕРБРАН и ШЕВАЛИЈЕ 2013: 658), можемо закључити да Вук Исакович добија атрибуте Аполона, тј. Овнујског бога који управља сеобама душа са овог на онај свет. Аполон се именује и као *сребрнолуки бої*, брижан пастир, који штити стада и жетве, док се у миту приказује као пастир који управља скуповима људи, симболишући „највише продуховљење и људски успон“ (ГЕРБРАН и ШЕВАЛИЈЕ 2013: 24–26). Пастири, уосталом, у асиро-вавилонским културама имали су космичко значење, тј. били су пастири стада звезда, док је за време мрака пастир добијао улогу психопомпа илити водича душа (ГЕРБРАН и ШЕВАЛИЈЕ 2013: 673). Јасно је да ови подаци постају незанемарљиво битни када се имају у виду снови Вука Исаковича, који стају у наслов првог и последњег поглавља, емблематичан стих „Бескрајан, плави круг. У њему, звезда“.

Наравно, у *Сеобама* је мотив овна важан када се говори о Секулиним мукама: „Везаних руку и ногу, запушених уста, дахћући, очекивао је да га понесу и трзао се с времена на време, као и они овнови који су ту, пре клања, лежали“ (Црњански 1990: 25) и „Говорило се да га враћају дома и да му је исцурило једно око, да су му оба увета спала и да му је сад лице као глава у одераног овна, без коже, са испалим костима“ (Црњански 1990: 137). Очито је да у Секули можемо препознати жртвеног овна, а да у његовом кажњавању можемо наслутити некакав ритуал који неминовно претходи одласку Славонско-подоунавског полка на ратиште.²

Презиме Исакович, поред осталог, може деловати симболички сугестивно када је реч о жртви, будући да је, према *Свештом њисму*, Аврам требало да жртвује сина Исака у име Божје љубави, али се у последњем тренутку појавио ован, који је био жртвован уместо Исака (*ПРВА КЊИГА МОЈСИЈЕВА* 1: 22). Вук Исакович, по презимену, требало би да припада лози спасених у земаљском погледу, јер је пронађен ован који ће бити жртвован уместо њега. Међутим, будући да му се отац звао Лазар, а ово име има јасну симболичку ауру опредељења кнеза Лазара за небеско царство, у жртвовању целог полка можда можемо да у крајњем исходишту наслутимо Вуково опредељење да *сїаго* својих војника спасе, тј. да им душе упокоји на небу у виду звезда.

Пишући о „Еросу и жртви“ у *Сеобама*, Горана Раичевић (2010: 113) истакла је *мошћив чарнојевићевсїва*: „ратници који ратујући за туђе интересе изневеравају основни принцип војничког позива – спремност за личну

² Секула је био жртвени ован, док би обешени војници полка били жртвени јагањци: „шест згрчених ногу, као шест одераних јагњета“ (Црњански 1990: 108). На Славонско-подоунавски полк није гледано као на људе. Они су окончали своје животе као што су клани печени јагањци, овнови и јарићи по местима куда су се кретали (Црњански 1990: 10, 15, 63).

жртву ради просперитета колектива којем припадају“. Вук Исакович једним делом јесте изневерио своје принципе, јер је у предвођењу свог полка био руковођен и жељом да добије виши чин у војсци, али и да би донекле побољшао статус свог народа у монархији.³ Међутим, схватио је да су и српски народ и он сâм преварени, те да у њему можемо препознати Исаковог сина Исава, коме је отац оставио овај благослов: „А Изак отац његов одговарајући рече му: ево, стан ће бити на родној земљи и роси небеској озго. Али ћеш живјети од мача својега, и брату ћеш својему служити“ (*ПРВА КЊИГА МОЈСИЈЕВА* 27: 40).

Исавов млађи брат Јаков није био *руџав* као он, а, како је Исак у старости ослепео, Јаков је преварио оца и добио прави благослов, намењен брату: „И јарећим кожицама обложи му [мајка Ребека] руке и врат гдје бјеше гладак“ (*ПРВА КЊИГА МОЈСИЈЕВА* 27: 16). Огрнут „јарећим кожицама“, Јаков асоцира на трагедију, ако имамо у виду да трагедија потиче од речи *τράγος* и *ῥῶδή* што значи јарчева песма. Како у Вуку можемо наслутити Исава, у Аранђелу Исаковичу можемо запазити црте Јакова: „понашао се према старијем брату, као што се понаша према млађем“ (Црњански 1990: 33) и из доживљаја госпоже Дафине сазнајемо да је Аранђел, попут Јакова, био знатно ћосавији од Вука: „Нити је желела да се да, том младом, сувом и жутом деверу, који је сећаше њене куће и браће, нити је волела његове руке са жутиим ноктима, нити његове калуђерске брке и браду, црне и ретке“ (Црњански 1990: 41).

Аранђел Исакович је, надаље, у складу са Јаковљевом лажном рутавошћу, надомешћеном „јарећим кожицама“, карактеризован управо као јарац: „Седећи на њеној [Дафининој] постељи [...] голицајући је својом ретком брадицом, гуркајући је главом у груди, као неки питоми јарац“ (Црњански 1990: 119), „Пред зору, кад су пристизали Земуну, он је лежао у колима сатрвен ноћном вожњом, избледео, оматорио, као неки стари јарац, уздрхтале браде“ (Црњански 1990: 134) и над Дафининим мртвим телом лелекао је као јарац (Црњански 1990: 135).

Како је Вук Исакович Аполон, Овнујски бог, тако је и Аранђел Исакович могућа пројекција Диониса, ако се има у виду да је јарац био посвећен овом божанству (ГЕРБРАН И ШЕВАЛИЈЕ 2013: 310). Додатно, Аранђел Исакович био је „сув, жут, у дугачком ћурку од курјачине, са бројаницама од ћилибара у руци, као крупним, зрелим грожђем“ (Црњански 1990: 12), а управо су грожђе, винова лоза и вино атрибути Диониса (ГЕРБРАН И ШЕВАЛИЈЕ 2013:

³ Познато је да су *Мемоари* Симеона Пишчевића у извесној мери утицали на писање *Сеоба*. Чини се да се кроз личност и лик Симеона Пишчевића и Вука Исаковича посредује сличан проблем: „Војничка егзистенција Пишчевића осветљава XVIII век из перспективе која је неминовно ’вертикална’. Та вертикала није проста слика војничке хијерархије, већ продубљено схватање живота као непрестаног рада воље-за-чиновима, како бисмо могли пародично описати ничеанску вољу за моћ, али не натчовечно издвојену од стада, већ дубоко у њега урођену“ (Владушић 2007: 31).

161), који, попут Аполона, има моћ психопомпа, али душе преводи у подземље (ГЕРБРАН И ШЕВАЛИЈЕ 2013: 162).⁴ Његова сексуална неутаживост, пак, оличена у бурном, чулном и страстvenом животу са различитим женама, живо асоцира на Пана, који је познат по вребању и напастовању разних нимфи и младића (ГЕРБРАН И ШЕВАЛИЈЕ 2013: 663).

Поред јарца, лик Аранђела Исаковича осенчен је мотивом пса: Дафини је „годинама лизао, у сновима руке, понизно као куче“ (ЦРЊАНСКИ 1990: 46), имала је утисак да јој је на постељу скочио пас (ЦРЊАНСКИ 1990: 48) и „Пошто је љубав тако бедна, она ће живети без љубави, уз овог, сухог, жутог човека, што на кантару мери сребро и што јој лиже руке, понизно као псатанце“ (ЦРЊАНСКИ 1990: 51). Наравно, није случајно што се „злокобни аспект пса придружује симболизму јарца“ (ГЕРБРАН И ШЕВАЛИЈЕ 2013: 672) и што и пас „уводи у појмове смрти, краја и подземног света“, а када је реч о јављању пса у сну то директно упућује на делање враџбина (ГЕРБРАН И ШЕВАЛИЈЕ 2013: 667).

Псом је неретко окарактерисан и Славонско-подунавски полк и то у посве негативном светлу. Као што се у односу на Вука Исаковича/Овнујског бога полк одређује као стадо, тако је једина веза између Аранђела и полка атрибуирање псетом, с тим да је једино што их повезује дугогодишња верност појуди за снахом и служењу демонском барону Беренклау, тј. бечком ћесару: „полк је само цвилео и завијао целу ноћ, под градом, као пребијено псето“ (ЦРЊАНСКИ 1990: 26), „Славонско-подунавски полк беше отишао на војну, после смотре у Печују, као пребијено псето, понизан и тих“ (ЦРЊАНСКИ 1990: 60) и барон Беренклау третирао је полк као псе за лов: „имао је увек утисак да иде у лов, са псима што га гледају понизно и верно, које може да напузда да разгризу све што му препречи пут“ (ЦРЊАНСКИ 1990: 86).

Барон Беренклау је на полк гледао као на ловачке псе, док се Принцеза Мајка поигравала са младим Вуком Исаковичем као са мачетом.⁵ Посматрала га је „као што се посматра, из прикрајка, маче, кад му се баци клупче конаца“ (ЦРЊАНСКИ 1990: 75), дакле, као вид разоноде. Она се „змијски пренемагала пред старим официрима и мужем“ (ЦРЊАНСКИ 1990: 78), али су јој се на Вуку допадали „змијски, опуштени брци, који су за њу били нешто тако необично“ (ЦРЊАНСКИ 1990: 77), тј. у њему јој се допало нешто од при-

⁴ Представу Аранђела Исаковича Снежана Самарџија (2009: 508) сагледала је као фолклорну представу ђавола.

⁵ Мотив мачке доведен је у везу и са Аранђеловим првобитним погледом, који је био „светао и жут, као у мачке“ (ЦРЊАНСКИ 1990: 141), те са комесаревом кућом у којој су пребивале две беле мачке: „Честејши Исакович пробудио се, зачуђен сликама над главом, сатом који му је, мада опсова, одсвирао један мениет, безбројним, танконогим сточићима и свиленим покривачима, на којима су спавале две беле мачке“ (ЦРЊАНСКИ 1990: 20). Оне су се привиђале госпожи Дафини: „била сишла са осветљеног зида као нека бела мачка, пузећи по стварима и по пећи. У тај мах госпожа Дафина примети и другу“ (ЦРЊАНСКИ 1990: 54). Овакав вид повезаности, Ана Радин (1993: 192) посматрала је из суматраистичке перспективе, према којој се и човек и живот виде као удвостручени.

роде оног што је испољавала према другима. Ако на то придодемо да између ње и Вука Исаковича никада није дошло до полног чина, можда бисмо могли да изнесемо претпоставку по којој би Принцеза Мајка имала обресе богиње Артемиде, Аполонове сестре близнакиње, богиње лова и дивљачи. Она је богиња месеца, а Аполон сунца (ГЕРБРАН и ШЕВАЛИЈЕ 2013: 30), па је, као у балади *Женидба Милића барјакџара*, њихов сусрет немогућ. Богиња Артемида била је позната по округлости према мушкарцима, а њен култ носи име управо *кулѝ Прамајке*.⁶ Такође, „њена дивљач су људски нагони које треба савладати“, а са богињом Афродитом чини „целовити портрет жене“ (ГЕРБРАН и ШЕВАЛИЈЕ 2013: 31).

Њихов други сусрет био је погубан за Вука Исаковича: „Састанак са оном матором принцезом гризао га је у мозгу као неки црв“ (ЦРЊАНСКИ 1990: 101) и то је наружило његово сећање на младост и снагу, а уједно, с обзиром на то да црви симболизују „деструктиван вид либида“ (ГЕРБРАН и ШЕВАЛИЈЕ 2013: 112), и еротску потенцију.

Снага, борбеност и сексуална потенција, али и њихово опадање, Вука Исаковича презентовани су кроз учестала поређења са медведом: „Милујући ћерчицу, нареди да се вози лагано, и као неки остарео медвед, сав накинђурен, поче у колима пред дететом да скаче и мумла и игра“ (ЦРЊАНСКИ 1990: 13); приликом покушаја да га покатоличе „кад слуге раскрилише врата трпезарије и показаше седишта за богатим столом, Исакович се трже и неком медвеђом снагом устаде на ноге“ (ЦРЊАНСКИ 1990: 27); Аранђел Исакович „разумео је да је та жена [Дафина] после била постала крупна и једра животиња, која је са оним медведом јурила по мраку, као бесомучна“ (ЦРЊАНСКИ 1990: 40); „Дафина га [Вука] је волела некад неизмерно и који је сад био тешко оронуо, остарео, мада се каткад још чињаше, на коњу, снажан као медвед“ (ЦРЊАНСКИ 1990: 41); Вук „у тим пољанама, пред шумом, приметио је још по коју усамљену кућу, као пањ, и по које дрво што је изишло на пропланак, крупно и тешко, као неки медвед“ (ЦРЊАНСКИ 1990: 66) и „Кад му ни после првих победа, не дадоше за потполковника, престаде и да се брије и дотерује, тако да му нокти израстоше и да код Штразбурга изиђе пред Карла Лотариншког, као прави, подивљао медвед“ (ЦРЊАНСКИ 1990: 93).

Ни карактеризација медведом није произвољна, јер се медвед сматра емблемом ратничке класе (ГЕРБРАН и ШЕВАЛИЈЕ 2013: 560), али и Великим Оцем, који у грчкој митологији прати управо богињу Артемиду – Прамајку, бивајући повезиван са нагоном и подземним силама (ГЕРБРАН и ШЕВАЛИЈЕ 2013: 561). На том трагу јесу и визије госпоже Дафине у којима јој се муж јавља у обличју жаба, звери и пацова, змија и пужева (ЦРЊАНСКИ 1990: 39, 54), „јашући на великој жаби и ходајући по води“ (ЦРЊАНСКИ 1990: 52). Снежана

⁶ Жена Александра Виртембершког, Принцеза Мајка, оставила је у Вуковом „несвесном дубок, болан и неизбрисив траг, тако да и после три деценије поистовећује њен лик са ликом своје кћерке која се удаје. А то симболизује, будући да у сну нема младожење, венчање Вука Исаковича са Принцезом, наравно, у метафоричком смислу“ (Настовић 2007: 120).

Самарција (2009: 504) објашњава да је жаба повезана са хтонским простором, али и љубавно-брачном симболиком, те са душама мртвих. Млађа кћи Вука Исаковича и Дафине била је „сва крастава“ (Црњански 1990: 52), што је имплицитно доводи у везу са кошмарним призором оца из Дафининог сна. Наравно, посебно је интересантно што је име Дафина еквивалентно биљци дафини или ловору, те да управо дафинино/ловорово масло лечи красте (Софрић 1990: 82). Како је и Дафинина љубав према Вуку подвргнута искушењу или враџбинама, то се пренело на децу, без могућности за излечење.

Веза између Вука и Дафине унеколико се може сагледати у светлу мита о Аполону и нимфи Дафне која се претворила у лоровов венац, један од његових атрибута. „Гонио је Дафну, планинску нимфу, свештеницу Мајке Земље [...] Мајка Земља остави уместо Марпесе лоровово дрво, од чијег је лишћа Аполон, да би се утешио, сплео себи венац“ (Гревс 2008: 74). Повезаност Дафине са Мајком Земљом, поставља питање везе са Принцемзом Мајком, тј. Прамајком. Будући да Артемида твори целовиту представу жене са Афродитом, можемо претпоставити да је лик госпоже Дафине оцртан богињом љубави, која видно испољава своју женственост, кроз украшавање, улепшавање и раскош (Гербран и Шевалије 2013: 1033). Примера ради, лепа госпожа Дафина „облачила је своје тршћанске и млетачке хаљине, пуне провидних чипака, затезала своје свилене чарапе и превезе на грудима, па их је после свлачила“ (Црњански 1990: 36).

Будући да је у надлештву Аполона – сунце, Артемиде – месец, а Афродите – звезда Даница (Северњача, Зорњача, Венера), госпожа Дафина уклопила би се у систем светлећих небеских тела, исписан романом *Сеобе*. Звезда Даница апострофирана је у роману у поглављу у којем Вук Исакович сазнаје да је Дафина умрла: „два реда црних, чађавих, оштрих кровова, напуштених и непомичних, међу којима се видео танки млаз заплавелог неба и, на њему, звезда Даница“ (Црњански 1990: 96). Са Вуком и Аранђелом, госпожа Дафина има једну додирну тачку. Сагледана као звезда Даница, за коју се верује да показује пут звездама (Гербран и Шевалије 2013: 1032), и она се декларише као психопомп.

У улози животиња медијатора, али и оних чија симболика је директно повезана са светлошћу, нашао се петао. На путу до пакла или неба верује се да човека могу да прате пас, коњ или петао (Гербран и Шевалије 2013: 701), тако да стање полка између живота и смрти обележава појављивање плавог петла од дрвета (Црњански 1990: 111), док Дафинину смрт предсказује гвоздени петао кога је Аранђел видео на путу до патријарха (Црњански 1990: 129). Поред петла, издваја се и соларна симболика вука, видљива у виђењу звезде Сиријус као Небеског вука, који се сматра чуваром Небеске палате (Великог медведа) (Гербран и Шевалије 2013: 1072). Име јунака, Вук⁷ Исакович,

⁷ Славонско-понунавски полк, којим руководи Вук, на једном месту назван је курјацима: „Упадали су у варош, као курјаци, кроз стрме ходнике, уске и влажне као олуци“ (Црњански 1990: 18).

и његово атрибуирање медведом (или Великим медведом) јасно указује на повезаност са горњим светом и звездама.

Најближе горњем свету свакако су птице, које су доведене у везу са госпожом Дафином (ласте и грлица) и са Славонско-подунавским полком (голубови, шеве, свраке, јата врана и врабаца). Чин прељубе између Дафине и Аранђела условио је долазак ласта касније него што иначе долазе (Црњански 1990: 56), а преминула Дафина у Аранђеловим очима чинила се као „излетела нека ухваћена грлица“ (Црњански 1990: 139). Из тога можемо да приметимо како чин људи прати реакција природе, у овом случају „чистих птица“ (Гура 2005: 458). Осим што су јата врана, па и врабаца, стални декор у роману, и што се полк храни голубовима, свраке и шеве обележиле су позорницу смрти, на којој су вешани српски војници. Сврака као симбол брачне невере (ГЕРБРАН и ШЕВАЛИЈЕ 2013: 923) и шева као обележје јединства земаљског и небеског (ГЕРБРАН и ШЕВАЛИЈЕ 2013: 932) на овај начин повезују сцене умирања и губљења порода госпоже Дафине са вешањем полка, што добија на значају у контексту веровања да се „жене, умрле на порођају, придружују жртвованим ратницима или ратницима погинулим у боју“ (ГЕРБРАН и ШЕВАЛИЈЕ 2013: 734).

Када је реч о Дафиној вези са мужем, она је обележена ловом на лисице (Црњански 1990: 49) и призором мрава: „Вук је сунчао трбух, посматрајући сатима мраве „што су крај његове главе врвели“ (Црњански 1990: 65) и Дафини се учини „да је само оно лето било истинско, са својим травама и лишћем, ситним бубама и мравима“ (Црњански 1990: 118). Лисица се узима као преносилац душе (ГЕРБРАН и ШЕВАЛИЈЕ 2013: 503), тако да заједнички лов (Аполона и Афродите) може да потврди њихову улогу водича душа. И док у сећању госпоже Дафина лето њихове љубави (траве, бубице, мрави) постаје светла тачка њеног живота, за Вука Исаковича је тај призор такође позитивно конотиран и смештен у контекст његове контемплације и сна о бескрајном плавом кругу и звезди у њему.

За разлику од мрава, мотив мува повезује контемплацију госпоже Дафине након прељубе (Црњански 1990: 124) и призор јата мушица око глава обешених српских војника (Црњански 1990: 108). Код Грка је мува била света животиња с којом се подударују нека од Зевсових и Аполонових имена, усковитланост олимпијског живота и свеprisутност богова (ГЕРБРАН и ШЕВАЛИЈЕ 2013: 592). Како Вук Исакович задобија атрибуте Аполона, у јату мушица можда можемо наслутити његово присуство или повезаност са женом, породицом и својим војницима. Мотив јата мушица може се осматрити и у контексту појављивања паука у ситуацији када покушавају да покатоличе Вука Исаковича: „Однекуда је допирао мирис јоргована и месечина једног фењера. Над њиним главама спуштао се, од једног анђела, огроман паук, са велике мреже, али га они не приметише“ (Црњански 1990: 26). Вук Исакович и његов полк који су метонимијски представљени сликом мушица, очигледно да се кроз ову сцену потврђују као плен за кога паук припрема замку.

Поређење између аустријског комесара који је „сав шарен и надувен, дотле, под перјем, као ћуран, црвен у лицу и зелен у потиљку“ (Црњански 1990: 22) и Вука Исаковича који је „смешно тужан, као гусан на ледини“ (Црњански 1990: 93), може се рећи да оставља утисак трагикомичног. Представа ћурана лишена је било какве симболике и сведена је на опис, док у мотиву гусана препознајемо симболику која се тиче супружничке верности (ГЕРБРАН и ШЕВАЛИЈЕ 2013: 257), предосећања опасности и, што је посебно важно, бола човека који мора да напусти своје родно место и лута, како верују Кинези (ГЕРБРАН и ШЕВАЛИЈЕ 2013: 258).

У село се једино враћа привиђење страдалог Вуковог слуге Аркадија, који је био „потерао крмачу, везавши је за ногу“ (Црњански 1990: 19). Чудновато привиђење могло би се објаснити блиском везом која постоји између крмаче и прасића, који у египатској митологији представљају богињу Нут и звезде (ГЕРБРАН и ШЕВАЛИЈЕ 2013: 428). Тим посредовањем крмача-звезда вратила је Аркадија кући.

Осим крмаче, звезде су метафоризоване и цветовима дуда (ГЕРБРАН и ШЕВАЛИЈЕ 2013: 185), који се неретко јављају у *Сеобам* у виду дрвореда или у својству емблематизовања прељубништва: Дафина је „иза дудова“ пала Аранђелу на руке (Црњански 1990: 12), повампирена се пењала на дудове (Црњански 1990: 142) и млад дуд стајао је над Станином кућом (Црњански 1990: 143). С мотивом прељубништва у истој равни стоје непрегледни и густе врбаци: Аранђелова кућа налази се међу врбама (Црњански 1990: 32), а након прељубе су нагло промрзли (Црњански 1990: 53). Врба је дрво које осим туге значење црпи у релацији: смрт – бесмртност (ГЕРБРАН и ШЕВАЛИЈЕ 2013: 1064), луг врба посвећен је Прозерпини у доњем свету (Софрић 1990: 72), а сади се и на гробовима људи и митских особа (ГЕРБРАН и ШЕВАЛИЈЕ 2013: 1064, Софрић 1990: 73). Врбаци су, наравно, обележили умирање госпоже Дафине, али они „зјапе“ пред очима умирућег Славонско-подунавског полка (Црњански 1990: 136), сведочећи потенцијално још једно својство врбе, које је повезује са српским војницима: „Врбин колац забијен у земљу, хвата корена, и живи као за инат“ (Софрић 1990: 71).

Код Кинеза је врби еквивалентан багрем, који је обележје бесмртности и ускрснућа (ГЕРБРАН и ШЕВАЛИЈЕ 2013: 42), али се писац приклонио и српском веровању по коме „багрем није добро дрво и да га не треба садити близу куће ’јер ће у кућу ударити гром““, кућа Вука Исаковича после родоскрвног греха је „препукла на северној страни“, а Аранђел је „под белим облацима багремова“ починио грех (Радин 1993: 202–203). За разлику од српских војника који „живе за инат“ попут врбиних кочева, Пантелејмон се бацао на багремов колац, сећајући се својих и страдања своје породице (Црњански 1990: 129), идући ка искупљењу, васкрсењу и спасењу.

Вук Исакович стремио је ка својој звезди и бесмртности посредством загледаности „у горостасне врхове [...] јелових шума“ (Црњански 1990: 65). Јела се сматрала краљем шума и дрветом које има душу, али и које душу може да вазнесе у небо, као у легендама о Светом Сави или у песми *Смрт*

Марка Краљевића (Софрић 1990: 130–131). Лежећи „непомичан“ и „лебећи између живота и смрти“, Вук је у оку носио и „врхове јабланова“ (Црњански 1990: 66), тако да се јеле и јабланови декларишу као његова апотропејска дрвета, тј. својеврсне амајлије. Синоним за јаблан је топола, а управо је гроб Лазара Исаковича обележен трима тополама (Црњански 1990: 22), које, попут јеле, имају медијаторску улогу.

Конечно, осим дрвореда дудова, багремова, јабланова, те шума јела, флорални свет романа *Сеобе* исцрпљује се симболиком биља и цвећа. У првим годинама брака, наиме, Дафини су се очи и уста Вука Исаковича чиниле „као неко биље и сазвежђе“ (Црњански 1990: 49), док је Вуково сећање на младост и Циганчице обележено ружиним цветом (Црњански 1990: 68). Његово сећање на младост и очараност Принцезом Мајком сачувало је и приказ њених чарапа које су биле извезене златним цвећем (Црњански 1990: 76), али се зато скоро Дафинина смрт мерила огледалцетом које је било „оковано у оквир од гвозденог цвећа“ (Црњански 1990: 117). Најпоследње, ишибани Секула је „изгледао као неки велики цвет, сад бео, сад рујан“ (Црњански 1990: 25). Из наведених примера можемо да закључимо да се метафоричком цвета сугеришу барем два нивоа значења – сећање на младост, долазак смрти и жртва. Цвет, иначе, представља и „архетипски лик душе“ (ГЕРБРАН и ШЕВАЛИЈЕ 2013: 118), тако да се у биљу које наликује звездама и ружама провиди душа Вука Исаковича, у великом цвету Секулина душа, а у златном и гвозденом – заводничка душа Принцезе Мајке и покајничка душа госпоже Дафине.⁸

Када је, пак, реч о воћу, вредне помена су бресква и крушка, које се везују за Принцезу Мајку. Њена млада колена била су налик на брескве (Црњански 1990: 76), воћку бесмртности (ГЕРБРАН и ШЕВАЛИЈЕ 2013: 85), али је њен струк у старости наликовао на „стабло неке старе крушке“ (Црњански 1990: 80), а баш на стабла овог вештичјег дрвета (Софрић 1990: 143) били су повешани српски војници (Црњански 1990: 108). У огледању мотива бресака и крушки можемо увидети јаз између младости и старости, бесмртности и смрти, снова и разочарања.

Из изнетих примера и запажања може се извести констатација да се у атрибуирању ликова одређеним флоралним и фауналним мотивима, поред осталог, успоставио и систем парова и симетрије. Вук Исакович је осим именом, означен и овном, медведом, мачетом, гусаном, жабом и змијом, а његов брат Аранђел – јарцем, псом и мачком. Славонско-подунавски полк добио је лик курјака, стада, жртвених јагањаца (Секула је жртвени ован), пребијеног псета, док је његово страдање обележила позорница мува, шева, сврака, врана, врабаца и крушки. Љубав госпоже Дафине у знаку је лисица, мрав и бубица, а упоређена је са грлицом, док је Принцеза Мајка оличење

⁸ У дугој веријанти српске народне бајке *Змија млагожења* невеста ће окајати грех који је учинила мужу, спаливши му кошуљицу, тако што ће га пронаћи када подере гвоздени штап и гвоздене опанке и након што јој помогну Сунчева, Месечева и Ветрова мајка.

змије, од које је остао само црв што изједа Вука Исаковича. На линији Вук – Аранђел – Славонско-подунавски полк – Секула стоји низ следећих аналогича: ован – јарац – стадо/жртвени јагањци – жртвени ован. Може се успоставити и систем аналогича између ликова: Вук – Аранђел – Дафина – Принцеза Мајка, који је еквивалентан грчким божанствима: Аполону – Дионису – Афродити (и нимфи Дафне) – Артемиди. Аполон је владалац Сунца, Артемида – Месеца, а Афродита – звезде Данице. Интересантно је да се и Сиријус, као једна од најсјајнијих звезда, назива Небески вук, чувар Небеске палате (Велики медвед), те да се налази у сазвежђу Великог Пса.

Изједначавање ликова са грчким божанствима, за које постоје корелати у римском пантеону и по којима и планете носе имена, поставља питање крајњег значења оваквог вида карактеризације. Како ликови, њихова делања и стремљења функционишу по „принципу супротности“ (Радин 1993: 212), а будући да функционишу као божанства-планете, можда се њихов однос може осматрити у контексту учења о хармонији сфера. Тезејево играње, наиме, на десно (строфа) и на лево (антистрофа) изједначава се са „стајаћом песмом – еподом – која повезује покрете игре са питагорејским учењем о хармонији сфера [...] у овој песми, по предању учених филозофа, пет такозваних лутајућих звезда, заједно са Сунцем и Месецом, крећући се својим кружним путањама, производе умилне звуке“ (Керн 2007 : 93).

„Дух музике“, који се посредством односа између ликова-планета рађа, можемо довести у везу са ничеанским проблемом „рођења трагедије“. Вук Исакович сагледан као Аполон и рутав Исав, те Дионис у лику Аранђела Исаковича и Јакова маскираног у „јареће кожице“, чини се да сугеришу могућност да се *Сеобе* осматре као својеврсна трагедија. Најпре, према Ничеу (2012: 81), „трагедија, због нестајања духа музике пропада као што се само из тога духа може да роди“, тако да је требало пронаћи њен примаран предуслов, који би могао да стане у следећу мисао: „аполонско и диониско избијају из саме природе“ (Ниче 2012: 21). Дакле, флорална и фаунална естетизација у *Сеобама* могла би да има упориште у покушају да се аполонско и дионизијско начело пронађу у природи, не би ли се успоставило „јединство са срцем свемира“ (Ниче 2012: 33). Ово јединство филозоф је назвао *Пра-Једним*, до кога се долази *вечнојајничким* и додиром са *џраболом* (Ниче 2012: 28–29), јер „цео свет патње треба да би појединац био нагнан на визију“ (Ниче 2012: 29). Стога, визија Вука Исаковича „Бескрајан, плави круг. У њему, звезда“ јесте визија која је изронила из патње целог српског национа. Та визија је „Сан Вука Исаковича“, а управо је аполонијско и дионизијско начело вођено двама нагонима: сном и пијанством (Ниче 2012: 17).

Такође, као начин „како би се природа присилила да открије своје тајне“ помиње се *родоскрвнуће* (Ниче 2012: 51), што препознајемо у родоскрвној вези Аранђела Исаковича и госпоже Дафине. У страдању госпоже Дафине и Славонско-подунавског полка, као и у Аранђеловом и Вуковом осећају личног и колективног *џрабола*, можемо препознати Ничеову мисао: „будите трагични људи, јер чека вас избављење“ и „народу који је водио ратове

потребна [је] трагедија, неминован напитака што доноси исцељење“ (Ниче 2012: 106), то јест катарзу. У просветитељском начелу које је критиковало дивљу природу, симболички – Фауна и нимфе, није било могућно пронаћи услов за ослобађање аполонске и дионизијске енергије. Оживљавањем Пана, *вечној ајничкој* и *ѝрабола* родила се трагедија у роману *Сеобе*, а, самим тим, попунила се *ѝразнина* која је настала смрћу хеленске трагедије, са којом је пропала и поезија (Ниче 2012: 58) и *ѝразнина* која настаје услед негирања „метафизичког значаја живота“ (Ниче 2012: 119). У коначници, можемо закључити да је трагедија, „најлепши цвет хеленске културе“ (Ниче 2012: 135), засађен у роман Милоша Црњанског, као што се дафина сади на гробовима невино страдалих.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Библија или Свето писмо Старога и Новог завјета*. Превео Стари завјет Ђура Даничић. Нови завјет превео Вук Стеф. Карацић. Загреб: Издање библијског друштва, 1979.
- Владушић, Слободан. Почетак и прекид писања – воља за моћ у *Мемоарима* Симеона Пишчевића. *Порѝреј херменеуѝичара у ѝранзицији*. Нови Сад: Дневник, 2007, 23–46.
- Грвић, Драгана. *Алеѝорије ученој ѝусѝинољубиѝеља. Посѝуѝак алеѝоризације у оѝу-су Јована Рајића*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2010.
- Ђура, Александар. *Симболика живоиѝиња у словенској народној ѝрадицији*. Љ. Јоксимовић и др. (прев.). Београд: Бримо – Логос – Глобосино – Александрија, 2005.
- Керн, Херман. Увођење у лавиринт. Б. Јовановић (прев.). *Зенић*. Год. 2, бр. 4, (2007), 80–93.
- Перић, Драгољуб. *Траѝом дрвне ѝриче*. Нови Сад: Матица српска, 2006.
- Радин, Ана. Суматраизам и мит. *Зборник Маѝице срѝске за књижевност ѝ језик*. Књ. 41, св. 2/3, (1993), 191–219.
- Раичевић, Горана. *Есеји Милоша Црњанској*. Нови Сад – Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2005.
- Раичевић, Горана. Трагање за зорњачом. *Леѝоѝис Маѝице срѝске*. Год. 185, књ. 483, св. 6, (2009), 1205–1214.
- Раичевић, Горана. Ерос и жртва – о миру и рату у *Сеобама* Милоша Црњанског. *Годишњак Филозофској факулѝетеѝа у Новом Саду*. Књ. 35, св. 2, (2010), 109–119.
- САМАРЦИЈА, Снежана. Удео фолклора у првој књизи *Сеоба* Милоша Црњанског. *Зборник Маѝице срѝске за књижевност ѝ језик*. Књ. 57, св. 3, (2009), 497–521.
- СОФРИЋ, Павле. *Главније биље у народном веровању и ѝевању код нас Срба (ѝо Анѝелу Губернаѝису скуѝио и сасѝавио Ниѝевљанин)*. Београд: БИГЗ, 1990.
- ЦРЊАНСКИ, Милош. *Сеобе. Друѝа књиѝа Сеоба*. Београд – Нови Сад – Сарајево: Задужбина Милоша Црњанског – Српска књижевна задруга – Матица српска – Београдски издавачко-графички завод – Просвета – Свјетлост, 1990.

*

GERBRAN, Alen, Žan ŠEVALIJE. *Rečnik simbola*. P. Sekeruš i dr. (prev.). Novi Sad: Stylos, 2013.

GREVS, Robert. *Grčki mitovi*. B. Vein (prev.). Beograd: Familet, 2008.

NASTOVIĆ, Ivan. *Seobe Miloša Crnjanskog u svetlu snova Vuka Isakoviča*. Novi Sad: Pro-metej, 2007.

NIČE, Fridrih. *Rođenje tragedije*. V. Stojić (prev.). Beograd: Dereta, 2012.

Jelena Marićević Balać

THE SYSTEM OF MEANING OF FLORAL AND FAUNAL WORLD IN
MILOŠ CRNJANSKI'S *MIGRATIONS*

Summary

The paper presents the results of a research of the meaning of floral and faunal motifs in Miloš Crnjanski's *Migrations* (1929). The nature world in his work has so far been analyzed in the light of folklore tradition and the relation between Sumatraism and the myth. The aim of the paper is to address the issue in its entirety, to produce a full-length motif typology and try to find an answer to the ultimate question of its meaning. The Apollonian and the Dionysian principle are conditioned by nature, so in this novel, Crnjanski has revived tragedy in the Nietzschean sense.

Филозофски факултет
Нови Сад
Одсек за српску књижевност
mitojelija@gmail.com

Др Саша М. Радојчић

ДРУГА ТРАДИЦИЈА: СИМОВИЋЕВЕ *ИСТОЧНИЦЕ*

Збирка песама *Источнице* Љубомира Симовића афирмише облике традиције који се по симболици и активираним вредностима разликују од облика доминантних у српској култури. Ову разлику *Источнице* остварују на аксиолошко-идеолошком и на архетипско-антрополошком плану. У првом случају, реч је о залагању за универзалне хуманистичке вредности на супрот идеолошки објеној слици новије националне историје, а у другом случају о активирању представа митско-женског принципа различитих од представа патријархално-епског принципа као најнаглашенијег унутар српске књижевне и културне традиције. У интерпретацији појединих песама из *Источница* и других Симовићевих збирки, показује се да је тежња ка афирмацији *групе* традиције једна од константи његовог песничког света.

Кључне речи: Љубомир Симовић, *Источнице*, идеологија, женски принцип, универзалне вредности.

1. ОДГОВОР САВРЕМЕНИКА. Појављивање збирке песама *Источнице* Љубомира Симовића, брошуре од једног табака која је, после забране штампања и растурања већ припремљеног слога у нишкој „Градини“, изашла као додатак 668. броја *Књижевних новина* 7. априла 1983. године, узбуркало је тадашњу књижевну и ширу културну јавност у Србији и Југославији. Дobar, иако углавном на београдску сцену ограничен документарни преглед збивања око *Источница* приредио је Слободан Зубановић у књизи *Од поезије до случаја* (Зубановић 2010). Из данашње перспективе посматрано, у песмама из Симовићеве збирке нема ничега спорног, и утолико нам је лакше да разумемо праву природу *случаја* који се развио око њих. Тај случај је спадао међу последње трзаје једног облика Поретка чији скори крај је био неминован и који се, пошто је изгубио реалну супстанцу култа личности на коме се заснивао, одржавао још само по инерцији.

Сусрет са текстом песама из *Источница* могао је код оновременог читаоца да изазове извесну недоумицу. Очекивања јавности ишла су у правцу

неке врсте исказа са основним политичким значењем. Чему иначе толика бура? Зашто би се узнемирили комитети? Вероватно је реч о делу у којем се, можда езоповским језиком, јер како би могло другачије, говори о друштвеној савремености, на начин који се супротставља правоверном идеолошком говору. Такво схватање Симовићеве збирке могла је снажно да подржи строфа из песме „Запис“: „*Иако и ја, / у мрачно време ово, / све што имам скривам, / њола у нејасно, / њола у незајисано слово*“. Ту је, згуснуто, све што се очекивало: и негативна оцена *овој* времена као „мрачног“, и наговештај песникове одбрамбене стратегије двоструког *скривања*, делимично у тексту (*нејасно слово*), а делимично у ономе што не стоји изричито у тексту, али га текст импликује или подразумева (*незајисано слово*). Читање таквих песама би отуда морало да буде – двоструко раскривање значења, са једне стране песничког, фигуративног говора, а са друге стране говора политичких алузија и асоцијација. Такав основни правац разумевања *Источница* подстицале су и реакције заступника Поретка, који су готово униsono говорили да, критикујући збирку, не оцењују њену естетску, већ идеолошку страну, њену ишчитану скривену „поруку“ и њен наводни „циљ“, у једном тексту веома занимљиво формулисаним речима „да се садашњост оптужи прошлости“ (наведено према Зубановић 2010: 147).

Свако песничко дело директно или индиректно говори, између осталог, и о времену у којем је настало, чак и онда када о њему ништа не каже изричито; то важи и за *Источнице*. Али овде однос према своме времену није био искључиви, нити основни однос. Бранећи „садашњост“, заступници Поретка су сведочили о сопственој лошој савести. Симовићева збирка се заправо примарно освртала не на савременост, већ на прошлост – са једне стране на ону релативно блиску и још увек болну (догађаји током Другог светског рата, који је у Србији знатним делом имао карактер грађанског рата), а са друге, на прошлост толико давну да је немогуће да је тачно одредимо на временској скали. Уместо директног социјалног и политичког ангажмана, Симовићеве песме су заговарале универзалне хуманистичке вредности, афирмисале су живот такозваног „малог човека“ (уп. Делић Ј. 2009) суочењем са гигантским силама историје, унапред осуђеног да у том суочавању страда, али не и да се пониште његове вредности, већ управо супротно, да се покажу надмоћним у односу на циљеве „велике“ историје и њених протагониста. За разлику од историјске динамике која познаје сталне промене перспектива, циљева и средстава, универзалне вредности за које је песник заложиио свој глас остају дуго непромењене, готово константне.

На идеолошком плану, одатле се могао извести закључак да су све жртве последњег рата исте, самим тим што су жртве, без обзира на то на којој страни су биле, а да је колектив коме оне припадају, трагичан, јер је тако кобно подељен. Пре само нешто више од три деценије (често исувише лако заборавамо колико је то близу нашим данима), у време када се насиље Поретка примарно успостављало као дискурзивно, а не економско или физиолошко насиље, то је могао да буде довољан разлог да се око *Источница* исплете

читава мрежа фраза и лозинки идеолошке подобности, при чему покаткад делује као да су они који су плели ту мрежу веровали да ће њихове језичке формулације према неком магијском механизму саме по себи успоставити пожељна стања ствари. Био је то облик Поретка који је још увек веровао у моћ речи, и зато хтео да контролише оно што се изриче. И што је дуже тај облик настојао да држи контролу над речима јавности, *његове* речи су се све више празниле, док на крају нису постале пуке церемонијалне посуде у које се могао улити било који тренутно актуелни идеолошки садржај.

Али у овом огледу неће бити искључиво, па ни у првом реду, речи о идеолошком читању поезије, нити о њеној одбрани пред идеолошким приступом, који грубо ограничава ширину и разноврсност могућих читања и тумачења. Полазиште овог огледа је другачије: настојање да се песнички текст чита као такав, колико год је могуће ослобођен социјалне и дискурзивне атмосфере у којој се непосредно појавио – не у херменеутичком вакууму, јер тако нешто не постоји, него у атмосфери коју успоставља сам текст као уметничко дело. Занимљиво је да су они који су 1983. бранили *Истјочнице* најчешће полазили управо од једне сличне иманентистичке претпоставке, по којој је задатак критике да се ограничи на разматрање структурних и стилистичких аспеката дела. Наравно, они су то чинили и зато да ублаже могуће последице изазова који су упутили Поретку, а не само из теоријских разлога. Данас смемо да кажемо да су, бранећи песника и његово дело тиме што су, макар и само декларативно, у други план стављали њихово етичко вредносно опредељење, ови заступници уметничких слобода ипак скраћивали уметност за једну од њених важних димензија. Другачије у том тренутку вероватно није могло, а и толико је захтевало приличну личну храброст.

Тако, на пример, Миодраг Перишић у отвореном писму редакцији *Књижевних новина* каже да је *Истјочнице* читао искључиво као поезију, јер „чак и онда када се у поезији показује изванредан критички, социјални или историјски ангажман ... то је постигнуто само коришћењем поетских уметничких средстава“ (наведено према Зубановић 2010: 127). Жесток у одбрани Љубомира Симовића као „песника првог реда“ и његове „изузетне“ збирке је Павле Зорић, који образлаже да песничка „истина“ није истоветна историјској истини, унеколико јој ограничавајући домен на подручје уметничке, песничке логике: „Она је субјективна, доживљена, интуитивна, естетска ‚истина‘ која је релевантна само у оквиру песничког система мишљења“ (наведено према Зубановић 2010: 137).

2. УНИВЕРЗАЛНЕ ВРЕДНОСТИ. *Истјочнице* заговарају, као и песничко и књижевно дело Љубомира Симовића у целини, универзалне хуманистичке вредности; оне то опредељење изражавају кроз призму обичног, свакодневног живота, препознају ванвремено у свакодневном, највишу вредност епифанијски налазе у оном наизглед сасвим ефемерном и малом. Окретање малим стварима је у критици оцењено као „залог пуног доживљаја света“, а „пуноћа

доживљавања света једнака је његовом поновном стварању“ (Јовановић 2011: 22. и 23). Поред тог онтолошког, поезија Љубомира Симовића је несумњиво спремна и за социјално-критички улог – и тај улог се артикулише као супротстављање свету у којем су угрожене универзалне вредности, а не као пука замена једног партикуларног идеолошког погледа другим.

Песникова одбрана универзалних вредности је заснована на естетским својствима текста колико и на аксиолошком опредељењу: он примењује средства ироније, персифлаже, карневализације, карактеристичан чинилац његовог поступка је хипербола, којом је изградио бројне ефектне слике... Сва та стилска средства у Симовићевим песмама (уп. Делић Л. 2009) активирају се препознатљиво удружена са светом фолклорних и митских представа и форми казивања (као илустрација може се узети кратка песма *Згравица: Дабојда ѿи / дојодине била / зрна ѿасуља / велика ко јаја, // јаја ко ѿикве, // ѿикве ко ѿланине!*), са садржајима и сликама преузетим из народне књижевности (на пример, у песми *Балачко војвода*, у којој змајевити лик из епске песме *Женидба Душанова* постаје повод иронијско-хиперболичкој игри), или колоквијализмима, којима Симовић барата радо и мајсторски, преображавајући и естетски обогаћујући један само на први поглед непоетски начин говора.

Митске представе Симовић оживљава тако што их доводи у контекст наше садашњице, показујући како ванвремена митска рационалност може да буде делатна и на равни историјског времена. Садашњица, међутим, није склона митовима, она их више не разуме, и зато долази до сукоба са логиком мита. Исправно је запажање да Љубомир Симовић „користи мит да иронично осветли и разобличи стварност која је тај мит заборавила“ (Радловић 2014: 711), уз само једно додатно упозорење – наиме, да мит мора да буде стављен у заграде („просвећен“ или „заборављен“), како би се могло живети на историјски начин. Утолико повратак миту упућује на проблематизовање стварности до које нас је довео ток историје, и то проблематизовање стварности која више не може да задовољи вредносне захтеве митских образаца једна је од константи Симовићевог песништва. Мит је, како се закључује у једном новијем истраживању библијског подтекста у поезији Љубомира Симовића, овој поезији инхерентан: „мит је присутан и пожељан, не као мера, модел или дијалектика, већ као пропустљиви и акумулативни центрум семантичког потенцијала“ (Гавриловић 2015: 60). Другим речима, у овој поезији се актуелна стварност посматра кроз оптику мита и представе о стварности које стичемо пресудно зависе од те оптике.

Сам песник се једном приликом овако одредио према миту и његовом дејству на историјско време:

Очито, митови данас не могу на исти начин да се доводе у везу са свакодневним животом. <...> Митови се мењају, мења се даљина с које они емитују своје поруке, мењају се знаци које нам шаљу, и средства којима се изражавају. Али оно што је битно, то је да је свакодневни живот и даље циљ митског зрачења. И позитивног и негативног (Симовић 1990: 12–13).

Тако, када у четвороделној песми *Часови рачуна* (написаној деценију после *Истичница*) тематизује свакодневно економско искуство хиперинфлаторног времена кроз које је Србија пролазила почетком деведесетих година прошлог века, песник не само што се хиперболичним стиховима надмеће са стварним, вртоглаво убрзаним обезвређивањем новца и обесмишљавањем свих нормалних, законитих привредних активности, тестирајући способност за горки хумор и своју и својих читалаца, већ успева и да иза актуелног расапа вредности које се могу продати или купити, препозна дубљи, епохални расап, и да га прикаже ефектном градацијом – у којој слика „*целої Поморавља*“ које се

*целе зиме једним њањем њреје,
целе зиме једним њаком храни,*

пераста у слику неодређеног, туробног станишта изван простора и времена (дакле универзалног на начин митске, аисторијске универзалности), у које се скупио песнички субјекат који „*нишња не зна(м), никої не њознаје(м), / ниш коїа зове(м), ниш се одазива(м) коме*“, свестан да му од свега онога што је морао да изражава бизарним бројевима као што су „*девети билиона њрициона*“ или „*двадесет један њриليون квајрициона*“, није остало ништа: „*Празно ми око у ѡразно ѡреда се, / низ ѡразан ѡуи, у ѡразно ѡље зури*“. Али исто тако, да му скоро ништа није остало ни од оних елементарнијих вредности, од самих основа живота, такође захваћених процесима обезвређивања:

*Од оне звездане ѡређе и основе,
од свеколиких ми ѡредива и ѡкања,
(...)
само ми овај водени кончић остїа,
шїто ми с крова у цимениу цури.*

Човек, некада биће саткано „*од звездане ѡређе и основе*“, сада је сведен на „*водени кончић*“ у дому-свету са чијег крова „*цури*“ (можда и кров прокишњава?). Варијацију ових узнемирујућих мотива песник је понудио и у *Нулијој ѡесми*, у којој се метафизички зјап, ништавило, празнина која поништава биће, указује у виду броја којим бројимо оно чега нема. Ова онтологизација једног математичког знака није последња реч песме. Насупрот овако схваћеној нули као симболу начела пропасти и непостојања, као њен апсолутни антипод, Симовић сада поставља позитивни принцип, крајњу (упоришну) *шачку*, која је такође без димензија, али која потврђује и у себи обухвата сво биће:

*све сам ѡреживео, заљедан у шачку,
у ону све даљу, све сјајнију шачку,
која обухваїа и садржи све!*

Свеједно је како ћемо конкретно именовати ту *йџачку* која се све више удаљава а ипак у исти мах постаје све сјајнија, као Бога, идеалну оностраност, као оно истинито, лепо или добро, тек, њено вредносно исијавање, њен све јачи сјај, обасјава нас и – свему упркос – одржава у животу.

Иако код Симовића нису ретки такви уласци у метафизичке просторе, већина његових песама би могла да се обележи ознаком *йоезије доњег ракурса*, чији су механизми делатни чак и онда када се песма обраћа највећим светињама, за шта најочевиднији пример пружа *Десет обраћања Бојородици Тројеручици хиландарској*. Тиме се не мисли само на већ поменута стилска и реторичка средства, већ и на активирани садржаје песама, где се једно иза другог именује и доводи у везу оно што припада најужем регистру сакралног и оно крајње профано:

*Тројеручице, док нас лове и мере
мејром, лијром, канијаром, шеом и врећом,
Ти, двеју руку склољених йред канијарцијом,
измери нас, и йомилиј нас, йрећом!*

Животна слика Богомајке „*руку склољених йред канијарцијом*“ сасвим лако би могла да буде део овога света, из којег нас избавља деловање њене треће руке, која припада амбијенту светог. Контраст *овој* и *оној* света тешко да може бити снажнији. Из сродног изражајног регистра, апокалиптичке сцене су код Симовића често праћене иронијским и гротескним тоновима (в. Брајовић 2011: посебно 201–206). Тиме је њихова изражајност појачана и увећан асоцијативни потенцијал, али се на томе не окончава корист од оваквог поступка; наиме, такође је важно да иронија отклања или ублажава патетичност представа о последњим временима. Комбиновање иронијског начина говора и митских представа за ефекат има двоструку депатетизацију: самих митских слика, али и савремених збивања уз која мит приања. Чини ми се да овај резултат Симовићеве поезике још увек није наишао на одзиве у савременом српском песништву, иако је његов епохални амбијент погодан за управо такве стратегије двоструког довођења у питање – саме епохе, али и оријентира које користимо да се у њој не изгубимо.

Симовићева поезија се најчешће обраћа свету такозваног „малог човека“, нискомиметички приказујући његове односе и, што је још занимљивије, начин на који тај „мали човек“ уопште може да разуме своје унутарсветске односе. У песми *Пийалица* нижу се питања упућена стереотипним фигурама јуначке поезије – гласницима, ковачима, везиљи, стражарима, орачима, самом кнезу и архијерејима – и њихови подједнако стереотипни одговори о предстојећој борби: шта би гласници друго чинили до да скупљају војску, ковачи да кују мачеве, везиља да везе заставу, кнез завештава име потомству, а свештеници Бога моле за победу... Они и њихови поступци су потпуно предвидиви и очекивани у свету који се оријентише према симболици јуначке песме, и у складу са тим, ти ликови су безимени. Њихов идентитет састоји

се и исцрпљује у маски коју носе. Једини у песми именован лик је неки Тодор, по свему судећи припадник нижег сталежа, обичан радник, тесар, који пред судбинску битку обавља свој свагдашњи, али зато ништа мање судбински посао:

*А шїа ии радиш Тогоре
Тецем гаске укојнице.*

То што у песми Тодор једини носи име значи да се он једини издваја као жива, аутентична личност, док сви остали, безимени ликови дворског живота, само играју своје типичне улоге и у томе остају плошни и беживотни. Песник се несумњиво опредељује за истину коју о „великој“ историји има да каже „мали човек“. Рећи да он трезвено указује на наличје вредности за које се залажу типизовани велико-историјски ликови, само делимично је тачно – јер ако се запитамо шта је заправо ту лице, а шта наличје, где је стварни живот, а где његов привид, можда ћемо такође закључити у прилог позицији „малог човека“, да је његов начин постојања *їрави*, а да је такозвана „велика“ историја добрим делом само фикција, која има улогу да легитимише или да мобилише савременост.

Да такво опредељење представља једну од константи Симовићеве поезије, лако се можемо уверити ако упоредимо, на пример, његове ране песме *Балада о обичном човеку*, написану још 1953, или *Еїиїафи с каранскої їробља* из 1957, са песмама из каснијих збирки, при чему је свеједно хоћемо ли се при томе одлучити за поему *Субоїа* (1976) као најизразитији пример песничког нискомиметичког певања, или за позније збирке *Иїа и конац* (1992) или *Тачка* (2001). Оно што се за тих готово пола века променило, тиче се углавном интонације и стилског сазревања и усавршавања, док је основно вредносно одређење остало исто. Симовић није песник у чијем опусу би се одсечно разликовале развојне „фазе“. Принцип његовог развоја се пре може именовати као *расїи*, него као *їромена*. Он доследно заговара инверзију затечених (разуме се: лажних) вредности и на повлашћено место ставља оно што је до тада било унижено, потиснуто и презрено.

У *Исїочницама* свет „малог човека“ не само што се приказује идиличним сликама, већ се сугерише и његова изузетна вредност, може се рећи *їосвећеносїи*, као, рецимо, у песми *Преображење*, којом ова збирка почиње. Ту је на делу снажна синестезијска сугестија, веома учестало Симовићево стилско средство. Иако је код њега визуелна имагинација доминантна до те мере да чак може да се говори о ликовности многих његових песама (уп. Попин 2018), песник вешто укључује и изразе сензација других човекових чула, у овом случају мириса, старијег и елементарнијег од чула вида:

*Како леїо їред јесен миришцу кујне!
Мирище їарадаїз који се кува,
миришцу бабуре које се їеку на їлоїни,*

мирише кућус (...)
Омамљени мирисима земаљским (...)
бојови силазе с неба и облака,
божанско за овчарско мењају име и ѿрезиме...

Мириси хране коју пред јесен, ради ѿрезимљавања, спремају *домаћице бујне*, имају привлачну снагу древних жртава-паљеница, призивају област сакралног, чине да се помешају овај и онај свет, при чему сваки додаје оном другом понешто од својих квалитета. Богови *бацају муње у ѿрње*, силазе и траже

зимницу и жену уз коју ће га ѿрезиме.

Поред тога што представља прераду архајског мита о постанку племена као исхода споја људског и божанског (још изричитије у стиховима: „*некад су низ ове ѿланине бојови / силазили у села, / да се жене*“), ова песма јасно истиче преимућство *овој* света, опредељење за вредности које нису резервисане за ексклузивну сферу светог. На делу је мешање и стапање светова, њихова оплодња, размена, и у тој размени афирмише се она уобичајено подређена страна. Богови мењају амброзију за кухињске мирисе, и уместо у хладним и далеким висинама, одлучују да зиму проведу у топлини коју нуде дом и жена. А ови их, вођени једнако древном заповешћу гостопримства, са свим нијансама које та заповест садржи, спремно прихватају.

Уз *Преображење*, сродном значењском пољу припадају и песме *Бој олује у лућарници* и *Госиј из облака* – прва смештајући у своје средиште емоције *боја олује* који после громовите ноћи у постељи („*да ли на ѿом јасиуку сневах / да ѿрмим и севам, или заисѿа севах*“) пушта да га обузме сасвим обична

радосиј сецкања лука, радосиј мирисања,
радосиј удисања, звецкања, сийања зејѿина,
радосиј свејлуцања (...)

– а друга осликавајући збуњеност и неразумевање *некој боја* коме жене у кући „*кувају чајеве, ѿривијају / ракијаве и зејѿињаве облоје*“. Овим трима песмама, које се могу посматрати и као мале наративне целине, заједничка је једна претпоставка, која се, па и то само такоређи у пола гласа, изриче у последњој (*Госиј из облака*). Та претпоставка је одсуство мушкараца из заједнице у коју силазе богови, можда као траг њиховог обредног искључивања:

Док се он ѿреје, док једе и ѿије, (...)
ја, бос и ѿладан,
кроз ѿрозор ѿледам у мрак.

Зашто су мушкарци искључени? То је важно питање за разумевање ове песме, као и *Исѿочница* у целини. Са једне стране, оне која се заснива на обредно-сакралним представама, искључивање мушкараца захтева логика

митског света чије су вредносно средиште *домаћице бујне* и *мириси* који излазе из њихових кухиња. То је свет вођен матријархалним начелом. Тај моменат су уочили већ први компетентни читаоци збирке, говорећи о жени као „средишту света“ који оживљавају песме *Истичница* (Витошевић 1983: 218), или о „вечном женском“ (Вуковић 1983: 216) као њиховом начелу.

Са друге стране, оне више загладане у друштвене и историјске околности наративних оквира песама, искључивање је резултат *рајној сјања*. Рат је, грађански рат, у пуном јеку, селима и читавим срезовима владају *командантима*. Свеједно чијих војски. И за њих би важила заповест гостопримства, само када они не би гласно изрицали ту прећутну заповест, када не би узурпирали свето право у којем богови тако простодушно уживају. Командант из песме *Командантима* би хтео да се успне на ранг богова, да „*влада живојом и смрћу*“ – али једино чиме он заиста може да влада јесу „*блаћа земаљска*“. Уместо да ступи у симболичку размену вредности са светом свакодневице, као што се то дешава са боговима, командант успева само да „*свима зајовега*“, да „*из њега бије сјава*“, па чак и када љуби (без сумње, ако не силом, оно уз сталну претњу силе), његова појава се не хуманизује, већ се још више наглашава дистанца према свету обичног – сада би уз то требало додати: нормалног – човека; њему „*сијају златни зуби*“. Сјај као типично обележје божанског и светог, овде се приказује као вештачки сјај, сјај зубне протезе, на најопштијем симболичком плану – као сјај нечега патвореног и лажног, чиме се надомештава недостајућа човечност. Та човечност, потпуно недвосмислено, очувана је и задржана на страни женских протагониста – код *командантима*, *којилице*, које су заправо *домогржнице*... Тиме је Симовићева песма у целости осликала вертикалу постојања и њене три области, божанског, људског и демонског; начини комуницирања између ових области су различити: божанско и демонско нису у непосредном додиру, већ се и једно и друго обраћа људском као средишном. И док се сусрет божанског и људског одвија уз обострану сагласност и добробит, додир са демонским оштећује и прља оно људско, као да на њега пада део негативних вредности. Област људског, због њеног средишног и посредничког положаја, осветљена је у исти мах и правим и лажним сјајем. За човека је карактеристичан положај „*између*“, што треба разумети и у онтолошком и у аксиолошком смислу. Човек је биће које баштини и од горњег и од доњег света, без обзира на то да ли су ти светови ишта више од његових пројекција, човек је способан и за добро и за зло, несигуран и у једном и у другом, сложено, отворено, нецеловито и недовршено биће.

3. Друга традиција. Уколико су управо изнета запажања заснована, смело би да се закључи да се, осим заговарањем универзалних хуманистичких вредности, *Истичнице* издвајају и афирмацијом вредности *друге традиције*. У ком смислу се користи овај израз? *Друга традиција* се односи на релативно кохерентан склоп симболичких садржаја, основних уверења и вредности једне заједнице (традицију), који се по саставу битно разликује од доминантног

историјски формираног лика традиције. Конкретно, у *Источноцима*, али и у Симовићевом песништву у целини, израз *грућа традиција* може се разумети двојачко: као *грућа* у односу на идеолошки конституисану традицију чија доминација је брањена политичким монополем над јавним дискурсом у време када се збирка појављује; и као *грућа* у односу на вредносно-садржински склоп српске традиције којим доминира епско-историјска, патријархална свест.

Први облик те другости, тог отклона, пронаћи ћемо у песмама у којима се варира мотив страдања појединца и његовог колектива у токовима историје. Не могу се дати боље илустрације за овај облик отклона, од поненти двеју Симовићевих песама дугих наслова, које изричито тематизују трагичне догађаје из грађанског рата у Србији 1941–1944. Песма *На тридесетосмогодишњицу бишке између партизана и четника на Јеловој тори месеца септембра године 1944.* окончава се строфом која језгровито одређује прави карактер тог рата:

*Ал зна се да нема
ни једној од ових које права крије
ко од руке кума, оца, сина,
или браћа, јошинуо није.*

Поента *Песме о ношењу одсечене главе Душана Раговића Кондора кроз села и преко планина Западне Србије* исто тако је непосредна, а вредности које заговара су универзалне:

*А одсечена је глава, косе главе,
више од живе говорила главе:
да се нисмо одмакли од јакла
ако је сирелац сирељан, ако је кољач заклан.*

Пошто је жртва схваћена увек на првом месту као јединка, људско биће са самосталном вредношћу, а тек потом као одређени колектив којем она припада, одатле се лако може доћи до представе о истоветној вредности жртве, без обзира на њен колектив. У чисто идеолошком кључу читано, ово је могло бити протумачено као позив на национално измирење – и утолико као извор подозрења ондашњих политичких комитета. Комитети су, додуше, ионако могли да знају шта песник мисли; стихове сродног тематско-мотивског и симболичког састава Симовић је објављивао и пре и после *Источноцима*. На пример, у мајском броју *Летописа Мајнице српске* за 1979, изашло је седам његових песама, међу којима су и *Солдаџица* и *Вещала на животној јијаци*, које су тему окупације третирали у изразитом раскораку са званичним виђењима. Истом значењском пољу, које доводи у сумњу идеолошки правоверне, наметнуте „истине“ и отвара простор за озбиљна питања над заједничком судбином, припадају и триптих *Поџибија кайејана Шуљатића*, и песме као што су *Пијалица о зељу* или *Канџарџица*:

*А рабаџија, с кола црвоџочних,
не бирајући ни судбину, ни дужности,
сџовара нас на џијачни џлочник,
с коџ смо џошли у срећну будућности.*

Заговарање *друје џтрадиције* овде се, дакле, односи на одређену слику новије историјске прошлости, и посебно, на вредновање те прошлости, на начин темељно различит у поређењу са поједностављеном дихотомном сликом коју је идеолошки конституисала „победничка“ страна (уз обећање пута у „*срећну будућности*“ као замену за праву историјску одговорност и бригу; о Симовићевом трезвеном отпору разним „усређитељским пројектима“ в. Делић Ј. 2009). За хуманизам Симовићевог песништва, овде ни у ком случају није могло бити црно-беле поделе на исправне и заблуделе, добре и лоше, на победнике и поражене. У великом ратном страдању сви су, наимае, поражени, сви укаљани:

*нико, ни жрџџве,
ни невини, ни џраведни,
нико неће изаћи чисти
из ове крви!*

Ово је један од мотива који се често понавља у Симовићевој поезији, али који се, нашавши свој врхунац у збиркама *Исџочнице* и *Иџла и конаџ*, углавном више не среће у каснијим збиркама. То не значи да се Симовић одрекао етички високо одговорног и социјално критичког говора, већ само да су се та одговорност и та критичност касније окренуле неким другим темама – при чему је сама стварност, на срећу поезије а несрећу њених савремених читалаца, давала песнику и више него довољно повода.

У Симовићевом песништву често исте песме активирају становиште „малог“ човека и чине отклон од идеолошке слике стварности. То није чудно, зато што је, са једне стране, идеолошка слика по правилу искривљена, док „мали“ човек, са друге стране, без великих претензија изговара своје једноставне истине. Већ од раних Симовићевих песама могуће је пратити заједнички рад та два мотива, с тим што понегде претеже говор који афирмише универзалне вредности „малог“ човека, а понегде говор који се супротставља идеолошком правоверју. Уколико се у *Балаџи о обичном човеку* или *Еџиџафима са Каранскоџ џробља* пре свега говори кроз призму обичног живота и личних судбина које не излазе на велику историјску позорницу, већ у *Шлемовима*, а поготово у песмама као што су *Јаџаџ*, *Друџи јаџаџ*, *Учење у мраку* или *Бој на Конџеру*, до гласа долази и одбацивање идеолошких „истина“ помоћу хуморних и гротескних слика. Идеологија не трпи подсмех, и зато је хумор често најбољи противотров за идеолошка загађења.

У *Боју на Конџеру* у игру се уводи идеолошка опозиција *ваџи* – *наџи*, при чему песник римује *ваџи* са *вџи* (тј. вашке). Занимљиве су у овом погледу

и паралелне песме *Окућација Ужица* и *Ослобођење Ужица*; у првој од њих налази се горка тврдња да

*само је трагски зајвор ...
осћао оно што је и био ...
једина сјална тачка.*

Важи ли закључак о затвору као константи друштвене стварности и за песничко (и наше) време? Наравно, не каже се то у стиховима изричито, али из њих следи. Инстинкт бранилаца Поретка је, изгледа, то добро препознао. Али песничка мета није на првом месту био Поредак, него искривљена логика света која му уопште дозвољава да постоји. Идеолошка свест увек себе види већом и важнијом него што заиста јесте.

4. Женско начело. Други облик отклона, елементарнији и загладан у дубине исконских представа, односио се на свет епско-историјске свести коју уобичајено везујемо уз мушки антрополошки принцип. Њој се у *Источноцима* супротставио свет митско-аисторијске свести, свет женског принципа. Оживљавање тог света морало је да се ослони пре на имагинацију него на постојеће трагове у производима културе и књижевности. По једном новијем истраживању, спроведеном на анализи веома великог корпуса (око 1500 песама), у српској епизици, једина људска грађевина која припада жени је крчма, односно механа (Детелић – Делић 2014: 253). Град и двор припадају мушкарцу, јунаку. Иако пословично кућа почива на жени, кућом управља мушкарац, и у односу на његову позицију, свет женског принципа је оностран.

Свакако, тај онострани свет је у *Источноцима* виђен очима мушкараца, уморног од лутања и ратова, од историје, и указује му се у први мах као сигурност и извесност дома, мировања, као поуздан, трајан и непроменљив свет – али у исти мах не и свет лишен сопственог ужаса. У појединим сликама Симовићевих *Источноцима* препознајемо праисконски сукоб начела, космички сукоб мушког и женског. Мушки принцип је принцип промене и кретања, што значи и историје и ратовања; женски принцип је принцип трајања и мировања мимо историје. Тај принцип добија најснажнији израз у песми *Викалица Живане са Субјела али која је из облака зинула на њене шћале, амбаре, воћњаке, усеве, куће и тробља*. Симовићева Живана се супротставља митском, елементарном злу сопственом елементарношћу. Она заступа живот (помен ест омен), несублимисан и путен. Њена „викалица“ којом тера алу долази изван и пре сваке историје, из времена пре него што ће се митско зло конкретизовати у лик неког стварног историјског непријатеља.

Занимљиво је да ни овај облик отклона од уобичајених схватања углавном не добија много простора у Симовићевим збиркама после *Игле и конца*. Можда у свега пет-шест песама из каснијег периода смемо да препознамо слике матријархалног принципа, али и у тим случајевима најчешће умањене, ублажене или само наговештене, мада се могу пронаћи и стихови са при-

гушеним тоном нечега застрашујућег у том принципу, као, на пример, у песмама *Сунчева сесџра* или *Доручак на Јовановој води*.

Упитамо ли се о темељности отклона од уобичајеног и преовлађујућег, нема сумње да, упркос очекивањима првобитних читалаца *Источница*, морамо да признамо предност митско-антрополошке над историјско-идеолошком равни. То се може формулисати и као одговор на питање: која *група традиција* поседује субверзивнији карактер у односу на доминантни вид традиције? Несумњиво, она која захвата даље и дубље, до самих корена.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- БРАЈОВИЋ, Тихомир. Свет наопако: Иронијска апокалипса у поезији Љубомира Симовића. Александар Јовановић, Светлана Шеатовић Димитријевић (ур.). *Песничке вертикале Љубомира Симовића*. Београд: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет и Требиње: Дучићеве вечери поезије, 2011, 189–217.
- ВИТОШЕВИЋ, Драгиша. Источнице – песничке а не ,политичке‘!. *Савременик* LVIII/8–9 (1983): 217–221.
- ВУКОВИЋ, Ђорђије. Вечно женско. *Савременик* LVIII/8–9 (1983): 216–217.
- ГАВРИЛОВИЋ, Миломир. Библијске представе у поезији Љубомира Симовића. *Кораџи* XLIX/7–9 (2015): 55–74.
- ДЕЛИЋ, Јован. Мотив братске заваде у пјесништву Љубомира Симовића. *Зборник Мајице српске за књижевност и језик* LVIII/2 (2010): 369–380.
- ДЕЛИЋ, Јован. Поезија као негација усређитељских пројеката и афирмација људских ,малих‘ вриједности. *Лейџис Мајице српске* 484/4 (2009): 467–477.
- ДЕЛИЋ, Лидија. Наслеђе карневалске културе у поезији Љубомира Симовића. *Лейџис Мајице српске* 484/4 (2009): 478–487.
- ДЕТЕЛИЋ, Мирјана, Лидија Делић. Крчма у планини. Крчма/механа као део епског простора. *Filološke studije* XII/2 (2014): 250–266.
- ЗУБАНОВИЋ, Слободан (ур.). *Од џезије до случаја*. Београд: Службени гласник, 2010.
- ЈОВАНОВИЋ, Александар. Песничке вертикале Љубомира Симовића. Александар Јовановић, Светлана Шеатовић Димитријевић (ур.). *Песничке вертикале Љубомира Симовића*. Београд: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет и Требиње: Дучићеве вечери поезије, 2011, 17–30.
- ПОПИН, Александра Р. (Живо)писање Љубомира Симовића. *Зборник Мајице српске за књижевност и језик* LXVI/1 (2018): 179–195.
- РАДУЛОВИЋ, Марко М. Љубомир Симовић – Ново средњовековље. *Зборник Мајице српске за књижевност и језик* LIX/3 (2011): 403–727.
- СИМОВИЋ, Љубомир. *Ковачница на Чаковини*. Ниш: Градина, 1990.

Saša M. Radojčić

DIE ANDERE TRADITION: *ISTOČNICE* VON LJUBOMIR SIMOVIĆ

Zusammenfassung

Die Gedichtsammlung *Istočnice* von Ljubomir Simović fördert die Formen der Tradition, die sich nach Symbolik und aktivierten Werten von den in der serbischen Kultur vorherrschenden Formen unterscheiden. *Istočnice* ergeben diesen Unterschied auf axiologisch-ideologischer und auf archetypisch-anthropologischer Ebene. Im ersten Fall geht es darum, universelle humanistische Werte im Gegensatz zum ideologisch gefärbten Bild der neueren nationalen Geschichte zu vertreten, und im zweiten, die Darstellungen des mythisch-weiblichen Prinzips zu aktivieren, die unterscheiden sich von Darstellungen des patriarchalisch-epischen Prinzips, das in der serbischen literarischen und kulturellen Tradition am stärksten betont wird. In der Interpretation einiger Gedichte aus *Istočnice* und anderen Sammlungen von Simović wird gezeigt, dass das Streben nach der Bestätigung einer anderen Tradition eine der Konstanten seiner poetischen Welt ist.

Универзитет уметности у Београду
Факултет ликовних уметности
Теоријски одсек
Београд
sasa.radojcic@flu.bg.ac.rs

Мср Јован Л. Гавриловић

СТВАРНОСТ И ФИКЦИЈА У ОПИСУ СМРТИ ДАВИДА АЛБАХАРИЈА

Рад је посвећен раној фази Албахаријевог стваралаштва, конкретно начинима на који метафикционални поступци бивају употребљени у приповеткама у збирци *Ојис смрти*. Метафикција настала на тремеђи аутора, читаоца и текста проучава се с једне стране као свест о фиктивној природи самог текста, а са друге као отворено указивање на језик као на феномен конструктивне природе. *Ојис смрти* Рубена Рубеновића, бившеј *тјрјовца шјифовима* узима се као најизразитији пример лингвистичке метафикције, док се на примеру приповедака *Есеј* и *Биоској* показује хијерархија стварности и фикције, према којој се разабире неколико стварноснофиктивних нивоа у Албахаријевој збирци, и која усложњава преплитање стварности и фикције увођењем више различитих слојева на којима до тог преплитања долази. Због концентричне природе ових слојева, обликују се виши и нижи степени стварности/фиктивности, према којима су они нижи фиктивни у односу на више и обрнуто, на тај начин релативизујући комплетну појаву метафикције у Албахаријевој збирци.

Кључне речи: Давид Албахари, метафикција, сурфикција, стварност, фикција, писац, читалац, језик.

1. ЕСЕЛИЗАЦИЈА *ЕСЕЈА*: МОГУЋНОСТИ ПРАЗНИНЕ. Запажање Линде Хачион о склоности метанаративних текстова да замагљују „дистинкције између литерарних и критичких текстова“ (НУТСНЕОН 1980: 15), као и њено истицање склоности тог типа текста ка „коментарима о сопственој наративности и/или сопственом лингвистичком идентитету“ (НУТСНЕОН 1980: 2), готово се на експлицитан начин налази у Албахаријевој приповеци *Есеј*. У питању је прва по реду приповетка у збирци *Ојис смрти* (1982) која се одлучно приклања поступцима метафикције. Осим поигравања са жанровским конвенцијама, што је очигледно већ на основу наслова приповетке, оно што је

чини постмодерном јесте баш Албахаријева употреба метанарације која има свој јасан смисао. Тај смисао, као и у многим Албахаријевим причама и романима¹, јесте у својој сржи аутопоетичан. По начину на који приступа проблему стварног/фиктивног, *Есеј* се може убројати у оно што Масуд Заварзаде назива *сурфикцијом*, која „прихвата да се бави реалношћу изван самог текста“ (Лукић 2001: 14).

Приповетка се састоји из три дела: (1) борба наратора са бубашвабама, (2) аутопоетичке рефлексije и (3) слика родитеља који плешу. Други, аутопоетички моменат, кључни је део *Есеја*, и представља средиште око којег се друга два момента „врте“. У збирци *Једноставности*, у приповеци *Поеишка крајике ирече, иречи гео*, Албахари пише како је постмодернизам „направио од нас (тј. писаца) аналитичке богаље“ (Албахари 1989: 93), што се управо на примеру *Есеја* и види: сцена сукоба наратора и две циновске бубашвабе описана је са минуциозним осећајем за детаљ, али, зарад нараторове анализе сопствене приповетке, та ће сцена готово бити потиснута у позадину. Тај наратор – пример „аналитичког богаља“ – размишљаће о могућим исходима своје приповетке и о могућим поступцима за њихово конкретизовање. Овакав поступак могућ је само уколико је јунак приповетке и сâм писац: „Ако би се писац – и даље замишљамо да сам ја јунак његове приповести – одлучио за прву могућност...“ (Албахари 2004: 36).

У том губљењу значаја фабуларног тока може се препознати оно што Линда Хачион назива „нарцизмом“ форме, односно ‘нарцизмом’ приповедања“ (Лукић 2001: 24): „приповедање карактерише особена врста самосвести, односно само-рефлексije“ (Лукић 2001: 24). Управо зато Албахари и бира мотив огромних бубашваба: нешто толико необично са изузетном лакоћом бива потиснуто усред аналитичке „бољке“ од које наратор „болује“, и због које однос фабуларног тока и аутопоетичког разматрања бива поремећен. Та „аналитичка бољка“, снажно изражена најпре у *Есеју*, а потом и у даљим приповеткама, истоветна је ономе што Линда Хачион назива „приповедним нарцизмом (...) реч је о самосвести текста која се тиче самог процеса приповедања“ (Лукић 2001: 31).

Сликом родитеља који плешу и рефлексijом о њој приповетка се завршава: „Свака традиција, помислих склапајући очи, пре или после постаје најтежи терет; свако њено кршење: дужност уметника. Авангарда мора да буде кратког даха; не постоји бесконачан крик“ (Албахари 2004: 38). Распознаје се овде слика постмодерног писца који, свестан свог поетичког опредељења, настоји ту поетику да доведе до крајњег израза. Сукоб са бубашвабама

¹ У Албахаријевом опусу ликови су често писци по занимању, што наратору пружа прилику за упуштање у аутопоетички дискурс. Примера ради, а ван *Ојиса смрти*, у збирку *Једноставности* Албахари ће укључити низ приповедака под именом *Поеишка крајике ирече*, који ће тематски меандрирати од доживљаја Давида Албахарија, Михајла Пантића и Светислава Басаре као књижевних ликова, до експлицитних рефлексija о постмодерној поезици.

могао би се схватити као терет, будући да улазе у дослован сукоб са наратором, што би онда значило да бубашвабе морају да симболизирају традицију. Најочигледнија је, можда, алузија на Кафку и његову приповетку *Преображај*. Будући модерниста, Кафка је свакако претходник у односу на постмодернисту Албахарија, а, самим тим, у односу на поетику постмодернизма, Кафкина поетика мора се сагледати као традиција коју уметник, речима наратора *Есеја*, мора да „крши“. Борба са бубашвабама онда је само конкретизован сукоб модернизма и постмодернизма. Ово тумачење наратор *Есеја* није набројао размишљајући о могућим значењима борбе, што доводи до хипертрофираности поменути „бољке“: поред свих набројаних тумачења, могуће је изнаћи још њих. Такође, набрајајући велики број могућих исхода и значења описаних догађаја, Албахари је више него свестан оваквих тумачења, која он не наводи. Разлог из којих их изоставља такође би могао бити метафикционалне природе: као лик/наратор/писац, Албахари ће предложити одређени број тумачења борбе са бубашвабама, никада се не одредивши за једну дефинитивно, и можда водећи рачуна да, управо тим неопредељивањем, остави семантичку празнину, тј. могућност да читаоци и проучаваоци сами на свој начин протумаче догађаје *Есеја*. Према томе, овај тренутак Албахаријеве збирке могао би се тумачити као изразито сличан Стеријином и Стерновом укључивању читаоца у своје стварање.

Однос традиција-авангарда, тј. однос модернизам-постмодернизам, могао би се наћи и у свеопштој неизвесности којом је *Есеј* конструисан – неизвесности због које ни наратор неко време не зна исход фабуле. Наспрам те неизвесности, која се узима као једно од оличења „авангарде“, стоји извесност традиције, или, на лицу оца: „ромбоиди *неминовности*“ (Албахари 2004: 37, подвукао Ј. Г.). Слика родитељског плеса означена је неминовношћу, али свет у којем наратор приповеда *Есеј* окарактерисан је управо супротним.

Ипак, у том осциловању наићи ће се на несигурности при тумачењу традиције, те наратор, који је у својој бити постмодеран ма колико он разматрао традицију, управо зато запада у аутопоетички дискурс, тиме дефинитивно самог себе одређујући као писца који раскида са традицијом.

Ако би се продрло дубље у логику *Есеја*, видело би се да поигравање између фикције и метафикције усложњава смисао целе приповетке, и то на начин толико замршен да га је готово немогуће одгонетнути, а који много шта дугује карактерисању *Есеја* као примера онога што Заварзаде назива сурфикцијом. Како је већ истакнуто, за аутопоетиком, која је овде обележена и, уопште узев, остварена путем метафикције, наратор посеже услед немогућности да рационално сагледа стварност која га окружује. Разматрања о могућим значењима два догађаја представљају Даниелово настојање да се са стварношћу ухвати укоштац и ултимативно је спозна и разуме. Ипак, чињеница да се, у жељи за разумевањем стварности (оне стварности које га окружује као лика), он определио за поступак који је у потпуности дефинисан својим разилажењем од реалности, осветљава *Есеј* као приповетку прикривеног, али дубоко ироничног сензибилитета. Јер, ако наратор посеже

за метафикцијом, и ако се метафикција схвати као „*фикционално њроблема-ишизовање фикције*“ (Николић 2010: 174), онда то показује да је наратор свестан напада бубашваба и плеса његових родитеља као фиктивних догађаја. У том случају, метафиктивни поступци морају да упућују на једну стварност. Али, ако се прихвати теза о Даниелу и писцу *Ојиса смрџи* као исте особе, на коју стварност они уопште могу да упуте?

Када један писац у своје дело укључује метанаративне поступке, то подразумева да свет књижевног дела бива разоткривен као фиктиван, што, заузврат, за собом мора повући импликацију ванкњижевне стварности. „Метапроза ипак не може да избегне парадоксалан однос према здраворазумски схваћеној стварности. (...) Реч је о немогућности да текст потпуно избегне везу са емпиријском даташћу“ (Лукић 2001: 43). Наратор, упустивши се у рефлексије о сопственим књижевним поступцима усред једне приче, неминуовно скреће пажњу на себе као „фигуру иза кулиса“, која читаву причу надгледа и покреће, али која је увек скривена иза текста. То скретање пажње на наратора значи подсећање читаоца да је текст који чита чисто фиктивне природе, и, што је подједнако важно, значи подсећање читаоца на постојање правог света, изван корица књиге коју држи, и баш ту наступа инстанца сурфикције – стварни свет доводи се у тесну везу са оним фиктивним, јер „светови које ствара проза никад не могу бити потпуно аутономни у односу на емпиријско искуство свакодневице“ (Лукић 2001: 43). Тако, замишљени писац А. А, употребивши један метафикционалан поступак, као да читаоцу говори: „Ја сам А. А, писац овог дела, и ја сам стварна особа.“ Баш ту лежи метафикционални парадокс *Ојиса смрџи*. Јер, кроз читаву збирку, како ће се видети, свака инстанца аутопоетике и метафикције указује на то да је Даниел Атијас заправо писац *Ојиса смрџи*. У таквим условима, употреба метафикције, раскринкавши фикцију као управо то – фикцију, неће упутити на прави, нефикционални живот, већ на фигуру Даниела, који је преузео на себе улогу наратора, фиктиван исто као и кад је лик у причи.

Ради ли се, онда, овде о „чистој“ метафикцији? За Даниела-који-се-бори-са-бубашвабама аутопоетички моменат свакако јесте метанаративне природе, али, за Даниела-који-пише-збирку, он то никако не може бити, будући да лик Даниела писца не може бити изједначен са правим писцем, тј. самим Албахаријем, који са собом носи стварност. *Есеј* је онда прича о фиктивном писцу који аутопоетичким разматрањима настоји да расветли догађај који је, пратећи логику метафикције, дефинисан као фиктиван, чим је постао предмет разматрања у смислу књижевних поступака и могућих тумачења. Ипак, макар не био стварни Албахари, Даниел-који-пише-збирку не може бити фиктиван на исти начин на који је то Даниел-који-се-бори-са-бубашвабама. Ако један фиктиван лик настоји метафикцијом да расветли сопствено, фиктивно дело, онда за стварног читаоца – оног који држи књигу у рукама – ту не може бити речи о „чистој метафикцији“, будући да се све време ради о односу два фиктивна лика. Ипак, како је речено, за Даниела-који-се-бори-

-са-бубашвабама, аутопоетички моменат може само да буде и метафиктиван моменат. Да ли се онда ради о некаквој „метафикцији другог реда“?

Сваки пут када један писац посеже за метафикцијом, неизбежно долази до једног „метафикционалног троугла“, који заједно образују писац, фикција у његовом делу и стварност. Овом приликом узима се облик троугла, будући да све три наведене улоге морају у подједнакој мери, свака са своје стране да учествују, не би ли се облик троугла одржао. Улога писца јесте да поништи фикционалност свог дела, што он чини путем метафикције. Он, такође, са собом носи принцип стварности који контрастира фиктивним световима свога дела, а „стварни свет учествује у обликовању фикционалних светова дајући материјал који улази у њихово структурирање“ (Лукић 2001: 51). Улога фиктивног света тог дела јесте да буде тај фактор који бива поништен, јер, логично, не може доћи до метафикције ако најпре не постоји сама фикција. На крају, стварност, коју је, како је истакнуто код Лукићеве, немогуће потпуно одвојити од фикције, легитимиште пишчеве метафикционалне поступке, исто онолико колико то чини и фикција. По својој природи, метафикција као феномен подразумева уплив стварности у фикцију, или залазак фикције у просторе стварности, и самим тим постаје очигледно да су за могућност метафикције неопходна оба света – и стварносни и фиктивни. Према речима Умберта Ека, кога Јасмина Лукић цитира: „ниједан могући свет не може бити потпуно аутономан у односу на стварни свет“ (Лукић 2001: 55). Метафикција се „увек мора питати о онтолошкој основи схватања стварности у фикцији коју проблематизује“ (Николић 2010: 178), те тако инстанца стварности унутар фикције утиче на начин на који ће метафикција њу проблематизовати. На тај начин, у *Есеју*, стварност фиктивног света, која се схвата као стварност у којој човека могу да нападне две огромне бубашвабе, бива проблематизована путем аутопоетике, која настоји стварност фиктивног света да рационализује онако како би то учинио један писац: тражећи тумачења и пренесена значења мотива борбе. Метафикција у *Есеју* преузима на себе аутопоетичке квалитете искључиво зато што је писац који ту метафикцију користи заправо Даниел-писац, који, како се истиче на више места у збирци, све приче *Ојиса смрџи* лично пише.

Даниел-писац катализатор је свих могућих проблематизација метафикције у *Ојису смрџи*. Ако је Даниел истовремено лик који учествује у фабули приповедака и онај који те приповетке пише, да ли се онда главни јунак и писац могу посматрати као иста личност? Ако не могу, тј. ако Даниел-лик није исти онај Даниел који пише приче, односно ако је Даниел-писац у овом случају писац који ствара фиктиван свет Даниела-лика, која је онда улога стварног писца *Ојиса смрџи*, тј. самог Албахарија? Ако се пак два Даниела могу посматрати као дословно исти ликови, односно ако су обојица подједнако фиктивни, да ли је онда аутопоетички моменат *Есеја* уопште метафикција?

Кључ за разумевање слојевитости Албахаријеве метафикције у *Ојису смрџи* налази се управо у разумевању односа између свега онога што се

износи у збирци и самог Албахарија, стварног човека, који ту збирку пише. Зато се свака приповетка ове збирке може посматрати као *сурфиктивна*.

2. „ПОКУШАЈ ОПИСА СМРТИ РУБЕНА РУБЕНОВИЋА, БИВШЕГ ТРГОВЦА ШТОФОВИМА“: *TRACTATUS LINGUISTICO-PHILOSOPHICUS*. Проблематизовање феномена метафигурације у *Ојису смрти*, које настаје као директна последица експлицитног указивања на наратора као на истовремено и учесника фабуле приповедача (како је показано у *Есеју*), постаће, такође, радикализовано у завршној приповеци циклуса *Прво лице*, у којој ће се дискрепанција између Даниела-лика и Даниела-писца до те мере замаглити да ће једини излазак из метафикционалног парадокса бити у деперсонализацији самог наратора и промени његовог првог лица (како гласи име циклуса) у треће лице (следећи циклус).

Као и у *Есеју*, и у овој приповеци долази до удвајања Даниела у Даниела-лика и Даниела-писца, с тим што је Албахари овом потоњем оставио далеко више простора, а, самим тим, по специфичности овог удвајања, тиме му доделио и знатно важнију улогу. Док је Даниел-лик у потпуности гурнут у други план од стране Даниела-писца, чије се превлађивање у приповеци може схватити већ на основу прве две реченице: „Редови који ће уследити, странице које сада не могу да предвидим, догађаји, шумови, збивања, место: све је то покушај. Речи којима ћу се служити, реченице које ћу слагати, питања, искази: све је непоуздано, ништа не води сигурном циљу, ништа не поседује чврстину непобитног“ (АЛБАХАРИ 2004: 102). Очигледно је да само помињање „редова који ће уследити“ без сумње сугерише окретање ка метафикционалном, али подједнако је важно на основу тог помињања запазити да се ради о обзнањивању појачане улоге Даниела-писца, који, већ у почетном пасусу приповетке, улази у дијалог са читаоцима, говорећи им да је „прича коју ћете прочитати само ваша“ (АЛБАХАРИ 2004: 102). Улога читаоца важна је за стварање фиктивног дела, и та се важност обзнањује метафикционалним обраћањем том читаоцу: „стварање фиктивних светова и конструктивна, креативна функција самог језика сада су самосвесно подељене између аутора и читаоца“ (НУТСЕОН 1980: 30). Наратор рачуна на очекивања која ће сваки читалац носити у себи, очекивања дефинисана естетиком рецепције, а која диктирају свикнутост на неповредивост фиктивног света у који улазе. Та рецепција овде се, путем метанаративности на почетку приповетке, разара.

Пре него што се приступи тумачењу метафикционалних аспеката ове приповетке, корисно би било скренути пажњу на једну другу тематику коју Албахари покреће у овој приповеци, а која у остатку *Ојиса смрти* није знатно присутна. Она се види на основу следећег исказа: „Немоћан сам: зато што су речи немоћне“ (АЛБАХАРИ 2004: 102). Ово је, дакле, једини тренутак у збирци у којој је проблематизован феномен језика. Од каквог је то значаја за метанарацију? Даниел-писац, пишући ову приповетку, сведочи о немогућности, тј. о „немоћи“ језика којим се служи зарад приповедања *Ојиса смрти Рубена Рубеновића...*, и та пољуљана позиција приповедача, којем би

речи морале представљати главну алатку, види се у резигнираном ставу да „речи, једном изречене, умиру“ (Албахари 2004: 102). Речи се, онда, показују као немоћне пред задатком стварања фиктивног света, тј. текст показује „сумњу у моћ језика да пренесе поруку која је намењена читаоцу“ (Лукић 2001: 34). Наравно, ова тематика је далеко од тога да буде запостављена од стране проучавалаца постмодернизма. Према Хачионовој, „нужно се мора размотрити природа романескног језика; језик је у свој фикцији репрезентативан, али репрезентативан за фикционални, ‘други’ свет, (...) и читалац, док чита, живи у свету за који мора признати да је фикционалан“ (Нутснеон 1980: 7). Према томе, док је у *Есеју* фигурирало оно што је по терминологији Линде Хачион био пример „дијегетичког нарцизма“, у случају ове приповетке ради се о другом типу, о „лингвистичком нарцизму“. Према у овој збирци не толико изражен, овај проблем ипак је честа појава у Албахаријевим делима, где сваку тему прати „одговарајућа језичка релативизација, оне се помаљају у ткању сталне језичке стилизације, сталне игре фикционализације стварности коју сви делимо“ (Пантић 2015: 13). У виду једне необавезујуће претпоставке, могло би се аргументовати да се проблематика језика у оквирама метанаративности код Албахарија јавља под утицајем Витгенштајнове филозофије, тј. њене прве фазе, оличене у *Лоичко-филозофском њрактици*². Витгенштајн ће у поменутом свом делу истаћи да „границе мога језика значе границе мога свијета“ (Витгенштајн 1987: 147), и није немогуће пронаћи одјек тог става у почетном пасусу *Ојиса смрти Рубена Рубеновића*... Ипак, док су код Витгенштајна стварност и језик синонимима, код Албахарија је пак језик немоћан пред фиктивним светом. У тумачењу *Есеја* истакнуто је да је наратор приповедака збирке заправо Даниел-писац, који је различит од Данела-лика, и Даниел-писац самим својим статусом гради фиктиван свет за онај део своје личности који је оваплоћен Даниелом-ликом. Да ли онда, обзнанивши сумњу у аутентичност својих речи, Даниел-писац заправо читаоцу саопштава да је „границе света“ који жели да сагради немогуће успоставити? Уколико је, према Витгенштајну, један свет успостављен на основу језика, на основу речи, онда Албахаријева тврдња да су речи „немоћне“ подразумева да свет који оне покушавају да изграде у приповеци неће моћи успешно да се успостави, са главним разлогом да „сви писци морају да наметну своје фиктивне светове читаочевој машти путем језика“ (Нутснеон 1980: 32).

Била претпоставка ове везе између писца и филозофа веродостојна или не, њу је свакако могуће оправдати на основу фабуле саме приповетке, јер, како ће се испоставити, покушаји Даниела-писца да опише последње часове Рубена Рубеновића непрестано ће бити онемогућавани, и то од стране

² Везе између Албахарија и Витгенштајна нису непостојеће; његова филозофија одиграће важну улогу у обликовању Албахаријевог романа *Лудвиг*, а Албахаријев највећи књижевни узор, Томас Бернхард, писао је под јаким утицајем Витгенштајнове мисли, понајвише у романима *Коректура*, *Ходање* и *Витгенштајнов нећак*.

Даниелових родитеља, који, свесни свог статуса као ликова у причи, апелују на свог сина да обустави приповедање и тиме спасе Рубенов живот: „Видиш ли, каже (отац), шта си учинио од те жене (мајке), какав си јој бол нанео? (...) Гледај: плачем. Зар ти то није довољно, мораш ли да наставиш? Ова прича је и онако само покушај, тај човек (мисли на Рубена Рубеновића, прим. писца) не мора да умре, можеш све да прекинеш...” (АЛБАХАРИ 2004: 108). Тај „покушај“, како отац назива ову приповетку, свакако је настојање да се речима уобличи смрт Рубена Рубеновића, и то речима које су, како је речено на почетку, „немоћне“.

Метанаративно посматрано, скок Даниелових родитеља из света приче, које су постали свесни, скок из фиктивног света *Ојиса смрти Рубена Рубеновића...* у метафикционалне просторе те приповетке, могућ је зато што „границе фикционалног света могу се нарушавати на различите начине, и из различитих смерова“ (Лукић 2001: 55). Ти метафикционални простори јесу место са којег Даниел-писац приповеда, и место због чијег се постојања Даниел-лик уистину ни не појављује у овој приповеци. Ни у једном се тренутку он не јавља у оквирима света у којем Рубен умире и у којем отац и он разговарају о смрти, већ је Даниел у овој приповеци присутан искључиво као наратор, те у оном тренутку када његови родитељи ступе у контакт са њим, они заправо на тренутак престају да буду сасвим фиктивни ликови и бивају транспоновани у просторе наратије. Ипак, док они на тај начин бивају одвојени од оног фиктивног света у којем Рубен умире, они и даље могу у тај свет да се врате, што ће и учинити, у тренутку када им се учини да је самртник нешто рекао. Родитељи су у могућности да осцилују између оног фиктивног и оног метафиктивног. Али, Даниел, изгледа, у овој приповеци, за разлику од случаја у *Есеју*, то не може да уради, јер, чак и када његови родитељи иступе из метафикције, оличене у позицији из које Даниел приповеда и у којој долази са оцем у сукоб, Даниел-писац неће постати лик у сопственој причи. Док је у *Есеју* Даниел могао истовремено да буде и лик (који се бори са бубашвабама) и наратор (са аутопоетичким, метанаративним рефлексјама), Даниел у *Ојису смрти Рубена Рубеновића...*, из неког разлога, не може да дела на оба та плана. Зашто долази до тога?

У већ наведеном цитату „...ова прича је ионако само покушај, тај човек (мисли се на Рубена Рубеновића, прим. писца)...“, поприлично запада за око појава речи „писац“. Уметнувши ту заграду, тај је „писац“ очигледно показао да има потребу приповетку да појасни што је то више могуће. Питање је о којем се писцу тачно ради. У делу које не би у тој мери било испуњено тематиком метанаративног, оваква заграда без сумње би се односила на особу чије се име налази на корицама књиге, али у овом случају тај писац исто тако може бити и Даниел, који себе за писца проглашава, што, будући да он на почетку приповетке и разматра како ће је саставити, само потврђује дискрепанцију између Даниела-писца и Даниела-лика. (Наравно, писац из заграде могао би бити и сâм Албахари, у којем би се случају поново радило о метафикцији, само што би то онда био однос између стварности у којој Албахари припо-

ветку пише и целокупног фиктивног света те приповетке, који у себи спаја и Даниела-писца, и Даниела-лика, и метафикцију коју први користи. Овако, појава „писца“ у загради, као и у *Есеју*, јесте метафикционалне природе, али онако како је аутопоетички моменат *Есеја* метафикционалне природе – у односу на фиктиван свет Даниела-лика, али не и у односу на свет Давида Албахарија, којем су светови обојице Даниела, сваки на свој начин, фиктивни.)

Дакле, постоји Давид Албахари, који ову приповетку у стварном животу пише, затим, постоји Даниел-писац, који тврди да ту приповетку пише, и, на крају, постоје отац, мајка и Рубен, који у тој приповеци живе, као творевине сасвим фикционалне. Ситуација већ замршена на овакав начин додатно се усложњава могућношћу родитеља – дакле, сасвим фиктивних ликова – да опште са Даниелом-наратором, који представља ступањ стварнији од оног на којем се они налазе. Као да су ликови приповетке, а и Даниел-писац, свесни овог усложњавања, у једном ће се тренутку изрећи: „Али то значи да и ви признајете постојање приче, ви још више замршуете питање стварности, све нас доводите у још већу недоумицу. Питање, стога, не гласи: шта је стварност?, већ: да ли постоји стварност? Ко је овде писац, ко читалац, ко јунаци приче?“ (АЛБАХАРИ 2004: 109), и онда, крајње мрсећи: „Читалац је писац, писац је главни јунак; јунаци су читаоци, писци и недужни посматрачи“ (АЛБАХАРИ 2004: 109). Даниел-писац лично артикулише проблем метафикционалних аспеката *Ојиса смрџи*: фикција и стварност толико се мешају, до те се мере међусобно преплићу, спајају и потиру, да је, на крају, готово немогуће разазнати шта је шта, те зато, у крајњим границама, постоји могућност да је, из угла Даниела-писца, заправо све фикција („да ли постоји стварност?“) Можда је управо ово моменат у којем Даниел схвата да је и он, премда не фиктиван као његови родитељи, Рубен и Даниел-лик, којима метафикционални моменти нису отворени, ипак и сâм производ фикције. Зато се наведено мешање улога писац-читалац-главни јунак-недужни посматрачи може читати као напор Даниела-писца да сагледа сопствену позицију у вечитом преплитању стварности и фикције *Ојиса смрџи*, и то напор који не успева да уроди плодом: прво лице, у којем је *Ојис смрџи Рубена Рубеновића*... био дотад исприповедан, напросто нестаје и бива претворено у треће, које ће приповетку довести до краја, и тиме отворити следећи циклус, индикативно насловљен *Без лица*.

Прелазак у треће лице јесте својеврсна деперсонализација Даниела-писца, који се дотад одржавао као наратор приповедака путем првог лица. Немогућност тог наратора да јасно сагледа сопствену позицију, његова немогућност да јасно разлучи „границе свог света“ јер се служи „немоћним“ речима да те границе успостави – та немогућност нагнаће га на прелазак са позиције метанаратора на позицију фиктивног „писца“ из завршних редова *Ојиса смрџи Рубена Рубеновића*... Тај писац, свестан свог изласка из онога што је за њега до малопре представљало стварност, помириће се са својом судбином фиктивности у ставу да је „пробијање кроз метафоре једини могући облик стварности“ за њега.

У следећој приповеци, *Неке сѝвари нећемо никада дознаѝти*, из циклуса *Без лица*, доћи ће до дословног удвајања Даниела, где ће први бити видљив осталим ликовима, а други непримећен, и где ће овога пута обојица бити обухваћени безличним, трећим лицем.

3. Биоскоп: Стварноснофиктивна хијерархија. Троделна приповетка *Биоскоп* својом садржином врши сублимацију свих оних карактеристика које одликују Албахаријеву метанаративност. И у њој се, као и у *Есеју*, *Ојису смрѝи Рубена Рубеновића...*, *Неговрщеном рукојису* и *Влаѝи* тематизују конфликти стварности и фикције, овога пута из угла Даниела и његове породице, који представљају инстанцу реалног. Фиктивно је оличено у филмским ликовима – Човеку који је убио Либерти Валанса, Антониу који доноси смрт и Годзили, морском чудовишту – и, баш као и у *Ојису смрѝи Рубена Рубеновића...*, ликови су и у *Биоскопу* свесни фиктивности са којом долазе у додир. Отуд ће на више места отац рећи: „Откуд сва та митска створења у нашем комшилуку?“

Занимљиво је то да Албахари користи исто средство – филм – које је користио приликом проблематизовања односа стварно/фиктивно у *Гарсоњери* и *Филму на ѝтелевизији*, али, овога пута, место да се филм налази, како каже наслов приповетке, у биоскопу или на телевизији, оно што је филмско, односно лажно, продира у стварност ликова *Ојиса смрѝи*.

Настојање ликова да схвате како је могуће да се филмски јунаци нађу „у њиховом комшилуку“ исто је оно очево настојање у *Ојису смрѝи Рубена Рубеновића...*, којим покушава да сагледа могућност продора фиктивног у стварносно, али и сагледа своју позицију у таквом свету. Наравно, из угла ликова, тј. оца, мајке и Даниела-лика, присуство троје филмских јунака неће бити објашњено, нити ће оно бити објашњено из угла Даниела-писца, који је у *Биоскопу* присутан на исти начин на који је присутан у *Есеју* – превасходно као наратор у првом лицу, који у више наврата запада у аутопоетички дискурс. Тако ће, на пример, приповедач покушати на више начина да протумачи могућа значења односа између оца и Годзиле, морског чудовишта: „Годзили, морском чудовишту, требало је да припадне одређена симболична улога свега негативног и деструктивног у свету који нас окружује. На пример: олуја, поплава, скакавци, неумерене врућине, лед. Мој отац је био замишљен као изразити носилац хуманистичких тенденција, присталица историје као теофаније, и одушевљени гледалац филмских програма на телевизији“ (Албахари 2004: 109). Суштаствено, разлика између оваквог разматрања и оног у *Есеју*, о могућим исходима и значењима борбе са бубашвабама, уопште не постоји. Поново се ради о приповедању које „карактеристична особена врста самосвести, односно само-рефлексије“ (Лукић 2001: 24). Смисао ових разматрања – онај смисао којем Николић придаје важност приликом сагледавања метанаративних поступака – јесте да, путем метафикционалности, а у облику аутопоетичких рефлексија, с једне стране осветле простор приче као несигуран, „немоћан“ попут речи у *Ојису смрѝи Рубена*

Рубеновића..., а, с да друге стране, што је од подједнаке важности, осветле позицију из које се приповедање врши.

Како се у *Есеју* успоставила разлика између Даниела-лика, који се борио са бубашвабама, и Даниела-писца, који пише приповетку о томе, тако се и у *Биоскоју* прави разлика између оног Даниела који, на пример, заједно са својим родитељима и комшијама учествује у разоткривању сврхе Човека који је убио Либерти Валанса, и оног Даниела који се налази у оквирима аутопоетичког, метанаративног дискурса. Дакле, поново се успоставља одређена врста *хијерархије* у односима ликова приповетке и Даниела-писца, по којој се они први налазе на ступњу испод потоњег, будући да разлика између Даниела који учествује у радњи и Даниела који пише *Ојис смрти* мора бити успостављена, зарад саме могућности метафикције.

Потом се хијерархија усложњава. Када отац, сасвим фиктиван лик, отворено назове филмске јунаке „митским створењима“, тиме их означивши као фиктивне ентитете у оквирима стварности у којој се он креће, то значи да неминовно долази до образовања још једног нивоа у односима стварног и фиктивног. И Даниел-писац и отац, сваки са своје стране, очигледно су свесни усложњавања које наступа у преплитању више нивоа стварности и фикције. У случају Даниела-писца, који усмерава ток приповетке, то је видљиво на основу Спинозиног цитата из првог дела *Биоскоја*: „Једна Спинозина мисао: ‘Свакој ствари треба утврдити узрок или разлог, како зашто постоји, тако и зашто не постоји.’“ Окретање према Спинозиној филозофији представља обликовање проблематике Даниела-писца путем туђих речи, и свакако се односи на присуство „митских створења“. Тако, узрок постојања филмских јунака, односно разлог који би објаснио њихово присуство ван телевизијског екрана или биоскопског платна, најпре се тражи у границама аутопоетике, а, баш као у *Есеју*, тренутак активирања аутопоетичког регистра само продубљује јаз који настаје између Даниела-писца и ликова у приповеткама. Филмски јунаци онда, ако би им требало наћи места у две могућности које Спиноза предлаже, истовремено и постоје и не постоје. Човек који је убио Либерти Валанса у једном ће тренутку нестати, а његова торба такође, у тренутку када је један од ликова, који је стварнији у односу на филмског јунака, додирне. Као да се у додиру две фиктивности, у чијем се односу ипак успоставља разлика у степену те фиктивности, оно што је било „мање фиктивно“ морало разорити. Тај додир као узрок смрти филмског јунака легитимисан је мајчиним питањем: „Можда га је неко до-такао у пролазу?“ (Албахари 2004: 80). Човек који је убио Либерти Валанса, Антонио који доноси смрт и Годзила, морско чувовиште свакако постоје у свету приповетке: ступају у контакт са ликовима, одлазе у куповину, ра-стају се на железничким станицама, итд, али аутопоетичко разматрање могућих значења филмских јунака, које их самим својим присуством обе-лежава као нестварне, порећи ће могућност њихове стварности. Њихову ће стварност порећи и отац, протумачивши их, посредно, као симболе: „Човек је преоптерећен симболима, каже мој отац (...) ... да ли је, када је први пут

проговорио, човек смерао симбол или тачну одредницу?“ (Албахари 2004: 96). На основу аутопоетичких разматрања, види се да се филмски јунаци схватају као могући симболи нечега (као у наведеном примеру из *Годзиле, морској чудовишћиа*), али, без обзира на то, они свеједно ступају у контакт са фиктивним ликовима *Биоскоја*, који у односу на њих саме нису фиктивни.

Једино могуће решење јесте да решења заправо нема. То отац и осећа, говорећи: „Чак и ако одабереш ону другу страну, ону невидљиву, одсутну, недоступну чулима, чак и ако то учиниш, шта ћеш урадити? Назваћеш је стварношћу. Назваћеш је стварношћу и бићеш на истом. Игра је, дакле, истоветна, није важно с које стране почињеш да је играш. Нестварно и даље постоји изван домашаја мозга“ (Албахари 2004: 75). Управо овај цитат, можда и најважнији у сагледавању Албахаријевог третмана свега метафикционалног, објашњава на који се начин укрштају и међусобно прожимају стварност и фикција у *Биоскоју*, и у *Ојису смртии*. Није важно с које се стране ови односи посматрају, да ли из угла фиктивних творевина, да ли оних метафиктивних, није важно „с које се стране игра“, зато што „нестварно и даље постоји изван домашаја мозга“, тј. увек ће преостати нешто што ће односе стварности и фикције морати да релативизује.

„Раслојавање“ свих ових различитих нивоа стварности и фикције, који непрестано међусобно контрастирају, али се и мешају, блиско је феномену проучаваном у оквиру постмодернистичке теорије, и који је назван *теоријом моћућих свејшова*. Ради се о „аутономним световима које ствара књижевност“ (Лукић 2001: 28), и ти се могући светови, што је можда најважније у оквирима тумачења метафикције *Ојиса смртии*, „једним својим делом нужно преклапају са стварним светом“ (Лукић 2001: 51). Та веза између фиктивних светова и оног стварног настаје зато што „по правилу, ми могуће светове поредимо са светом у којем живимо као са привилегованим светом који се не доводи у питање“ (Лукић 2001: 51).

Оваква анализа приповетке *Биоскоја*, праћена непрестаним освртањем на претходно анализирани приповетке, представља крајње прикладну прилику за сумирање Албахаријеве метафикције, и за сагледавање односа између више нивоа стварности, односно фикције. Зарад тога, све је те односе могуће спојити у једну *стварноснофиктивну хијерархију*.

Како је било истакнуто приликом објашњења метафикционалног троугла, свака употреба метафикције подразумева осврт на стварност у којој се налазе писац књиге и читалац, те је зато Давид Албахари, стварни писац, заузео место које би се могло описати као „најстварније“. „Стварни свет“, оличен у лику стварног писца, „учествује у обликовању фикционалних светова дајући материјал који улази у њихово структурирање“ (Лукић 2001: 51). Фиктиван у односу на њега, Даниел-писац је у односу према Даниелу-лику, оцу, мајци, сестри и Рубену у истој позицији у којој се Албахари налази у односу на њега самог. Односно, Даниел-писац јесте фиктивна творевина, али само из угла Давида Албахарија, који је њега и створио, док он, из угла набројаних ликова, према којима Даниел-писац, како је показано, има статус

писца прича у којима се налазе, преузима на себе известан степен стварности. Исто тако, Даниел-лик, отац, мајка, сестра и Рубен, сасвим фиктивни у односу на Даниела-писца, а још „фиктивнији“ у односу на самог Албахарију, ипак су стварнији у односу на троје филмских јунака *Биоскоја*, на троје „митских створења“, која ће у тој приповеци преузети на себе улогу катализатора за разматрање односа стварног и нестварног, у којем учествују и Даниел-писац и фиктивни отац, сваки, како је истакнуто, на свој начин.

Три фактора утичу на замршеност која неминовно обузима ову хијерархију: (1) настојање Албахарија да што више замути границе између себе, Даниела-писца и Даниела-лика (нпр. цитирана фуснота са првом Албахаријевом књигом), (2) могућност фиктивних ликова да из свог фиктивног стања „искоче“ и ступе на просторе онога што је за њих метафиктивно (како се видело у *Ојису смрти Рубена Рубеновића...*) и (3) могућност филмских ликова да истовремено буду стварни и фиктивни и да делају у свету ликова који су стварнији у односу на њих.

Очигледно је, дакле, да ова стварноснофиктивна хијерархија ни најмање није чврста: ликови са најнижег ступња, они филмски, мешају се са ступњем стварнијим у односу на онај којем они припадају, ликови стварнији од филмских ликова ступају у контакт са Даниелом-писцем, који је стварнији у односу на њих. Баш како је отац у *Биоскоју* рекао, све је у „игри“, у поигравању свих могућих веза између различитих нивоа стварности *Ојиса смрти*, веза које, из ког год угла посматране, и даље допуштају могућност оног фиктивног, које, како отац каже у наведеном цитату, „увек постоји“.

Главно је, онда, питање следеће: Постоји ли уопште метафикција у *Ојису смрти*? Ње свакако има између свих нивоа хијерархије осим оног првог, на којем је Албахари, јер односи Даниела-писца према ликовима у његовим причама само се могу описати као метанаративне природе. Ипак, проучавање метафикционалних аспеката једног дела, како је истакнуто, подразумева укључивање пишчеве и читаочеве стварности у стварноснофиктивну „игру“: „посао и задовољство читаоца (је) у томе да ствара и комбинује целине и значења према правилима претпостављене игре. На тај су начин и писац и читалац паралелно укључени у процес коначног обликовања текста“ (Лукић 2001: 33). Проблем настаје у моменту сагледавања односа Давида Албахарија и остатка хијерархије, која је устројена метанаративним односима Даниела-писца према приповеданом. Ако Албахари створи фиктиван алтерего, који ће се потом служити метафикцијом, да ли је онда тај феномен могуће назвати метафикцијом и из Албахаријевог угла, тј. из угла стварног писца?

Управо у том парадоксу лежи један од најбољих аргумената у прилог Албахаријевог статуса као врсног постмодернисте, јер метафикција, баш као и филмски ликови у *Биоскоју*, истовремено и постоји и не постоји. У одређеним односима хијерархије ње свакако има, док је у другима пак нема. Сагледавање овог проблема непрестано ће нас суочавати са могућношћу постојања нестварног које спомиње отац. Овакав парадокс Албахари сасвим

свесно приписује свим слојевима хијерархије у својој збирци: филмски ликови су стварни и нису, Даниел-лик, отац, мајка, сестра и Рубен стварни су и нису, Даниел-писац стваран је и није, и то све у зависности од перспективе из које се ови односи посматрају. У односу на филмске јунаке, Даниел-лик јесте стваран, јер они бивају означени као „митска створења“, али, у односу на Даниела-писца, који Даниелом-ликом управља, он никако не може бити стваран, и тако даље у погледу за све остале односе. Управо је то оно што је постмодерно у Албахаријевом делу: крајња релативизација, која од читавог стварноснофиктивног поретка, ма колико он слојевит био, прави једну игру дефинисану својом амбивалентношћу, коју је немогуће из два различита угла посматрати на исти начин.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- АЛБАХАРИ, Давид. *Једносiавносiй*. Београд: Рад, 1989.
- АЛБАХАРИ, Давид. *Оiис смрiи*. Београд: Српска књижевна задруга, 2004.
- ВИТГЕНШТАЈН, Лудвиг. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Сарајево: Веселин Маслеша, Свјетлост, 1987.
- ЛУКИЋ, Јасмина. *Меiаiроза: чиiање жанра*. Београд; Стубови културе, 2001.
- НИКОЛИЋ, Ненад. Односи стварних и фикционалних светова у *Роману без романа* Јована Стерије Поповића – димензија метафикционалности. *Меандри iпросвећеносiи: Неколико лица срiске књижевносiи XVIII и XIX века*, Београд: Службени гласник, 2010, 132–182.
- ПАНТИЋ, Михајло. Приче Давида Албахарија или тихи глас у буци. Предговор у: Албахари, Давид. *Изабрane iриче*, Београд: Чаробна књига, 2015, 9–25.

*

- HUTCHEON, Linda 1980. *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 1980.

Jovan Gavrilović

REALITY AND FICTION IN *DESCRIPTION OF DEATH* BY DAVID ALBAHARI

Summary

A product of Albahari's close adherence to the poetics of postmodernism, the use of metafiction in *Description of Death* simultaneously draws and blurs the line between reality and fiction, never concretely discerning the two, but rather questioning both their singular natures and those same natures in relation to each other. The story *Description of the death of Ruben Rubenović, former fabric merchant* serves as a prime example of

linguistic metafiction, wherein the autoreflective instances focused on the powerlessness of language staunchly represent the view of language as a purely fabricated entity, completely void of the ability to derail the eponymous death. The stories *Essay* and *Cinema* both utilize several levels of fictionality. The autoreflective, metafictional instances serve as implications that the plot that they are ruminating about is wholeheartedly fictitious. However, by incorporating several film characters that are without a doubt presented as fabrications, Albahari forms a whole new level of fiction – one that is fictitious in relation to the non-film characters. At the same time, by placing himself – Albahari the writer – in the position of a character easily discernable from that of Daniel the writer, Albahari's texts become complicated in the sense that there is now present a whole new layer of the duality of reality and fiction – one that is as close to real life as the film characters are to pure fiction. In doing so, Albahari creates a sort of hierarchy of reality and fiction, in which the film characters represent the purest form of fiction, owing to the fact that the characters of the stories acknowledge them as such. Next, the characters themselves – although real from the point of view of the film characters – become fictitious in relation to Daniel, who reveals himself as the author of the stories in which he serves as the protagonist. Finally, Albahari himself forms the highest, least fictional level of the hierarchy, denoting Daniel as a fictional character from his own view. The entire duality of reality and fiction is therefore relativized: depending on the point of view, most parts of the hierarchy can be viewed both as real and fictional, proving Albahari's ability not only to meticulously follow the postmodern poetic, but to question it as well, ironically making him all the closer to the paradigm of the postmodern writer.

Универзитет у Београду
Филолошки факултет
gavrilovicjovan0@gmail.com

Др Радоје В. Шошкић

ПОВРАТАК НА ПОЧЕТАК СТИВА ТЕШИЋА:
АМЕРИКА И ПОСТОРВЕЛОВСКИ ДРУШТВЕНИ ПОРЕДАК*

Свједочећи друштвеним, културним, моралним и еколошким метаморфозама које су се збивале у Америци седамдесетих, осамдесетих и деведесетих година двадесетог вијека, америчко-српски драмски писац и сценариста Стив Тешић уочио је да су ти преображаји силом инерције или моћи навике резултирали морално-духовном кризом која је захватила три димензије егзистенције савременог човјека: личну, друштвену и политичку. У том контексту, рад анализира драму *Повраћајак на њочейџак* (*Square One*, 1990) која драматизује Тешићеву визију Америке као антиутопије гдје доминира тоталитарна атмосфера тиранских ултиматума о преобраћењу, апсолутне вјере у напредак и колективизму, док су умјетност и култура претворени у главно оруђе режима за контролу народне масе. Теоријски оквир за наша разматрања представљају идеје филозофа Жана Бодријара и Беле Хамваша.

Кључне ријечи: *Повраћајак на њочейџак*, Тешић, посторвеловски друштвени поредак, Америка.

*Из доба једнообразности, из доба самоће, из доба Великог
Браћа, из доба двомисли –
њоздрави!*
– Џорџ Орвел, 1984.

Иако је репутација америчко-српског умјетника Стива Тешића везана првенствено за његов филмски рад у који је најснажније утиснуо аутобиографски печат и који се поклапа са временом у његовом животу када је

* Рад је настао у оквиру пројекта „Превод у систем компаративних изучавања националне и стране књижевности и културе“ (бр. 178019), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

уистину живио свој амерички сан¹ – срж његове етике и естетике ипак ваља тражити у његовом драмском канону.² Наиме, Тешићева драмска дјела могу се подијелити у двије јасно одвојене категорије; првој припадају оне којима доминирају теме распада породице и чежње за прилагођавањем односно асимилацијом: *Прегатџори* (*The Predators*, 1969), *Карџенџерси* (*The Carpenters*, 1970), *Баба Гоја* (*Baba Goya*, 1973), *Пролазна игра* (*Passing Game*, 1977), *Улица њогела* (*Division Street*, 1980); у другу категорију спадају драме настале у периоду Тешићеве озлојеђености и разочараности у амерички сан и нестанак идеализоване Америке: *Брзина џаме* (1989) се бави поствијетнамским синдромом и ветеранима чија су ратна искуства претворена у опсјену; *По-врајџак на њочешак* (1990) је комад о атомизацији заједнице у посторвеловском свијету гдје обитавају људи испражњени од љубави, храбрости, поштења и жеље за пријатељством; *На оџвореном друму* (1992) представља постапокалиптичну драму која се бави питањима слободе, љубави и функције умјетности у свијету девастираном усљед грађанских ратова; комад *Умјетност и доколица* (1996) користи технику блиску моделу драме у драми, у којој аутор кроз трагичну судбину разорене глумачке породице тематизује психолошка, социјална и онтолошка питања савременог свијета којег нагриза растући цинизам и отуђеност.³

Амерички авантуристички и вестерн филмови о тријумфу врлине, борби добра и зла гдје коначну побједу односи добро, лошим и добрим момцима, задојили су Тешића обожавањем култа о америчком сну и у њега усадили свијест о Америци као *оџвареној уџоџици*, о једном друштву које се заснива на идеји да отјеловљује остварење свега онога о чему су други сањали – правде, обиља, права, богатства, слободе. Након периода боравка у индустријској зони Чикага гдје је, након емиграције из Југославије, живот проводио у тегабним и готово неподношљивим условима, преко антиратних протеста и контракултуре шездесетих, те погубних посљедица америчке спољне политике деведесетих, Тешићева првобитна утопистичка визија Америке на крају је, након деценија њеног ревидирања кроз писање сценарија а понајвише кроз писање за позориште, морала окончати дезилузиони-

¹ За филм *Чешџири манџуџа* (*Breaking Away*, 1979), у режији Питера Јејтса, Тешић је добио Оскара за најбољи сценарио.

² Тешићево стваралаштво одликује жанровска разноликост. Осим два романа (*Кару, Љешње крџарење*) и једанаест драма, написао је сценарије за шест филмова и два мјузикла (*Горки, Краљ срца*), као и неколико есеја у којима је жустро критиковао спољну политику Сједињених Америчких Држава.

³ Наведени Тешићеви позни комади представљају његова умјетничка најзрелија драмска дјела која су, будући да тематизују проблем моралног пропадања у тржишно–потрошачком друштву којим управљају корпоративне силе и моћници, навела аутора прве докторске тезе о Тешићу, Мајкла А. Ротмајера, да их назове „моралном тетралогџијом.“ О томе опширније в. ROTHMAYER, Michael. *The Drama of Life Unfolding: The Life and Work of Steve Tesich* (a dissertation). Lincoln, Nebraska, 2002.

рањем. Америка се од остварене утопије Добра претворила у антиутопију, у „изврнути тоталитаризам“⁴ који свој израз налази у анонимности корпоративне државе утемељене на сталној ратној економији чији су стратеги сковали појам *overkill* – могућност да се више пута убије већ убијени непријатељ, како би приказали вишак разорне моћи коју су већ посједовали. Друштвена превирања у шездесетим и седамдесетим нијесу уступила мјесто мобилној и разочараној елити, која би из Вијетнамског рата извукла значајне поуке, већ мобилној и очараној елити – очараној потрошачком манијом коју су распиривали корпоративни медији креирајући при том систем вриједности и атмосферу униформности која унапријед искључује сваки вид идеолошке расправе. Таква тоталитарна култура која охрабрује „лов на вјештице“, који није заобишао ни чланове Тешићеве породице, најекстремнији израз је нашла у ужасним методама вођења ратних операција у Вијетнаму, што је Тешић поимао као злокобну предигру за читаву будућност човјечанства, односно за човјеково морално биће. Отуда су, у Тешићевим визији, Вијетнам, топос грађанских ратова (нарочито у драми *На ошво-реном друму*), хомогенизација умјетности и забаве, бирократија и технократија симболи моралног посрнућа, Пада, сумрака једне културе опсијењене идеологијом неограниченог прогреса чија брзина, губећи из вида мјеру и смисао крајњих циљева људског дјела, ултимативно води у смрт.⁵

Док је *Брзина ѿама* Тешићев критички осврт на америчку прошлост (рат у Вијетнаму), којим је настојао подстаћи нацију да из ње извуче морално наравоученије зарад изградње боље и праведније садашњости, у *Повраћку на ѿочешак* аутор слика савремену Америку као *антии–ушћоију*: *безумља, неушћализације свих вриједности, културе изнаништва, иншелектуалне стшандардизације и конформизма*. Радња овог комада је смјештена у вријеме *Реконштрукције* која је услиједила након друштвених превирања која су прерасла у револуцију. У драми је то описано као „прелазак из старог доба у ново“. Посторвеловски друштвени поредак заснован је на ултиматуму богатства и продуктивности који брише са сцене све оне – у комаду представљене као старе људе који имају ноћне море и непрекидно вриште – који одбијају да се повинују општем конзенсусу. Политика државе постала је негативна будући да њен циљ није више социјализација и интеграција. Иза привида социјализације и партиципације, она десоцијализује, обезвређује и протјерује. Влада тоталитарна атмосфера тиранских ултиматума о преобраћењу

⁴ *Изврнути шћошћалишћаризам*, према Шелдону Волину (Sheldon S. Wolin), професору политичке филозофије на Берклију и Принстону, одликује премоћ економије над политиком. За разлику од класичног тоталитаризма, *изврнути шћошћалишћаризам* се не врти око неког одређеног демагога или харизматичног вође, већ свој израз налази у анонимности корпоративне државе која манипулише и омета дјеловање демократских установа.

⁵ Један бизарни случај у Илиноису може послужити као потврда хипотезе о погубности брзине и напретка. Наиме, радници су састављали монтажну зграду таквом брзином да је један од њих остао уграђен у зидове. Требало је срушити читаво крило да би га спасили.

и апсолутне вјере у напредак.⁶ Велики Брат се сада уселио у домове свих грађана и са њима сродно. Коначни резултат реконструкције је *колективизам* који, тражен од стране елите (другоразредних и трећеразредних умјетника у драми) и непромишљено прихваћен од стране масе, неповратно подрива аутономију човјека и тако уско каналише његово дјеловање и потврђује његово одступање, а да човјек то и не зна. Отуда нема никаквог протеста, никакве реакције људи против колективне тираније. Они је сада слободно прихватају као нешто што се подразумејева, готово као да је то управо оно што им одговара.

Продукт тог прогресивног обезвређивања су Адам и Дијана, протагонисти драме. Адам је забављач, лиценцирани државни трећеразредни умјетник, репродуктивни умјетник, неизмјерно поносан на своју титулу. Специјализован за пјевање, он се појављује на телевизији уторком и четвртком, као водитељ пропагандне емисије зване *Патриотски колаж* у ударном термину. Као репродуктивни умјетник, он игра улогу „потврђивача“, конформистичког мислиоца који је израз компромиса.⁷ Његов превасходни задатак је да производи ортодоксије и догме. У трећој сцени (чин први) Адам објашњава у чему је сврха социјално ангажоване емисије коју води:

Адам. А сада долазимо до социјално ангажованог дела емисије Патриотски колаж, у коме покушавамо да искажемо поштовање према оним слојевима нашег друштва који углавном не добијају пажњу коју заслужују.

⁶ Социолог Зигмунт Бауман у идеји напретка односно прогреса види пријетњу немилосрдних и неминовних континуираних промјена које на концу доводе до неопозиве остракизације и нестајања свих оних за које се испостави да су најслабија карика у новонасталим околностима: „некада најекстремнија манифестација радикалног оптимизма и обећања универзалне трајне среће брзо се претвара у своју супротност, пловећи према дистопијском и фаталистичком полу наших предосећања. Идеја ‘напретка’ сада углавном означава претњу немилосрдне и неизбежне промене, промене која се слуги више него што се предвиђа са било каквим степеном поузданости (или, је пак, подложна таквом предвиђању), а камоли да се планира. Уместо наговештаја мира и одмора, будуће промене слуге трајни напор без иједног тренутка одмора, који прети да постави нове и непознате захтеве и да обезвреди тешко научене рутине копирања. Приказ ‘напретка’ се претвара у копију бескрајне игре музичких столица у којој ће један тренутак непажње резултирати непоправљивим поразом и неопозивим избацивањем као у верзији *Најслабије карике* која се игра у стварности [...] Избацивање је, на крају крајева, *оштраг* напретка; и можемо се запитати да ли је то у ствари заобилазни пут или ипак главни пут производње и главног производа: његова скривена, а опет суштински главна функција“ (BAUMAN 2009: 162–163). Слично Бауману, Томас Пинчон у *Објави броја 49* (*The Crying of Lot 49*, 1966) говори о отпадним нуспроизводима које ствара Систем, о људској ентропији која је креирала армију разбаштињених људи, одметника који чине Тристеро – оних које је капиталистичко друштво потрошило, чије су функције застарјеле, а присуство постало сувишно и непотребно. Види PYNCHON, Thomas. *The Crying of Lot 49*. New York: The Penguin Press, 2012.

⁷ Едвард В. Саид описује конформистичке мислиоце односно интелектуалце као „потврђиваче“ (енг. *yes-sayers*). О томе опширније в. SAID, Edward W. *Representations of the Intellectual*. London: Vintage, 1994.

Вечерас имам посебно задовољство да ‘придигнем шешир’ [...] и искажем поштовање сиромашним и унесрећеним људима који тамо негде чине све да би преживели и то без и једне трунке наде да ће се ситуација променити. Они се могу осетити бескорисним и заборављеним, али ми у овој емисији не мислимо тако о њима. Они нам још увек могу користити. И иако смо сви ми овде свесни, а сигуран сам, исто колико сте и сви ви свесни, да баш ти људи којима исказујемо поштовање вечерас нису у могућности да виде ову емисију, ми овде, из Патриотског колажа, сматрамо да се емисија мора наставити. Стога, без имало галаме око тога, онима који су рођени у погрешном тренутку, очајнима, изгубљенима, одбаченима, онима који су из адолесценције закорачили у старост, а да при том нису чули ни један једини ударац свог срца, онима који никада неће чути ову песму, ову песму посвећујем вама. Маестро, молим Вас.

(*Он пева њесму у славу живоџа на овом дивном свеџу*) (Тешић 2008: 232).

Зарад напретка у који Адам безусловно вјерује, он злоупотребљава свој умјетнички таленат како би нормализовао узроке и постојање социјалне неправде. У посторвеловском свијету на чијем се олтару Адам клања, влада логика присилног изгнанства, потирања и нестајања. Док они очајни, изгубљени, ускраћени за моћ говора, осуђени на заборав и потирање из Адамовог монолога представљају зомбије из Бодријаровог *Четвртог свијета*, Адам је отјеловљење Јапија, припадник генерације

која се не покреће ни на амбицију, нити на енергију потиснутог, него је савршено преусмјерена на себе, заљубљена у послове мање због профита или престижа него због неке врсте демонстрације оптималних техничких својстава. Она се мота свугдје око медија, рекламе и информатике. То више нијесу монструми бизниса него прирепци шоубизниса, јер је и сам бизнис постао шоубизнис (BAUDRILLARD 1988: 108).⁸

Адам је сигуран у себе, лако се сналази у свијету перформантног и као такав он је постмодерна верзија од емоција и храбрости испражњеног Винстона из Орвеловог романа *1984*.⁹ Он дјела попут специјализованог инсекта. Хамваш објашњава да

⁸ Превео са енлеског аутор рада.

⁹ У кључном тренутку у *1984*. О’Брајен каже Винстону: „Немој замишљати да ћеш се спасти, Винстоне, ма колико нам се потпуно предао. Ми не штедимо никог ко је једном застранио. Чак и ако нам се прохте да те пустимо да одживиш свој живот до природне смрти, ни тад нам нећеш побећи. Шта ти се деси овде, остаје заувек. Схвати то унапред. Смождићемо те до степена где нема повратка. Овде ће ти се догодити ствари од којих се никад нећеш опоравити, макар живео хиљаду година. Више никад нећеш моћи да имаш обична људска осећања, у теби ће све бити мртво. Више нећеш бити кадар да осетиш љубав, пријатељство, радост живота, смех, радозналост, храброст, поштење. Бићеш шупаљ. Ми ћемо те испразнити, потом испунити самим собом“ (ORVEL 1984: 273).

све до данашњег дана свака нелегална власт почиње тиме што забрањује слободу мишљења (и слободу говора), лишава човека могућности изградње животног дела, и захтева прагматику, односно делимичне поступке прописане за дати случај, не егзистенцијално дело, него безличан акт. Јер је *έρυον*¹⁰ увек усмерен на целину и хоће да створи целину. Што је чин специјализованији, човек се све више приближава инсекту који изван уске специјализације у животу [...] нема животне могућности. У модерно доба несумњиво постоје знаци поинсекћивања, поготово откако човек може да лети као инсект, али не да лети као птица (Хамваш 2012б: 160).

Драмом доминирају другоразредни или трећеразредни умјетници, писци трагедија, пијанисти, који живе у истој државној згради гдје стварају пропагандну умјетност. Чак су и надзорници и домари зграде умјетници, то јест познати тенори Вагнерових опера. Тако би се поводом ових умјетника и масе у драми слободно могло говорити о знатном побијању декартовског принципа „*Cogito, ergo sum*“ – они не мисле и не постоје. Нивелисање, у свом ширењу, неће заобићи ни социјалне, љубавне односе, нити полове. Свака могућност пријатељства, смисленог суживота и изградње заједнице у таквом свијету је укинута, док је љубав сасвим маргинална ствар. Отуда и феномен распадања породице има ритам аналоган оном који се може очекивати у неком друштву које зна само за „другове“ и „другарице“. Адам упознаје Дијану, удвара јој се, схватајући цијели тај ритуал као још један у низу аутистичких перформанса и њих двоје пристају да живе заједно. Брак ће им, пак, бити осуђен на пропаст јер је Дијана носталгична за прошлим временима и не жели да живи таквим животом „у коме су стално неопходне трагедије и жртвовања невиних само да бисмо сазрели као људска бића“ (ТЕЋИЋ 1990: 258). Она је једна од жртава Реконструкције, заглављена и напуштена у опустошеној зони *Четвртој свијети*. Збуњена брзином неповратних заокрета у друштву, Дијана саркастично примјећује да је у њему она једно анахроно биће, растрзано немирима и противурјечностима у дубини душе гдје се човјек рве са самим собом:

Дијана. Видиш, ја највећи део времена проводим само мислећи. Код куће, док рођаци вриште, ја само размишљам. Када дође ред на мене да и ја проговорим, скоро никада не кажем оно о чему сам размишљала. Та два процеса су код мене раздвојена. Ја Мислилац. Ја Говорник. Као да је једно од њих супруг. А друго супруга. Једино нисам одлучила ко је ко. Ништа нисам одлучила. Зашто? Зато што Мислилац мисли. А Говорник говори. А по дефиницији, они то не чине истовремено. Схваташ шта хоћу да кажем? (ТЕЋИЋ 1990: 235).

У свијету Тешићеве драме оригинално или стваралачко мишљење се омета, као и емоције. Адам се, друге стране, чудесно прилагодио новонасталим околностима. Њега уопште не дотичу превирања и метеж из прошлости на

¹⁰ У грчком језику ова ријеч означава рад.

коју је одавно већ заборавио, френетично објеручке прихватајући орвеловску садашњост којом суверено владају ред и свеопшта контрола. Он је стручни забављач у друштву које изнад свега чезне за *забавом и мржњом*, за које Адам каже да могу да иду заједно.

Адам. Сви мисле да могу бити забављачи данас. И то не они старински забављачи. Већ, ни мање ни више, трећеразредни забављачи. Оно што хоћу да кажем је следеће. Бити забављач у данашње време, државни забављач, стручњак са лиценцом, зарађивати за живот на тај начин подразумева такмичење у свету који се смеје самом себи (ТЕЋИЋ 2008: 237).

У циљу свеопште контроле и креирања система вриједности грађанима се пуштају филмови који величају себичност и отуђеност као врлине. Филмска слика бива не само отргнута од стварности на коју наводно упућује, већ преузима и онтолошки примат у односу на њу. Сама реалност постаје филмична, што је навело Бодријара да на свом пропутовању кроз Сједињене Државе узвикне: „Дизниленд је оно аутентично. Филм, телевизија, то је америчка стварност!“ (VAUDRILLARD 1988: 104).¹¹

Дијана. Не могу да поднесем оне филмове у којима неки јадник не зна филмску музику. Схваташ? Одгледаш филм у коме тамо неки јадник само седи код куће и брине своје бриге, размишља само за себе...

Адам. Звучи као мегахит. Човек седи код куће и размишља само за себе (ТЕЋИЋ 2008: 246).

Филм у оваквом свијету није и не може бити аполитична креација која левитира у стању друштвеног вакуума, већ се, напротив, јавља као идеолошки конструкт који је у исти мах и прећутни позив на грађанску послушност и, напосљетку, као зупчаник у механизму који формира човјекову слику реалности. Тиме филмска слика постаје савршена реализација Бодријаровог концепта симулакрума. Масовно репродукована слика изгубила је и посљедњи заједнички именитељ са реалношћу и постала симулакрум у стадијуму чисте симулације.

Разговор Адама и Дијане подсећа на једну поучну легенду коју је испричао Бела Хамваш у свом дјелу *Silentium*. Наиме, та легенда приповиједа да су се четири мудраца молила дотле док нијесу постигли оно што су желели: да ступе у рај међу блажене. Провели су цио дан међу срећнима, живјели су елизијумским животом од изласка до заласка сунца. Први мудрац није могао да поднесе доживљај и умро је; други се умно пореметио; трећи је доживљај затворио у себе и прибављену срећу је задржао за себе. Само је четврти мудрац остао здрав и читав, јер је виђено користио да помогне онима који су му се обраћали. Херој у Адамовом посторвеловском свијету налик је трећем мудрацу, који све задржава за себе, једино и само за себе, затвара се

¹¹ Превео са енлеског аутор рада.

у своју собу, и кува и једе сам и само за себе, и не дозвољава ни да га виде за ручком (Хамваш 2012а: 193–210).

Адам и Дијана представљају дијаметрално опозитне личности. Кроз језик којим се служе двоје ликова аутор судара њихове сензибилитете откривајући нам предности, врлине али и недостатности и ограничења њихових погледа на живот и свијет. Док је Дијана негатор, органски на страни угњетених, који с рубног положаја поставља узнемирујућа питања преиспитујући општеприхваћену ортодоксију, Адам је погођен националним, естетским, метафизичким и етичким *кејманом*¹², појавом која је нарочито распрострањена међу интелектуалцима и која превасходно означава неупитно саучесништво у владајућој идеологији:

Адам. Стари имају обичај да вриште. Вероватно се присећају лоших времена пре периода Реконструкције. Онда када они нестану, онда када та генерација нестане, више неће бити вриштања. Ја верујем у напредак (Тешић 2008: 228–229).

Као посленик индустрије забаве, Адамов циљ није осмишљавање, већ сузбијање модела друштвене трансформације и подстицање конформистичког равнања према доминантним културним обрасцима. У том погледу ваља размотрити и његов перфидни театарални метајезик („жанр“ како га Дијана зове) којим он од почетка до краја драме настоји убиједити односно натјерати Дијану да чини и вјерује у оно у шта она иначе не вјерује. Специфични језик тоталитарног учења, каже Ками, увијек је схоластичан или бирократски. Његово специфично обиљежје у виду бесрамног, крутог, беживотног и репресивног начина убјеђивања понајбоље се читује у сцени када дознајемо да је Дијана трудна иако је раније чврсто била против идеје да донесе на „овакав свет бебу у овом тренутку“. Згранута сазнањем, Дијана пита Адама да јој појасни како је дошло до тога да она затрудни:

Адам. Сада те разумем. Ти мислиш да си променила мишљење у вези са овим питањем, а да ниси започела свађу о том питању.

Дијана. Не сећам се да сам започела свађу.

Адам. Шалиш се?

Дијана. Не. Зашто? Јесам ли започела свађу?

Адам. Јеси ли? Наравно да јеси! Морам ти рећи да јеси.

Дијана. (*Пушта сјололицу за љуљање. Хитела би да чује још.*) О, је ли?

Адам. Била си рис. Прави рис.

Дијана. Стварно? Јесам ли пружала отпор?

Адам. Јеси ли? Јесу ли Спартанци пружали отпор код Термопила? Да ли су кнез Лазар и Срби пружали отпор на Косову? Из петних жила си ми пружала отпор?

¹² У свом дјелу *Заробљени ум* Чеслав Милош елаборира проблематику *кејмана*, наводећи да се ова појава до те мјере раширила да постоји небројено много облика *кејмана*. О томе детаљније в. ČESLAV, Miloš. *Zarobljeni um*. Beograd: Paidea, 2006.

Дијана. О, је л' да?

Адам. Кажем ти, из петних жила. Ниси хтела да промениш своје мишљење. Али, уопште. Желиш ли да чујеш шта си ми рекла када сам покушао да те преобратим и натерам да промениш мишљење?

Дијана. Хтела бих да то чујем по сваку цену.

Адам. У реду. Онда слушај. Ово су биле твоје речи. Дословце: 'Постоје времена када једино што човек може да уради, када једина слобода која му преостаје јесте слобода непоковања. Слобода да кажем да више нећу производити живот све док постојећи живот не буде поштован и цењен. А када дође такво време ја ћу радо цветати и давати плод.' Крај цитата.

Дијана. Ја сам то рекла?

Адам. И то не једном.

Дијана. Невероватно је да сам изгубила борбу.

Адам. Није невероватно. Већ је право чудо.

Дијана. Добро је знати да се нисам само једноставно предала.

Адам. Ти? Таман посла. (*Гледа на сајт.*) А сада морам да кренем. (*Полази. Застаје. Прстима показује на њу.*)

Адам. Рис. (*Излази.*) (ТЕЏИЋ 2008: 250).

Узимајући у обзир Дијанине ријечи изречене прије ове сцене, постаје сасвим јасно да је Адамов „дословце“ цитат заправо изврсно осмишљена фикција. Он је убјеђује да прихвати трудноћу тако што је тјера да вјерује да је на њу пристала након тешко и мучно добијене битке.

Још један начин ометања оригиналног мишљења састоји се у држању читаве истине за релативну. Док Дијана у једном тренутку говори о својој жељи да открије истину („више бих желела истину уместо чињеница“), „напредни“ мислилац посторвеловског свијета Адам је због тога сматра назадном, тврдећи да је истина ствар сасвим субјективна, готово ствар укуса.

Адам. Истина зависи од тебе. Све што ја могу да учиним јесте да ти изложим чињенице, док ти од њих можеш створити какву год истину желиш. Зар то није тако?

Дијана. Прошло је много времена од када сам се последњи пут борила са великим концептима, али претпостављам да си у праву (ТЕЏИЋ 2008: 241).

Труд у трагању за истином мора се одвојити од субјективних чинилаца и његов је циљ да се на свијет гледа незаинтересовано и без страсти. Резултат тог релативизма, који се намеће и препоручује својом бригом за исправну употребу ријечи, јесте то да размишљање губи свој основни подстицај – жеље и интересе особе (Дијане) која размишља; умјесто тога, мишљење постаје машина за регистровање чињеница.

Политика у *Поврајку на њочейак* носи маску бенигне забаве чија је првенствена функција креирање идеализоване сурогат стварности. Она се вјешто користи још једним начином паралисања способности за критичко мишљење који се састоји у разарању сваке структурализоване представе о

свијету. Чињенице губе посебно својство које могу да имају као дјелови структурализоване цјелине, а задржавају једино и само апстрактно, квантитативно значење. Због тога филмови и телевизија, индустрија забаве уопште, дјелују разорно. Као потврду ове тврдње осврнућемо се на Милеров комад *Блуз за Месују* гдје распеће револуционарног побуњеника Чарлса односно Ралфа, који је симбол Исуса у драми, бесрамно прате и прекидају рекламе за производе за његу тијела и третирање болести коже, усљед чега бива прекинута истинска веза између човјека и онога што он гледа.

Језик којим се служи Адам језик је државне администрације који званични концепт приказује као да је донијет у интересу човјека, а заправо је репресиван и бестијалан. О таквом језику говори и Хамваш:

Када државна администрација постане једини владар, језик канцеларије је прокламација. О томе је Ортега и Гасет¹³ написао чувену студију *Pronunciamiento*. То је прокламација. Плакатирана наредба. Канцеларија мисли да се може управљати командама. Само треба да нареди и онда нема другог посла, једино да се команда изврши. Због тога канцеларија не може да остави друштво у његовом органском облику. Оно што се назива комунитетом (породичном заједницом) њиме се не може управљати преко плаката. Друштво треба преорганизовати на десетине и водове и чете. Заповедник издаје упутства и одред аутоматски функционише. Због тога тамо где је администрација база државе, језик постаје команда (HAMVASH 1994: 149–150).

Отуда постаје очито зашто је у посторвеловској колективности претвореној у пустињу жив дијалог између чланова породичне заједнице (Адама и Дијане) немогућ и доведен до ступња апсурда. Моралиста (Дијана) жели аутентичан језик, док је Адам дијалектички ословљава, не по имену већ замјеницама. И сама Дијана се заплиће у ту замку апстрактног ословљавања. „Као да говоре затворени системи“, каже Хамваш, даље образлажући да је језик у занијемјелој заједници, како је Тешић слика у *Поврајку на њочешак*,

обично распра, јер нико не одустаје од своје затворености. Реч је о проблемима. Ратују тезе, и желе да победе једна другу. Тврдње и докази. Човек се уградио у тезе и системе. Језик је постао дијалектички логос, заправо изван човека. Људи не разговарају једни с другима, него се боре апстрактне тезе. Постоји егзистенцијално ословљавање у којем нема система, ни проблема, ни доказа, а нема ни стварног питања. Стојим наспрам човека. Језик је овде егзистенцијални логос. Стојимо очи у очи,

¹³ Хосе Ортега и Гасет, шпански филозоф, аутор *Побуне маса* у којој, попут Хамваша, излаже тезу да је на мјесто духовно узвишених људи ступио човјек–маса, спорна, сумњива особа, након чега је уследио човјек пад у тамну епидемију. Нестанком великих људи, сматрају они, нестало је средиште, љепота, љубав, врховно, достојанство, одговорност, а преоостао је само нагомилани плијен, завјера, батргање и духовни кал. О томе опширније в. ORTEGA I GASET, HOSÉ. *Pobuna masa*. Ћаџак: Alef–Gradac, 1988.

и отворили смо се, и додирнули један другога. Незаклоњени смо, и један и другог просветљујемо својим речима. Заједно смо (НАМВАШ 1994: 254).

На концу драме Адамово наметљиво пророчанство да прошлост мора уступити мјесто садашњости се обистиниује. Дијана је дубоко свјесна импликација свега што је чека и своје стријепање артикулише кроз слједеће запажање:

Дијана. Да сумирам. Путем старих људи прошлост је већ жртвована зарад будућности. Како ствари стоје, уколико будемо морали да жртвујемо ту будућност, децу, бићемо осуђени на вечни живот у садашњости. А ја то не бих могла да поднесем. Стога, са жаљењем, али са дубоким уверењем, ја одбијам (ТЕЋИЋ 2008: 242).

Адамова и Дијанина беба, симбол наде у бољу будућност, умире, постајући тако ствар прошлости, што је Адам и с нестрпљењем прижељкивао, као и они стари људи – противници тоталитарне идеологије којима није дозвољено ни да се помоле на површину; Адам бива промовисан у другоразредног умјетника, док се њихов брак распада. Под захватом богомдане машине Реконструкције самљевен је сваки траг човјечности, остављајући за собом једино афектацију, атмосферу и стање „обамрлости која заправо није обамрлост, већ нека врста мира“ (ТЕЋИЋ 2008: 255).

Ослобађање (Реконструкција) је завршено, цијела земља слави дан „националне побједе“. Најснажнији симболички наговјештај новог друштва осуђеног на вјечни живот у садашњости, које избацује у орбиту непостојања све оне који одбијају да учествују у консензусу у симулацији, аутор нам оцртава на самом крају драме. Усамљена, Дијана сједи на клупи у парку, чују се добоши који најављују параде и свјечане поворке и комеморативне плакете организованих у част успјешно завршене Реконструкције. Дијанина рубна позиција негатора и уопште егзистенција као мислећег бића уско-ро ће склизнути у ишчезавање.

Дијана. Као да постоје тунели. Спакујемо наше новорођене тренутке и крећемо на пут пун љубави. Пун живота. И пре него постанемо свесни, ево га. Лезиви тунел нас чека. И у тунелу, тиранин ког смо ми изабрали. Ништа не говори. Не тражи ништа. Ми знамо шта треба да учинимо. Предајемо их. Наша блага. Наше новорођене тренутке. Овде. Платимо путарину како не бисмо морали сами да идемо кроз мрак. Морамо ићи унаоколо под светлом и када стигнемо на другу страну наши тренуци чекају нас тамо. Жива коштана срж је исисана из њихових костију. Кости су мртве и шупље и када ударимо једну о другу оне одјекују и стварају звук налик животу. Тај звук је музика за наше уши и тера нас да заборавимо шта смо изгубили. Ударамо нашим мртвим костима и настављамо пут. Време пролази. Музика свира (ТЕЋИЋ 2008: 261).

Прије него ће се придружити паради Адам упућује Дијани ријечи из којих злокобно одјекује неумитност живота у смрти који је вријеба.

(ДОБОШИ се све јаче чују. ОН осећа да треба да пође. ОН гледа на сат и показује јој то рукама, извињавајући се за свој одлазак. Одлази. Застаје. ДОБОШИ се чују још јаче. ОН гледа у правцу музике, а онда брзо у њу.)

Адам. Не би смела да останеш овде, знаш.

Дијана. Знам. Могу да чујем музику.

Адам. Збогом.

Дијана. Збогом.

(АДАМ журно одлази, узбуђен. ДОБОШИ се још јаче чују. ДИЈАНА сеги мирно и усјравно. ДОБОШИ се још јаче чују. ОНА усјраје, као да је ујлащена, као да је сјремна да пође, а онда једино шјио чини јесће да исјравља своју изјужвану халјину под задњицом и сега поново. Усјравнија нећо икада је. ДОБОШИ још јаче ударају и све су ближи. СВЕТЛА су све слабија. ОНА намешћа своје наочари и буљи у мрак који све више и више пада. Све постоје ЦРНО. У мраку, ДОБОШИ се чују све јаче и јаче. Све бржи и бржи ршћам. А онда изненада ДОБОШИ пресћају (Тешић 2008: 262).

Сликовитим приказом датим кроз дидаскалије аутор сугерише да ће надоласећа хазардна поворка згромити Дијану која, иако помало уплашена, одржава непомирљиви отпор према животном поретку који не признаје и сматра га нелегалним. Њену освијешћеност и будност аутор наглашава помоћу два елемента присутна у претходно цитираном дијалогу и дидаскалијама: а) она каже да *може да чује музику* што је алузија на њен коментар из прве сцене другог чина када каже да не може да поднесе филмове који се служе филмском монтажом, описујући потом сценарио у којем ће неки јадни лик на филму бити мучки убијен али да то још увијек не схвата: „сви то знају осим тог јадника, јер свако може да чује музику осим њега“ (Тешић 2008: 247); б) у финалној сцени драме Дијана по први пут носи своје наочари и намјешта их, што симболизује њену моћ перцепције, способност да јасније види и схвати свијет у којем живи. Раније описавши себе као мислиоца, Дијана се сада достојанствено мири са чињеницом да у тоталитарном друштву као мислилац она неће моћи ни да чами, него ће морати да нестане.

Злу се не супротставља злом, Тешић потцртава и своју поруку артикулише кроз пркосно држање Дијане која се у пресудним тренуцима показује несаломива као стијена, и то без трунке патоса. То је знање старог Толстоја и учење изворног хришћанства.

Интелектуална стандардизација, конформизам и обавезна нормализација, предузети у великој мјери, типично су амерички феномени које аутор драме жестоко напада. Садашње америчко друштво одговара опису Бодријара: „Америка више није оне што је била, али наставља своју путању, запала је у хистерезију моћи. Хистерезија: процес који се одвија по инерцији, ефекат који траје и кад је његов узрочник нестао“ (BAUDRILLARD 1988: 111).¹⁴

¹⁴ Предео са енлеског аутор рада.

ИЗВОР

TEŠIĆ, Stojan Stiv. *Povratak na početak*. Prevela Ana Petrović. Beograd: Academica–Akademiska grupa, 2008.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

ХАМВАШ, Бела. *Невидљиво збивање*, *Silentium*. Превео Сава Бабић. Београд: Службени гласник, 2012а.

ХАМВАШ, Бела. *Хришћансјиво*, *Scientia sacra II*. Превео Сава Бабић. Београд: Draslar partner, 2012б.

*

BAUMAN, Zigmunt. *Fluidni život*. Preveli Siniša Božović i Nataša Mrdak. Novi Sad: Mediterran Publishing, 2009.

BAUDRILLARD, Jean. *America*. London: Verso, 1988.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacra and Simulation*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1994.

BLOOM, Allan. *The Closing of the American Mind*. New York: Simon & Schuster Paperbacks, 2012.

ČESLAV, Miloš. *Zarobljeni um*. Prevela Ljubica Rosić. Beograd: Paidea, 2006.

НАМВАШ, Бела. *Patam*. Превео Сава Бабић. Београд: Centar za geopolitiku, 1994.

JEREMIĆ, Zoran (ur.). *Stojan Stiv Tešić: život i tri drame*. Beograd: Academica–Akademiska grupa, 2008.

ORTEGA i GASET, Jose. *Pobuna masa*. Превео Branko Anđić. Čačak: Alef–Gradac, 1988.

ORVEL, Džordž. *1984*. Превео Vlada Stojiljković. Beograd: BIGZ, 1984.

PYNCHON, Thomas. *The Crying of Lot 49*. New York: The Penguin Press, 2012.

ROTHMAYER, Michael. *The Drama of Life Unfolding: The Life and Work of Steve Tesich* (a dissertation). Lincoln, Nebraska, 2002.

SAID, Edward W. *Representations of the Intellectual*. London: Vintage, 1994.

Radoje V. Šoškić

SQUARE ONE BY STEVE TESICH:
AMERICA AND THE POST-ORWELLIAN SOCIAL ORDER

Summary

Bearing witness to social, cultural, moral, and environmental metamorphoses that occurred in America in the 1970s, 1980s, and 1990s, American–Serbian playwright and screenwriter Steve Tesich observed that these momentous changes, either by force of

inertia or the power of habit, resulted in a moral and spiritual crisis, extending to three dimensions of the existence of modern man: personal, social and political. In this context, the paper analyzes the play *Square One*, which dramatizes Tesich's vision of America as an anti-utopia predominated by a totalitarian atmosphere of tyrannical ultimatums about conversion, absolute faith in progress and collectivism, with art and culture being used by the regime as a tool intended for controlling people. The ideas of philosophers Jean Baudrillard and Bela Hamvas provide the theoretical framework for our criticism.

Универзитет у Приштини
са привременим седиштем у Косовској Митровици
Филозофски факултет
Катедра за англистику
soskicradoje@gmail.com

Мср Ана Р. Радовић Фират

РИЧАРД БЕРЕНГАРТЕН И ИВАН В. ЛАЛИЋ

Ричард Беренгартен (раније објављивао као Ричард Бернз) ступа на југословенско тле у октобру 1982. године након позива Ивана Гађанског да присуствује Београдским међународним сусретима писаца. Том приликом упознаје Ивана В. Лалића, да би убрзо након првог сусрета уследио Иванов позив да поново посети Београд и буде његов гост. Исте године (1983) Иван узвраћа посету Ричарду и одлази у Кембриџ (УК) на фестивал поезије, који 1975. године оснива управо Ричард Беренгартен као међународно бијенале поезије. Сусрети између песника англојеврејског порекла који пише на енглеском језику¹ и југословенског песника су се наставили и Беренгартен врло брзо постаје део песничког кружока који се окупљао у дому Ивана и Бранке Лалић у Улици Интернационалних бригада број 39. Беренгартен радо прича да је Иванова супруга Бранка припремала дивне вечере, током којих је Ричард упознао низ еминентних личности из литерарног света међу којима су Јован Христић, Бернارد Џонсон (британски књижевни критичар) и Васа Д. Михаиловић. Атмосфера у Ивановој кући је била јако пријатна и продуктивна, и може се рећи да су многи текстови које знамо подстакнути и инспирисани тим сусретима (Беренгартен, 2021: 408). Пример за то је и Иванов есеј о југословенској књижевности објављен на енглеском језиком 1993. године у часопису *North Dakota Quarterly* под називом *Неке белешке о југословенској књижевности: историјски приступ* (*Some notes on Yugoslav literature: historical approach*). У поменутом есеју Лалић представља југосло-

¹ Беренгартен се представљао као европски песник, јер му је сама идеја о преимућству и предности на основу порекла, која је итекако била доминантна у позицији неких енглеских песника, нпр. Филипа Ларкина, била одбојна. Беренгартен је на овај начин успостављао језик универзалности, и успевао да избегне све замке национализма. У том контексту, реч на коју се Беренгартен често позива, а која представља и основу његовог односа са најзначајнијим српским неосимболистима је “*magnanimity*” или у преводу на српски језик човечност, човекољубље. Идентитет за Беренгартена поседује несводљиво много лица (Беренгартен 2017: 83).

венску књижевност као „специфичну јединствену целокупност“ (Лалић 1993: 12), или јединство различитих књижевних традиција присутних на територији Југославије.

Године 1987. Беренгартен поново долази у Србију, али овог пута са намером да остане. Због политичких околности, рата и бирократске процедуре враћа се у Кембриџ 1990. године. Међутим, Беренгартенов долазак у Србију 1987. године одређен је догађајем који се десио у мају 1985. године, а који је истовремено представљао и прекретну тачку у животу песника и његовом стваралаштву. Беренгартенова посета меморијалном музеју Шумарице у Крагујевцу, како сам песник касније наводи потпуно неочекивана и „без претходне припреме шта може очекивати тамо“ (БЕРЕНГАРТЕН 2021: 26), успоставља везу која ће га касније нераскидиво повезати са Балканом, одредити његово стваралаштво и надахнути га „најчистијом инспирацијом“ (БЕРЕНГАРТЕН 2017: 84) која се може поистоветити са благословом. Плави лептир који је слетео на песникову руку, испоставља се да „је веома тешко створење“ (Исто 2017: 111) и Беренгартен одлучује да га прати. Ово малено створење прерашће и отелотвориће се у поетску комуникацију између живих и мртвих.

У контексту односа живих, упокојених и нерођених Беренгартен се често позива на Сеферисов стих: „Живи ми нису довољни, морам да питам мртве да бих наставио даље“² (Исто 2017: 89). Утицај Сефериса и Медитерана на Беренгартенову поезију је у тој мери значајан да је приметан не само у мотивским паралелама између њихових поетика, већ и у очигледном интертестуалном односу. Беренгартенова опчињеност Медитераном у много чему условљава његово одређење као песника али и непресушну инспирацију из које ће проистећи значајан део његовог опуса. Боравио је у Грчкој 1967. године када је дошло до политичког преврата и устоличења војне диктатуре³, што је допринело да Беренгартен грчки мит проживи и оживи како у свом поетском тексту тако и у својој свакодневици. Тако у књизи интервјуа нам открива сопствени монолози у сцени испред огледала: „Англо-јеврејски дечак иде Едиповом улицом сваког дана да би стигао на посао у Антигонину улицу“ (БЕРЕНГАРТЕН 2017: 16).

Поред Сефериса, који је недвојбено био највећа инспирација, на Беренгартена значајан утицај су имали и други грчки песници попут Кавафија, Гатсоса, Елитиса, и други. Сеферисова поезија, попут подводне струје протиче Беренгартеновим песмама у збирци *Црна светлост* (Black Light). Збирка *Црна светлост* (Black Light) посвећена је Јоргосу Сеферису. Мотив таме у светлости касније ће се управо попут те скривене подземне воде пројавити у мотивима који ће условити и одредити главну тему Беренгартеновог песничког опуса. Управо ће и у поменутој збирци, упоредо са мотивом црне

² Seferis, 1969, 'Stratis Thalassinos Among the Agapanthi':279., A Portrait in Inter-Views, 2017, ed. by Pashalis Nikolau and John Dillon, Shearsman, Bristol, p 89

³ Песма *Ускршњи усџанак 1967* (The Easter Rising 1967) инспирисана је догађајем 1967.

светлости односно таме у светлости, који Беренгартен преузима од Сефериса, завибрирати и мотив односа живих, мртвих и нерођених.⁴

Две песме из збирке *Црна свейлосић* на које ће се и Иван В. Лалић осврнути у својој анализи Беренгартеновог стваралаштва су *Глас* и *Неолићско*⁵. Имајући у виду да је трагање за Медитераном блиско и Беренгартену и Лалићу, да је Лалић у Британији представљен као медитерански песник (ШЕАТОВИЋ-ДИМИТРИЈЕВИЋ, 2007: 136; БЕРЕНГАРТЕН 2021: 409) као и то да је Сеферис и на њега такође имао дубок и слојевит утицај, не чуди књижевно, поетско и напоследку и лично препознавање ова два песника. Овде је такође важно напоменути да су и Лалић и Беренгартен Медитерану приступали не као страном традицији, већ су га оживљавали и проналазили у себи. Поред антике, Медитеран је за Лалића био Византија, која је представљала не само блиску духовну и културну везу већ и средиште сопственог исходишта⁶, док код Беренгартена Медитеран означава Хелладу, митски простор у коме се одиграва лични преображај, при чему се лично преображава у средиште сопствене светлости и таме.

Иако је Иван В. Лалић написао говор у наставку 1989. године, пре него што Беренгартен објављује своја најзначајнија дела посвећена Балкану, овај текст који Лалић посвећује Ричардовој поезији обилује грациозношћу израза, стилском перфекцијом, дубином и језгровитошћу, посебно у одељку у ком наводи да „у тој целини зацело треба да постоји и нешто што називамо средиштем...Исто тако у тој целини живи могу да комуницирају са мртвима, а ови са нерођенима, или незачетима...“ (Иван В. Лалић). Ово је недвосмислено директна референца на Беренгартенову песму *Глас у врићу* и на стих „мртви и незачети усклађују хармоније“ (БЕРЕНГАРТЕН 1989: 449), који предсказује да су реалности прошлог и будућег обједињене у садашњем тренутку у онима који су у том тренутку живи. Слична мотивска паралела присутна је и у Лалићевом схватању традиције, у стиху „гласови мртвих, то нису мртви гласови“ (Лалић 1997а: 176), која поседује заједничку тачку пресека и са следећим Беренгартеновим стихом:

„Да ли си трагао за апотезом, или трансцендијом,
Или нечим трећим, а ни једним од овог, још узвишенијим,
Када те је онај чудни глас салетео у врту
песмом оноземаљском, чије порекло и дубину
ниси могао потпуно схватити, али си знао
и схватио шта она представља – чудо

⁴ Инспирацију за збирку *Црна свейлосић* Ричард налази у последњем одељку Сеферисове дуге песме *Дрозд* и белешкама из Сеферисовог дневника за лето 1946. године (БЕРЕНГАРТЕН 2013: 41). Свака од 12 Ричардових песама у збирци садржи епитаф из Сефериса са наведеним извором.

⁵ Збирку *Црна свейлосић* на српски језик је превела Вера Радојевић

⁶ Јован Делић у делу *Иван В. Лалић и њемачка лирика* даје опсежну анализу Лалићеве перцепције Византије и њеног значаја у Лалићевом стваралаштву

ткано из тишина, затишја,
 пукотина и понора међу мирисима, бојама, покретима,
 или од обиља милости што почива на милости –
 када си схватио да је глас у твојој свести,
 жичаним водом повезан временом, уземљен, да сева кроз простор,
 и да је то живи зов мртвих оним *нерођеним*“ (БЕРЕНГАРТЕН 1989: 449)⁷

У Беренгартеновој песми *Глас у врџу, мрџви и незачеџи усклађују хармоније* (БЕРЕНГАРТЕН 1989: 449), мртви дозивају *нерођене*, њихов глас је оноземаљска песма саздана од *џишина, заџишија, џукоџина и џонора*, он *сева кроз џросџор* (Исто 1989: 449), и не да се нити утишати ни ућуткати. Ако овај глас, *глас у врџу*, перцепирамо на начин који нам песник предочава, као унутрашњи глас *џовезан временом* (Исто 1989: 449), а ипак *уземљен*, дакле сопствени глас који нити је монолошки и јединствен већ дуалан, страсан и несумљиво субверзиван, да ли је врт у Беренгартеновом спеву одређени простор сличан библијској представи раја, или ипак наговештај сложеног односа између појединца и оних некадашњих, непознатих а ипак присутних, из чијег некадашњег постојања појединац *происходи, џрансџеденџија*, како песник каже, могућност проналаска сопственог ја кроз тог истог другог и у другом који је присутан у сликама и наговештајима? Чини се да наш лирски субјекат наговештава да овај *чудни глас...у свесџи* доспева из спољашњег света, да настаје у односу са другим, и да иако узвишен, оноземаљски и несхватљив, кроз слике овоземаљског утискује у свест појединца наталожена сећања предака.

У истој песми обративши се свом пријатељу песнику, Беренгартен нас подсећа да се *сџвари одевају у међусобна џезџра*, и да *оно џиџо џримамо као суџиџину џесџе сјај друџоџа сџџива* (БЕРЕНГАРТЕН 1989: 449). А Лалића уверава:

„И тако Иване, док ослушкујеш у свом врту,
 Ти си свестан да смо, ми живи, двоструко повесмо
 Од баса и сопрана, катанац, кључ и ланац
 Који веже и развезује *нерођене* и умрле,
 Мртви нису отишли никуда. Овде су они
 У нама, у песми.“ (Исто 1989: 449)

Премда се мотив односа између мртвих и живих провлачи кроз целокупну Беренгартенову поетику, у песми *Плави леџџир*, која ће настати у јуну 1985. године, а бити објављена скоро двадесет година након слета плавог лептира на песникову руку, је инкорпориран на веома необичан и неочекиван начин. Песник у овој песми дословно оживљава глас мртвих,

⁷ Доступна су два превода песме *Глас у врџу* на српском језику. У раду ауторка користи превод Богдане Галице Бобић.

док стоји на земљи под којом они почивају, уткавши у њу „документоване гласове жртава“⁸, односно њихове кратке поруке писане пред погубљење.

Слична мотивска паралела присутна је и на самом почетку дугог спева *Дрво* написаног 1979. године. Како нас уверава песник дрво живота је *засађено у њејову срж*. Оно *расије...и...џробија се кроз неизмерно време*⁹, *укорењено је у смрти и расијрено дахом кошћаних нији, изједено је и оквано, али одолева и џуји сјоро*¹⁰ (БЕРЕНГАРТЕН 2017). У даљем тексту песме присутна је интензивна подтекстна митска основа, а њена полисемичност и слојевитост у крајњем исходу доприноси и условљава семантичко јединство поетског текста. Спев *Дрво* је инспирисан песмом *Жене које брзо џоворе* (Fast Speaking Women), ауторке Ен Валдман (Ann Waldman), и представља одговор младог мушког песника на бритку, живахну и самоуверену енергију Валдмановиног поетског дискурса (Исто 2017). Први контакт са Валдманином песмом призвао је у Беренгартеновој свести „архетипске одјеке који одзвањају вековима“ са призвуком *шаманских и неолијских ријуала* (Исто 2017). Ову чисту подтекстну митску основу песник ће касније пренети и у свој спев *Дрво*, премда ће пресудан утицај на песника имати Јунгов есеј *Филозофско дрво*¹¹, који представља спону и синтезу између психологије и алхемије. Јунгово метафизичко дрво баш као и Беренгартеново дрво отелотворавају животне циклусе рађања, смрти и оживљавања, а живот дрвета поседује паралелу и са психолошким сазревањем човека, тј. са процесом индивидуације, односно суочавањем са несвесним, спознајом знања које је изнад когнитивног и прихватањем и осветљавањем сопствене сенке.

Беренгартенов спев *Дрво* представља трагање лирског субјекта за метафором која је уграђена у сва значењска поља, али он уједно означава и обједињене симболе многих религија и традиција. Беренгартеново интересовање за религије огледа се у широком спектру религиозних слика и појмова преко којих песник покушава да дође до елемента који ће свим структурама дати значење, при чему однос религије и поезије постаје компатибилан. Користећи симбол дрвета, присутног у свим традицијама, песник се ослања на становиште да су „све религије једна“ (БЕРЕНГАРТЕН 2017: 86)¹². У књизи интервјуа *Порџреј у инијер-џриказима* (A Portrait in Inter-Views) Беренгартен наводи: „Све је повезано и песник покушава да пронађе ту везу“ (Исто 2017: 86). Доказе за ову претпоставку Беренгартен проналази и у другим

⁸ У књизи *Порџреј у међу-џриказима* (A Portrait in Inter-Views) Беренгартен открива појединости стварања збирке песама *Плави лејџир* али и сопствену перцепцију стварања песама из поменутог збирке.

⁹ Потписник стиха којим Беренгартен започиње свој спев је Базилид од Александрије, детаљније погледати: *Berengarten, 2017, The Albero Project*.

¹⁰ Беренгартенову песму *Дрво* на српски језик превела је Вера Радојевић, а објављена је у оквиру мултилингвалног Алберо пројекта о превођењу

¹¹ Поменути есеј објављен је на немачком језику 1953. године

¹² Беренгартен се овде позива на песника Вилијама Блејка

наукама, па се позива како на песнике Езру Паунда (*The Cantos*), и Вордсфорта (*The Preludes*), и религије почев од Кабале и Адама Кадмона, хришћанства и хиндуизма, тако и на природне науке, квантну физику и физичара Дејвида Баума, а посебно на Баумов израз „имплицитни ред“ (БЕРЕНГАРТЕН 2017: 86).

Комплексан однос наталожених праслика кроз поновни мотив односа прошлог и садашњег присутан је и у песма *Ејвбери*. Песма је посвећена Октавиу Пазу (*Octavio Paz*) који је утицао и на Беренгартеново стваралаштво, и на самог песника лично. Спев *Ејвбери* је мистерија: он је пун контекстуалних нејасноћа, магловитог је смисла, и *архитекстуалан*¹³ је. На референцијалном нивоу реч је о комплексу неолитских стена чије позиције и облик је одредила природа својом силином и агресијом. Наш лирски субјекат, који је са једне стране наизглед човек без традиције и корена, а са друге онај чије је бреме да трага и открије мистерију овог места, налази се у центру циклично распоређених стена, које одају призивак светилишта. На почетку песме значење стена је клизно и нејасно, са интензивном назнаком њихове полисемичности. Лично, духовно и колективно нераскидиво су повезани мистеријом стена, а трагање за њиховим значењем претапа се у потрагу за сопственом истином и исходом, која прераста у пут кроз прошлост и гради споне са личном традицијом. На херменеутичном нивоу, ове полисемичне стене постају означитељи колективног искуства, културе, религиозности, места ритуала, па чак и „портали ка рају или паклу“ (МООУ 2016: 122).

Није само Југославија била простор сусрета између Ричарда Беренгартена и Ивана В. Лалића. Лалић је такође посећивао Кембриџ, боравио у Беренгартеновом дому и присуствовао песничким сусретима и фестивалима у Енглеској. За један од последњих Лалићевих боравака у Кембриџу који се догодио непосредно након смрти његовог сина Влајка, Беренгартен наводи: „Постојала је симболична архетипска резонанца на митском нивоу. Његов син се удавио, али је и Иван потонуо“¹⁴ (БЕРЕНГАРТЕН 2021). Важну чињеницу коју с тим у вези треба узети у обзир је да поезија увек предсказује смрт аутора, тако да се и Лалићева смрт могла назрети у његовим каснијим песмама, премда је Лалићево поимање смрти увек имало призивак једноставности, лакоће и радости, а тај ослобађајући тон изразито је приметан у његовом сонету *Никад самљи*.

Пријатељство између два песника било је утемељено не само на међусобном књижевном разумевању, већ и на сличним стремљенима и афинитетима. Управо је то разлог присуства мноштва мотивских паралела у њиховим поетским дискурсима. Гетеов појам „изборни афинитети“ (*Die Wahlver-*

¹³ Женетов термин *архитекстуалности* користи Нели Муди (*Neli Moody*) у свом есеју „Синтакса стена: пре-текст, здање и свети простор у песми Ејвбери Ричарда Беренгартена“ (*A Syntax of Stones: Pre-Text, Edifice, and the Sacred Space in Richard Berengarten's Avebery*)

¹⁴ Беренгартенов осврт на Лалићеву посету Кембриџу након смрти сина Влајка. Мисао је изречена у разговору са Аном Радовић Фират у јануару 2021. године.

wandtschaften) разјашњава управо овакву појаву да се слични мотиви јављају код песника који су пријатељи (Беренгартен/Лалић), при чему су афинитети „идеје, жиле куцавице, извори енергије, нити које носе значење“ (БЕРЕНГАРТЕН 2017: 40). О односу са Лалићем Беренгартен наводи следеће у пост скриптуму збирке *Под балканским свејлом* (Under Balkan Light): „Иван је мени био нека врста брижног старијег брата са великим знањем. У нашим разговорима идеје су брзо ницале, а често смо на исту ствар помислили у исто време и завршавали реченице један другоме. Од њега сам научио много. Његове песме ме нису само позивале. Оне су у мени одјекивале као инструмент за штимовање мојих сопствених песама.“ (БЕРЕНГАРТЕН 2008: 140). Значајан опсег свог стваралаштва са централном темом Балкана, Беренгартен посвећује успомени на Ивана В. Лалића. Па тако у збирци песама *Балканска њрилоија* посвећује Ивану В. Лалићу елeгију *О смрти Ивана В. Лалића* (On the death of Ivan Lalić), али и песме *Под балканским свејлом* (Under Balkan Light), *Рибља чорба* (Fish Soup), *О квалитетима свејла на Балкану* (On the Qualities of light in the Balkans), *Песма за моју ћеркицу* (Poem for my infant daughter), *Поред Дунава, Земун* (By the Danube, Zemun), *Чији глас?* (Whose voice?), *Кога да питајем* (Who can I ask), *Глас у бајти* (The voice in the garden), *Свилена ниш: циганска песма* (Silken thread: gypsy's song), *Лице свејла* (The face of light), *Глас свејла* (The voice of light) као и одељак у збирци *У време суше*. Након Лалићеве смрти Беренгартен уноси додатни текст у спев *Глас у врију* у оквиру збирке *Под Балканским свејлом*.

Посвета поетског текста сматра се уобичајеним поетским кодом којим се оживљава глас и сећање на мртвог песника, и на тај начин се и Беренгартен опрашта од свог пријатеља. Вест о Лалићевој смрти у Енглеској је објавио Ричард Беренгартен, а саставни део текста читуље и помена за Лалића сачињавала је Лалићева поема *На гробници у Прагу* (At the Tomb in Prague) посвећена рабину Јуди Лоу бен Безалелу, талмудском мистику и филозофу. За превод на енглески језик заслужан је управо Ричард Беренгартен¹⁵.

Лета 1989. године у Београду је одржано опроштајно песничко вече посвећено Беренгартеновом стваралаштву. Тим поводом Лалић пише текст у наставку. Збирка песама коју Иван В. Лалић помиње у свом говору *Корен и камен*, требало је да буде објављена 1990. године. Међутим, до поменутог издања није дошло или због болести уредника Петра Крду, или због политичких тешкоћа самог тог периода¹⁶. Три песничке целине на које се Иван фокусира у свом говору су дуга песма *Дрво* (Tree), и два спева *Ејвбери* (Avebury) и *Неолиџ* (Neolithic). Поменути спевови и песме су сакупљене и објављене у збирци *Живима* (*For the Living, Selected Longer Poems 1965–2000*).

¹⁵ Поменута Лалићева песма објављена је у Беренгартеновој књизи прозе *Балкански њпроспори, есеји и њрозни њекспови* (Balkan Spaces, essays and prose pieces) 2021. године у оквиру одељка „Помен за Ивана В. Лалића: 1931-1996“.

¹⁶ Захваљујем се Ричарду Беренгартену на информацијама у вези са необјављивљеном збирком *Корен и Камен*.

Поеме *Неолиџ* (Neolithic) и *Глас* објављене су на српском језику у оквиру збирке песама *Црна свейлосџ*, док је песма *Глас у врџу* (The voice in the garden), која је објављена у оквиру збирке *Под балканским свейлом* (*Under Balkan Light*), посвећена Ивану В. Лалићу и у њој је приметан снажан Лалићев утицај.

Велику захвалност дугујем Ричарду Беренгартену који ми је уступио текст Ивана В. Лалића који следи.

О ПОЕЗИЈИ РИЧАРДА БЕРНЗА

Иван В. Лалић

Ричард Бернз је јеврејски и енглески песник средње генерације; то значи да његова поезија настаје у другој половини, а добрим делом о последњој четврти овог столећа. Реч је о столећу које је песнике довело у ситуацију да сведоче о радикалној десакрализацији космоса и наслеђеној блискости једне реално замисливе апокалипсе. Треба ли се онда чудити чињеници да је велики део овековне поезије остварен као побуна против света, као његова негација?

Зоран Мишић је ситуацију модерног песника оквалификовао као „изгнанство где се песник обрео“. Из визуре таквог изгнанства, окруженог крхотинама нечега што се звало или што је било *imago mundi*, прва песникова реакција лако се артикулише као побуна у првој, односно као негација у другој трансмисији. Можемо се међутим упитати није ли то, ипак, један лакши пут (уз пуно уважавање чињенице да су њиме кренули и неки истински значајни песници)? Ричард Бернз је кренуо једним несумњиво тежим путем, који значи покушај афирмације заданог света и својеврсне апологије његовог смисла. У ту сврху он у својој поезији истражује оно што може да посведочи трајност у постојању, континуитет неких прастарих веза и односу који, у историјском и неисторијском времену, оцртавају обрис неке можда замишљене, можда заборављене целине. А у тој целини треба да постоји и нешто, што називамо средиштем... Исто тако у тој целини живи могу да комуницирају са мртвима, а ови са нерођенима, или незачетима... Другим речима, свет се брани сећањем; евокација видљивих и невидљивих елемената једног свемира који се изражава кроз слике, асоцијације и симболе, потврђујући се у тренутном [изразу]¹⁷ – а у траженој равнотежи између тог тренутка и свега што га превазилази, а постоји као импликација. „Не говорим ти о прошлости, о љубави ти говорим“ – упозорава песник свог читаоца, на почетку једне песме која се зове **Неолит**.

¹⁷ У оригиналном Лалићевом тексту који је написан куцаћом машином, на неким местима дошло је до брисања мастила, тако да претпостављамо да је реч *израз* одговарајућа на овом месту.

Оваква поетика одређује природу књиге **Корен и камен**, која представља избор из четврт века поезије Ричарда Бернза. Треба нагласити да се тај избор садржајно ограничава на само један сегмент тог певања – али уз напомену да је реч о вероватно најзанимљивијем средишту. Избор обухвата све веће самосталне целине: циклус поема **Ејвбери**, и дугу песму (или спев) **Дрво**, уз још петнаестак кратких и дугих песама. Довољно репрезентативно за озбиљно упознавање једног изразито особеног песника снажног (и контролисаног) лиризма и широког дијапазона изражајних могућности.

Поема **Ејвбери**, компонована као циклус од двадесет четири песме, има за исходиште истоимени локалитет у Енглеској; један мегалитски споменик, кружни сакрални простор. Песника тај простор праисторије, означен антрополошким реминисценцијама и наслућивањима мита, привлачи као поприште једне драме о људском постојању и времену. У сучељавању смелих асоцијација, муњевитих лирских рефлексива, функционалних алузија на херметичке доктрине, у интеракцији разнородних елемената који траже своје средиште у магнетном пољу имагинације, Бернз је оставио једну људску вертикалу. Вертикала од камена (најчешћа реч у поеми), са којим се песник поистовећује, да би од њега научио смисао и мудрост постојања. Истовремено, он тај камен подвргава метаморфозама, које су метафоре метаморфоза духа у трагању за својом суштином... Читава поема више је усмерена на напор једног трагања, него на дефинисање његовог циља. Или се можда циљ наговештава у постављању једне дистинкције, провучене као рефрен и уздигнуте на висине завршног акцента поеме: „Ја не тврдим ја **кажем**“.

Енглеска критика је већ указала на унутрашње везе које постоје између **Ејвберија** и пева **Дрво** – пре да је реч о два песничка дела остварена различитим изражајним средствима. Док у првом случају сусрећемо **staccato** ритам кратких, плесковитих стихова, дрво је једна продужена експлозија, ерупција слика и симбола, при чему се све своди на једну основну, читку метафору.

Бернзово дрво испевано је у једном дугом, контролисаном даху; немали напор, када узмемо у обзир богатство употребљене вербалне грађе, подвргнуте усијању интезитета који се не мења од првог до последњег триста шездесет петог стиха. (Бернс нам на крају даје податак да је спев настајао током две године; леп пример за ону Рилкеову „инспирацију дозвану и задржану“ која је негација „терора тренутног надахнућа“ – цитирано по сећању). Дрво, као основна метафора, има функцију дрвета живота које је осовина света, **axis mundi**. Дрво се овде уздиже као споменик који слави креацију својом тордираном вертикалом; слави креацију као могућност људског самопознавања у њеном узгону. У дубинским слојевима пева, у корењу свог дрвета, налазимо елементе једног поступка, покушаја мистичне иницијације, у тајни процес препознавања неког вишег реда; зато је то дрво и „уже распето/ од црвенице до Бога“.

Међутим, то Бернзово дрво је истовремено и песничка ре-креација реалног дрвета, које има корен, стабло, разлистало грање... Тај елемент реалног,

конкретног у ткиву песничког текста врло је значајан за Бернзову поезију и један од залога њене виталности. Бернз не пропушта да свог читаоца подсећа како песник живи у једном заданом, конкретном времену – окружен живим људима и опипљивим предметима, жедан чулне перцепције (а способан да такву перцепцију трансмутира у нову, песничку суштину). То важи како за веће целине о којима је било речи, тако и за друге појединачне песме. У неким од њих се изразита лиричност ослања на присно обраћање; поетска негација добија готово субверзивни тон... То је врста лепоте која озарава, на пример, исповесну песму **Рај**, или на нешто друкчији начин, епистоларну оптимистичну елегију **Глас у врту**, (једну од можда најлепших Бернзових песама).

Рекли су да је Бернз песник са широким дијапазоном изражајних могућности; било коју од њих да користи, он се исказује и као песник богатог, разбокореног, а истовремено дисциплинованог језика. Тај и такав језик јесте у функцији једног модерног песничког исказа, који међутим не жели да се одрекне органских веза са традицијом – како у ужем, тако и у најширем смислу.

Можда није потребно наглашавати да такав песнички језик представља прави изазов за преводиоца; чинимо то ипак, јер не можемо заобићи чињеницу да је и у овом случају преводилац, Богдана Галица Бобић (која се на овом подручју већ потврдила), том изазову одговорила на у сваком погледу достојан начин.

ЛИТЕРАТУРА

- БЕРЕНГАРТЕН, Ричард. *Плави лејџир*, прев. Вера Радојевић изузев песама *Плави лејџир* и *Нага или ниџија*, имовина Данило Киш и Иван В. Лалић. Батајница: Плава тачка, 2007.
- БЕРНЗ, Ричард. *У време суше*. Ур. Симон Симоновић. Прев. Вера Радојевић. Београд: Рад, 2004.
- ДЕЛИЋ, Јован. *Иван В. Лалић и њемачка лирика*. Београд: Српска књижевна задруга, 2011.
- ДЕЛИЋ, Јован. Лалићев дијалог са савременом српском поезијом – ка експлицитној поетици Ивана В. Лалића. У *Посџсимболијичка џоеџика Ивана В. Лалића*. Београд: Матица српска, 2007: 19–58.
- ЛАЛИЋ, Иван. *Дела Ивана В. Лалића*. Том 3. Приредио Александар Јовановић. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1997.
- ЛАЛИЋ, В. Иван. *Време, вајџре, врџови*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1997а.
- ШЕАТОВИЋ-ДИМИТРИЛЕВИЋ, Светлана. Лалићево море, од медитеранске чулности до старозаветног страха. *Посџсимболијичка џоеџика Ивана В. Лалића*. Београд: Матица српска, 2007: 133–160.

*

- BERENGARTEN, Richard. *Blue Butterfly, Selected Writings, vol.3, The Balkan Trilogy: Part 1*. Exeter: Shearsman Books, 2011.
- BERENGARTEN, Richard. *In a Time of Draught, Selected Writings, vol. 4, The Balkan Trilogy: Part 2*. Bristol: Shearsman Books, 2011.
- БЕРЕНГАРТЕН, Ричард. *Под балканским свејлом*. Прев. Вера Радојевић. Београд: Удружење књижевника Србије. 2021. (текст у рукопису)
- BERENGARTEN, Richard. *Under Balkan Light, Selected Writings, vol.5, The Balkan Trilogy: Part 3*. Bristol: Shearsman Books, 2011.
- БЕРЕНГАРТЕН, Ричард. *Црна свејлоси*. Прев. Вера Радојевић. Вршац: Књижевна општина. 2013.
- BERENGARTEN, Richard. *For the Living*. Exeter: Shearsman Books. 2011.
- БЕРНЗ, Ричард. Глас у врту у *Поља часопис за књижевност и теорију бр. 369*, 1989: 449.
- BERENGARTEN, Richard. *Balkan Spaces, Essays and Prose Pieces (I) 1984–2020, Selected Writings, vol. 10*. Swindon: Shearsman Books. 2021.
- BERENGARTEN, Richard. Nikolaou, Pashalis. Under Greek Light. *A Portrait in Inter-Views*, ed. by Pashalis Nikolau and John Dillon, Shearsman, Bristol. 2017: 15–45.
- BERENGARTEN, Richard. Limburg, Joanne. Managing the Art. *A Portrait in Inter-Views*, ed. by Pashalis Nikolau and John Dillon, Shearsman, Bristol. 2017: 46–80.
- BERENGARTEN, Richard. Halkond, Ruth. Aspects of the Works. *A Portrait in Inter-Views*, ed. by Pashalis Nikolau and John Dillon, Shearsman, Bristol. 2017: 81–109.
- BERENGARTEN, Richard. Rys, Sean. I Must Try Telling This. *A Portrait in Inter-Views*, ed. by Pashalis Nikolau and John Dillon, Shearsman, Bristol. 2017: 110–147.
- BERENGARTEN, Richard. Dillon, John Z. The Interview as Text and Performance. *A Portrait in Inter-Views*, ed. by Pashalis Nikolau and John Dillon, Shearsman, Bristol. 2017: 147–174.
- BERENGARTEN, Richard. „Tree“, in Margutte, Albero Project, Index, edited by Silvia Pio and Richard Berengarten. <<http://www.margutte.com/?p=33683&lang=en>>
- LALIĆ, Ivan. Some Notes on Yugoslav Literature: A Historical Approach, in *North Dakota Quarterly* 61, no. 1 (Winter 1993): 12–17. Translated by Richard Burns and Jadrana Velickovic. [Presented at the Wheatland Conference on Literature. Lisbon. Portugal. May 4-8, 1998]
- MOODY, Neli. A Syntax of Stones: Pre-Text, Edifice, and the Sacred Space in Richard Berengarten's Avebery in *Companion to Richard Berengarten*, ed. By Norman Jope, Paul Scott Derrick and Catherine E. Byfield. Bristol: Shearsman Books, 2016: 119–134.
- NICOLAO, Mario. The Ghost of Mediterranean, in *The Companion to Richard Berengarten*, Edited by Norman Jope, Paul Scott Derrick and Catherine E. Byfield. Bristol: Shearsman Books, 2016: 43–47.
- SEFERIS, Georgos. Stratis Thalassinis Among the Agapanthi. 1969: 279.

- STEFANO, Maria Casella. Roots and Rings: 'Under the Shade of Richard Berengarten's 'Tree', in *The Companion to Richard Berengarten*, Bristol: Shearsman Books, 2016: 164–174.
- VONCU, Răzvan. A Poet Like a Tree: Some Comments on the Poetry of Richard Berengarten. in *The Companion to Richard Berengarten*. Edited by Norman Jope, Paul Scott Derrick and Catherine E. Byfield. Bristol: Shearsman Books, 2016: 59–67.

Универзитет у Крагујевцу
Факултет техничких наука у Чачку
Катедра за друштвено-хуманистичке науке
Наставник страног језика
ana.radovic-firat@fin.kg.ac.rs

КАПИТАЛАН ПОДУХВАТ У СРПСКОЈ ФОЛКЛОРИСТИЦИ

(Иван Степанович Јастребов. *Обичаји и њесме Срба у Турској: у Призрену, Пећи, Морави и Дебру*“. Превод: Весна Смиљанић Рангелов. Приређивачи и писци поговора: Бошко Сувајић и Валентина Питулић. Службени гласник: Београд, 2020)

Готово је невероватна чињеница да је једно од капиталних фолклористичких дела из пера једног странца, руског конзула у Призрену, Ивана Степановића Јастребова (1839–1894), *Обичаји и њесме Срба у Турској*, можда највећи сакупљачки подухват у 19. веку – после Вукових знаменитих збирки, чекало пуних 135 година на превод и објављивање на српском језику (Санкт-Петербург, 1886, друго допуњено издање, 1889. које је послужило за овај превод). На 626 страница великог формата, представљено је мноштво већ несталих обичаја, обредне праксе и песама које су те обичаје пратиле, забележених од српског народа на простору тако судбински важног (нарочито у наше дане!), као што је Косово и Метохија. Другим речима, ово дело је више од столећа остало нашој јавности недовољно познато, тек делимично коришћено у фолклористичким истраживањима, а мимо магистралних токова изучавања укупног српског усменог корупса, значајно проширујући и продубљујући његову мапу.

Верујем да је организација велелепног научног скупа фолклориста пре четири година у Призрену (2017), када је и један тематски блок био посвећен овом великом руском дипломати и културном прегаоцу (оснивачу Призренске богословије), који је много задужио Србе не само Призрена и Космета, него уопште српску културу, само убрзао и дефинисао ову идеју у велики издавачки подухват удружених издавача: Службеног гласника и Удружења фолклориста Србије из Београда, као и Матице српске из Новог Сада. Сем ове књиге, Иван Степанович Јастребов задужио је српски народ још неким, исто тако волуминозним и незаобилазним књигама из наше историје, фолклора и путописа, које су такође недавно обновљене (као већ раритетна издања): *Сџара Србија и Албанија: забелешке с њушовања* (из 1904, ново издање, 2019) и *Подаци за историју српске цркве* (1879. ново издање, 2020). Сва ова дела Јастребова краси једна волуминозност, изузетна систематичност, потанкост и минуциозност у запажању и описивању прворазредних културно-историјских и путописних чињеница, тако да остајемо задивљени ширином и дубином његових увида и описа у свим наведеним делима.

Обичаји и њесме Срба у Турској је књига, чија вредност и значај постају тим веће, јер се историја немилосрдно (по ко зна који пут) поиграва са овим трагичним простором српског битисања. За читаоца 21. века, фолклористички записи и описи

обичаја у овој књизи сада постају готово једини траг и документ српског битисања, конкретно, у Призрену и Пећи као и околини, а забележени пре више од једног века, из чега се може видети каква је драгоценост, вишевековна православно-словенска култура збрисана захваљујући тренутим агресивном геополитичком стратегијама, а на штету српског народа. Пре свега историчар и дипломата, несебично се залажући за заштиту српског народа на Космету, Јастребов ову своју књигу заокружују *Писмима Срба у Турској*, односно прворазредним документарним прилозима, који представљају не само споменик језику, како он каже „још од доба српских краљева“, већ и приказом неподношљивих услова опстојавања у Отоманској империји крајем 19. века, где су Срби перманентно били изложени зулуму Арбанаса (Албанаца, односно Шиптара).

Радећи слично према Вуковом принципу, И. С. Јастребов је свој обиман фолклористички теренски рад, и записе народних песама, пратио и записивао према обредима / обичајима, односно контексту, уз које су се песме Срба са Косова и Метохије певале. Тако у књизи срећемо велика поглавља груписана око одређеног обреда, која започињу Крсним именом (или Слава, Свети или Дан Светога). Јастребов врло детаљно и сликовито описује сам обичај (Колач, Кољиво, Свеће, Тамјан, јелеј и вино, Сечење колача, Преслава), а уз њега и песме које је чуо – да би овај, по њему, највећи и оригинални обред сачуван само код Срба, као својеврстан увод, био настављен обредима и обичајима такође пропраћен уз карактеристичне лирске песме које се певају тим поводом: Коледа, Бадњи дан и први дан Божића, Мали Божић или Василица, Богојављење, Дан Св. Јована Крститеља, Сиропусна недеља (Покладе). Пролећни циклус праћен је кроз Велики пост, а уз њега су забележене богате и бројне обредне песме: Лазарице, Страсна недеља, Васкрс, Ћурђевдан, Јеремијин дан (1. мај), Преполовљење, Додоле, Видовдан (15. јуна). Затим, ту су обичаји и песме у време жетве, док централно поглавље ове књиге свакако представљају свадбени обичаји и то детаљно описани како у градској, тако и у сеоској средини, са посебно насловљеним поглављима: Свадбени обичаји и песме у Призрену, у Пећи, Свадба по селима Призренског и Пећког округа, Свадба у Морави, Свадбени обичаји у Дебру. Најзад, ту су Обичаји приликом рођења детета и Погребни обичаји (без записа песама) док књигу завршавају мале говорне умотворине, загонетке и изреке из Призренског, Пећког, Косовског, Скопског и Тетовског округа (укупно 275 примера).

Другим речима, једна од најобимнијих лирских збирки (после Вукове књиге „женских пјесама“) Јастребова у 19. веку, настајала је такође, попут Вука, у изворном контексту извођења (обрета и обичаја) уз које су певане забележене лирске песме. Међутим, за једну велику групу песама које су се певале у различитим приликама (а често су то и жанровски различите песме, од лирских до балада и епске поезије), Јастребов је употребио врло функционалан назив *Свакидашње њесме*, које се налазе, дакле, „расуте“ и певају уз различите обичаје, дуж читаве књиге. Иако своје записе није нумерисао, збирка И. С. Јастребова садржи (по нашем рачуну) 563 записа (340 са Косова и Метохије, и 223 из тетовског и дебарског краја, тј. западне Македоније), а значајно је присуство и „дугих“ песама: 47 балада и епских песама. Записе одликују три језичка облика изговора: косовско-ресавски говори, стандардна штокавска екавица, и македонски, које је Јастребов верно бележио, тј. онако како је чуо да се певају све ове песме.

Корпус лирских песама, сем што садржи знатан степен архаичних мотива, оригиналност и самосвојност у обради, те разноврсну метрику, представља и вредан допринос обредно-обичајној лирици на српском језику уопште. У овим песмама су сачувани древни митски обрасци, који сежу у словенски паганизам, овде посебно очувани у свежем стању. Ту су посебно драгоцене песме „од коледе“, затим

божићне, песме на ранилу, нарочито раскошан циклус „лазарица“, у којима доминира посебан култ биљке босиљак (*Има мајка босиљак. / Неје мајки босиљак. / Но је мајци дејенце. / Повија ја, развија / У свилене њелене, / У сребрну колевку / Обрни се Лазаре, ој Лазаре!* (128), а у овој збирци су као посебна група уочене „биљарске песме“ певане уочи Ђурђевдана са припевом *Биљаро* (198–206), о чему је изузетно надахнуто писала Хатица Крњевић¹, које имају посебну, магијску функцију, блиску бајалицама (*Многе даре да сиремиш / Седамдесет и седам / Осамдесет и осам / Деведесет и девет / Два девера у сребро / Младожења у недра...* 102). Ту су и песме о раду (посебно о жетви: *Виле њорлејшоше, Марка њронесоше, Марка везаноја...* 254), као и митолошке (о вили „пударкињи“ или мотив градње града са узиђивањем људске жртве (*Града њрадила Самовила*, 163), све до митског контекста: *Змај заљуби, Лазаре, њри девојки...* 132, или: *Злајни му се ројови / На ројови њирјови, / На њирјови њорњови, / На њорњови млад јунак, / Невесја ја дојледа / Од шарени разбоји...* 134). Издвајају се и Ђурђевске њесме, са обичајем „обредног љуљана“ на Ђурђевдан у Призрену. Ово обредно љуљане кроз забележене песме садржи и древни припев *Лељо*, што недвосмислено говори о њиховој великој прасловенској (предхришћанској) старини: *Чија њерка на ницљаку? Лељо! / Мајтерина и очева! Лељо!* (217), затим Додоле (које уз опис обичаја имају и драгоцен запис, бр. 244), или песме које се певају кад „наиђе облак“: *Бела субојо, њрадова сесјро!* (262), док посебну пажњу изазивају и песме забележене на Видовдан, са песмом очигледно обредно-магијског карактера: *Иваница лан сејала / Иде Виде да ја види...*, са свим обредним радњама око лана (247), али и са очигледним историјским конотацијама и сећањем на турско ропство: *Паша њрабио у мрак девојку / Па је њронесе кроз њурско село, / Кроз њурско село, кроз Добрчане / Зурле му свиру, њочеви бију, / Да се не чује њијо мома њлаче* (250). Вредан је и слој хришћанских песама (о трепетљивици, светој Тројици, 318), песме које прате крстоноше, као и здравица, антологијских квалитета и није случајно што је највећи проучавалац овог зборника, Владимир Бован, бројне песме из збирке Јастребова унео у своје знамените антологије (*Народна књижевност Косова и Мејохије*):

*Висока јела до неба
Пуцјијла њране до земље,
На њрани лисји зелени,
На лисјие цвеће црвено,
Шјо су им лисјие зелени,
То су ми књије црквене,
Шјо им је цвеће црвено,
То ми је сабор у цркву (59).*

У песмама које се певају на Васкрс, забележени су стихови и данас певане песме са Косова: *Данас је данак Великдан, / Данас се жени Алај-беј, / Позвао сесјру на радосј, / Не може сесјра да дође, / Муцко је чедо у руке, / Тецка је кућа на лави...* (142). Или: *Ој торо, торо зелена! / У тори дрво високо, / На дрву лисја широки, / На лисјом цвеће црвено, / На цвеће њчелке њојале... / То јесјие црква Грачанка, / Све њо су књије њојове, / То јесјие њричес у цркви, / А шјо су њчелке њојале, / Све њо су људи у цркви.* (148). Међу многим издава се и такође антологијска *Расла јабука сред Царјрада* (309). Драгоцене су и три дечије песме, иначе ретко бележене у српској народној лирици, као и шаљиве сватовске пародије (пренета на свет животиња, 374).

¹ Хатица Крњевић, Прилог проучавању косовске лирике, *Књижевна историја*, XXII, 1990, бр. 83–84, стр. 3–30.

Свадбени обичаји и песме у Призрену и Пећи, можда представљају овде и најраскошније описани обичај у нашој етнографији, са обиљем записа високе уметничке вредности. Јастребов врло пажљиво прати и до детаља описује свадбене обичаје међу српским становништвом (у градским срединама попут Призрена и Пећи), али и у сеоској (у Косовском Поморављу), дајући низ значајних етнографских појединости, који би сасвим сигурно нестали из народног памћења, да нису остали описани у овој књизи. Уз записе обичаја, по опробаном методу, Јастребов доноси и низ изузетних записа лирских песама, које прате свадбени обред: од обичаја просидбе, који садржи опис: прстеновања, предаје мараме „с белогом“, односно „бошчалука“ за младожењу, и повратка просилаца са срећним вестима. Уз ове обичаје забележени су и неки од древних примера сватовске лирике, попут песме (390) *Пеџар њроси у краља девојку*, са необичним мотивом, у коме старо матријархално божанство не дозвољава да кћи оде од куће; затим, издваја се и запис о надметању мушког и женског принципа (392, „кад се пређе праг“), као и љубавна романса *Сџојан ми њроси Лиљану* (393), све до варијанте широко познате (*Мајка Мару кроз њри њоре звала*). Припреме за свадбу (а то подразумева израду великог броја поклона, одевних предмета изузетног квалитета) прате такође пригодне песме са мотивом веза на ђерђефу у љубавној конотацији (вар. о Јови тамбурџији, 395) и сл.

Сам опис свадбе, представља најраскошније поглавље ове књиге: кроз навођење низа веровања и обичаја, у строго детерминисаном поретку и улогама за све учеснике свадбеног весеља, односно, сватовске поворке. И у овом контексту Јастребов доноси низ изузетних, певаних сватовских песама (*Облак се вије, џанум, јунак се жењетџи, Сву ноћ седела, џанум, добра девојка*). Кроз детаљан опис одеће младожење и младе, прати се сваки тренутак свадбеног обреда, који почиње „пре заласка сунца“ и траје „до вечерње службе у суботу“. Овом приликом, током ноћног весеља, Јастребов записује низ сватовских балада, са мотивима: прерушена девојка (401), лажна девојачка клетва, еротски сусрет у башти, варијанте о искушавању момка или лепоти „љубе Дамјанове“, док такође, веома интересантне примере представљају и варијанте о искушавању мајке, жене, љубе, кроз лажни позив у помоћ (*Сџојан цвили у џланини, џајлено, / Ујела џа љуџа џуја...*), као и мотив *Њемакиње Марџ* (426 – овде Ката), што је веома стари, митолошки мотив у балканском усменом певању. Тренутак одвајања невесте од дома представљен је изванредним примером (428) и позивом девојци / невести да се врати у родни дом. Детаљан опис неветинске ношње, као и фризура представља један од најупечатљивијих описа призренске свадбе у овом одељку. За њим следи опис одеће младожење уз (и данас) певану песму на Космету: *Биљбиљ њоје на ружици / Више зора је! / Диџ се Јово, диџ се злаџо / Куџи свайџове...* (433). И остале лирске записе красе, по правилу, изузетни епитети, метафоре којима су украшени „господа сватови“: *Да њозлаџим свекровџе дворовџе, / И свекрви скуџе да њозлаџим, / И девоџу ноже да њозлаџим / И џеџрџе злаџине џакаклуке, / И з’овице злаџине белензуке...* (436). Једну од драгоцених варијаната представља и митолошка песма о вили која „зида град“ (439), забележена и код Вука, али овде у знатно раскошнијој обради: *Бела вила џрад џрадила / Ни на небу, ни на земљи / Но на џрани од облака / Де ми сокол џњездо вије, / Гњездо вије, леџо њоје, / И џу су ми до џри враџа: Једна враџа џол од злаџа, / Друџа враџа од дукаџа, / Треџа враџа од бисџера, / Ту ми мајка радосџи чини, Радосџи чини, сина жени / У дворима злаџини сџоли / У сџолима сви свайџови...*, затим *Два бунбула* (442), мотив заваде два момка за девојку, обредна здравица упућена младој, у тренутку када се сватови приближавају младиној кући (444) и с њом полазе на венчање (*Сџамболска се враџа оџворице / Уљџеџоце киџени свайџови / Да изведу сџамболску девојку...*, 450). Детаљно описујући и ступање младе преко прага младожењине куће, Јастребов такође доноси низ карактеристичних песама (*Десџоџи чини два радосџа мила / Сина*

жени, милу ћерку дава... 455), „Што је лепо под ноћ погледати“ (457, мотив „злаћане трпезе“, варијанта позната и на Војној крајини) и сл.

На исти начин описани су и свадбени обичаји у Пећи, с тим што су за ову прилику истакнуте само специфичности по чему се обичај овде разликује од описаног у Призрену, са напоменом самог Јастребова: „Хришћани у Пећи сматрају се најпобожнијим народом у целој Старој Србији.“ (413). И овде је дат низ (нових) сватовских песама, антологијских квалитета, од којих су неке песме варијанте познате и на Војној крајини: о лову два брата и подели плена (девојке „под прстеном“, односно „златокоса Мара“ на Крајини), о изневеравању побратима, али и сасвим оригиналне: „Раздухаће саба-зорски ветрови / На сецагу дилбер Јана њрошена / И уз Јану мор авиће јасици... (464), све до тренутка вођења невесте у цркву, уз карактеристичну песму (и напев): *Билбиљ њоје уз ружицу / Саба зора је / Усијај Јово, Усијај злато / Куј' њросиоце!*... (470). Јенђе (жене) певају на уласку у младину кућу: *Нек улеће висок њувейија / На љаву му њеро њауново / Мила ља је сесџра закићила...* (475). Ту је и варијанта о Дојчин Петру, познатој песми из Вукове збирке, као и дијалог девојке и сокола (481). Након венчања, у одређено време, посета невестине родбине младенцима назива се „походари“, када се певају такође одређене песме (неке су и варијанте и на Крајини, попут *Соко леџи вище Сарајева, Весели се кућни домаћине* (и данас певана) као и: *Ај њи њиле, билбиљ њиле / Не њој рано на чардаку, / Не буди ми њосџогара...*, као и варијанта о девојци која запали град својим оком (487).

Јастребов је описао свадбу и по селима Призренског и Пећког округа, наводећи да се ови обичаји разликују од тзв. градске свадбе. И овде је забележио низ песама које се певају одређеним поводом (*...Улезе сунце у кућу / Оџреја кућу свекрову...*), у којима се налазе понекад и друге мотивске и жанровске врсте (хришћанске, сватовске баладе итд.), и где такође уочавамо антологијске примере: *Сунце дође, а звезда љу нема. / Пиџајџе сунце, де осџаде звезда? / А сунце им њиво одговара. / „Звезда ми је од рода љолемој, / Па не може од рода да с' одвоји“* (507).

Додатак овим етнографским описима свадбе и песама које је прате, представља и одељак *Свадба у Морави* (Гњилански округ) са низом песама које се само у дијалекту разликују, а реч је варијантама (*Не дај ме, мале, не дај ме, / Паге ми мајла на љаву / Не бој се, ћерко, не бој се! / То њи је венца на љави...* 521), као и у западној Македонији (Дебру), где Јастребов доноси и једну оригиналну баладу (о девојачкој клетви, 526), као и баладу о светом Николи, те варијанту о уграђивања људске жртве у град, са детаљним описима магијског дејства цвећа на свадбени обред, обредно испијање и предаја чаше вина и сл.

Код обичаја приликом рођења детета, Јастребов доноси врло интересантну варијанту познату на Војној крајини: о „нејаком Дејану“ којем мајка у колевци прокује да ће да поврати царство које је некада изгубљено, што се надовезује на хришћански мотив „злаћане трпезе“ у тамници (621 – обе баладе веома певане и на Војној крајини, што може одражавати траг сеоба српског становништва са Косова у Лику и даље на североисток). Уз обичај „првог шишања“ Јастребов доноси кратку песмицу, укупно последњу у овом зборнику: *Полеџело сиво, бело љолујче / Па долеџело куму на колена / Моли кума да му скине љауне*. Сем високих естетских вредности, песничког језика, мноштва мотива, старословенског и митолошког културног контекста, приметан је и јак оријентални утицај, али мањи него што би се на том подручју очекивало. Очигледно чврсто језгро традиционог начина живота српског градског и сеоског становништва на Косову и Метохији, вековима је и веома упечатљиво сачувало свој словенски, православно хришћански елемент, нарочито у језику (али знатно мање у музици и напевима).

Баладе као жанр изазивају посебну пажњу у овом зборнику и могу се поделити на аутохтоне и оне са интернационалним мотивима, дакле, са ширег балканског

простора. Тако у прву групу долазе баладе о Јани и њена два брата јаничара, о женидби Ђорђа из Трговишта „Влахињом“, затим оригинална балада о Јани која купује „два брата“ (156), као и антологијска о Турској робинји у Никопољу (165). Издваја се и лирско-епска песма *Јана биле брала, мори, у Пирин-џланина* (167), песма о Немањићким задужбинама (370), о данку у крви (371), мотив инцеста (172 и 197), са оригиналним митолошким елементима, где се девојка претвара у змију да казни побратима за обљубу, турска отмица (*Смиље брала у џори девојка* 177), затим мотив девојке затворена у кулу од камена (271). Сем ових, веома су занимљиве баладе са ширег простора српског усменог певања, попут нежељеног просца, или *Змај Оїџановић и његова сујруџа* (мотив одласка девојке на воду где је чека нежељени просац, 54), али и оне, општепознате из Вука попут варијанте „бог ником дужан не остаје“, или *Болен Дојчин и Арајин* (44), *Дука Сїанковић у манасїиру Хиландару*, мотив велики грешник (308), више варијаната о делији-девојци (184), или веома занимљива балада (историјско сећање!) о отмици двоје царске деце у Будиму, које мајка у сусрету након девет година не препознаје (315), мотив смрзнуте невесте (363), сватовска балада о трагичном преласку сватова преко воде (383), хришћанска балада о светитељима и „пошљедњем времену“ (369), најзад и једна епска песма о цару Сулејману и опкољавању Беча (384).

Посебан круг „дугих“ песама представљају епске песме о Марку Краљевићу, најчешће варијанте познатих песама о овом највећем српском епском јунаку, популарном, дакле и на Космету. Тако Јастребов бележи варијанти познатих песама: *Марко Краљевић и Филип Маџарин*, *Марко и Корун арамија* (односно, варијанта песме *Марко Краљевић и Муса Кесеџија*), затим *Марко и Дукаџинче*, *Марко Краљевић ослобађа робље*, (92), *Марко и џири синџира робља* (222), као и варијанту песме *Марко Краљевић и вила* (317), затим, *М. Краљевић и мајка* (која га заклиње да не носи оружје на Велигден, 372), *Краљевић Марко и Арајин* (375), *М. Краљевић и мотив венчање у незнању*, *М. Краљевић и краљ Михаил Полуџки* (377), *Краљевић Марко и Маринко* (односно брат му, Андријаш), *Марко Краљевић у џамници* (382). Од осталих епских песама на Косову и Метохији се певала и варијанта о Малом Радојици (373), *Пойовић Иван и Корун арамија* (заправо далека варијанта о Страхинићу бану из ЕР), *Војвода Момчило и жена му и краљ Вукаџин* (50), песма о цару Душану (314), о деспоту Стефану, као и епска песма о Новаковић Груји (368), све до романсе, односно варијанте песме *Хајке Аїлаїића и Јована бећара*.

Други круг сачињавају лирске песме и баладе као варијанте неких мотива забележених код Вука, али и широм Балкана, све до српског народа Војне крајине, где су нарочито интересантне варијанте песама (*Сан Будимске краљице*, варијанта *Санак снила царица Милица* забележена у више варијаната у Западној Славонији), *Тридесет друїова и девојка Даница* (која им одговара, да не може „свима бити љуба“, такође веома популарна на Крајини), одломак баладе *Девер и снаџица*, (48), *Сесїре їраве себи браїша* (55), мотив „сарезаног перја“ (72 и 310) односно, лажне момкове клетве, женидбе овчара и туге јагњета за њим, мотив хајдукове љубе, самодопадање девојачко (*Невестїица коњ' водила*, 219, позната и у Ерлангенском рукопису), као и присутна формула (од Косова до Лике): *Дај ми, Боже, очи соколове / Дај ми, Боже, крила лабудова, / Да їрелїиш у Косово равно, / Да ја їањем у Милоџа ордију / Да изберем за себе јунака...* (69), мотив спахије и сокола (149 – на Крајини: „окован момак на галији“), мотив две друге (искуство у браку, позната такође још у ЕР), мотив „ћерка мења оца на војсци“ (183), *Камен мосїе не ниџај се* /227), варијанта о „три госпоје“ (имена синова: „вруће сунце, сјајна месечина, мутна облачина“, 261), или мотив „жетву жела лијепа дјевојка“ (надмудривање женског и мушког принципа – чобана, 263), одлазак Маргите девојке по воду (265), а нарочито је интересантна варијанта баладе „развијена“ у редак метар – четварац, са мотивом

искушавања љубе, сестре и мајке (на Крајини позната и као балада *Марко Краљевић и змија шесћојерка*, 268), као и *Марко коња ђоји* (277), два булбула свуноћ препожаше (280), мотив стар-млад, мотив венчани у незнању (298 – на Крајини, Радојица), песма „у петак се разбољело ђаче“ (девојачка клетва), уцена виле да би излечила мужа (308) или небески сватови (313) певани, дакле од Косова па све до крајњег северозапада битисања српског народа, а то је дуж бивше Војне границе, што сведочи о ширини српских сеоба, али и јединственог усменог националног корпуса.

Као што је наведено, Јastreбов је другом издању додао и 275 загонетки и изрека из Призренског, Пећког, Косовског, Скопског и Тетовског округа. Као далековиди дипломата, у истом издању приложио је и писма-документа Срба у Турској конзула, како би читалац, како сам каже, увидео – до каквог степена се развијао језик: од српских краљева по ортографији и конструкцији речи, па до краја 19. века, што је он сачувао. Сем поговором приређивача (В. Питулић и Б. Сувајић), ово издање је снабдевено речником, индексом имена и места која се спомињу у књизи, као и местима где су песме записане.

Мало је рећи да је Јastreбов задужио српску културу, објавивши пре 130 година ово капитално издање, до сада непревазиђено по обиму, систематичности и педантности забележеног и представљеног фолклорног материјала Срба са подручја Косова и Метохије (као и дела западне Македоније). Штавише, његовим радом, покривен је један од најстаријих, најаутентичнијих ареала српске традиционалне културе и фолклора, који није обухваћен Вуковим радом, али је, захваљујући управо Јastreбову, у блиском историјском тренутку благовремено сачувано ово усмено благо у свом зениту, забележено у задњи час. Захваљујући управо оваквим прегаоцима можемо рећи да смо са овим издањем и на почетку 21. века добили недостајући и јединствену мапу српског усменог певања на свим важнијим регијама Балкана, где год су Срби живели. Иако фолклористички рад Јastreбова није имао правовремену рецепцију у српској науци и култури, која је омогућена тек овим преводом у пуној мери, дакле, са закашњењем од једног столећа (иако су његове песме консултоване за *Индекс мойива Балканских Словена* Бранислава Крстића, а песме уврштене у поједине антологије од Владана Недића до Владимира Бована), ово издање попуниће једну видну празнину, у фолклористичким истраживањима младих нараштаја који долазе. У тренутку и турбулентним временима која готово да се нису променила од времена његовог рада на сакупљању српских народних умотоворина на Косову и Метохији све до данашњих дана, ово његово дело постаје јединствени и трајан споменик српског битисања на Косову и Метохији, али и доказ о високој традиционалној култури која је владала, упркос вишевековној отоманској власти, у градским срединама насељеним Србима пред крај 19. века, а где их на почетку 21. века – пред албанском инвазијом и уз помоћ страних сила, један век касније готово да више и нема. Можда је стога, ова књига Ивана Степановича Јastreбова ипак изашла у прави час, да бисмо се надахнути сачуваном лепотом и енергијом српских хришћанских и свадбених обичаја и песама певаних уз њих, обновили у понекад посусталој тежњи да заувек сачувамо ове свете просторе и градове на Косову и Метохији, где је српски народ живео више од једног миленијума.

Др Славица О. Гароња Рагованац
Филолошко-уметнички факултет
Универзитет у Крагујевцу
sgaronja@gmail.com

НАД ЛИРСКИМ УСМЕНИМ ПЕСНИШТВОМ КРАЈИНЕ

(Славица Гароња Радованац. *Анџолоџија српске лирске народне ђезије Крајине*. Нови Сад: Завичајно удружење „Сава Мркаљ“, 2020, 445 стр.)

На двадесет пету годишњицу егзодуса српског народа из Републике Српске Крајине и Хрватске, као писани споменик једног запостављеног сегмента српске културне баштине, објављена је књига Славице Гароње Радованац *Анџолоџија српске лирске народне ђезије Крајине* у издању Завичајног друштва „Сава Мркаљ“ из Новог Сада.

Након што је 1987. приредила *Народне ђесме Славонске ђранице*, 2000. године *Анџолоџију српске народне лирско-ејске ђезије Војне крајине*, а 2008. објавила своју докторску дисертацију под називом *Српско усмено ђоејско наслеђе Војне крајине у зајисима 18, 19. и 20. века*, ауторка се још једном враћа усменој поезији Крајине, дајући овог пута „златан пресек једног великог усменог наслеђа“, како истиче у предговору за *Анџолоџију*. Наслов предговора – *Тамо ђде „ђјесма ђјесму дозива“* поетична је формулација једног важног простора књижевно-културне прошлости – а то је подручје Лике, Баније, Кордуна, Западне до Источне Славоније, одакле је прикупљен корпус за ову импозантну антологију. Осим тога, предговор је опсежна и значајна студија која својим садржајем прати структуру *Анџолоџије*, кроз жанровски преглед народних лирских врста. У Предговору се проводи преглед тематско-мотивског комплекса песама унетих у *Анџолоџију*, који потврђују да је ауторка изврстан познавалац обимног фолклорног фонда Војне крајине.

Избор песама у *Анџолоџији српске лирске народне ђезије Крајине*, црпљен из корпуса штампаних и рукописних збирки народних песама Крајине, вршен је по естетском критеријуму, али са свешћу о важности представљања типичног репертоара, односно најфреквентнијих мотива на тлу Војне крајине. Такав избор пружа увид у специфичности овог усменог простора, али омогућава и да се репертоар усменог наслеђа Војне крајине из ове антологије посматра као репрезентативни узорак, те подвргне и компаративном изучавању у односу на друге рејоне српског усменог стваралаштва.

Предговор доноси и дијахронијски преглед досадашњег сакупљачког рада на тлу Војне крајине, правећи исцрпан попис свих збирки, од Ђорђа Рајковића, преко Николе Беговића, Милана Обрадовића и Симе Милеуснића, до почетка 20. века, као и мало познате рукописе из Архива САНУ, показујући континуитет како у фолклористичким истраживањима на овом простору, тако и континуитет у народном стваралаштву.¹

¹ Важно је поменути још један допринос ауторке изучавању народног стваралаштва Крајине, а то су приређена издања најважнијих сакупљача усмених творевина са простора Славоније, Лике, Баније и других простора значајних за српско културно наслеђе: Милан Обрадовић, *Српске народне ђјесме из Зајадне Славоније* (1995), *Српске народне ђјесме из околине Пакраца и Пожеје у зајисима Симе Д. Милеуснића* (1998), Никола Беговић, *Српске народне ђјесме из Лике и Баније* (фототипско издање 2001), Ђорђе Рајковић, *Српске народне ђесме из Славоније* (1869, фототипско издање 2003), Спиридон Јовић, *Ејнођрафска слика Славонске војне ђранице* (1835, репринт 2004), Владимир Крисић, *Усјомене из Горње крајине 1882*. (2011).

Импресивна већ својим обимом, са 400 песама изузетне вредности, *Анџолоџија* је подељена према жанровском критеријуму са поетичним насловима (стиховима преузетим из песама): *Град љрагиле б'јеле виле* (митолошке песме), *Пуџовала Оћњена Марија* (хришћанске), *Засј'о Виде у ливади* (обредне), *Жиџо жела љејоџа дјевојка* (Песме о раду), *Нек' донесе са косама сунце, у њедрима меке месечине* (сватовске), *Нина, буба, малоџа џолуба* (Успаванке и дечије бројалице), *Вијало се џеро џауново* (љубавне), *Завади се орле и соколе* (породичне), *Синоћ Јови б'јела књиџа дође* (војничке – граничарске), *Свадила се баба и дјевојка* (шаливе) и додацима: скраћенице, извори, литература и белешке о приређивачу.

Веома функционално решење, уместо речника архаизама, дијалектизама и мање познатих речи, јесу објашњења и напомене у фусноти уз сваку мање познату реч. Позиционирана испод сваке песме, таква решења умногоме олакшавају читање и млађим читаоцима, као и свима онима који нису упознати са старијим лексичким фондом ових крајева. Уз то, наведени извори испод сваке песме такође су веома информативна подлога, особито за истраживаче, а списак свих извора и коришћене литературе поставља се и на сам крај антологије, излиставајући 16 објављених и 8 рукописних збирки.

Анџолоџију отварају митолошке песме по древном мотиву химнографског порекла „вила зида град“, како је то елаборирао Миодраг Павловић у својој интерпретацији митолошких песама². Специфична варијанта у *Анџолоџији*, са припевом *Лаго!*, не само да потврђује божански статус виле у старој словенској традицији већ показује дубину колективног народног памћења у овим крајевима. Варирање овог мотива кроз *Анџолоџију* нијансира и све цивилизацијске промене, тако да вила није само супериорна градитељица, већ се јавља и у антагонистичком односу спрам мушких представника на земљи, где се показује преминација патријархално-хришћанског принципа, те и рационалног принципа над ирационалним, митским и мистичним слојевима народне свести, исказаним у вилиним понудама јунаку: „И говори бан Секула: / Не будали, б'јела вило! / Док је мени Бога мога, / родиће ми љуба сина; / док је мени брата мога, / бићу јунак у дружини; / док је мени десне руке, / моћи ће ми сабља сјећи!“ (стр. 38). Тим редоследом логичан постаје и низ варијаната у којима се вила јавља као љубовца или као искушавалац мушкараца, у супарништву са девојком или невестом. Врло се показују интересантним и важним две варијанте песме о уграђивању људске жртве у град. Песма позната из Вукове збирке *Град љрадила б'јела вила као Цариџрад* представља стари митски реликт сукоба женског и мушког принципа, те виле као демонске фигуре која град гради од јуначких костију. Варијанте у *Анџолоџији* представљају извесну рационализацију у смеру који са виле скида деструктивни аспект јер је наредба да се град гради од јуначких костију приписана цару. Низ варијаната о девојци коју мајка прокуне да је виле однесу неодољиво подсећају на део обреда прелаза, односно један аспект иницијације, с обзиром на то да се углавном виле јављају када девојка дорасте за удају. Том закључку доприносе и услови које вила поставља пред девојку, а она их својом мудрошћу и сналажљивошћу успешно свршава и потом се удаје: „Ој, ђевојко, ти се не удала, / Док не вид'ла три на небу сунца, / Док не чула како риба пјева, / Док не роди јавор јабукама / Жута врба грождем бијелијем“ (стр. 46).

Уз митску природу виле, неколико песама открива и њихова станишта и повезаност са акватичним елементом: извор, језеро, бунар, али и потврђују њено присуство у шумским пределима, господарење гором, планином или дрвећем које се сматра „осом света“ (axis mundi), попут јеле.

² Павловић, Миодраг, *Анџолоџија лирске народне џезије*, Књижевне новине, Београд, 1989, стр. 205.

Осим вила, усмено памћење Крајине разоткрива и митске димензије небеских тела, попут Сунца и Месеца, у најдоминантнијем мотивском комплексу путовања и свадбе небеских тела, што је забележено и код Вука у песмама „особито митологическим“, али са једном значајном цртом коју запажамо у *Анџолоџији* – социјално-хуманистичкој, јер Сунце најчешће своју улогу остварује зарад сиротих и нејаких. Лирски паралелизам, као неизоставни композициони и стилски принцип народне песме, остварује се и у одређеном броју песама кроз мотив надметања Сунца и девојке, где се девојци опрашта „хибрис“, прекорачење људске мере лепоте, јер јој је Бог наменио „срећу“.

Наслојеност хришћанским оквирима није изостала ни у овим митолошким песмама, с обзиром на то да се као сватови јављају хришћански свеци, а једини Бог је ипак врховна фигура. Свадбе, игре и надигравања небеских тела и појава показују широк спектар улога које свако од њих може понети у народној имагинацији, па самим тим потврђује тезу Миодрага Павловића да словенска митологија није строго дијадни систем, врло често заправо и доминантно тријадни³, а чак и отворени систем.

Последње песме, које немају тако изражен митолошки карактер, свакако поседују извесне симболе што раскриљују неслућене мистерије претхришћанске прошлости, које су својом духовном снагом и значајем доспеле до нас у свом замагљеном значењу, али са једнако снажним учинком на биће. Ти су митски симболи златна парта, симбол девојаштва, накит везан за обредно играње у песми, и купа-капа, за коју Славица Гароња даје напомену да је посреди нека врста „небеске капе“ која чува древно сећање на божанство у лику јунака, коју краси „троје перје“ (стр. 71).

Најзад, последње две песме у оквиру митолошких представљају варијанте мотива изједеног овчара, који је закупљао истраживачку пажњу многих фолклориста и проучавалаца митологије. Варијације при идентификовању митских бића – виле или вештице – не ремете стабилну структуру препознавања најближих женских сродника у њима (мајке, сестре, љубе – у овим варијантама) што ваде срце јунаку.

Хришћанске песме под називом *Пућовала Оињена Марија* откривају једну специфичну „народну религиозност“, коју је уочио и Растко Петровић у есеју *Народна реч и џеније хришћансџива*, а која подразумева „чисту и свежу пасторалну легенду“⁴. Било да је посреди лов, чување оваца, орање, жетва, вез, плетење и сваки други традиционални облик рада, он је морао бити обележен религиозним жиговима, односно хришћанском науком схваћеном на особит архаички начин. Отуда се у *Анџолоџији* налази велики број примера у којима се кажњава рад на велике празнике, а доминантно место заузимају тзв. огњени свеци, попут Огњене Марије, Светог Пантелије (Пантелејмона), Светог Илије итд. У регистру забрањених послова на велики празник једино девојке остају поштеђене, које спремају дарове за венчање (стр. 83). Тешка сагрешења, велика тема српске народне поезије, заузимају значајно место и у *Анџолоџији*. Поетски изврсно обликовано у виду дијалога црне земље и ведрога неба, кажњавање земаљских грехова кулминира репертоаром најтежих престопа која су Богу немила, имплицитно конституишући једну особену народну етику. Наиме, све оне религијске теме које су изразито окупирале народну мисао и стога пронашле свој поетски израз нашле су се у *Анџолоџији* Славице Гароње. Неизоставно је ту и низ песама које скицирају просторе

³ Павловић, Миодраг, *Говор о ничем*, Градина, Ниш, 1987, стр. 36

⁴ Петровић, Растко, *Народна реч и џеније хришћансџива*, Соларис, Нови Сад, 2008, стр. 74.

оностраности: *Расло грво сред раја, Свети Пейтар у рај њође, Никола се на рај на-слонио, У Дамјана црква од њамјана* и у којима се хришћански сведи још једном показују као надзорници људске греховности, који одређују пут душе након смрти. С тим су у вези и варијанте песама о болесном јунаку, односно о великом грешнику који не може преминути док се не исповеди. У каталогу грехова, по народном виђењу и како сведоче антологијски примери, најтежим се успоставља кућење девојке.

Као лирска минијатура из епске целине косовске приче издваја се фрагмент о пророчком сну царице Милице. Откровењске представе на небу које се препознају као знаци „пошљедњих времена“, апокалиптички моменат у историји, једно је од најпоузданијих сведочанстава о томе како је јеванђеоско дело уобличено у народној свести.

У хришћанске песме уклапају се и „сљепачке“ управо јер подсећају на важност даривања сиротих и убогих, чиме се обезбеђује Божја милост на овом и спасење на оном свету.

Изразито занимљив сегмент су и *Бајања, цојрања, врачања*, блиске разбрајалицама, услед свог живог ритма и језичке непосредности, препуне магијских законитости које човека чувају од болести, урока и свих других штетних појава: „Чуди у чуди, људи у људи. / Бјеж’те, чуди, убиће вас људи. / Бјеж’те и о’ласте: / У морске дубине, / У небеске висине. / Кад по мору пијесак покупиле, / Онда / Деси/ нашкодиле [...]“ (стр. 109).

Засј’о Виде за ливагом или Обредне песме, обимом скромне, доносе раскошне и драгоцене примере песама календарског циклуса, које садрже реликте древне религије и обредног синкретизма. Велики је број песама са поменом бога Вида, као ратничког божанства, у којима се мотиви развијају до лирско-епских размера и смештају у породични контекст. Све унете обредне песме (ђурђевске, спасовске, краљичке, крстоношке, ивањске, додолске, коледарске и др.) сведоче не само о току годишњих обреда већ и о колективним осећањима и веровањима, као и импулсима који одређују обредне радње – а то је прижељкивање благостања, плодности, изобиља, појединцу и заједници у целини: „Ми смо Бога молили, / Да нам роди пшеница, / И шљивова гранчица, / И винова лозица, / Господи помилуј!“ (стр. 134).

Обредне песме се допуњују и етнографским белешкама о обредима на простору Војне крајине: о краљичким поворкама у Тењу, побрајајући ологе које се играју у овом обредном догађају, о литијама за освећење жита у Славонији, о плетењу ивањских венчића и ритуалима везаним за њих, о Машкарама или Покладама.

Ванредно важним сматрамо вучарске песме, које припадају зимском циклусу, којима се завршава одељак о обредним песмама, с обзиром на то да их је данас мало, а чувају стари српски обичај вучарења са тотемистичким рудиментима: „Домаћине, роде мој! / Ево вује пред твој двор. / Дајте вуку сочице, / Да не коље овчице. / Дајте вуку сланине, / Да не слази с планине, / Дајте вуку вунице, / Да не коље јунице; / Дајте вуку свашта доста / Да не иде преко моста“ (стр. 142).

Да су неке песме о раду забележене на простору Војне крајине упамћене из дубоке, митске старине, потврђују хроматски аспекти оруђа, те су игле преља и везиља златне и сребрне, једнако као и виноградарско коље и жице или срп жетелца. Обредна функција појединих песама о раду примећује се пре свега у архаичким сликама: „Ој, Дунаво, зелена ливадо! / Што си тако зелена полегла? / Како не би зелена полегла: синоћ су ме три љењена прешла / а јутроске девет девојака“ (стр. 152). Наиме, песме које су се изводиле уз пролећне и летње радове недвосмислено су биле везане и за животне циклусе. Песме о раду показују да су рад и приватан живот народа у нераскидивом садејству, тако да љубавна осећања и шаљиви тон неретко доминирају песмама о раду, било да су послови индивидуалног или колективног карактера (*Жићо жела љејоша дјевојка, Маријане, усјај на орање*,

Валила се шеница бјелица и сл.). Надметање и зачикивање најчешћи су искази љубави смештени у контекст традиционалног рада, било да су посредни пољопривредни или занатски послови. Једна од песама насловљена описно *Каг се иде с њиве* доноси дијалог младића и девојке и договарање састанка, а пударење винограда или чување оваца у великом броју песама показује се као изговор за љубавни састанак. Песме о раду се тако издвајају врло живописним ситуацијама које су биле свакодневица традиционалне заједнице.

„Нек донесе у косама сунце, у њедрима меке мјесечине“ стихови су који се у сватовским песмама односе на невесту и најпотпуније изражавају значај фигуре невесте у новој кући као и очекивања укућана у младожењином дому. Сватовске песме се у *Анџолоџији* нижу по редоследу свадбеног обредног комплекса, почев од просидбе до почашница у здравље главних часника. Флорални и фаунални мотиви, као и анимистичко осећање живота, одређују највећи број сватовских песама, особито просидбених, у којима су биљке и животиње саговорници или помагачи у просидбеном процесу: „Ој Бојано, зелена ливадо, / што си тако зелена полегла?“, „Гнијездо вила соко тица / За то гнијездо нико не зна / Само једна дјевојчица“, „Шетала се кроз невен дјевојка, / Њој се невен за сукњу машао“, „Два бунбула сву ноћ препјеваше, / Под пенџером прошеној дјевојци“ итд., али и оних где се невеста и младожења пореде са биљним или животињским врстама, а једна од најлеших стилизована је као словенска антитеза која представља сватове као ждралове: „Ето лету ждралови! / И међ’ њима ждралица!“.

Сви душевни немири и емотивни потреси изазвани девојачком неизвесношћу пред новим животом исказују се у дијалогу са представницима флоре и фауне. Један од најлепших примера је свакако песма *Шетала се кроз невен дјевојка* јер исказује и мотив скућене девојке, који се на скали греховности показује увек најстрашнијим, па самим тим и неизмерна несрећа скућене девојке исповеда се невену, који у флорографији изражава тугу, жалост и бол.

Међу осталим сватовским песмама посебну пажњу привлачи алегорија о женидби „бунар воде ладне“, где се све воде скупљају у сватове, док река Сава долази незвана, принесећи дарове: „Два зубуна од сувога злата, / Дви мараме од зелене свиле, / Дви пелене срмом навежене!“ (стр. 194). Наведена алегорија неодољиво подсећа на песму из *Ерланђенској рукојиса – Дунав је се Савом оженио*, чија је поента другачији – блиска ритуалном жртвовању реци, али је основни мотив свадбе река са истакнутом анимистичком подлогом заједнички, а осим тога доказује и одређеност народног живота на овом тлу током великих река.

Сватовске песме, као и у другим збиркама, описују окупљање сватова, даривање, саветовање невесте, описе девојачке лепоте. Песме о путовању сватова, чији би парадигматски иницијални оквир могао бити управо *Гором језде кићени сваштови*, отварају потом читав низ ситуација на путу од мушке до женске куће и натраг. На путу до невесте велики број варијаната представља упитаност сватова о девојци, о њеној лепоти и стасу, док у девојачкој кући невеста добија савете како да се „удвори“ новим укућанима, по начелима традиционалне заједнице: „Рано лези, а рано устани, / Двор помести, а воде донијети, а дјеверу кики почешљати, / Заовици везак отпочети, / Свекрвици суде преопрати, / Старом баби обуће отрти!“ (202). Такозване сватовске тужбалице, опраштање девојке од рода, доносе и у овој *Анџолоџији* снажан доживљај растанка: „Смиља је мајци плакала: / Не дај ме, мајко, далеко, / Оста ми цв’јеће нејако!“ (202), али и у неким другим примерима – наду у бољи живот: „Брат’ се натраг, л’јепа Маро, / Мајка те зове! / Ил’ јој звати ил’ не звати, / Ја се не врати! / У мог драгог љепша мајка, / Нег’ што остаје!“ (204). Изванредни су и примери баладичних песама о смрти невесте на путу до младожењине куће или алегоријског приказивања смрти као свадбе, као бугарштитичке формуле јуначке смрти.

Успаванке, цупкалице, игралице и бројалице, поред своје изражене заштитне функције, показују и ванредну естетску величину. Успаванке унете у *Анџолоџију* јасно исказују своју архајску, бајалачку функцију. По принципу бајалица, урок се тера низ воду, иза брега, у далеке пределе, где не може наудити детету. Магјску логику прате и мелодијски и ритмички аспект који сежу до једне производности ређања стихова и рима, као у бројалици: „Дина дана, / Вози баба бана, / На шарени коли, / На писани воли“, али показују изванредну слободу фолклорне имагинације, са дечјом разиграношћу и неспутоношћу оквирима смисаоне релевантности.

Вероватно најразноврсније тематско-мотивске структуре, љубавне песме насловљене стихом „Вијало се перо пауново“ представљају и најобимнији сегмент *Анџолоџије*. Песме се ређају по старини мотива, почев од оних које се наслађају на митолошке и представљају лов на златорогог љељена а плен постаје златокоса Мара, те са мотивом резања златне косе, потом девојка која чува паунове „зв’јездом капу напулала, / мјесецом се опасала“, као и алегоријска представа љељена који у дијалогу са горском вилем открива своје љубавне јаде. Феудални контекст – лов, при чему је плен најчешће девојка митских особина, карактеристика је најстаријих љубавних песама. Паралелизам љељена и девојака свакако потиче од значења фигуре јелена у народној традицији – тј. његове еротске симболике, присутне и у најпознатијој песми на ранилу: „Јелен воду мућаше, / а очима бистраше“. Исто важи и за паунове, односно њихово перје, изузетно заступљен љубавни мотив Крајине, које је израз раскошне лепоте, сјаја и славе, а порекло му је „из Инђије земље“ (240, 241), што је митски локус *par excellence*. Отуда у другом примеру девојка тражи од ластавице да је води у Инђију славну, „ђе ниј’ снџега, нити кише ладне, / већ освиће медена росица“ (242). Манипулација пауновим перјем у великом броју песама очигледан је траг ритуалног поступања, особито када девојка „покупи перје / и оплете три зелена в’јенца“, па пуштајући венац низ Дунав, изговара бајалицу „Пливај, пливај, мој зелени в’јенче! / Допливај ми до Ивина двора“ (246), што је позната формула и из ђурђевских песама, које су еволуирале у љубавне.

У том кругу старијих мотива једна љубавна песма прожета је историјским памћењем славе и феудалног достојанства „српског цара, силнога Душана“ (244), на чијем двору су царске кћери соколу позлатиле крила и ноге и поставиле круну. Иницијални оквир о соколу који се сав злати и изазива пажњу госпде већ је уведен у оквиру сватовских песама, али се мотив преводи ка љубавном значењу удивљењем девојака пред појавом сокола.

У следећем кругу мотива љубавни сусрети и удварања одвијају се у препознатљивом пасторалном амбијенту, на ливади, где девојка чува паунове или говеда, на води, где поји коње, на пландишту, код оваца, усред горе и сл. Најчешћи је свакако мотив изгубљеног прстена за који девојка оптужује младића да га је пронашао, што може имати и просидбене али и еротске алузије.

Разноврсне су и песме са мотивом галије, од слике у којој девојка гради галије и дарује дужду, бану и цару, те градацијски добија уздарја, а највреднији – нежењено момче – од српскога цара; потом песма у којој девојка тежи да се успне на бор не би ли видела по мору галије, међу којима је и галија њеног драгог; дијалог девојке и окованог делије на галији; љубавна надметања у шајки итд.

Особени фолклорни доживљај девојачке лепоте такође се издваја у кругу љубавних песама. Поред физиономије, пажња се обраћа и на понашање, држање, али и на детаље – вез, накит и украсе: „Сва се гора од Маре засјала! / Од Мариних вежених рукава“ (266), „О дјевојко, миље моје, / Омиље ми име твоје! [...] Са твојега л’јепа хода, / Л’јепа хода и погледа. / Јере душо кротко ходиш“, „Танка струка, висока, / Руса коса до паса – Ш њоме би се опасала!“ (268)

У љубавној лирици Крајине у *Анџолоији* посебан комплекс чине мотиви несрећне љубави, која се неретко завршава и трагично – смрћу љубавника. Међутим, показује се да је снага љубави толико снажна да у једној песми долази до метаморфозе љубавника у лептира и румену ружицу, са јединственим епилогом: „Лептир лети, пада на ружицу: / Мисле људи, лептир ружу гризе, / а не виде да драг драгу љуби!“ (281). У репертоару препрека истиче се посебно неслагање родитеља, које се у неким песмама завршава и комично – шаљивом, обрнутом клетвом, која се испоставља као благослов. Али уз то се јављају и други разлози попут удаје за недрагог („Волим с драгим по гори ходити, / Нег’ с недрагим по бијелу двору“), удаје за старог, љубоморе, одласка у рат („Чекај, драга, три године дана, / Док ја јунак са војнице дођем“) итд.

Уводним стиховима песме *Завади се орле и соколе* Славица Гароња насловљава круг породичних песама. Као и љубавна лирика, оне започињу најстаријим, митским мотивима, у којима се породични односи приказују посредством алегоријских слика борбе орла и сокола око планине, која има националне конотације, али недвосмислено истиче и народни идеал братске слоге и љубави: „Тешко брацу који брата нема, / И сестрици која сестре нема, / Да ја имам брата рођенога, / Не би мене орли надвијали“ (319). Представе породичне хармоније и склада такође се изражавају у архајским сликама паунова и пауница и других зооморфних симбола: „Око двора наоколо вода, / На тој води сребрни мостови, / Туд се шеће девет паунова, / А за њима девет пауница, / А пред њима мудра видра игра“ (320). Међутим, много је више породичних песама са баладичним призвуком, чак и изразито трагичним епилогом. Велики број песама стилизован је у градацијском низу, који треба да покаже и докаже оданост најчешће женских чланова породице у кризним моментима. Варијације су богате, те се негде најлојалнијом показује супруга, која посеже и за змијом у недрима (323), а каткад и мајка, жртвујући за сина обе руке (324).

Песме о две другарице које се удајом растају на две стране света, те једна другу по Сунцу поздрављају, при чему се једна обично хвали пажњом укућана а друга се жали на суровост и немилосрдност свекра и свекрве, док се девер уобичајено ставља на страну снахе, показују сву слојевитост и драматичност породичних односа у народној прошлости. Песме сведоче и о суровости претежно женских чланова породице – свекрва и заова – по чему се истиче песма о болесној Ђурђевици, којој не дају ни воде ни хлеба у болесничкој постељи (335), док се у другој варијанти опет девер једини сажали на снаху.

Да такав третман снахе ипак не мора бити правило, показује посве супротан однос – препун љубави, нежности и бриге – где укућани доживљавају снаху као жарко Сунце: „Благо двору у коме је, / И ономе за киме је!“ (337).

Песме о супружничким односима унете у *Анџолоију* сликавају сву тежину положаја жене у патријархалној заједници, са доминирајућим мотивом побледеле љубе – односно жена које трпе насиље, и мотива лажних лоших вести, односно жене којој је забрањено да походи род, али се она домишљатошћу избори да крене у род, након чега је на путу сустижу лажне лоше вести од мужа да су јој синови на самрти.

Драгоцене за сагледавање женске солидарности у заједници јесу песме с мотивом јетрвице адамског колена, при чему Павловица на самрти заклиње јетрву да чува њену сирочад, а она показује мајчинску бригу према њима. На супротној су скали варијанте о удовици која се преудаје и оставља своју сирочад.

Један од најважнијих породичних односа је веза брата и сестре. Колико је важна саветодавна функција брата при удаји показују песме о две сестре безбратнице, што свог брата вију од свиле и бора, „па га носи пред жарко сунашце“ – што

представља обредну снагу сунца. Важан је и мотив сестринске клетве узроковане тиме што ју је брат продао. И највећи број песама о односу брата и сестре посвећен је инцестуозном мотиву, што свакако поседује своју обредну функцију, али се у цивилизацијском развоју и хришћанском наслојавању мотив обликује као велики грех који сестра настоји да избегне у страху да „би јако Богу сагр’јешили“ (355), а у каснијој стилизацији до инцестуозног брака између најмлађег Југовића и његове сестре Јагодице долази из незнања али са тешким последицама – „Олтари се сарушише“ и „Ведро небо, а гром пуче!“. Епске реминисценције присутне су и у неким другим породичним лирским песмама, које донесе интимне исповести мајке Јевросиме, као и Ђурђево Јерине. Цидовина Мехо назива Марка својим копиљетом, али мајка му се правда: „Кад сам са њим у љубави била, / већ си Марко под појасом био“ (327). Слично и Јерина сведочи да се трипут удавала, али да јој царско богатство и господство не може избрисати из сећања Милоша, најсиромашнијег од све тројице: „Три би цара за Милоша дала!“ (339).

Историјска национална траума – ренегатство – нашло је и своју лирску стилизацију у завршним песмама породичног циклуса, где се представљају и турски намети и тешко ропство под Турцима, али и најтеже: данак у крви и исламизацију. Антологијски су свакако стихови из Лике и Баније, које је забележио Никола Беговић, у којима се девојка из куће Богатића одупире промени конфесије: „Волим своју главу изгубити, / Нег’ преславну вјеру превјерити! / Ја се млада нећу потурчити, / Него хоћу Српкња остати! / Никад’ постит’ не ћу рамазана / У години по петнајест дана; / Нит’ ћу ћерат’ по небу мјесеца / Кано рти по главици зеца“ (359).

„Синоћ Јови б’јела књига дође“ стихови су бојничких, граничарских песама, који одражавају историјско искуство српског народа на простору Крајине, те су у том смислу аутентични прикази купљења српске војске за одлазак у рат. Зато се памти и суровост феудалаца који, упркос мајчиним саветима, купе све синове из куће, те учвелеју мајке, сестре и љубе. Тежина одвајања војника од куће ове песме приближава породичним. Потресно искуство женских чланова породице које прате војнике исказује се жељом да се братовљев лик упише у вез на рукавима: „Обазри се, мој брате једини, / Да сагледам црне очи твоје, / Да почињем себи на рукаве! / Кад ме пане мога брата жеља, / Погледаћу себи на рукаве, / Минуће ме мога брата жеља“ (364), или дијалогски оквир двеју река, које су сведоци тог трагичног догађаја: „Сава Дрину на веселје звала: ’Ајде, Дрино, да се веселимо!’ / Не могу ти на веселје доћи – / Мајка спрема на војницу сина“ (365). У овој жалости, дакле, учествује сав природни околиш. Учествују и митска бића, попут виле која у једној песми упозорава село да не даје Стојана на војску јер се неће вратити или ће донети ране које нема ко да му вида (367).

Мотиви су посложени према фазама рата, од позива, преко растанка, те боравак на ратишту, чежње за драгим/драгом, лажне лоше вести које стижу и коначно – аманет војника на самрти, али и радост због повратка војника. Велики је број песама са мотивом делије девојке, односно жене која мења мужа на војни, и толико је наочит војник да све девојке излазе да га виде.

Растанак момка и девојке исказује се најчешће кроз стихове „Равно поље жао ми је на те / Ђе мој драги маршира низа те“ (378). Песме о растанку су најчешће приказ тешког емотивног и психолошког стања девојке, али и момка, који нема снаге ни да погледа ни да се осмехне девојци, већ обара очи и ставља руку на срце, што она тумачи као невербални израз бола због растанка. Девојачка чежња и брига стилизује се у дијалогу са ветром, преко којег се распитује „Је ли гладан љеба бијелого? / Је ли жедан вина руменого? / Је ли жељан пољубити драгу?“ (381) или кроз алегоријску представу момка као белог перја: „Б’јело перје, куда ми се вијеш?“ (379).

Ведрина народног духа, међутим, присутна је и међу трагичним темама, па можда чак и најистакнутија у близини смрти – као својеврстан духовни отпор, те стога истичемо пример пародијског обликовања престрашеног јунака који се крије иза коња, са шаливим повиком: „Ајој, моја мајко!“, али и са одговором који подсећа на патријархално-хришћанско усмеравање мушкараца: „У боју се не спомиње мајка, / Већ спомиње своје крсно име“ (384). Војнички морал подиже се, међутим, приказом одважних и наочитих војника: „Кад узјашу девет коња, / И накриве мрке капе, / И припашу бритке сабље – / Страота је погледати“ (388).

Револтираност девојака због ратова за туђе интересе и по туђим земљама изражавају клетве европских земаља: „Ој, Француска, гором изгорила! / Многу ли си мајку расцвјелила, / И љубојку у свјет отпремила, / И сестрицу у црно завила“ (394). Ипак, врхунац елегичности доноси завршна песма где се тек ожењени Јово растаје од драге јер „Крајина је завојштила“, те му се ни за гроб не зна, а љуба му од туге за њим „млада богу душу дала“.

За наслов шаливих песама позајмљују се уводни стихови песме „Свадила се баба и дјевојка“, најављујући за народне шаливе песме типичне комичне спојеве. Међу првим шаливим песмама *Анџолоџија* доноси већ познат мотив из посленичких песама о договору царице и цара шта ће робље вечерати, са особеном шаливом стилизацијом, при којој младићи, по правилу, најгоре пролазе, а најбоље девојке. За шаливе песме типично обртање структуре и пародирање озбиљних садржаја проналазимо и у *Анџолоџији*, почев од пародирања свадбеног чина – мотиви маленог мужа и огромне невесте – гротескних и непримерених спојева или промискуитетне девојке, пападије, стараца до преношења свадбеног обреда у животињски свет, са запретеним обредно-митолошким слојевима. Мотив смешне удаје или женидбе преозначена је слика надметања полова, па при уобичајеној комичној инверзији невеста туче мужа, свекра и свекрву, прождире енормне количине хране или се пак показује лењом и недораслом кућним пословима.

Хвалисава девојка предмет је подсмеха у неколиким шаливим песмама *Анџолоџије*, са устаљеном поентом у којој девојка бива преварена (најчешће удајом за старца или сиромаша) и у раскораку спрам онога чему је тежила.

Блиске модерном уметничком изразу јесу песме засноване на хиперболи, које до апсурда доводе извесне ситуације, а често су усмерене ка комичном представљању сиромаштва: „Девет кућа једну козу музу / Још се фале да се добро ’ране! / Од млијека протицала ријека / Од сурутке, млини промиљали / А од сира куле саградили“ (425). На сличан, пародијски начин третирају се и неприкладне „хајдучке“ и „јуначке“ чете: „Скупила се чета девојака“ или „Чета мала, ал’ је позудана / Два Турчина, чет’ри Циганина / У Турака пушке без кундака, / У Цигана торбе без упрта“ (430).

Посебан куриозитет представља завршна песма *Анџолоџије*, за усмену поезију неуобичајеног стиха и припева „мила моја“. Почевши са словенском антitezом која открива хронотоп горског језера, „гдје се виле купају“, песма свој главни мотив – искушавања јунака од стране виле обликује кроз дијалог овог женског митског бића и стражара са карауле. Премда мотив препознајемо из митолошких лирско-епских песама о надметању виле и јунака⁵, својим изразом и емоционалном снагом песма се издиже из митске подлоге и указује се као сублимација духа крајишке народне речи и сензибилитета. Одолевање вилинској лепоти и заносима поентира се уздизањем породичних и патријархалних принципа на највиши ниво: верна

⁵ В. Славица Гароња, *Анџолоџија српске народне лирско-епске поезије Војне крајине*, Стручна књига, Београд, 2000.

љуба и три „сокола“ која му је изродила показују се као врхунске вредности граничаревог живота.

Антилоџија српске лирске народне поезије Крајине Славице Гароње Радованац фолклористима и научно-стручној јавности засигурно постаје фундаментално и незаобилазно штиво у свим будућим изучавањима српске усмене баштине, како као потврда континуитета, просторног и временског, тако и као искорак и аутентичан материјал са простора Крајине. Друга вредност *Антилоџије* тиче се рада на очувању српског културног наслеђа и неговању културе сећања, што је ауторкина, рекли бисмо, целоживотна мисија, а ова антологија још једно у низу сведочанстава о брзи за културни и национални идентитет. Коначно, *Антилоџију* препоручујем свим читаоцима који желе да се упуте у прошлост српског народа, од најдревнијих, митских слојева културе, религије и уметности, преко историјских потреса сачуваних у лирским песмама, до веровања, обичаја и обреда који су допрли до пред сам праг модерног доба и да упознају један значајан део нашег националног бића који је доскора био у великој мери запостављан.

Александра Д. Маџић
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Катедра за српску књижевност
matic.aleksandra@yahoo.com

UDC 821.163.41.08-1"19"(049.32)

ОД ЈЕЗИКА СРПСКЕ ПОЕЗИЈЕ ДО СРПСКОГ ПОЕТСКОГ ЈЕЗИКА: (РАЗ)ОТКРИВАЊЕ ПОМОЋУ ИНТЕГРАЛНОСТИЛИСТИЧКОГ КЉУЧА

(Милош Ковачевић. *Поезија у сџилисџичком кључу*.
Андрићев институт, Андрићград, Вишеград, 2020, 335 стр.)

Феномен поетског језика одавно је у фокусу истраживачке пажње Милоша Ковачевића, па су и његовим досадашњим публикацијама обухваћена стиховна остварења (песма, збирка, ужи или шири опус) бројних српских песника. Поменућемо седам књига у којима је говорио о двадесетак стваралаца: (1) *Сџилске фиџуре и књижевни џексџи* (1998) – Сава Мркаљ, Матија Бећковић, Петар II Петровић Његош, Никола I Петровић Његош; (2) *Сџилисџика и џрамаџика сџилских фиџура* (2000, 2015) – Сава Мркаљ; (3) *Сџиси о сџилу и језику* (2006) – Недељко Бабић, Алекса Шантић; (4) *Сџилска зрачења и значења* (2011) – Сретен Вујковић, Душан Радовић, Лаза Костић; (5) *Линџосџилисџика књижевноџи џексџа* (2012) – Алекса Шантић, Лаза Костић, Рајко Петров Ного, Слободан Ракитић, Вук Крњевић, Зоран Костић, Момир Војводић, Милица Бакрач, Петар Пајић; (6) *Срџски џисџи у озрачџу сџилисџике* (2013): Слободан Ракитић; (7) *Сџил и језик срџских џисаџа* (2015) – Петар II Петровић Његош, Бранко Миљковић, Алек Вукадиновић, Гаврило Принцип, Ђорђо Сладоје.

Поменутој линији научних интересовања придружује се и Ковачевићева нова књига – *Поезија у сџилисџичком кључу* – објављена 2020. године у издању Андриће-

вог института (Андрићград, Вишеград), у оквиру Библиотеке „Знамен србистике“.⁶ Као и претходна стилистичка дела овог аутора, поменута публикација учествује у „установљењу поетске стилистике структурно-лингвистичке оријентације“ (уп. Јовановић Симић 2018: 82).

Књига *Поезија у сџилсџичком кључу* обухвата уводно поглавље (стр. 7–10) и тринаест огледа посвећених по једном савременом српском песнику: (1) Реченични исказ као поетска текстостилема Петра Пајића (стр. 11–34); (2) Стилистика атрибута у поезији Милосава Тешића (стр. 35–81); (3) Деканонизовани сонети Рајка Петрова Нога (стр. 83–98); (4) Пјесме акростиха, поноса и љубави Милице Бакрач (стр. 99–116); (5) О стилско-језичким доминантама *Посланица с Проклеџија* Даринке Јеврић (стр. 117–132); (6) Слика у пјесми и пјесма у слици Предрага Баја Луковића (стр. 133–144); (7) Пјесма Милована Витезовића о Принципу и Настасијевићу (стр. 145–163); (8) Стилска анализа пјесме *И видех књџиу* Предрага Богдановића Ција (стр. 165–186); (9) Пјеснички утук Момира Војводића на поцрногорчавање српског идентитета Црне Горе (стр. 187–224); (10) Свесрпска пјесма Благоја Баковића, или: како врабац пјева отаџбину (стр. 225–239); (11) Стилско-језичке доминанте у *Зову џеџреба* Љубивоја Ршумовића (стр. 241–270); (12) О фоничкој поезији – на примјерима из поезије Мирољуба Тодоровића (стр. 271–294); (13) Рима као стилска доминанта поезије Боре Ђорђевића (стр. 295–323). У завршном делу књиге налазе се *Библиографска забиљешка* (стр. 325–326), *Реџсџтар имена* (стр. 327–331) и подаци о аутору (стр. 333–335).

У уводном поглављу аутор наводи принципе примењене у одабиру корпуса, као и основне поставке теоријско-методолошког концепта спроведених истраживања. Предочава да постоје разлике у опсегу корпуса – један поетски текст, збирка песама и одређени ужи/шири песнички опус. Након читања свих огледа у овој публикацији запажа се да сваки од ова три типа корпусна узорка доноси сопствене увиде корисне за упознавање стваралаштва конкретног песника, као и за осветљавање изражајних могућности српског језика.

Студије у књизи *Поезија у сџилсџичком кључу* (2020) као и у књизи *Сџилске доминанте срџских џрозних џисаца* (2019), доследно су остварене у оквиру теоријско-методолошког концепта *иџеџралне сџилсџичке*. Као што је познато из ранијих Ковачевићевих студија,⁷ комбиновањем двају лингвостилистичких критеријума – *сџилемаџичносџ* (одступање/онеобичавање на формалном и/или семантичком плану) и *сџилоџеносџ* (стилска функционалност/ефективност у конкретном

⁶ Појава Ковачевићевих стилистичких остварења увек је привлачила пажњу научне јавности, о чему сведочи рецепција његових књига (уп. Јовановић 2006; Бабић 2012; Росић 2012; Николић 2013; Бабић 2013; Бошковић 2013; Милановић 2013; Стојановић 2013; Шћепановић 2013; Јовановић 2014; Миловановић 2016; Николић 2016; Живковић 2019; Николић 2020). Књига *Сџилсџичка и џрамаџика сџилских фиџура* (1991, 1995, 2000, 2015) вероватно је најцитираније Ковачевићево стилистичко дело. С друге стране, можда је књига *Линџвосџилсџичка књџевноџ џексџа* (2012) имала најснажнији одјек (уп. Бабић 2013; Бошковић 2013; Милановић 2013; Стојановић 2013; Шћепановић 2013; Живковић 2019).

⁷ Постулате *иџеџралне сџилсџичке* аутор је детаљније објаснио у ранијим студијама (в. Ковачевић 2017; 2019). О аналитичко-интерпретативном потенцијалу *иџеџралносџилсџичкоџ џрисџџуа* посебно је било речи поводом Ковачевићевих дела *Линџвосџилсџичка књџевноџ џексџа* (в. Милановић 2013) и *Сџилске доминанте срџских џрозних џисаца* (в. Николић 2020). Домети овог приступа могу се најједноставније описати изразом који је Соња Миловановић (2016) употребила говорећи о Ковачевићевој књизи *Сџил и џезик срџских џисаца*: „стил као свет књџевног дела“.

контексту) – издвајају се четири типа језичких јединица: (1) стилематичне и нестилематичне, (2) стилематичне и стилогене, (3) нестилематичне и стилогене, (4) нестилематичне и нестилогене. „Посредством стилема, стилематичности, стилогености, једне заправо нарастајуће свести од фоностиликтике и гласовности до текстостиликтике и текстостилингвистике, Ковачевић ће обухватити књижевност, и то најопсежније и најдрастичније у самом срцу знака, гласа, текста“ (Бошкових 2013: 80).

Научни приступ који овај лингвиста примењује у стилистичким истраживањима стиховних дела може се описати на следећи начин:

(а) „[...] стил [се] схвата као комплексан феномен који обухвата три битне сфере деловања: језичку грађу и њене законитости; регулативни систем поступака помоћу којих се структура грађе савлађује и преводи у другу структуру, преобликује у уметничку чињеницу; као и стваралачке способности носиоца дате енергије, тј. писца“ (Јовановић 2014: 758).

(б) „Без обзира на то да ли Ковачевић у анализи песме примењује метод ‘реда-по-ред’ или проналази чворна места стилистичког контекста, његове су анализе махом усмерене ка разјашњавању или осветљавању неких дотад недовољно уочених аспеката одређеног дела. Зато он анализу увек започиње, а неретко током рада и наставља, детаљним версификацијским описом, јер су и најмања одступања – како показује на различитим примерима стихова, строфи и рима – кључна за целокупно значење песме (најчешће су то места где се ‘ломи’ цела песма)“ (Миловановић 2016: 382–383).

Аутор је у својим ранијим студијама, посебно у *Линџвосџилисџици књижевној џексџа* (2012),⁸ дефинисао кључне појмове стилистичког појмовно-терминолошког апарата на који се ослања:

(1) *еквивалентност* – темељни критеријум јакобсоновски схваћене *џоеџске функције језика*, представља „структурно начело поетске функције језика“ и „најбитнију иманентну особину сваког стиха“;⁹

(2) *доминанџа* – минимална фреквентна језичка јединица чије се структурно устројство одражава у најрелевантнијим језичко-стилским јединицама које одликују одређени поетски текст или песнички опус;

(3) *џоеџизам* – стилематична и стилогена језичка јединица карактеристична за одређеног песника (уп. Ковачевић 2012а: 57).

„Središnji problem savremene poetike jeste pojam poetskog jezika“ (Мајенова 2009: 49). Појмови *језик џоеџије* и *џоеџски језик* нису истоветни. Појам *језик џоеџије* везује се за језик као „средство испољавања довршене мисли“, које не чини јединство с предметом за чију се обраду употребљава. С друге стране, под појмом *џоеџски језик* подразумева се „непосредни облик који настаје заједно с психичким процесом“, тј. непосредна експресија когнитивног процеса. „Pri tom se ne misli na jezik grupe tekstova, određene prema nekom principu, koliko na jezik koji preokračuje te granice i realizuje određenu funkciju, naime, poetsku“ (Мајенова 2009: 49–50). На текстовима који илуструју *језик срџске џоеџије* Ковачевић долази до одлика *срџској џоеџској језика*, испитујући на који начин се језички ресурси (фонеме, прозодеме,

⁸ Књига *Линџвосџилисџика књижевној џексџа* (2012) садржи регистар појмова, од којих се већина јавља и у публикацијама *Поџзија у сџилисџичком кључу* (2020) и *Сџилске доминанџе срџских џрозних џисаца* (2019).

⁹ Уп. Јакобсоново одређење: „поетска функција пројектује принцип еквивалентности из осе селекције у осу комбинације“ (Ковачевић 2012б: 111). На основу тако схваћене поетске функције *еквивалентност* постаје „конститутивно начело секвенце“ (Ковачевић 2013: 287).

морфеме, лексеме, синтаксеме, текстеме) остварују у стиху и према којим структурним принципима се језички знаци трансформишу приликом песничког креирања стиховне естетске творевине.

Као што је претходно поменуто, књига *Поезија у стилстичком кључу* има три типа корпусног узорка (један поетски текст, збирка песама, ужи/шири песнички опус), од којих је сваки донео одређене научне увиде.

Огледи о појединачним песама (*Мајуранџи* Милована Витезовића; *И видех књију* Предрага Богдановића Ција) сведоче да се уметнички тоталитет поетског текста може осветлити једино применом обједињене лингвостилистичке и литеарностилистичке анализе. Та два аналитичка модела у Ковачевићевим студијама одвијају се готово симултано (дакле, не иду сукцесивно). Тако сложен аналитички захват и јесте очекиван ако се узме у обзир да се у успелим уметничким делима сваки језичко-стилски поступак доживљава као идеална форма за реализоване/сугерисане смислане нијансе.

Кад је у питању збирка песама као шира уметничка целина која има знатно богатији семантички и симболички домет него појединачна песма, природно је да се пажња интензивније посвети стилогеном аспекту. Такав аналитички приступ посебно долази до изражаја у Ковачевићевом разматрању збирке *Јав из Црне Горе* Милице Бакрач и *Посланице с Проклетџија* Даринке Јеврић, као и поеме *Како врабац њева* Благоја Баковића. Сва три остварења имају високу идентитетску вредност за српски народ у савременим геополитичким околностима, посебно за очување српског идентитета изван матичног простора.

Истраживања спроведена на узорку ужег/ширег опуса одређеног песника омогућавају истраживачу да дође до општих одлика српског поетског језика, као и до одређених општелингвистичких законитости поетског дискурса. То се посебно запажа у испитивањима строгих песничких форми какве су *акросџих*, *сонет*, *сонетни венац*, *фоничка њесма*, *фонет*. Навешћемо најважније научне увиде које доноси књига *Поезија у стилстичком кључу*. Издваја се пет истраживања, која су спроведена на корпусу поетских текстова Петра Пајића, Милосава Тешића, Рајка Петрова Нога, Љубивоја Ршумовића и Мирољуба Тодоровића.

Интегралностилистичка анализа песама Петра Пајића показује како песник успоставља корелацију између граматичког и поетског уређења песме, формирајући текстостилеме на подлози реченичног исказа. „Ако се у суоднос ставе структурна схема граматичке реченице и пјесма као текстостилема, [...] код Пајића пјесма као цјелина [...] неријетко представља пјесничко оваплоћење једне реченичне схеме, односно једног структурног модела реченице“ (стр. 31). Текстостилемска структура песме остварује се посредством структурног модела реченице као граматичке целине, а то може да буде: (1) модел прсте (монопредикатске) реченице, (2) модел координиране конструкције (синтагме и/или реченице), (3) модел зависно-сложене реченице. Да би се комуникативна реченица трансформисала у текстостилем као поетску јединицу, неопходно је да поетска функција језика доминира у реализацији реченичног модела. „Друкчије речено, да би граматичка реченица добила статус поетске структуре, она се мора осложнити поетском функцијом као доминантом“ (стр. 32).

Испитивање спроведено на поетском опусу Милосава Тешића потврђује хипотезу да атрибут може да буде својеврстан индикатор различитих типова стилског маркирања особених за израз одређеног писца, посебно у српском језику, у коме атрибутска функција захвата највише врста речи. Тешићеву поезију одликује шест синтаксичко-семантичких врста атрибута, које се у контексту реализују у различитим стилематичким варијацијама и стилогеним функцијама (једино се не јављају прилошки и инфинитивни атрибут): (1) конгруентни атрибут, (2) неконгруентни

атрибут, (3) атрибутив, (4) хифенски атрибутив, (5) апозитив, (6) предикатски апозитив (стр. 77–79).

Истраживање сонета Рајка Петрова Нога омогућило је да се дође до прецизног увида о доприносу овог песника сонетном облику песничког израза. Сонетни канон одређују четири критеријума, распоређена према следећој хијерархији: (1) број стихова, (2) распоред стихова у строфе, (3) распоред строфа, (3) распоред рима у строфама и у целој песми, (4) дужина стиха (стр. 84). „Од канонских особина у свим је Ноговим сонетима испоштована само она да је сонет 14-стишна пјесма, с тим да свака Ногова 14-стишна пјесма није сонет“ (стр. 87). Ковачевић указује на то да је Ного творац двају типова деканонизованог сонета, значајних и за српску поезију и за „сонетологију“ уопште – „полузрцални сонет“ и „сонет-крстосац“, који нису забележени у досадашњим антологијама, као ни у теоријским расправама о сонетним формама (стр. 97).

У еротско-сатиричном делу *Зов њејреба* Љубивоја Ршумовића, како показује интегралностилистичка анализа, рима представља: (1) *хијердоминантну* – (која укључује ову збирку у целину Ршумовићеве поезије); (2) *хијодоминантну* – која по самосвојној употреби диференцира ову збирку од осталих. Ковачевић идентификује две функције риме – (1) еуфемизација и (2) творба парономазијских текстостилема. Обе функције подразумевају онеобичавање риме. „Поступак онеобичајења риме посебно је наглашен у еуфемизацији као текстуално-конститутивном принципу појединих Ршумовићевих пјесама – и то еуфемизацији апросдокетонског типа (у тзв. еротским изневјерицама) и еуфемизацији апосиопезичког типа (препознатљивој по употреби тротачке на мјесту које подразумева реализацију дисфемичне лексема)“ (стр. 268). С друге стране, парономазија не функционише на плану појединачних песама (микротекстостилеми), него у оквиру одређеног склопа од најмање две песме (макротекстостилеми), и то као фактор интерференције. „Стилематичност, која овдје подразумева ткање макротекстостилема, не може се препознати на нивоу било које засебно посматране пјесме као микротекста, него тек преко саодноса с другим микротекстом или микротекстовима као конституентима макротекстостилеме“ (стр. 269).

Мирољуб Тодоровић, као најзначајнији представник експерименталне тзв. *језичке њоезије* код Срба и оснивач сигнализма, остварио је четири врсте *фоничке њоезије*, издвојене према критеријуму типа доминантне језичке јединице: (1) фонемска фоничка поезија – у којој фонема представља основни конститутивни елеменат; (2) слоговна фоничка поезија – у којој доминира слог као структурно-семантичка компонента; (3) фонетско-слоговна фоничка поезија – која се одликује интерференцијом фонеме и слога у функцији доминантних јединица; (4) лексичка фоничка поезија – у којој песму конституише више лексема међусобно повезаних асонанцама и/или алитерацијама (стр. 291).

У завршном осврту на достигнућа свих тринаест огледа обједињених у књизи *Поезија у стиллистичком кључу* може се рећи да помоћу „стилистичког кључа“ *инијералне стилстике* – која је увек двоаспекатска (стилематичка и стилогена) – Ковачевић (раз)открива: (1) принципе остваривања *еквивалентности* у стиховним творевинама; (2) језичке механизме којима настају *доминантне* одређених текстова или опуса савремене српске поезије; (3) *њоеизме* карактеристичне за поетски дискурс одређених стваралаца.

Да закључимо. „U svim kulturama kao svojevrsno *universale* postoje две mogućnosti izražavanja na fonemskom nivou, mogućnosti koje su nam poznate pod nazivima stih i proza“ (Мајенова 2009: 373). Милош Ковачевић је показао да се оба изражајна

модуса могу критеријално најдоследније и најегзактније описивати и објашњавати у окриљу структурално-семиотичког приступа.

У погледу изабраног корпуса, теоријске основе, истраживачке методологије и системске обједињености резултата до којих се долази – публикација *Поезија у сџиллисџичком кључу* (издање Андрићевог института из 2020. године) може се посматрати као нова лингвостилистичка/интегралностилистичка монографија овог аутора, надовезана на његово раније дело *Сџилске доминанџие срџских џрознџх џисаца* (објављена код истог издавача 2019. године).

Огледи у књизи *Поезија у сџиллисџичком кључу* имају вишеструки значај за србистику и лингвистику: (1) осветљавају језичко-стилске особености текстова савремених српских песника; (2) идентификују, описују и објашњавају одлике српског поетског језика; (3) доприносе истраживању феномена поетског језика уопште; (4) сведоче да се интегралностилистички метод одликује високим аналитичким и интерпретативним потенцијалом.

На корпусу *језика срџске џоезије* Ковачевић долази до *срџскоџ џоеџскоџ језика*: (1) полази од текста одређене песме, испитује однос стиха према граматичкој реченици, као и синтаксостилема према синтаксемама; (2) прати фоностилеме и прозодеме у погледу њихове релације према ритмичким склоповима; (3) разматра морфостилеме на плану трансформационих процеса којима настају стилски маркиране јединице; (4) осветљава семантичке реализације лексема у микроконтексту, при чему узима у обзир и макроконтекст и вањезичку стварност на коју песма упућује; (5) издваја кохезивно-кохеренцијске факторе помоћу којих се интегришу текстостилеми; (6) закључује о принципима према којима се постиже/испољава поетска функција језика.

Дакле, ова књига, као и претходне стилистичке публикације Милоша Ковачевића, представља својеврсни културолошки догађај.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Ашић, Тијана. О књизи Милоша Ковачевића *Линџвосџиллисџичка књџжевноџ џексџа*. *Узданца* X/1 (2013): 67–72.
- Бабић, Миланка. О стилистици, из лингвостилистике. *Узданца* IX/1 (2012): 325–320.
- Бабић, Миланка. Стилистички изазови у лингвистици. *Узданца* X/1 (2013): 61–66.
- Бошковић, Драган. Књџжевност је лице језика: О лингвостилистичкој херменеутици Милоша Ковачевића. *Узданца* X/1 (2013): 79–82.
- Живковић, Душан. Научни значаји и доминантни интертекстуални аспекти *Линџвосџиллисџичке књџжевноџ џексџа* Милоша Ковачевића. *Срџски језик* XXIV/1–2 (2019): 87–113.
- Јовановић, Јелена. Дванаест огледа о стилу и језику. *Срџски језик* XIV/1–2 (2006): 589–592.
- Јовановић, Јелена. Поетски дискурс српских писаца у светлу нове научне емергенције. *Срџски језик* XIX/1–2 (2014): 751–758.
- Јовановић Симић, Јелена. Стилистичка схватања Милоша Ковачевића. *Срџски језик: сџџаџус, сисџтем, уџоџџреба*. Зборник у част проф. Милошу Ковачевићу. Ј. Петковић, В. Поломац (ур.). Крагујевац: ФИЛУМ, 2018, 81–91.

- Ковачевић, Милош. О поетизма Лазе Костића. *Линџвосџилисџика књижевној џексџа*. Београд: Српска књижевна задруга, 2012а, 35–60.
- Ковачевић, Милош. Пролептичка фигуративност у Ракитићевој поезији. *Линџвосџилисџика књижевној џексџа*. Београд: Српска књижевна задруга, 2012б, 87–117.
- Ковачевић, Милош. Типови еквивалентности у поезији Слободана Ракитића. *Срџски џисци у озрачју сџилисџике*. Београд: „Филип Вишњивић“, 2013, 287–312.
- Ковачевић, Милош. Српски књижевни језик и језик књижевности. *Срџски језик џог луџом науке*. Београд: Завод за уџбенике, 2017, 45–67.
- Ковачевић, Милош. Шта је то интегрална стилистика. *Сџилске доминанџе срџских џрозних џисаџа*. Андрићград, Вишеград: Андрићев институт, 2019, 7–41.
- Мајенова, Марија Renata. *Теоријска поетика*. S poljskog prevela Biserka Rajčić. Beograd: Službeni glasnik, 2009.
- Милановић, Александар. Моћ и домети интегралног лингвостилистичког приступа: Поводом књиге *Линџвосџилисџика књижевној џексџа* Милоша Ковачевића. *Узданџа X/1* (2013): 73–77.
- Миловановић, Соња. Стил као свет књижевног дела. *Књижевна исџорија* 48/159 (2016): 381–384.
- Николић, Милка. Непролазна актуелност лингвостилистичких истраживања. *Радови Филозофској факулџеџа* 15/1, Источно Сарајево, 2013, 533–538.
- Николић, Милка. Велика лингвостилистичка синтеза: од стилске фигуре до стилема. *Наслеђе* 35 (2016): 321–326.
- Николић, Милка. Језичко-уметнички тоталитет српске прозе у светлу интегралне стилистике. *Срџски језик XXV/1–2* (2020): 677–685.
- Росић, Тиодор. Допринос савременим лингвостилистичким истраживањима. *Узданџа IX/1* (2012): 321–324.
- Стојановић, Бранко. Скиџа за поретрет Милоша Ковачевића као стилистичара. *Радови Филозофској факулџеџа* 15/1 (2013): 143–159.
- Шепаповић, Михаило. Под плавим небом савести српске интелектуалне мисли: Поводом књиге *Линџвосџилисџика књижевној џексџа* Милоша Ковачевића. *Узданџа X/1* (2013): 83–86.

Др Милка В. Николић
 Универзитет у Крагујевцу
 Филолошко-уметнички факултет
 Катедра за српски језик
 Јована Цвијића бб
 34000 Крагујевац
 milkanik75@gmail.com

О ВЕЛИКИМ И МАЛИМ ФИКЦИОНАЛНИМ СВЕТОВИМА

(Снежана Милосављевић Милић. *Кроз фикционалне светове*.
Ниш: Филозофски факултет, 2020)

Сагледамо ли као причу досадашњи књижевнонаучни рад Снежане Милосављевић Милић, не можемо се одупрети утиску интензивне догађајности, који пролази из одабира широког методолошког оквира у проучавању књижевноисторијских и поетичких линија у српској књижевности. Текстовима окупљеним у монографији *Кроз фикционалне светове*, ауторка нас изнова позива на учешће у научнокњижевној догађајности, овог пута кроз неокончану причу о великим и малим фикционалним световима.

У први део књиге са називом *Жанровски оквири*, уводи нас текст *У мношћиву Игњатовићевих светова*. Ауторка најпре пружа широк увид у почетну рецепцију стваралачког опуса једног од најзначајнијих аутора српске књижевности XIX века, из које је испрва произашао општи негативни суд о његовом делу. Потом се етапно прати ревалоризација опуса Јакова Игњатовића у новијим методолошким и историјскопоетичким контекстима, од 70-их и 80-их година прошлог века до савремених методолошких приступа и откривања његовог интердисциплинарног интерпретативног потенцијала у оквиру новог историзма. Водећи се ставом о неоправданости оштрог раздвајања књижевноуметничких (фикционалних) и мемоарских (нефикционалних) текстова, ауторка, потом, показује хеуристички потенцијал Игњатовићевих текстова и савременог когнитивнонаратолошког концепта „света приче”. Анализом су обухваћене релације између вишеструких наративних светова, малих и великих жанровских форми, исцрпна типологија занемарених ликова, међузависност текстуалних и контекстуалних интерпретативних оквира, интеракција појединца и групе, очигледних и мање видљивих аспеката Игњатовићевих светова, каква је двополност мимезиса и алтернативе. У контексту рецепције Игњатовићевих светова анализирају се сличности и разлике когнитивних читаочевих уоквиравања. При томе се разјашњава како и мала неподударња у искуственом свету реципијента могу да начине велике разлике у менталној и емоционалној конфигурацији света произашлог из књижевноуметничког текста.

У наредном поглављу даје се типологија описа у приповеткама Милована Глишића, базирана на различитим (когнитивним) оквирима и степену наративности описа. Ауторка обазриво приступа „привидној објективности и неутралности” *реалистичкој* описа (32) у критичарској рецепцији, скрећући пажњу на „арбитрарност, или артифицијелност концепта *сйварносйи*” (44) у реалистичком књижевном тексту. У оквиру „чисте дескрипције”, као два најфреквентнија типа описа у Глишићевим приповеткама, издвајају се *йорйрей* (прозографије и етопеје) и *йойографйа* (екстеријер и ентеријер). Након анализе њихових доминантних функција (уоквиравање јунака описаним простором, јачање референцијалне илузије и др.), Милосављевић Милић објашњава како Глишић користи потенцијал хибридних, дескриптивно-наративних форми. Наиме, наративним описом писац постиже засићеност света приче, и то сврсисходним допуњавањем главног наративног тока *о некоме* или *о нечему*. На примеру Глишићевих приповедака ауторка показује да је у степену наративности/дескриптивности скривен потенцијал ширења света приче, до ког долази и у случају слабљења референцијане илузује. Приликом анализе

описне нарације, нарочита пажња посвећује се њеној реторичкој функцији. При томе се из нове перспективе осветљава однос између: *свољашње* и *унушрашње* (појавне, визуелне и доживљајне стране описа-догађаја), дескрипције и нарације, делова и целине у Глишићевим приповеткама, чија је реторичко-наративна динамика постигнута поступцима спајања и разлагања предметног света или *уметничке слике*. Аргументована и подстицајна типологија Глишићевог описивања/приповедања, поентирана је ширим историјскопоетичким увидом. Сврсисходност догађаја у *опису* (описне нарације) уочена је у његовој иманентној хетерогености, захваљујући којој се (опис) показао подједнако стимулативним поступком за реалистички („дедуктивни“) и модернистички („индуктивни“) дескриптивни манир (43). Шта је опис у процесу рецепције, проблематика домена и (а)темпоралности књижевноуметничког текста, колики је удео активираних читаочевих оквирних (искуствених и генеричких) метааконцепата при конкретизацији *света* *приче*, какав је статус (*малих*) светова приче у (*великом*) читаочевом свету, колико је *мали* свет наговештен књижевним текстом и колико су велики његови домети... Свим овим темама Снежана Милосављевић Милић допуњује трактат о дијалектици и растењању *великој* или *малој*.

Студија *Мотив катбаза и нараџолошки концепт света* *приче* прикључује се недавним истраживањима која указују на трансформације овог мотива и његову плодотворну моделативну функцију. У когнитивноратолошкој оријентацији и теорији могућих светова ауторка види изазов за нова тумачења и примене традиционалних реторичких фигура, каква је и катабаза. На њиховој подлози, Снежана Милосављевић Милић сагледава семантички домен текста као систем светова, тумачећи, пре свега, транссветовна и трансфикционална путовања јунака. Својства светова катабазичног наратива ауторка открива на примеру три текста из три различита жанровска система српске књижевности: народне приче *Веран Јобрајим*, приповетке *Вешар* Лазе Лазаревића и драме *Вечност* Бранислава Нушића. Елементи катабаза анализирани су у оквиру неколико чинилаца књижевог текста. У контексту особене (ауторске) поетике простора, мотив катабаза произлази из тополошке опозиције (живот и смрт), трансгресије светова (спајајућих и раздвајајућих простора/места лиминалности), као и просторних инверзија. На плану поетике времена, посебно је истакнута важност утиска ахроније, док је код хронотопа путовања, за ефекат катабазичног искуства кључна употреба опонентних парова (улазак и излазак, одлазак и долазак/повратак), реверзибилног (по)кретања и сусрета. Након разматрања хронотопске подлоге катабаза, пружа се увид у транссветовне верзије јунака и врши њихова карактеризација. Предочено је како је поступак мистификације, симболизације и иновирања катабазичног искуства пратио различите оквире (жанровске, као и историјско-поетичке тенденције у српској књижевности). Тиме се потврђује да пронициво изграђен, минимални број мноштва светова који обухвата катабазички наратив (два – горњи и доњи, онај који јунак напушта и у који силази), може да симболизује сву разноликост живота.

Студија *Слика владара између историјске и књижевне нарације у роману У фронт Владана Ђорђевића*, прилог је истраживањима жанровске варијантности српског историјског романа XIX века. Доследно пратећи дуализам у структури романа, анализирају се: историјске личности као „готови књижевни јунаци“ (64) и носиоци романескне радње, ефекти неусаглашености историјског и литерарног, фикционалног и нефикционалног, криптопонимски и криптоантропонимски аспекти, фактографско (биографско и хронотопско) и идеолошко укључивање. Сагледавајући конвенције жанровске и идеолошке природе у контексту Ђорђевићевог романа, ауторка указује на његова удаљавања и приближавања различитим типовима дискурса: епском и драмском, литарарном и научном (историографском

и /ауто/биографском), те на њихов утицај на документарну аутентичност романичних јунака.

Да оквир скрива и открива, шири и сажима, потврђује студија посвећена поетици лирске прозе Петра Кочића. Могући разлог амбивалентне ране критичке рецепције Кочићевог дела, Снежана Милосављевић Милић види управо у намећу погрешних (жанровских и стилских) оквира који су скривали симболички потенцијал и естетску вредност Кочићеве поетске прозе. Он се уочава у жанровској хетерогености, као и на плану иманентне поетике – у спајању симболистичких, реалистичких и модернистичких тенденција. Као *differentia specifica* у терминолошком домену генеричких одређења поетске прозе издвојене су сликовитост и песничка слика. Њихови симболички домети запажају се у ширењу и сажимању, обухватању и искључивању евидентних и могућих значења (збивања). У симболу ауторка препознаје делотворну снагу форме (речи) да представља и изизава слике у читаочевом уму, док потенцијал (песничке) слике проналази у њеној означавајућој (експресивној, али не пресудно и миметичкој, референцијалној) и афективној функцији. У складу са наведеним запажањима, произашао је и закључак да се песма у прози, „упркос свом жанровском херметизму, начелно може тумачити кроз поступке усклађивања и хомогенизација стилских и дискурзивних стратегија“ (84).

У студији *Жанровска полиморфност у њојској прози Блажа Конеској* анализом наративних поступака, тематско-мотивског садржаја и стилских особености, долази се до продуктивних запажања о спрези наративног, реторичког и фигуративног исказа у Конесковој прози. Надовезујући се на Конесков песнички свет, у коме је „стварност (...) нестварнија од фикције“ (91), ауторка закључује да је овај аутор најшире уметничке домете постигао поунутравањем *објективної* – поетизацијом и драматизацијом епских наратива, сажимањем великог наратива у микро-наратив, епског времена у микро време (трентак).

Трагом ревалоризације одабраних уметничких форми, пишући о *умањеном* Андрићевом прозном циклусу у студији „Зими, кад прича утихне“, ауторка се фокусира на поступак циклизације, као на још један вид уоквиравања значења успостављањем одређених веза међу причама о сељаку Витомиру као главном јунаку. Проницљиво су протумачена симболичка (пре)означавања између приповедака у оквиру циклуса захваљујући уоченој њиховој несамосталности и атмосферичком потенцијалу мотива зиме. Анализа процеса циклизације прати развој појединачних делова у формалну и/или семантичку структуру приповедног циклуса, као и начине којима појединачно постаје обједињујуће својство. Запажа се да „асоцијативна интеракција“ у циклусној форми није постигнута „једном доминантном везом [...] већ системом односа на различитим нивоима структуре“ (99). Тако развијен систем међуодноса почива заправо на „компензацијском механизму“, у коме је „слабљење веза на једном нивоу (...) компензовано актуализацијом веза на другим нивоима“ (99). Поред поменутих формалних елемената, природу везе међу причама у прозном циклусу одређују историјскопоетички (време и редослед објављивања) и когнитивно-рецепцијски аспект (редослед читања прича у оквиру циклуса).

У студији која сагледава настајање и разградњу (наративног) идентитета у роману *Мамац* Давида Албахарија пред читаоцем се открива друго лице приче, која постаје мамац за (лажни) осећај повезаности са сопством и другима. Анализом се прате варијације не-приче и њеног одсуства, непрекидно измицање смисла испричаног које ствара утисак неприпадања и збуњености пред питањем: како приповедати о нечему чега нема?

Студија *Књижевни њекст у олегалу њојфикције* посвећена је прерушавању жанрова, жанровским иновацијама и алтеритетима у савременој српској књижевности. Са аспекта когнитивних оквира, о жанровској хетерогености, интертекстуалности

и употреби процедуралног дискурса у књижевноуметничком тексту, ауторка говори на примеру збирке прозе *Савези за лакши живој* Горана Петровића. Увидом у трансжанровске релације и природу текста која из поменутих веза проиходи, тумаче се интерактивност и учешће адресата у свету приче, попустљивост граница између „фикције и стварности, приче и упутства, задовољства и употребе“, реализованог и нереализованог, могућег и немогућег (123). Испитују се релације оквирних метаконцепата, својства фикционалности и (естетске, етичке, гносеолошке) вредности књижевноуметничког текста.

Последња студија првог дела монографије већ насловом *Колико су мале мале приче*, поентира прву целину књиге. Резултати овог истраживања представљају ревизију и драгоцену допуну постојећих теоријских и поетичких одређења жанра кратке приче. Разређење теоријских противречности једног „наизглед минорног жанра“ (128), С. Милосављевић Милић тражи у критеријуму *наративности*, концепту *свешта приче* и виртуелној (апстрахованој) *догађајности*. Величина малог илустрована је екстензијама света приче *Малих прича* Радована Белог Марковића, којима се приступа типолошки. Издвојени типови наративне екстензије светова кратких прича откривају да *мало* (заправо скраћено), увелико превазилази сопствене граничне оквире јер његова резонанца укључује широк *хоризонт догађаја* (фикционалних и нефикционалних, реализованих и виртуелних). У оквиру *цифрине екстензије* анализира се апликативност паратекстуалних и транстекстуалних ознака (нарочито метанаслова). Други тип наративне екстензије односи се на интерфигуралну интертекстуалност и транссветовне идентитете књижевних ликова. Трећи, *фиџурајивни* тип, обухвата интензивирани значењске импликације и афективно деловање постигнуто поступком редукције у једној сажетој наративној форми. Жанровска наративна екстензија омогућава ширење догађајности текста на трансжанровском нивоу, помоћу (антитетичких) сучељавања са другим жанром или типом текста. Указујући на динамику и обиље формално малог, С. Милосављевић Милић осветљава протезања једног *микронаратива* и његово садржајно неисцрпиво (световно) мноштво. Промисљајући причу у *малом* и *о малом*, ауторка отвара бројна поетичка и епистемолошка питања. Којим стратегијама истовремено скратити и повећати причу, показати да је свет у коме живимо и *мањи* и *већи* него што нам се чини? Како у најкраћим цртама показати да и *ништа* није увек *мало*, да је *ништа* мало само када је *(ис)празно*, и да *пикојине* које скривају и сажимају нису ни мале, ни празне?

Други део књиге (*Методолошки оквири*), отвара текст *Од импресије до методе – читање поезије у кријици* Бранка Лазаревића. У овој целини ауторка указује на методолошки еклектицизам (или плурализам) у Лазаревићевим студијама о песницима српске модерне, налазећи у њима пре књижевноисторијски значај, него „допринос првом таласу критичке рецепције ових песника“ (162). Текст *Песник и његов двојник – уз есеје Бранка Миљковића* настао је поводом ауторкиног приређивања новог издања *Есеја и кријика* Бранка Миљковића. Новину у односу на претходно и до сада једино издање Миљковићевих есеја у оквиру *Сабраних дела Бранка Миљковића* (1972), представља одређење за проблемски и тематски критеријум. Поменути критеријуми произашли су из увида у жанровски херметизам текстова и основне песникове поетичке преокупације (чин креације, формално уобличавање *носирани* мисли и песме). Освежено читање и успостављање нове везе међу текстовима, резултовало је њиховим превредновањем, смисаоном и критичком модификацијом. Заједно са Миљковићем, ауторка прати дијалектику видљивог и невидљивог, испољавајући веру да формална стварност (речи) може бити могућност за спознавање *истине* и да се *видљивим*, одређеном формом може доћи до *невидљивој*, неодређеног – осећаја за неку другу реалност. Укратко, у тексту се

Миљковићевим траговима потврђује да поетска форма *нашћевава сваки свој садржај*.

У студији *Линија маће и Волшебни саговорник – Раде Драинац у есејима Сивана Раичковића* прати се линија никад до краја јасне интимне интертекстуалности и интерменталних поетичких сусрета. Ауторска слутња уочава тренутке духовног и песничког сродства, у којима је Раичковић ходао са својим *волшебним саговорником*, са увидом у заједничке „духовне реалности” двојице песника (192), у њихову егзистенцијалну повезаност коју потврђује Раичковићева аутопоетичка свест о Драинчевом утицају.

На самом крају монографије, С. Милосављевић Милић хода са једним од својих најближих саговорника, тумачећи методолошка упоришта Душана Иванића у проучавању поезике приповедања српског реализма. При томе се усредсређује на тематска тежишта у Иванићевом књижевнонаучном опусу у којима види значајан допринос дијахронијским истраживањима наратива. У текстовима овог аутора препознаје се потенцијал за широка контекстуална истраживања, без обзира на примарну усмереност истраживачке пажње. У Иванићевим ставовима уочава се један од најранијих доприноса новом историзму, класичној и посткласичној наратологији. У његовим проницљивим запажањима ауторка открива исходиште за анализу умрежавања фикционалних и нефикционалних наратива, интертекстуалне динамике различитих наративних форми, атмосферске догађајности као резултата напетости између стварних и могућих збивања. Нарочита пажња посвећена је текстуализацији искуства историје, жанровским и реторичким оквирима литерарне форме, истраживањима хетерогеног идентитета аутора у мемоарској прози, садржаним у Иванићевом научнокњижевном раду.

Текстови сабрани у овој књизи представљају стимуланс младим изучаваоцима књижевности, да им оно што је очигледно видљиво буде – *мало*, те да подједнако задовољство потраже и у наизглед невидљивим аспектима дела која читају. Књижевнотеоријски значај монографије огледа се у преиспитивању и ревалоризацији *малих* и *великих* елемената књижевноуметничког текста: приче, наратива, генолошких конвенција, наративне екстензије жанрова, жанровских разграничавања и преплитања, микрожанрова, кратке приче, лирске прозе, криптоприче и метаприче.

Ако су неопходни услови за живот књижевнонаучне речи ширење интерпретативних оквира, умножавање критеријума тумачења, препознавање правилности, систематизација и утемељење вредности, крећући се логиком везе, у свом реверзибилном ходу, од себе ка другима и од других ка себи, текстови Снежане Милосављевић Милић показују како разумети и афирмисати трајање.

Мср Јелена Милић

КУЛТУРА, АНАРХИЈА, МОДЕРНИЗАМ: „ТАМО“ МИЛОША ЦРЊАНСКОГ

(Милош Црњански. *Романићични анархисџи 20. века. Зборник радова са међународној научној скупи одржаној 12. априла 2019. године на Универзитету „Етвеш Лоранд“ у Будимпешти*. уредник Драган Јаковљевић, Будимпешта:

Смер за српски језик и књижевност Одсека за словенску филологију
Филозофског факултета Универзитета „Етвеш Лоранд“, 2019, 113 стр.)

Разматрајући књижевноисторијски и културноисторијски идентитет српске књижевности, у раду *Издалека: еџил као (џиранс)историјски и теолоџички хоризонџи српске књижевности*, објављеном у зборнику *Еџил(аниџи): књижевност, култура, друштво* (Крагујевац, 2012), Драган Бошковић је приметио „Бити на другом месту – а заправо смо увек на том, другом месту – само је један еџистенцијално-антрополошки или културни модел онога бити.“ Засновано на дијалектичком укрштају идентитета и алтеритета, писма и смрти, књижевно стваралаштво Милоша Црњанског, поетички и онтолошки обележено номадским духом, репрезентативни је модус самоконституисања као пребивања на другом месту, другде, у Другом. Вишеструка дислокација српске књижевности и њена еџилантска судбина, као постојање „увек-на-другом-месту“, свој програмски поетички постулат задобила је у луталаштву („Лутам од града до града“, „Лутам, још, витак, по мостовима туђим“) поезије и прозе Милоша Црњанског, као што се одразила и на обликовање идентитета јунака романескних остварења овог аутора. Рад *Еџиланџиски идентитетџи јунака романа Милоша Црњанског* Драгана Бошковића, којим се отвара зборник *Милош Црњански. Романићични анархисџи 20. века*, тематизује онтолошко место хуманог идентитета као еџилантског, помереног, измакнутог, док је бездомност јунака Црњанских романа сагледана као онтолошко не-место еџистенцијалне обескорењености, а уједно и симболички репрезент природе самих романа. У складу са тврђом Ђерђа Лукача, изнетом у *Теорији романа*, о роману као форми „трансценденталног бескућништва“, Драган Бошковић изводи закључак о еџилијарној природи романескног опуса Милоша Црњанског, додатно истакнутој избором типа књижевног јунака – будући да су јунаци романа Милоша Црњанског војници, они који су без дома, који лутају, марширају, јуре у бој, модерни Одисеји, они који су „нико и ништа“, неукорењени, осуђени на „еџилијарно бивствовање на смрт“, и сама форма романа Милоша Црњанског раскрива се као неумитно трансцендентално бескућништво. Како примеђује Драган Бошковић, као синегдоха еџилантског идентитета јунака романа Милоша Црњанског, али и самих романа, може се означити утопијско, итерабилно, иманентно бескућничко „тамо“. Било да је у питању Суматра, Сејлон, острово Хиос или Русија, „тамо“ романа Милоша Црњанског постаје „исходиште бића, смисла“, (не)могућа идентитетска аутопројекција, задобијена по цену бекства, губитка и свепрожимајуће меланхолије. Занимљивим и херменеутички плодотворним указује се и запажање Драгана Бошковића о „спуштању“ трансценденције у романима Милоша Црњанског, тј. закључак о судбини звезде као судбини трансценденције – од метафизичке звезде у бескрајном плавој кругу *Сеоба*, преко темишварског утврђења од камених звезда *Друје књије Сеоба* до електричне лампе („као“ звезде) *Романа о Лондону*, уочава се велики лук и спуштање симболичког регистра са метафизичке на цивилизацијску раван. Ипак,

„тамо“ романâ Милоша Црњанског постаје симбол егзистенцијалног удеса иселџника, симбол потребе и потраге за укорџењем, али уједно и мера Црњансковог модернизма, мера дисеминативне снаге једне поетике која је ту као она која ће бити ту, расута, распршена у другим текстовима, помична, остварена увек у властитом не-месту, не-дому, она која је увек другде и у Другом/Другима. О премештању, дијалогичности (упућености на Другог) и итерабилности поетике Милоша Црњанског, као модернистичкој поетичкој самосвести, сведочи и рад *Везе у свету и снега – дијалоџ Црњанскоџ и Андрића* Слободана Владушића. Анализирајући модусе појављивања и семантичко поље мотива веза у свету и снега, у опусу Иве Андрића и Милоша Црњанског, Слободан Владушић уочава суптилан дијалог двојице савременика и великих стваралачких личности. „Тамо“ Милоша Црњанског, у овом случају, формира се у туђем (Андрићевом) тексту, као што романи Милоша Црњанског представљају интертекстуални предлоџак и предуслов за настанак Андрићевог „тамо“, будући да „Траг другог текста у једном тексту може да има своју биографичну, односно егзистенцијалну улогу који га разликује од безличних, егзистенцијално неутралних трагова других текстова. Стога трагови Црњанских текстова полемички спиновани код Андрића, нису просто трагови другог текста, већ траг друге личности спрам које личност Андрића покушава да изгради свој глас, односно да стекне право за излагање сопственог искуства које се прелама између осталог и у другачијем разумевању заједничких књижевних мотива.“ Заједнички књижевни мотиви (везе у свету и снег) омогућили су уочавање поетичких дистинкција у опусу Иве Андрића и Милоша Црњанског. Слободан Владушић, тако, запажа да замршеност света која доводи до осећања огромног мира и безграничне утехе, у *Објашњењу Сумајтре* Милоша Црњанског, свој антитетички (полемички) пандан задобија у идентичном, али другачије вреднованом мотиву, у есеју *Разговор са Гојом*, причи *Занос и сипрадање Томе Галуса* и роману *Проклеџа авлија* Иве Андрића, у којима се свеопшта повезаност појава и људи доживљава као вид утамничења, опасности и претње по људску егзистенцију, будући да Ђамил и Тома Галус страдају управо зато што је „све у вези са свиме“. С друге стране, мотив снега, позитивно конотиран код Милоша Црњанског, повезан са миром и утехом (снежни врхови Урала, у песми *Сумајтра*), односно са добротом и животом, у *Дневнику о Чарнојевићу*, код Иве Андрића, у *Проклеџој авлији*, прераста у метонимију смрти (снег покрива гробље на коме се налази гроб фра Петра), да би у *Роману о Лондону* мотив снега осцилирао између скривене лепоте и метафоре смрти, што доводи до закључка како је снег у опусу Иве Андрића статичан, а у опусу Милоша Црњанског динамичан мотив, са знатно већим и разубјенијим дијапазоном значења. Својства еротске имагинације Милоша Црњанског проблематизована су у раду *Анџелологија као џоетички оквир ероџологије Милоша Црњанскоџ Ђорђа Ђурђевића*. Тумачењем еротеме анђеа, тј. анализом односа фигуре жене и фигуре анђеа у прози Милоша Црњанског, аутор долази до закључка о еротоангелизацији фигуре жене, односно о жени као нултом степену анђеа и анђеау као нултом степену жене, месту неоствареног, измичућег и(ли) несталог ероса, тј. о еротемати анђеа као ареалу „тамо“ еротологије Милоша Црњанског. Еротема анђеа, како запажа Ђорђе Ђурђевић, повезује (псеудо)мистичку компоненту еротског захвата и џена танатолошка обележја, доводећи до деонтологизације ероса, тј. чинећи евидентним „рез у ништа“ поетике Милоша Црњанског, као модернистичке белине (споја беле основе и белог квадрата, беле хаљине и белог чаршава), а уједно и наративног места изневеравања еротског, као вида метафизичког нихилизма с једне, односно ангелогоније (као подтипа поетске космогоничке романескних светова Милоша Црњанског), с друге стране. Незанемарљив сегмент опуса Милоша Црњанског сачињавају путописи. Анализи карактеристичних обележја ове књижевне врсте у

Црњанском стваралаштву посвећен је рад *Мултижанровске одлике њутојиса Милоша Црњанског* Драгана Јаковљевића. Осцилирање између публицистичког, документарног и фикционалног, хибридног жанровске форме, дестабилизација класичног модела путописа, упливом есејистичко-аналитичких, репортажних, епистоларних и лирских дискурзивних елемената, нови концепт књижевности и иновирана форма путописа, као генолошко дисеминативно „тамо“ путописа Милоша Црњанског детаљно су протумачени у овом раду Драгана Јаковљевића. Поред путописа, на егзилантско „тамо“ стваралаштва Милоша Црњанског упућује и преписка овог књижевника. Писмо које је Милош Црњански послао из Иланче у Загреб власнику и одговорном уреднику *Књижевни Јуџа* Бранку Машићу 3. фебруара 1919. године, анализирано у раду *О стиојодишњици једног њисма* Миливоја Ненина, послужило је као повод за расветљавање уредничке и сарадничке улоге Црњанског у *Књижевном Јуџу*. Миливој Ненин открива како је Милош Црњански, поред Ника Бартуловића, Иве Андрића, Владимира Ђоровића, Бранка Машића и Антона Новачана, био члан уредништва загребачког часописа *Књижевни Јуџа*, у којем је, у рубрици *Књижевни њреплед*, претежно објављивао књижевне критике, есеје и белешке. Значај истраживања Миливоја Ненина, који је о овом часопису писао и раније, у научном раду *Књижевни Књижевни Јуџа*, садржан је у изналажењу књижевних критика и бележака које је Црњански објавио у *Књижевном Јуџу* а које нису обухваћене постојећим библиографијама текстова Милоша Црњанског: поред приказа књига *Из књижевности* Павла Поповића и *Lenfer* Henry Barbusse-a, Миливој Ненин као књижевнокритичке радове Милоша Црњанског препознао је и белешке *О љубавној лирици целој свеџа* и *Прослава у сјомен Јована Скерлића у Београду*. Књижевне критике и белешке, које је Црњански објавио у *Књижевном Јуџу*, под иницијалима М. Ц., Ц. и М., употпуњују постојеће библиографије радова овог писца и указују на то да се, упркос томе што је прве радове објавио у сомборском *Голубу* и сарајевској *Босанској вили* „...’пун’ улазак Милоша Црњанског у српску књижевност догодио (...) у Загребу.“ Поред књижевноисторијског, конститутивни чинилац обликовања модернистичког „тамо“ Милоша Црњанског представља имагинацијски динамизам прозе овог аутора, протумачен у раду *Вулканољубија: њоеџика изобличења у Роману о Лондону Милоша Црњанског* Часлава Николића. Запавивши, у приказу подземне обућарске радње фирме *Lahure & Son*, односно у моделовању тајанствене фигуре Зукија, уплив елемената митолошке представе о Вулкану/Хефесту, те приметивши како се окончање Рјепниновог леговања у Корнуалију, 23. августа, подудара са временом отпочињања Вулканолија, римских свечаности у част бога Вулкана, као што се пуцање Ахилове тетиве и јунакова хромост приближавају митолошкој представи Вулкана, чинећи од Рјепнина парадигматични „*itago volcani*“, као и објект ругања, исмевања, изопачења и понижења, а од симболичке димензије *Романа о Лондону* један „дизајн универзалног изобличења“, Часлав Николић истакао је аналогije између онтолошке разградње модерног субјекта и репрезентације модернистичке поетике. Модернистички јунак је, према Николићевим увидима, „потресен, размекшан, изобличен, наказан“, док је модернистичка поетика – поетика покрета, конвулзивности, неизвесности, генезе, једна закривљена, вијугава, дисперзивна, „тамо“ поетичка линија. Непрекидно репозиционирање модернистичког јунака између самоисписивања и немогућности самореализације у исписивању, предочено је кроз анализу *Дневника о Чарнојевићу*, у раду „*Коме ја ово њишем?*“ – *улоџа еџисџоларној у Дневнику о Чарнојевићу Милоша Црњанског* Ђорђа Радовановића. Тумачећи епизоду о Чарнојевићу, уз разматрање њених жанровско-стилских карактеристика (епистоларна форма епизоде *Сан*, изразито наглашена у облику у којем је објављена у часопису *Мисао*, задржана, у обрисима, и у самом роману), као и интертекстуалних веза са парадигматичним

романтичарским топосом сна у сну (односно, са песмом индикативног наслова *У сну сан* Едгара Алана Поа), Ђорђе Радовановић долази до закључка о модернистичкој деконструкцији романтичарског топоса сна у сну, али и о изневеравању конвенција епистоларне форме, тј. о позицији осујећеног адресанта, односно о нестабилности идентитета адресата и адресанта, чиме се уведена епистоларна конструкција претвара у траг писма и симболички надоместак, посредством којег се потиру прецизно одређене позиције писања, да би опстало само *ејистіоларно немогуће*, једна празна форма и једно „неодређено и многоструко Ја [које] није само доведено у положај да буде и адресант и адресат, већ и у сумњу да више не буде Ја и да више не може да успостави чак ни разлику субјекта и објекта писања, односно самоисписивања.“ Самосвесно, одисејевско „нико и ништа“, као идентитетско немогуће (на плану карактеризације јунака) и генолошко немогуће (на плану приповедних поступака и формалне структуре романа), према увидима Ђорђа Радовановића, раскрило је одложеност и инхерентну итерабилност поетике *Дневника о Чарнојевићу*, али и отвореност питања „Шта је живот?“ и „Које ја ово пишем?“), као расутост и дисеминативну моћ модернистичког прозног израза Милоша Црњанског. Завршни рад у зборнику *Невидљиве везе: Милош Црњански и Шандор Маркаи* Горане Раичевић представља испитивање типолошких сродности између романескне трилогије *Три лица једне љубави* Шандора Маркаија и стваралаштва Милоша Црњанског, посебно *Друје књије Сеоба* и *Романа о Лондону*. Поред низа уочених биографских подударности (рођење на ободима властите језичке заједнице, професионална оствареност како у књижевности тако и у журналистици, љубав према Италији и дужи боравак у Риму, емигрантски статус након Другог светског рата), Горана Раичевић издвојила је аналогije на идејном плану у прози Шандора Маркаија и Милоша Црњанског, које се огледају у критици либералног капитализма, поимању грађанског као и малограђанског социјалног обрасца, у концепту мушког и женског начела, али и идеји о култури као радосном постојању. У контексту разматрања дистинкција између патријархалног колективистичког етоса и новог етоса грађанске епохе, ауторка је указала и на концепцију женског начела као оног које је окренуто интимној, породичној сфери и задовољењу властитих телесних потреба, док је као карактеристично за мушко начело издвојена брига о национу и колективним интересима, што је, поређењем *Друје књије Сеоба* и *Три лица једне љубави*, повезано са теоријским поставкама Ота Вајнингера о полу као карактерној детерминанти. Поред тумачења сличности у карактеризацији мушких и женских ликова прозе Милоша Црњанског и Шандора Маркаија, Горана Раичевић истакла је како критику бољшевизма и комунистичке диктатуре, тако и критику либералног капитализма као потенцијалне (али подједнако неадекватне) алтернативе, са посебним освртом на деградирање статуса књижевног дела као уметничке чињенице. Ипак, као најзначајнија типолошка сродност прозе српског и мађарског писца, у раду Горане Раичевић, издвојена је тематизација друштвене улоге књижевности и статуса културе. Наиме, за Шандора Маркаија и Милоша Црњанског начело анархизма не представља радикалан раскид са традицијом, већ „борбу у правцу грађења“, док се култура, код обојице писаца поима као темељ грађанског друштва, односно као образац остварене овоземаљске среће и радосног постојања. Досезање одређеног степена културног развоја, књижевност као високоетична форма креативног самоиспољавања (литература као „одговор“ и „морални став“) повезали су опус Милоша Црњанског и Шандора Маркаија, доприневши коначном увиду о радости постојања као утопијском „тамо“ културе, анархизма и литерарног стваралаштва.

Поред осам научних радова које су проучаваоци из различитих универзитетских центара (из Будимпеште, Новог Сада и Крагујевца) изложили на научном скупу одржаном 12. априла 2019. године на Универзитету „Етвеш Лоранд“ у Будимпешти,

у епилошком сегменту зборника, насловљеном *Додајџак*, публикован је прегледни текст *Историјаји смера за српски језик и књижевности и научна делатности у њо-следњих њеј година* Андреа Шупут, који читаоце упознаје са околностима настанка Универзитета „Етвеш Лоранд“, местима у којима се налазио (Нађсомбат – данашња Трнава, Будим, Пешта), управницима Катедре за славистику (Јожеф Ференц, Оскар Ашбот, Јанош Мелих, Иштван Књежа, Ласло Хадровић, Петер Кираљ, Иштван Њомаркаи, Предраг Степановић, Петар Милошевић, Александер Урком), лекторима који су од краја педесетих година ХХ века до друге деценије ХХI века држали језичке, говорне и стилске вежбе (Стојан Вујичић, Милан Степанов, Димитрије Стефановић, Андреа Шупут), капиталним пројектима у изради (мађарско-српски речник, који ће имати 70 000 одредница), као и са научним резултатима (научним радовима и монографијама) Александра Уркома и Драгана Јаковљевића, објављеним у периоду од 2015. до 2019. године, чиме је предочена разграната делатност Одсека за словенску филологију Универзитета „Етвеш Лоранд“, како у области науке о језику, тако и у области науке о књижевности. Зборник *Милош Црњански. Романџични анархисџи 20. века* донео је нова и подстицајна тумачења готово целокупног стваралаштва Милоша Црњанског, као што је омогућио и да се у компонентама анархизма (као стваралачког а не рушилачког принципа), културе (као радосног постојања), али и тематско-мотивске и жанровске дисеминативне поетичке моћи (компонента „тамо“) препозна модернистичко својство опуса Милоша Црњанског, односно његов помичан, расут, за нове методолошке приступе отворен херменеутички и рецепцијски потенцијал.

Др Милица В. Ђуковић
Институт за књижевност и уметност
Краља Милана 2, 11 000 Београд, Република Србија
tiskicvet38@gmail.com

UDC 821.163.41.09 Drainac R.(049.32)

МОДРОЗЕЛЕНО НЕСМИРИШТЕ РАДА ДРАИНЦА

(Мирјана Бојанић Ћирковић. *Тоџлица у делу Рада Драинца*. Ниш: Филозофски факултет Универзитета у Нишу. Прокупље: Народна библиотека „Раде Драинац“, 2021, 215 стр.)

Настала као резултат истраживања спроведених у оквиру пројекта *Књижевна ѡрошлости и садашњости на ѡрошѡру јуѡисѡичне Србије* (бр. О-19-18) Огранка САНУ у Нишу, научна монографија *Тоџлица у делу Рада Драинца* Мирјане Бојанић Ћирковић представља опсежно, методолошки кохерентно и иновативно разматрање модуса репрезентације Топлице као тематске доминанте и симболичког топоса у целокупном стваралаштву Рада Драинца (1899, Трбуње–1943, Београд). Монографија *Тоџлица у делу Рада Драинца* састављена је од десет поглавља (*Тоџлица као ѡемаѡски оквир Драинчевој стваралаѡѡива*, *Тоџлица у ѡезији Рада Драинца*, *Тоџлица у Драинчевој ѡрози*, *Тоџлица као месѡ ѡоеѡичкој укрѡѡјаја ѡѡѡѡиса Гриѡорија Божовића и Рада Драинца*, *Модри ѡрошѡри Рада Драинца и Милоша Црњанској, Ивановићев Драинац*, *Тоџлица Драинцу*, *Драинац о Тоџлици*, *Библиѡграфија*, *Индекс*

йојмова), уоквирених двама ненумерисаним и ненасловљеним, пролошким и епилошким поглављима (предговором на српском језику и резимеом на енглеском језику). Иако заснована на детаљном и свестраном познавању како опуса Рада Драинца, тако и научне (књижевноисторијске и књижевнотеоријске) литературе о овом аутору и иако настала на трагу запажања Светислава Мандића, Миливоја Марковића и Миодрaга Шијаковића о Драинцу као „песнику завичајне туге“ и „добром песнику даха ове земље“, научна методологија монографије *Тојлица у делу Рада Драинца* била би најприближнија опасци коју је поводом Драинца изнео Воја Красић – пишући о прекретничкој, превратничкој, за књижевну и културну историју Топлице пресудној појави Рада Драинца, Воја Красић је закључио „Дуго је историја припремала долазак Рада Драинца. Кад је стигао – после њега није више могло бити исто, морало је бити другачије, почело је ново да траје...“ Концепцијски промишљено, а методолошки бунтовн(ичк)о/превратничко/пресудно било би одређење Мирјане Бојанић Ћирковић да топос Топлице не чита у регионалном кључу, већ да истраживачку пажњу усмери на испитивање семантике, симболике, поетике боја (пре свега плаве/модре и зелене), као конститутивних чинилаца изградње монолитног поетичког система завичајног несмиришта или завичаја као несмиришта Рада Драинца. Усек/цезура коју у приступу проучавању топоса/симбола Топлице у историји рецепције стваралаштва Рада Драинца доноси монографија *Тојлица у делу Рада Драинца* може се одредити као амбигвитетно дуго припремано, а по увидима и закључцима самосвојно, оригинално, аутохтоно *шрајање новој*.

Након предговора, у којем је ауторка изложила садржај монографије, уз опис метода, циљева и закључака спроведеног истраживања и поглавља *Тојлица као ѿемајски оквир Драинчевој стваралаштву*, у којем је указано на Топлицу као тематску окосницу Драинчевог опуса, те на историју рецепције и моделе тумачења топоса Топлице у делу Рада Драинца, у поглављу *Тојлица у поезији Рада Драинца* сагледано је песништво Рада Драинца, кроз призму тумачења семантике и симболике модре и зелене боје. Описујући лук од *Могрој смеха* (1920), као збирке „песника пред путем“, до *Даха земље* (1940), као збирке „песника – повратника“, Мирјана Бојанић Ћирковић издвојила је Топлицу као *шачку* „на пола пута“, тачку одлазака, напуштања завичаја, отискивања у нове животне и поетичке просторе, али и тачку повратка, доласка, поновног освајања властитог смиришта, тј. као егземпларно улисовско не-место вечног тражења/иштења модрог бескраја и топлог *леба* (песничке слободе и аутентичне песничке речи). Тежиште истраживања топоса Топлице у поезији Рада Драинца остварено је помном анализом семантике и симболике боја, где су као доминантне издвојене – плава (поготово модра) и зелена боја. На трагу Гетеовог *Учења о бојама*, али и проучавања Лудвига Витгенштајна (*Ошаске о бојама*), а посебно уз уважавање закључака Мишела Пастура (*Плава: историја јегне боје*) о значају и значењима плаве боје у књижевности и култури (плава може симболизовати побуну, ток, пут, преображај), Мирјана Бојанић Ћирковић издвојила је спектар мотива у поезији Рада Драинца, у којима доминира плава и посебно модра боја – од модрог бескраја и модре небеске дубине, модрих вена и модре тишине, у којима модра представља колоритни корелатив сновидне, тајанствене, трагалачке поетичке компоненте, до упечатљивих примера модре (изворне, интуитивне) песничке речи, и фигуре песника, такође везане за модру боју (модра боја овде фигурира као елемент метапоетичке равни поезије Рада Драинца), модра боја симболика је *шодлоа* Драинчевог (песничког) *сликања* Топлице. Док је у збирци песама *Могри смех*, у којој се, у варијацијама, јавља најмање осамнаест пута, модра боја везана за висине, даљине, дубине, али и сáм појам песме, дотле се у збирци *Улис* модра боја трансформише у „плаве вене друмова“ и модру боју небеске

дубине, да би се у *Даху земље* преобразила у мотив модрог пролећа. Занимљиво је и посве релевантно запажање Мирјане Бојанић Ћирковић о томе да је пролеће у поезији Рада Драинца по правилу модро, док је јесен (као и завичајни ветар и песничка душа) – зелена, као што се изразито суптилним и херменеутички плодотворним указује и ауторкино издвајање поступка градирања плаве боје у поезији Рада Драинца – преко ведре (стварности, телесне љубави и љубави према природи) до модре (боје песникове упитаности пред животним бескрајем и тајном над собом и у себи). Индивидуалнопоетички и егзистенцијални „пројекат“ постајања Радом Драинцем (преображај Радојка Јовановића у Рада Драинца) подразумева трагачку, пркосно-мистичну, несмирену компоненту, чију је симболичну основу Мирјана Бојанић Ћирковић препознала у модрој дубини, модрој песничкој речи и модрини целокупног Драинчевог песничког програма. Посебна пажња, у поглављу *Тојлица у њезији Рада Драинца*, посвећена је лиминалном мотиву, мотиву-спони природе и културе, сакралног и профаног, Бога и човека – мотиву (х)леба (анализираном у потпоглављу *Мојив хлеба у Драинчевој њезији*), у којем је предочено богато семантичко поље ове мотивске доминанте у поезији Рада Драинца (као мотив који спаја модро небо и црну земљу, нераскидиво везан за родно тло Топлице, позитивно конотиран, мотив хлеба семантички варира од симбола мира, слободе и доброте, чина/симболичког и(ли) аутопоетичког геста причешћа, преко метафоре светлости, или, пак, коре/тела/ране, односно семантичких подваријаната горког хлеба љубави и времена црног хлеба, све до метафизичке, исконске, религијске димензије *леба њезије* као поетичког идеала, односно симбола бескраја и пуноће песничког програма).

У поглављу *Тојлица у Драинчевој ѡрози* анализирани су *Наша љубав*, написана „једне јулске ноћи у Трбуњу, 1929“ и роман *Шћански зид*, као остварења која се како хронотопом, тако и системом симболике боја (са плавом и зеленом као доминантама) сврставају у корпус Драинчевих дела о Топлици. Мирјана Бојанић Ћирковић је запазила како у доживљају Топлице у делу *Наша љубав* доминира зелена боја, која би била „боја тихе радости“, док је родни брег приказан „зелен као мирно море код Митилене“, што упућује на закључак о Драинчевом посматрању Топлице „унутарњим оком“, али и о заступљености мотива антејске повезаности са родном земљом у прози Рада Драинца. Нескривеног аутобиографског подтекста, роман *Шћански зид* Драинчевом дискурсу модрозелене Топлице приближава се мотивом плавог бескраја и плаве промене (симбола пута и живота, односно пута-живота), али и аудитивним и олфакторним сензацијама – „музиком јужног пролећа“, мирисима и модром бојом топличког пролећа, чијим је увиђањем, издвајањем и тумачењем, у овом сегменту монографије *Тојлица у делу Рада Драинца*, указано на стабилан, постојан, кохерентан симболички и поетички систем стваралаштва Рада Драинца.

Поглавље *Тојлица као месито њезиичкој укришћаја њујојиса Григорија Божовића и Рада Драинца* посвећено је анализи путописа о Топлици двојице писаца савременика, пријатеља, бунтовника, несмирника, чудних литерарних подвижника. Поредићи форму, стил, приповедне технике, фокализацију, хронотоп, јунаке и тематско-мотивски комплекс путописа Григорија Божовића и Рада Драинца, Мирјана Бојанић Ћирковић издвојила је сродност у избору специфичног типа књижевних јунака (оба путописца пажњу посвећују „малом“ човеку из народа, којег подвргавају поступку снажне индивидуализације – „мали човек епске ширине“), у мимези усменој причања (својственој „народном реализму“ Григорија Божовића), односно утиску стварања „на лицу места“ (карактеристичном за поетику путописа Рада Драинца), али и у издвајању историјских догађаја битних за топлички крај, као и у приказивању појединаца (војвода и ратника), хероја топличког устанка – Косте Пећанца, Косте Војиновића Косовца и др. (паралелно са њима, портретишу се и

упечатљиви људи из народа, попут доктора Зарића, кафеџије Ђукића, Мије обућара и Галета кочијаша), при чему, поред културноисторијских реминисценција и дескрипције бујне природе живописног топличког краја, у путописима обојице аутора као изузетно значајна и функционална издваја се и компонента друштвеног ангажмана. Компаративном методом самеривши, на плану тематско-мотивских и формално-стилских карактеристика, путописе Григорија Божовића објављене у *Полиџици* двадесетих и тридесетих година XX века (обједињених у књизи *Црпје и резе*, 1928) са путописима Рада Драинца, објављиваним, у истом периоду, у *Самоујрави*, *Београдским новостима*, *Речи*, *Времену* и *Правди* (а приређеним у шестом тому сабраних дела Рада Драинца, насловљеном *Пућујем, џућујем*, 1999), ауторка монографије *Тојлица у делу Рада Драинца* запазила је како у приказу Топлице у опусу Григорија Божовића доминира метонимија *суре шајкаче* (путописи *Кайеџан Вукоје*, *Сура кайа*, *Шајкача* и *ћулав*), као обележје етнопсихолошке особености становништва топличког краја, али и његових карактерних одлика (достојанства, снаге и пркоса), док Драинац, који и у путописима о Топлици *Њева*, бунтовну Топлицу путопише посредством плаве боје – у путопису *Железница кроз Тојлицу* (1925) топличко небо путописца подсећа на „француски југ око Арла и Тараскона“, тј. на плаве венце планина који окружују ову француску покрајину, док тамнокрвави и тамномодри обриси граничне линије Топлице и Косова симболизују крваву, модру, бурну, устаничку прошлост ове покрајине, односно њену модрозелену, вијугаву, кривудава (обликом аналогну жуђеној железничкој прузи, која ће топличком крају донети економски просперитет) будућност, чиме се оба путописца из домена фактографије удаљавају до топличког хронотопа као елемента симболичке димензије, унутрашњим оком опаженог и исприповеданог.

Имајући у виду важност семантике и симболике боја у авангардној књижевној и ликовној уметности, као изузетно значајно и за даља испитивања методолошки продуктивно указује се поглавље *Модри џросџори Рада Драинца и Милоша Црњанског* монографије *Тојлица у делу Рада Драинца*. Упркос разликама у поимању функције књижевности и разматрању појединих друштвено-политичких питања између Милоша Црњанског и Рада Драинца, Мирјана Бојанић Ђирковић уочила је и анализирала поетичке укрштаје у путописима ових аутора, заступника персоналних интерпретација експресионизма у српској књижевности. Разматрајући мотив (топос и симбол) модрог у путописима Милоша Црњанског и Рада Драинца, у контексту просторних релација, учесталости и проређености, распореда и расподела, ауторка монографије *Тојлица у делу Рада Драинца* издвојила је и мотивска чворишта поетичког укрштаја путописа Милоша Црњанског и Рада Драинца, оличена у модром даху, модром путу, модрини лика/симбола Богородице, модрим звездама, модрим шумама, модром небу, модрој нирвани, све до модрог као привилеговане боје завичаја, да би закључила како је модра боја код обојице путописца симбол вечног, непролазног, бескрајног, безмерног, тајанственог, неизрецивог, док је љубичаста боја, такође заступљена (додуше, у мањој мери) у овим путописима, симбол пролазности, па би Богородица, „одевена у љубичасто и модро“, прерасла у симбол амбиваленције живота као „пролазног у вечном“. Боја аксиолошке вертикале (позитивно конотираних, *изнад* простора), неретко везана за апстрактне именице (небо/небеса, љубав, смех) или реалне просторе (град, храм, куполе), модра боја, као и модри осети и модри простори путописа Милоша Црњанског и Рада Драинца елементи су књижевног поступка интимног читања простора, али и метафора и симболи стања, мисли и доживљаја људског бића и људске егзистенције.

Поглавље *Ивановићев Драинац*, са потпоглављима *Раде Драинац – од инстинкције до симбола*, *Есејизирани Драинац* и *Романсирани Драинац*, представља тумачење (књижевног) лика и симбола Рада Драинца у целокупном књижевноуметничком

и књижевно-научном опусу Ивана Ивановича. Анализирајући Ивановичева есејистичка, књижевнокритичка и романескна остварења у којима је Раде Драинац главни јунак, али и парадигма једног обрасца друштвеног деловања, Мирјана Бојанић Ћирковић издвојила је тематску окосницу (уједно и спону између књижевноуметничких текстова Рада Драинца и Ивана Ивановича) написа Ивана Ивановича о Раду Драинцу, коју је препознала у мотиву бунта, као кључном (по)етичком и егзистенцијалном начелу двојице српских писаца. Повезујући мотив побуне са профилом личности Радојка Јовановића, са елементима породичне историје (Јовановићи се, након освете једног члана породице убиством турског сувариије, иселјавају из Драиновића), али и историјским приликама у топличком крају (пре свега са Топличким устанком из 1917. године), односно са Драинчевом аутопоетичком изјавом о себи као „најнападанијем писцу у српској књижевности“, Иван Иванович, који ће оставити сведочанство о властитом избору идентичне, драинчевске позиције („Свесно сам изабрао позицију да после Драинца будем најнападанији српски писац.“), огласиће се, у есејима о Раду Драинцу, као емпатични читалац који „дели књижевну и друштвену судбину свог јунака“. Читалачка улога Ивана Ивановича у поступку есејизације лика и дела Рада Драинца, односно позиција приповедача и начин карактеризације Рада Драинца у Ивановичевом роману *Црни дани Раке Драинца*, довели су ауторку монографије *Тојлици у делу Рада Драинца* до закључака о низу аналогича „на фону стваралачке природе, поетике, идеја, ‘пројеката’, филозофије живота“ између Рада Драинца и Ивана Ивановича, при чему је фундаментална одлика уметничког израза Рада Драинца, „детета рата“ и аутора који је увек био „сам против свих“, садржана у бунтовништву, заједничкој карактеристици књижевног и друштвеног ангажмана Рада Драинца и Ивана Ивановича, али и обележја иманентног историји, култури, уметности и природи Топлице.

Поглавље *Тојлица Драинцу* исцрпни је (п)опис културних манифестација, научних скупова и књижевних награда којима се чува спомен на Рада Драинца, као релевантне, превратничке и пресудне литерарне фигуре топличког краја. На овом месту, поред Драинчеве бисте у подножју Хисара (постављене 1953. године), спомен-куће Рада Драинца и спомен-собе „Драинац“, те поступка именовања више установа културе у Топлици по овом писцу (Народна библиотека „Раде Драинац“ у Прокупљу, Народна библиотека „Рака Драинац“ у Блацу, Културни центар „Драинац“ у Блацу), неопходно је поменути престижну књижевну награду „Драинац“ за најбољу збирку песама, али и награду за најбољу књигу писца из Топлице и повељу „Драинац“, односно литерарне и ликовне конкурсе на тему Драинчевог стваралаштва, драматизације и позоришне изведбе Драинчевих дела, док посебно место припада културној манифестацији (и истоименим зборницима) *Блаце Драинцу*. Значајан сегмент поглавља *Тојлица Драинцу* посвећен је приказу зборника научних радова *Књижевно дело Рада Драинца – ново чиниње* (2020), који су објавили Огранак САНУ у Нишу, Филозофски факултет Универзитета у Нишу и Народна библиотека „Раде Драинац“ у Прокупљу, а који је приредио проф. др Горан Максимовић. За овај зборник научних радова о Раду Драинцу, први у српској науци о књижевности посвећен овом аутору, о Драинчевој поезији, прози, путописима, позоришним критикама, као и о преводу поезије Рада Драинца на француски језик писали су Јован Делић, Горан Максимовић, Снежана Милосављевић Милић, Бојана Стојановић Пантовић, Душан Живковић, Светлана Рајчић Перић, Ђорђе Ђурђевић, Јелена Младеновић, Часлав Николић, Владимир Перић, Аница Радосављевић, Милена Кулић, Борис Лазић и Мирјана Бојанић Ћирковић, чија је студија *Тојлица у делу Рада Драинца* представљала наговештај далекосежнијег, обухватнијег, обимнијег, монографског проучавања дате проблематике.

Поглавље *Драинац о Тојлици*, са потпоглављима *Тојлица у сџиховима Рада Драинца*, *Тојлица у ѓрози Рада Драинца*, *Драинац о Блацу*, *Драинац о Прокуйљу* и *Драинац о Куршумлији*, састављено од сегмената песничког, прозног, путописног, дневничко-мемоарског и епистоларног стваралаштва Рада Драинца у којем је заступљена *модрезелена* Топлица, драгоцен је каталог топличког тематско-мотивског корпуса Драинчевог дела, значајан како на нивоу прегледности монографије и једноставнијег проналажења сегмената литерарних остварења Рада Драинца цитираних у монографији *Тојлица у делу Рада Драинца*, тако и као подстрек/путоказ за нова читања и проучавања бунтовне, несмирене, Драинчеве Топлице.

Монографију *Тојлица у делу Рада Драинца* затварају обимна, прегледна *Библиографија* (састављена од *Извора* и *Цитиране литерарџуре*), *Индекс ѓојмова* и коначно резиме на енглеском језику, којим се, на симболичком плану, још једном потврђује надилажење регионалне визуре читања књижевног опуса Рада Драинца, односно којим се и на језичком плану, доспева до универзалне песничке, драинчевске, модрозелене завичајности.

Монографија *Тојлица у делу Рада Драинца* Мирјане Бојанић Ћирковић, као Драинцу и Топлици књига дубоке оданости и горљиве (несмирене, вреле, трагалачке) научне посвећености, поступком издвајања и анализе семантике, симболике, поетике боја (пре свега плаве/модре и зелене), допринела је битно новом, другачијем тумачењу песничког, прозног, путописног, дневничко-мемоарског и епистоларног опуса Рада Драинца, као што је, уједно, расветлила поетичке укрштаје стваралаштва Рада Драинца како са писцима савременицима (Григоријем Божовићем и Милошем Црњанским), тако и са писцем, проучаваоцем и великим познаваоцем лика и дела Рада Драинца (Иваном Ивановићем). Завичајна „тачка“ Рада Драинца, симболички топос Топлице, као тематско тежиште монографије *Тојлица у делу Рада Драинца*, омогућио је да се у жанровски и стилски хетерогеном опусу Рада Драинца открије јединствена, „модра“ завичајна нит, односно да се уочи како је, упркос томе што је док пева о универзалној љубави Драинац, по Константиновићу, био „сав шарен као папагај“, у песничкој и прозној обради топоса Топлице овај аутор био „колоритно и мисаоно монолитно дубок.“ Методолошка конзистентност, дубина и иновативност увида Мирјане Бојанић Ћирковић, остварени у монографији *Тојлица у делу Рада Драинца*, представљају прекретничко, бунтовно, несмирено, књижевноисторијски дуго припремано, а на промишљен начин остварено *џрајање новој* у тумачењу целокупног стваралаштва Рада Драинца, преломљеног кроз колоритно компактну (модрозелену) *џачку* завичајног несмиришта.

Др Милица В. Ћуковић

Институт за књижевност и уметност
Краља Милана 2, 11 000 Београд, Република Србија
tiskicvet38@gmail.com

ЗНАЧАЈНА ИТАЛИЈАНСКА СТУДИЈА О РОМАНУ *ОСТРВО* МЕШЕ СЕЛИМОВИЋА

(Rosanna Morabito. *L'ultima meta. L'isola (Ostrvo) di Meša Selimović*.
Edizioni dell'Orso. Alessandria, 2020 (Collana di studi slavi *Slavica*))

Објављена у престижној италијанској едицији *Славика* посвећеној словенским културама и књижевностима, књига Розане Морабито (Rosanna Morabito), професорке на Универзитету у Напуљу „Л'Орјентале“, симболичном и стварном месту сусрета две обале Јадрана, још један је доказ колико је поглед „другога“ на одређене феномене националних књижевности и култура драгоцен, и колико је кадар да и „тишину“ која такав феномен обавија начини предметом значајних анализа, и за поимање те „тишине“ и самог њоме прекривеног феномена.

Како сама ауторка у уводу каже, књига посвећена трећем роману Меше Селимовића, роману *Осџрво*, њен је покушај да докаже већ изнети став да славни писац није само аутор једног или два дела, већ „читавог сложеног прозног опуса“, као и да утврди какво место у уметничкој биографији ауторској последњи роман *Осџрво* заузима, у синкретичкој перспективи која повезује личну ауторову причу и политичку и културну стварност где се та „прича“ одвија и којом је условљена. Стога Р. Морабито, а имајући у виду и италијанску публику којој се првенствено обраћа, прво поглавље посвећује кратком, али садржајном прегледу друштвено-политичких прилика некадашње СФРЈ које су одредиле и живот, али и стваралаштво – и у погледу садржаја, али и културног ангажмана – Меше Селимовића. Позивајући се на разнородну претходну литературу, а следећи властиту мисао, ауторка неколиким упечатљивим тврдњама доказује и указује на кључни тренутак својеврсног растакања, и друштва, и политике, и идеологије, као и саме Селимовићеве егзистенције, као кључ или оквир у којему ваља ишчитавати и анализирати, уз непрестана позивања на пређашње, и овај роман, ма колико се он сам својим специфичним устројством томе опирао. Другим речима, роман *Осџрво*, једнако као и два претходна, славна и толико проучавана романа, *Дервиш и смрт* и *Тврђава*, поседује у једнакој мери, само у другом виду, и културну и друштвено-политичку и поетску димензију, у чијем је средишту носећа тема читавог Селимовићевог стваралаштва: реч и шта та реч уистину значи.

Управо због тога, Р. Морабито подсећа да Меша Селимовић почиње да ради на *Сјећањима* већ од 1972. године, и да, као плод тог аутобиографског бављења, изникло из све већег осећаја нелагоде, године 1973. пише роман *Осџрво* „под утиском депресивног стања након болести“, како сам каже у поменутом *Сјећањима* (2002: 176) и објављује готово сва поглавља у часопису, најпре, а након што му издавачка кућа Свијетлост затражи интервенције у тексту и елиминацију два поглавља, *Да ли да умре сџари Мандарин* и *Туђа земља шута је толема*, уз образложење да су оба „политички памфлет“, М. Селимовић ће дефинитивно напустити Сарајево и преселити се у Београд где ће му издавачка кућа Просвета 1974. године објавити роман *Осџрво* без икаквих измена текста. Ако су то околности које су изродиле роман, онда и сам текст, и на нивоу садржаја и на нивоу форме, сигурно носи стигмате тих околности, што Р. Морабито и истиче. *Осџрво* чини деветнаест прича, на први поглед без икаквих наративно-логичких и временских веза. Приче се тичу постојања, сећања и промишљања двоје супружника у годинама, Ивана и Катарине Марић

који живе у потпуној изолацији на неком острву у Јадранском мору. Премда није именовано, вероватно је реч о острву Брач, те се протагонисти налазе насупрот града, Сплита, окружени морем. Такође, премда не постоје ни временска тачна одређења, ту и тамо посејани трагови указују да је реч о тадашњем тренутку, крају шездесетих и почетку седамдесетих година, док свезнајући приповедач, који одуштаје од „органске приче“, константно осцилира између дугих дијалога и слободног индиректног говора што доноси мисли и сећања протагониста. Овако структуриран роман који се по свему разликује од претходних, амбијенту, временској димензији, наративној поставци, примљен је, одмах по објављивању, с чуђењем, а, како истиче Р. Морабито, чак ни савремена критика није успела, нити желела да се ближе позабави овим текстом, негде га држећи инфериорним у односу на остала дела М. Селимовића. Позивајући се на речи Енвера Казаза који, у релативно скраћеном историјско-књижевном прегледу (из 2004), истиче да је *Осирво* нека врста „сценског простора“ где се одвија, кроз ликове протагониста, „прича о старости“, а где острво није само метафора изолованости, одвајања индивидуе од света, „већ и метафора спаса у потоку ништавила“, закључује да би аутор, од критике тоталитарне идеологије и друштва из два претходна велика романа дошао до бављења мукама модерног друштва у целини, немањем смисла постојања које не може да га изнађе у хајдегеровској и камијевској сутрашњици, већ на крају живота посматра властито „јуче“ које је неповратно ишчезло.

Ипак, како би доказала уведенe претпоставке тумачења, а и унеколико допунила, ако ништа друго, становишта савремене критике, Р. Морабито у средишњем и најважнијем делу своје књиге приступа ономе по чему је и позната у славистичким круговима, а и шире: правој филолошко-текстуалној анализи дела, уоквиреној наратолошким смерницама. Како би указала на фрагментарност романа, као структурни елемент, као и на ткање значења које замењује класични заплет-причу, Р. Морабито посвећује пажњу сваком од поглавља-прича које носи специфични наслов, на први поглед јасног означитеља теме који, заправо, не одговара до краја самом значењу и функцији сваке приче у наративној стратегији дела као целине. Управо у тој „целини“, која се не назире у првом читању због тематске фрагментарности, могуће је, како тврди Р. Морабито, уочити помаке унутар нарације и извесну структуру где значења текста следе тематске линије присутне у различитим „причама“. Зато ауторка и може да устврди да је *Осирво* суштински последња тачка уметничке параболe писца који ће, након овога романа, објавити само *Сјећања* (1976) и оставити за собом скицу новог романа, *Крућ* (објављеног постхумно 1983). Метафорички изречена, та крајња тачка јесте море, готово одсутно у већем делу Селимовићеве продукције, а овде толико доминантно да су протагонисти готово уроњени у њега. Мотив мора је и структурни елемент који омогућава да се следи та параболa: у првих девет поглавља, где је море присутно у свим својим значењима, исцртана је узлазна линија те параболe чија је кулминација у X поглављу, структурном средишту нарације где се испуњава функција мотива мора. У наредних девет прича (XI–XIX) добијамо друге теме, то је већ силазна линија параболe и припрема свршетка књиге и смрти протагонисте. Или, како прецизира Р. Морабито, у првом делу књиге, приповедач исцртава карактер протагониста и теме њихових размишљања, страхова и жеља. Она жели људску топлину и мало наде, он жели да жели, да сања, да не буде заточеник на острву, да се узда и даље у срећу. Обоје се плаше смрти, старости, самога живота. У том смислу, ауторка у XIV поглављу види још једно средиште дела и, што је још важније, спону с претходна два романа, *Дервиш и смрт* и *Терђава*, због моралних тема којима се бави: у односу на снажну осуду догматске мисли која прожима причу о дервишу, у овом поглављу, означеном у сарајевској издавачкој кући као „политички памфлет“, двоје протагониста, одговором на познату

параболу о Мандарину, стају на страну универзалности етичког, док се политичка димензија много снажније пробија у наредном поглављу посвећеном управо „речи“ и њеном значају, нарочито ако се имају на уму, истиче Р. Морабито, идеолошка превирања која су и у Југославији 1968. довела до судара/сукоба младих студената-комуниста с очевима-комунистима.

„Реч“ управо и јесте једна од најважнијих тема која прожима Селимовићеве романе, реч изречена и написана, а ту тему проналазимо и у *Осирву*, али као „недостатак“ и у властитој гротескној деформисаности. Ако су, каже Р. Морабито, у два најважнија романа прича, писање, људски језик носећа оса приповедања, у *Осирву* протагониста не приповеда, не пише, не зна речи неопходне како би изградио испуњен и срећан живот. Фабула је фрагментарна, нарација исецкана, речи које су познате недовољне су да протагониста изрази властите мисли, притискају његов ум и живот, неизрециве. Како увиђа Р. Морабито, најгоре је што и када Иван успе да саме себи исприповеда неку властиту „причу“ и када у себи осети стварност која му даје радост и наду (приче о дивљим коњима, о делфинима), његово приповедање је увек тек идеалистичка слика у гротескном контрасту са самом реалношћу.

Управо овакво ишчитавање омогућава Р. Морабито да изведе закључке – и то је оно што представља можда највећи допринос и највећу вредност ове књиге – који се тичу стваралаштва уопште Меше Селимовића. Како каже ауторка, оног тренутка када М. Селимовић одустане од наративне илузије као плода измештања приче и ликова у неко друго време, други, стога, културни и друштвени контекст, чини се да његов језик губи властиту „магију“. С упадом савременог тренутка у књижевни свет М. Селимовића, истиче Р. Морабито, нарушава се савршени спој између „стварности“ и нарације и у ту пукотину увлачи се постмодерност, прича сачињена од прича, прича сачињених од фрагмената, а у празнинама између фрагмената, стварност која постаје неизрецива. Без маски и алегија, стварност која се помаља кроз нагрижено ткање *Осирва* указује се у свим својим мучним контрадикцијама Југославије онога доба: фрагмент и несувислост приповедног тока радикално деконструира званични дискурс режима.

А иза свега, закључује Р. Морабито, назире се сам Меша Селимовић, човек чија је целокупна визија света пољуљана, премда остаје члан партије и подржава њену главну линију, и чија је вера у садашњост и будућност друштва које се гради непоправљиво порушена. Драматичне друштвене, политичке и идеолошке прилике шездесетих година XX века у ондашњој Југославији не виде се експлицитно у два велика романа Селимовића, али му историјска перспектива далеког отоманског доба омогућава да бистрог погледа истражује однос између индивидуе и тоталитарног система моћи, да без задршке критикује корупцију, алибије, гадости таквог система. Ипак, то измештање као да није више могло да послужи Селимовићу, каже Р. Морабито, као да и у односу према писму и писању преовлађује мутан контекст, препун сукоба и мржње чијом се метом осећа у Сарајеву, у општим олигархијским, партикуларистичким тежњама у директној супротности с идеалима људскости и правде, наводно прокламованим. Зато су форма и садржај *Осирва* за Селимовића једини такви и могући, зато је и његов глас једино тако могао да се ослоји: Иван, алтер-его ауторов, лик је који не успева да крочи у свет нарације, у стварности која оповргава званичну „реч“ (братство и јединство, друштвена правда, социјализам људскога лика) чини се да свет измиче значењској димензији речи. Иванов крај, његова једина могућа победа пред сиромаштвом, тишином и, поглавито, недостатком икакве наде, јесте и реквијем за хуманизам, за који ондашња југословенска култура нема слуха, као што ни Иван нема речи.

Срећом те је Розана Морабито изнашла речи да нам својеврсну афазису Меше Селимовића преточи и у данас, можда једнако као некада, ако не и више, кључна

питања на која не смемо да престанемо да тражимо одговоре у покушајима да наративизујемо питање људскости, правде, наде, бољега света. И срећом те је књигу објавила и показала да су управо *nughae*, та минимална бављења, та од којих не смемо да одустанемо. Упркос.

Снежана Милинковић
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
snezana.milinkovic@fil.bg.ac.rs

UDC 792(497.11)''19/20''(049.32)

ПОЗОРИШНИ СУСРЕТИ ЈОВАНА ЉУШТАНОВИЋА

(*Позоришће кроз зечје уши*. Горица Радмиловић (прир.).
Едиција „Драматуршки списи“. Стеријино позорје, 2021)

Овај скуп текстова Јована Љуштановића на леп начин подсећа да ниједан од видова уметности није директнији и непосреднији од позоришне уметности; подразумевајући ова три елемента – драматургију, режију и глуму. Добра драма, оживљена на сцени, делује на гледаоце типским личностима у значајним ситуацијама и кроз узбудљиву радњу, уклања рампу између сцене и гледалишта, а у позоришту „чар се расплињује када се завеса спусти, док естетски утицај одзвања даље“. Међутим, не тако ретко, деси се да се позоришни елементи препознају и ван позоришне сцене. То је истина одражена из стварности на нарочит начин, чар која не настаје ни на позорници, ни у гледалишту, већ своју потврду проналази у исказу – *цео свет је љумишће*. Управо то се препознаје у текстовима Јована Љуштановића о позоришној уметности и дечијој књижевности. Овим, свакако, није речено ништа ново, већ представља синтезу онога што се приписује Петронијусу Арбитеру, потом Шекспиру (*Цео свет је љумишће где људи и жене љуме, свакако има њу излазак свој и одлазак и свакако од љуми многа улога своје века*), Ротердамском (*Шта је друго цео људски животи нека врста комедије у којој људи играју сваки под својом маском и сваки своју улогу*), Николи Јеврејиноу и Милораду Павићу (Принцепа Атеха у *Хазарском речнику* говори о подругојачењу, удвајању, удвостручењу које се остварује глумом).

Можда бисмо могли рећи да је целокупна историја позоришта и драме управо означена *антиројологијом театра* и да је Театар место у којем се приказује живот Човека (драма) „грађом“ у којој је основа Човек (глумац) и Људи (улоге), којима на сцени управља Човек-демијург (редитељ), или како Јован Љуштановић каже „демијург инсценације“ редитељ, у одећи Човека (костимограф). Једном речју, театар је место на којем је Човек материјал уметности. О позоришту је, дакле, могуће говорити као о месту људских сусрета, Човека са Човеком. Уколико тај сусрет (Маске са Маском) дефинише позориште, могуће је изместити појам позоришта из позоришне зграде, а сам сусрет померити са позоришне сцене. Тај сусрет са позоришним остварује се и у овим текстовима Јована Љуштановића. Након речи приређивача, радови у овој књизи подељени су у три групе: есеји (10), позоришне критике (7) и прикази књига (8). На самом крају, објављена је белешка о аутору и литератури која се наводи у радовима Јована Љуштановића.

Први есеј у књизи *Глума и језик савремене позоришне критике* (објављен 1991. у *Зборнику Мајнице српске за сценске уметности*) антологијски је рад, још један подседник да је Јован Љуштановић био енциклопедијског знања и разноврсних умења. Своју анализу позоришне критике започиње управо расправом о месту глуме у 108 изабраних позоришних критичких текстова. Ћутање критике о глуми је више него очигледно, па и данас 30 година након писања овог текста. Полазећи од претпоставке да је недопустиво да се у двадесет посто испитаних текстова глумци и глума ни не спомињу, можемо у оваквом тексту наслутити слабљење опажања уметничког театра.

Интересантан је закључак да је у позоришну критику доспео језик из резервоара који се зове „општа култура“ који је недовољно функционалан, сасвим метафоричан и не говори о глумачком делу. Често се глумцу приписује радња која је само привидно део његовог умећа. Креативни људи и уметници готово увек су, из својих разлога, потцењивали позоришну критику. Упркос томе, о критици су увек била подељена мишљења. За Јована Љуштановића позоришна критика захтева једну врсту непосредности, чак и простодушност, не дозвољава ни пуну интелектуалну дистанцу ни наднесеност на делове целине, али захтева рансијеровски еманципованог гледаоца. Парафразирајући Бору Драшковића – дух позоришта се не чува у критици него у легенди. Лиотар изговара, а на крају текста Јован Љуштановић подсећа, да је „стара прича мртва“, најављујући и смрт оног језгра у који се затворила као у храм позоришна критика, а Бодријар говори о крају позоришта.

Ова студија у много чему дефинише правце у којима се креће савремено позориште, у покушају да упозори да промишљања о позоришту нису ништа друго но промишљања о духу тренутка у којем живимо и стварамо. Стога, питање *краја позоришта* и позоришне критике које поставља Бодријар, а који наслућује Јован Љуштановић требало би схватити као сигнал кризе позоришне уметности и позив на стварање другачијег театра и посвећеније промишљање о теорији позоришта, како би се поетике несагласности коначно, у својој уметничкој и идеолошкој поливалентности, сабрале у оно што је Љуштановић, између осталог, тражио у позоришној критици.

У овим текстовима налазимо непосредност у писању о позоришној уметности, било да је реч о глумачком идентитету Стевана Шалајића или о томе како Јован Ћирилов разрешава чеховљевску апорију у *Три сесџре*. Есејистички радови о транзиционој стварности и фикцији у *Скакавцима* Биљане Србљановић, о првим представама за децу у Народном позоришту у Београду, о доприносу Бранислава Нушића развоју српског позоришта за децу и о вртићу као позоришту – заводљиви су, поучни, богати хумором и врло инспиративни. Већ у овим есејима јасно је: књижевни предлогачки незаобилазна је претпоставка одређене представе, али није једина. Смисао за уочавање драматуршких врлина једног позоришног комада неодвојив је од осећања Јована Љуштановића за суштинско у драмском делу, а то суштинско тражи управо у том тројству – драматургија, режија и глума.

Нема много позоришних критика Јована Љуштановића, у овој књизи је сабрано седам. У ову књигу уврштени су текстови о предавама: *Кула вавилонска* Горана Стефановског, *Јејор Буличов* Максима Горког, *У њојрази за изубљеним временом* Марсела Пруста, *Кнез Павле* Слободана Селенића, *Чудо у Шарјану* Љубомира Симића, *Тамна је ноћ* Александра Поповића, *Егерланда* Воје Солдатовића, *Кинеске бајке* Ден Тотера. Ти текстови остају забележени као траг једног времена, сећање на представе које би лако биле заборављене и остављене негде као „мезимче у ћошку“. Приказе књига које су овде објављене заслужују посебну пажњу. У питању су прикази *Парадокса о редителу* Боре Драшковића, *Позориште и његовина* Мирјане Миочиновић, *Ка њојсјмодерном позоришту* Ричарда Шекнера, *Драме и*

њене сјенке Јосипа Лешића, *Трактић о лућкарској режији* Радослава Лазића, *Родино позориште* Зоре Вукадиновић, *Чудне звери на њовери* Миливоја Млађеновића и *Креативна драма у Шкозоришту* Милана Мађарева.

Ова позоришно дизајнирана реч заменила је у овим текстовима ону дечију реч Јована Љуштановића, оног *homo ludens* који се играо у свој својој озбиљности, који се бавио дечијом књижевношћу и децом. Књига *Позориште кроз зечје уши* у вештом приређивачком избору Горице Радмиловић, представља синтезу оних најзначајнијих текстова Јована Љуштановића, као нешто важно што је преостало и што је сачињено за наше сутра. Зато је важна одлука Стеријиног позорја да у оквиру едиције *Драматуршки списи објаве* ову књигу. Несумњиво, ово је за проучаваоце позоришне уметности важна литература, а ови текстови најчешће имају дубоко дупло дно. Свако читање, тумачење, надограђивање и проучавање ових текстова биће само покушај да се допре до тог значења, до те мисли, до те идеје, до тог осећања које иде у бескрај.

Мср Милена Ж. Кулић

Магица српска

Одељење за књижевност и језик
milena.kulic@maticasrpska.org.rs

UDC 821.163.41.09 Delić J.(082)(049.32)

КЊИЖЕВНОСТ, КУЛТУРА, ИДЕНТИТЕТ

(Књижевности, култура, идентитет). Зборник радова у част њоф. Јована Делића.
С. Шеатовић, А. Јерков, П. Петровић (ур.). Београд: ИКУМ, 2020)

Публикације и зборници са прилозима већег броја учесника, а то посебно важи за међународне, као што је овде случај, увек представљају неку врсту резимеа различитих истраживања и проучавања. Међународни зборник радова у част Јована Делића *Књижевности, култура, идентитет*, допринос је истраживањима књижевности, али је пре свега својеврсно признање ерудити и прегаоцу, дугогодишњем професору Филозофског факултета у Н. Саду, Филолошког факултета у Београду, сараднику Института за књижевност и уметност, руководиоцу бројних пројеката, уреднику часописа и истраживачу који је својим проучавањима трајно обележио и усмерио токове критичког сагледавања српске књижевности. Стваралачки опус Јована Делића који обухвата све гране бављења књижевношћу (историју, критику, компаратистику, методологију) и све жанрове (поезију, прозу, есејистику, критику), немогуће је свести на неколико тематских кругова и заједничких именитеља. Сваком покушају ове врсте измичу његове монографије, студије, чланци и текстови које одликује пре свега компаратистички приступ у фокусирању на токове, идеје и појединачне ауторе у српској књижевности у целини, сагледане у њеном трајању од средњег века, преко Вука и Његоша, са посебним погледом на модерну прозу и поезију пре свега 20. века све до новог миленијума, које су увек проучаване као део једне специфичне и особене традиције. Надаље, сваки зборник а овај посебно, својим прилозима нуди преглед тема којима се бавио адресат, али је и својеврстан допринос истраживањима на широкој скали тема. У том погледу приређивачи – Светлана Шеатовић, Александар Јерков и Предраг Петровић – пока-

зали су изузетну организациону умешност, окупивши и објединивши импозантан број од педесет пет радова. Овоме треба додати и податак да се ради о међународном зборнику у правом смислу те речи што потврђују прилози не само на српском него и на више страних језика, међу којима су словенски али и немачки, француски и италијански. Аутори приложених радова су истраживачи различитих генерација и научних, специјалистичких профила са универзитета у Србији и из региона, из Републике Српске, Црне Горе, Хрватске, док су важан допринос дали и инострани слависти и компаратисти са европских универзитета у Бјелорусији, Великој Британији, Италији, Немачкој, Пољској, САД, Украјини, Француској.

Приређивачи су се врло компетентно, имајући у виду тематске сродности, груписали радове у неколико целина. Свеобухватна уводна реч приређивача доноси концизан па ипак детаљан профил слављеника, са прегледом његових многобројних и многостраних активности, у оквиру универзитетске каријере али и доприноса који је Јован Делић дао као аутор монографија, књига, чланака и као руководиоца научних пројеката, приређивач критичких издања и зборника, или као вишегодишњи уредник *Зборника Маџице српске за књижевност и језик*.

Прва група прилога најбројнија је и може да се окарактерише као најкомпактнији сегмент који доноси прилоге двоје уредника зборника С. Шеатовић и П. Петровића као и ауторки (М. Ђурић, С. Јаћимовић, С. Париповић Крчмар, В. Елез, Н. Бјелановић, Ј. Алексић) и аутора (Д. Иванић, Д. Хамовић, М. Радуловић, А. Милановић, М. Лома, В. Бајчета, М. Пантић, Б. Чолак). Заједнички именован ове групе прилога са широко и научно-методолошки темељно заснованим радовима обједињује допринос Ј. Делића у изучавању српске књижевности сагледане у њеном континуитету. Обрађене су фундаменталне теме и идеје-водиље у Делићевом опусу: његова панорамски и широко заснована визија српске књижевности, читање и интерпретација поетике традиције и њене улоге која се рефлектује како у односу према средњовековном наслеђу, тако и у доприносу историји српског књижевног језика у анализи традицијских утицаја код Вука, бављењу версификацијом и анализом стиха српских песника. Овоме треба додати и универзалност Делићевих паралела између два великана којима се бавио, Његоша и Андрића, као и аналитичко удубљивање у дела савремених писаца и песника. При томе, сви аутори подвлаче и истичу карактеристику која одликује овог полифоновог истраживача а састоји се у константном трагању за дубљим књижевноисторијским смислом и општим теоријским, методолошким, компаративним контекстом књижевноисторијских феномена. Представљене су фундаменталне везе у поетици српске књижевности које од Вука преко Његоша и Андрића, воде до бављења Јована Делића српском поезијом и прозом кроз читав 20. век, све до М. Павића, И. В. Лалића, М. Павловића и многих других.

Аутори друге групе текстова су познати и признати истраживачи српске књижевности на домаћим и иностраним, европским универзитетима (Р. Ходел, А. Наумова, Т. Брајковић, А. Пауновић, Б. Ђорђевић, Г. Раичевић, Г. Шуберт, С. Роић). Доносе се нова читања, до сада непознати подаци и иновативне интерпретације класика српске књижевности М. Црњанског, И. Андрића пре свега, али и И. Секулић, М. Селимовића, којима се бавио и Ј. Делић, као и имаголошке и компаративне паралеле ових аутора у европским контексту.

Основна карактеристика треће групе радова је тематски оквир, који може да се сведе на неколико писаца које везују теме временски ограничене на предратни, ратни и поратни период и књижевна транспозиција сопствене биографије или средњеевропског порекла, као код Д. Киша и А. Тишме која се реализује кроз традиционалну или постмодерну наративну транспозицију. Посебна карактеристика ових прилога иностраних и домаћих истраживача (А. Татаренко, З. Пауновић, Б. Вранеш, Ж. Деви, В. Цидилко, Д. Норис, С. Мацура) изразито је компаратистички и интер-

текстуални проседе који у овим прилозима полази и од бављења Јована Делића овим писцима и на њих се надовезује.

Четврта група у зборнику обједињује радове Ј. Новаковић, А. Петрова, А. Секулић, Б. Јовића, Б. Алексића, Р. Поповића, А. Јовановића и М. Аврамовића и компактно је фокусирана на српску поезију 20. века и новог миленијума која се истражује кроз европске, пре свега француске али и немачке утицаје на српске модернисте и заступнике авангардних „-изама“. Уз то, ови радови отварају широк спектар тема, међусобних веза и контрадикторних тежњи карактеристичних за временски период између два светска рата, а истражене су панорамски или на примеру посебних/појединачних песничких субјеката. На овај начин и у овом поглављу успостављен је континуитет српског песништва у великом временском распону до наших савременика, између осталих Љубомира Симовића, Матије Бећковића, Рајка Петрова Нога, Ђорђа Сладоја, Ђорђа Нешића, Александра Ристовића.

Групу текстова у петом поглављу чији су аутори Р. Вукчевић, В. Рибникар, Д. Ајдечић, П. Пијановић, М. Недић, С. Петаковић и М. Гавриловић, није могуће свести на један заједнички именитељ али их везује превасходно бављење српском прозом. Отварају се у овом поглављу питања рецепције српских писаца (Његоша, Ћосића, Пекића) у иностраном, у овом случају америчком контексту, условљено односом између политике и књижевности. С друге стране, сасвим иновативно је читање списатељице као што је М. Мићић Димовска, које се базира на схватању књижевне семантике, тако да се успостављају сасвим нове интертекстуалне везе са европским класичним делима, као и теоријски сведено разматрање термилошке и књижевноисторијске употребе ироније у делима српске књижевне фантастике. Друга подгрупа текстова бави се различитим књижевним жанровима (роман, драма, приповетка, путопис): анализиран је трилогијски романескни опус Г. Милашиновића, локално конотиране „црногорске“ приповетке Д. Ђуровића, песничка кондензација историје Дубровника као оквира драме Љ. Симовића или жанровски хибридан путопис М. Данојлића.

Аутори су у шестој групи радова су сви сем једног, са иностраних универзитета и различитих специфичних области интересовања, те су и њихови прилози тематски и методолошки веома разнолики али не и мање занимљиви. И. А. Чарота бави се улогом коју је Козачински одиграо као архимандрит и намесник кијевског митрополита у Бјелорусији. То је тема од великог значаја за православне Бјелорусе која није довољно истражена као пионирски рад Козачинског на оснивању српских школа и драматургије. В. Савић истражује специфичност Вуковог књижевног језика и његову предност у односу на претходнике и савременике који су настојали да га оповргну. Аутор ово потврђује Вуковим одличним познавањем српских писаних споменика и усмене традиције на којој је засновао реформу језика, дакле, као важан чинилац у дефинисању његових погледа на нов књижевни језик и незаобилазан аргумент у полемикама. П. Лазаревић Ди Ђакомо анализира неистражену грађу о Шћепану Малом, анониман и до сада необјављен рукопис на италијанском, иза ког се, како ауторка претпоставља, крије млетачки функционер те да је оправдано сматрати да је Шћепан Мали био руски цар Петар III, или изасланик са ограниченим овлашћењима. Посебну вредност овог прилога базираног на изворној грађи, представља анализа рукописа са бројним историјским чињеницама и стилски рафинираном нарацијом која се граничи са књижевношћу. О. Елермајер-Животић реконструисао је до сада непознат живот и рад аустријског морнаричког официра Хајнриха Литро који се огледао и у књижевном раду, а посебну пажњу ауторка посвећује процени његовог односа према Његошу и Црној Гори у другој половини 19. века. Овај прилог доприноси да се попуне празнине у компаративистичким истраживањима српске германистике и славистике уопште.

Италијанска англисткиња Мирјам Сете у свом раду прати елементе фирентинске ренесансе у роману *Ромола* Џорџа Елиота и нуди нове интерпретације у односу на постојећу критичку литературу: по ауторки Ромола измиче дефиницији историјског романа или романсиране историје, и предлаже социолошко-културолошку интерпретацију у књижевном руху оних постулата на којима се заснива европска хуманистичка култура, те указује на улогу коју је Фиренца као колевка ренесансе, одиграла у европској култури. Ђ. Базелика је италијанска русисткиња и у свом панорамски конципираном раду реконструира пут који води од Мејендорфовог путописа у Бухару из 1824. г. до Леопардијеве *Ноћне њесме једној блугећеј азијској њасишира*. Финим анализом ауторка успоставља непознате контакте и додире, и указује на споне које од Леопардија воде до Евгенија Баратинског, руског песника и његовог савременика. Као круна овакве компаративне и интертекстуалне анализе представљене су Леопардијеве слике којима је Ана Ахматова, у руском преводу *Ноћне њесме*, дала свој особени песнички глас.

Зборник завршава седмим одељком који презентује један једини прилог, тако да читалац стиче утисак да се ради о оквиру који заокружује публикацију. Аутор је, поред С. Шеатовић и П. Петровића, један од три уредника, Александар Јерков који својим текстом „Од похвале пријатељству до смисла читања, а онда о Андрићу [...]“ потписује омаж колеги, пријатељу, дописном члану САНУ. Тема читања Андрића и његовог дела везује обојицу изузетних проучавалица српске књижевности. Овде Јерков полази од две епизоде у *Травничкој хроници* и заснивајући своје тумачење на изузетно широкој теоријској основи, нуди нову интерпретацију овог романа и Андрићеве поетике, са упориштем на појмовима представљања, оријентализма и једног другачијег схватања окцидентализма. Аутор при томе подвлачи смисао дубинских интерпретација које откривају нове могућности читања изузетних књижевних дела, и на сасвим иновативан начин сагледава, вреднује и валоризује Андрићево дело у европском контексту, као свој додајмо, у сваком погледу изузетан допринос проучавањима Андрића и Европе.

Зборник допуњује концизна али свеобухватна *Биографија Јована Делића и Селективна библиографија* његових радова са 184 јединице коју је ауторка Емилија Аћимовић врло прегледно у хронолошкој сукцесивности, поделила у две групе које садрже исцрпне библиографске податке о ауторовим књигама са једне стране, а са друге, о његовим студијама, чланцима и прилозима.

Овај зборник у част професора др Јована Делића својим импозантним обимом и бројем радова али и разноврсношћу презентованих тема, представља омаж славленику и темама везаним за његов научни рад, али нуди и увид у многобројна и неисцрпна истраживања српске књижевности и језика, из синхронијске, дијахронијске и/или компаративне перспективе. Радови су засновани на солидним и ригорозним научним и методолошким постулатима, што потврђује и податак да све прати научни апарат са сажетком, резимеом и кључним речима, списком литературе а на крају Зборника је дат и индекс имена. У приређивању сваке публикације ове врсте велику одговорност узимају на себе уредници који су у овом случају показали и доказали своју професионалну стручност али и организациону компетентност, тако да овај зборник представља допринос истраживањима дела Јована Делића а преко њега и српске књижевности и језика.

Др Љиљана М. Бањанин
 Università di Torino
 Dipartimento di Lingue,
 Letterature Straniere e
 Culture Moderne
 ljiljana.banjanin@unito.it

СРПСКИ КОД И ИНДИЈСКИ ПУТ СВЕТЛА

(Пројекат *Српско-индијске везе у култури кроз историју*)¹

У оквиру Одбора за језик и књижевност Матице српске установљен је 2016. пројекат под називом *Српско-индијске везе у култури кроз историју* којим руководи проф. др Александар Петровић, редовни професор Филолошког факултета Универзитета у Београду. Са сарадницима из Србије и Индије, професор Петровић започео је систематско истраживање српско-индијских културних прожимања, узајамних односа и утицаја кроз векове. Удаљеност у времену и простору није никаква препрека да уочимо да односи две културе почивају на сличним обрасцима чије разумевање може да унапреди и једну и другу. Србија и Индија имају веома блиско искуство живота под освајачима, али и исти слободарски сензибилитет, као и снажно ослањање на епску традицију.

Битан резултат пројекта су за сада пет књига: *Од Наланде до Хилангара* (2017), *Зайиси о Индији* (2018), *Мануов законик* (2018), *Ариџасасџира* (2020) и *Камаџасџира* (2020). Посебно су важне последње три књиге класичне индијске књижевности које је професор Светислав Костић превео са санскрета и по први пут нашој култури омогућио да се упозна с изворним делима индијске културе. Књиге су опремљене критичким коментарима без којих не би било могуће разумевање нијанси њиховог смисла.

„*Мануов законик* је кључно дело староиндијске писане заоставштине које на много сажетији начин него било које друго дело приказује староиндијско друштво и хиндуизам у самом његовом корену.“² Због тога разумевање савремене индијске културе не може да заобиђе ово учење о људским законима, правди и реду. „Каутилјина *Ариџасасџира* је једно од најстаријих дела политичке науке у светској литератури, мада време њеног настанка није утврђено.“³ Ово древно дело посвећено друштвеним питањима владавине и државног уређења једно је не само од најстаријих него и најзначајнијих дела староиндијске културе. *Камаџасџира* је посвећена поукама о љубави и образовању младих у примени љубавних дужности. Поред љубавних поука, ово дело „може служити као извор многих сазнања о животу старе Индије, јер обилује подацима о свакодневним животу, обичајима, месним навикама, друштвеном устројству, слојевима друштва, разним местима широм целе Индије, о култури и уметности, занатима, биљном и животињском свету“.⁴

Овај пројекат нас уверава да још од древних времена постоје додири индијске и српске културе, а током Средњег века постоје писани трагови постојања интелектуалних односа, јер се Индија помиње у низу српских средњовековних рукописа и биографија. Поменимо само, као што се наводи у спису *Од Наланде до Хилангара*, *Роман о Александру*, *Варлаам и Јоасаф*, *Лиbro од мнозијех разлоја* (писан босанчицом), *Луцидар*, *Јужнословенски сџари њекси о њри царсџива на свџиу*, *Зборник љоја Драјоља* (*Пандехово казање*), *Хроника о Тројанском рајиу* Константина Манасеса, *Ходоџки кодекс*...

¹ Реч на представљању овог пројекта у Матици српској 7. јула 2021.

² Костић Светислав, *Мануов законик*, Нови Сад: Матица српска, 2018, стр. 13.

³ Костић Светислав, *Ариџасасџира*, Нови Сад: Матица српска, 2020, стр. 18.

⁴ Костић Светислав, *Камаџасџира*, Нови Сад: Матица српска, 2020, стр. 16–17.

Уочавањем да српска култура може много да добије сагледавањем вековних веза које је остварила с Индијом и да земља таквог значаја, недогледног културног континуитета и свеукупне дубине мисли једноставно не сме да остане изван хоризонта српске културе, професор Петровић са сарадницима нас је овим пројектом увео у другачији свет трагања за скривеним значењима и симболима.

Овај пројекат је сигурно од битног културног значаја јер покушава да што јасније сагледа мостове привидно тако удаљених и различитих култура какве су српска и индијска. Символично, тај мост почиње од повезивања два рекло би се кључна културна и духовна средишта као што су Наланда и Хиландар. Није зато случајно што је књига *Од Наланде до Хиландара* проф. др Александра Петровића први резултат пројекта *Српско-индијске везе у култури кроз историју*. Важно је и што је ова књига објављена 2017. да обележи отварање прве индијске библиотеке у Србији. Библиотека, сада већ са око 250 књига, свој живот је започела на јесен 2015. на Филолошком факултету Универзитета у Београду на иницијативу проф. Петровића и амбасадора Републике Индије у Србији госпође Нариндер Чохан. Они су увидели важност неговања нити индијско-српске сарадње и да она пре свега иде кроз културну размену. „Тако Индија и Србија не само да имају историју искреног пријатељства/ већ настављају односе међусобног поверења и подршке у питањима од суштинске важности.“⁵

Промоција овог рукописа посвећеног опису прве индијске библиотеке у нас уприличена је у пролеће 2017. скупом *Сусрети индијске и српске културе* на Филолошком факултету што је међу првим академским скуповима из области хуманистике у нашој земљи посвећеним повезивању ове две земље. Ово је први пут да је студентима језика, књижевности и културе доступна специјализована библиотека која садржи капитална дела из области индијске културе, језика, уметности, науке, филозофије, историје и географије. То је уједно био резултат предмета Културна историја Индије који на мастер студијама на Филолошком факултету држи професор Петровић. То је и први предмет уопште на српским универзитетима посвећен студијама индологије.

Овај пројекат је омогућио да се у тренутку када се под углом владајуће колонијалне имажинације, која је у начелу све раздвајала да би могла да влада и свешћу и подсвешћу, чинило да су везе Индије и Србије незнатне, књигом *Од Наланде до Хиландара* индијска култура приближи српској. Да би све ово било јасније, треба рећи да је Универзитет Наланда основан у VI веку старе ере. Под његовим окриљем образована је и прва јавна библиотека у свету, са око 700.000 наслова. Овај древни универзитет произашао је из будистичке идеје да спасење иде кроз знање и да је знање целине услов сазнања сваког дела. Та идеја и поред свих промена одржала се до данас као цивилизацијски темељ савременог универзитета. И на тај начин Индија је присутна у савременом свету јер је идеја универзитета суштински будистичка творевина. Без будизма не би било ни универзитета. Иако су у XII веку Универзитет у Наланди до темеља порушила турска племена која су и књиге прве јавне библиотеке спалила, он је као идеја наставио да живи у Европи која свој прави универзитет и добија у XII веку.

Књига *Од Наланде до Хиландара* значајна је не само по томе што је опис прве индијске библиотеке у српској култури, већ по откривању једне дубље повезаности двају култура која се може наслутити већ у самом наслову. Ова књига указује и на блискост принца Растка Немањића и принца Готаме Буде врло сличног искуства

⁵ Нариндер Чохан. Уводна реч. *Од Наланде до Хиландара: Опис прве библиотеке индијске културе у Србији*. Београд – Нови Сад: Филолошки факултет – Матица српска, 2017.

слободе личности која скоком у трансценденталну слободу успоставља темељ новог духовног поретка и неку врсту персоналног трансемпоралног културног јединства. То показује да постоји суштинска хармонија народа привидно удаљених у времену и простору. Уводни рад у овој књизи открива нам да је Растко Немањић књигом *Варлаам и Јоасаф* подстакнут да напусти секуларни свет и да крене путем Светог Јоасафа. На тај начин схватамо и да се књига *Варлаам и Јоасаф* може схватити као християнизована прича о принцу Сидарти који оставља престо свог оца тражећи истину. „Поред Сидарте и Светог Саве, с једне, спаљивања Наланде и Народне библиотеке, с друге стране, као и чудне сличности санскрta и српског, епске историје слободе – све то долази из истог духовног извора који даје закон животу, канона праве слободе, *punctum saliens* онога што се за добро људи може урадити у пролазном свету.“⁶

Универзитет или храм Наланда може се схватити као нешто идејно сасвим блиско манастиру и својеврсном универзитету Хиландар у коме се манастир и библиотека истовремено оснивају јер је и у овом духовном језгру српске културе јасно да ослобођење иде кроз знање. Ова књига веома занимљиво указује и на постојање чудног лингвистичког синхронизитета „ланда“ у основи имена *Наланда* и *Хиландар* чија етимологија ни до данас није јасна. То као да нас води ка најдубљим тешко видљивим али присутним повезивањима две културе. „Ко данас схвати смисао повезаности Србије и Индије, имаће драгоцену предност у времену које долази да би пред нашим очима нестало мноштво онога што сада изгледа тако чврсто и непролазно.“⁷

У новембру 2017. организовани су *Дани индијске науке у Србији* поводом два јубилеја, 70 година од успостављања дипломатских односа Србије и Индије и обновљене независности Индије, као и 148 година од рођења Махатме Гандија, оца савремене индијске државе. Том приликом отворена је изложба *Неверовајћина Индија, Ганди и јоја* у холу Филолошког факултета и одржана међународна научна конференција *Однос културног и јолићичког наслеђа Европске уније и Индије у контексту савремених друштвених промена и историјској утицаја Гандијеве мисли* на Институту за европске студије у Београду. У Матици српској, професор Рацнатх Бхат с Банарас Хинду Универзитета одржао је предавање *Санскритске блискости Индије и Србије*, пружајући слушаоцима посебан угао гледања на лингвистичке повезаности два језика.

Трагајући за овим повезаностима, као један од сарадника на пројекту 2017. провела сам шест месеци на докторским студијама на Универзитету Мадрас у Индији изучавајући културу јужне Индије и санскрт. Једно од битних повезивања, које је на неки начин проишло из темељних увида списа *Од Наланде до Хиландара* остварили смо кроз организацију дводневног међународног научног скупа на Универзитету Мадрас *Религија, технологија и културни идентитет* који је окупио преко 50 учесника из Индије и света, што је био први индијско-српски скуп из области друштвено-хуманистичких наука. Био је то прави подвиг и велико освајање Индије које је расуло прве искрице буђења у овој области.

На том истом трагу проучавала сам и преводила књигу *Зайиси о Индији* кнеза Божицара Карађорђевића која је 2018. објављена као друго издање овог пројекта. Боравак у Индији није био сам рад на докторским студијама, већ и покушај да следим његов пут и покушам да својим доживљајем Индије допринесем преводу књиге која је тада била у припреми и која без тог непосредног искуства не би могла

⁶ Александар Петровић. *Од Наланде до Хиландара: Опис прве библиотеке индијске културе у Србији*. Београд – Нови Сад: Филолошки факултет – Матица српска, 2017, стр. 32.

⁷ Исто.

да се ваљано представи нашем читаоцу. У циљу да се покрене и велики индијски точак разумевања српске културе, одржала сам на Банарас Хинду Универзитету у Варанасију предавање о кнезу Божидару Карађорђевићу и његовим *Зайисима* што је наишло на велико занимање јер он с посебном пажњом описује свети град Банарас, односно Варанаси. Величина стваралачког доприноса кнеза Божидара Карађорђевића уздигла се изнад времена у коме настаје и постала позната и призната и у данашњој Индији.

Кнеза Божидара није тако открила само Индија, већ се он и у Србији, готово потпуно непознат и изложен неким предрасудама, показао у блиставом светлу. Српско издање његовог путописа је први целовити текст јер се два његова изворника, француски и енглески, објављена 1899. у Паризу и Лондону разликују. Превод на српски језик објављен је у част 120 година од његовог појављивања. Да би се показало универзално значење путописа, свесна његове књижевне и културне вредности, уводну реч је написала Нариндер Чохан, амбасадор Републике Индије у Србији, подржавајући пројекат превођења од значаја и за индијску и за српску културу, а изнад свега за њихов укрштај.

После више од века од његових *Зайиса* кнез Божидара вратио се у српску културу тако да можемо јасно да видимо да нам је даровао један од најбољих путописа о Индији уопште. Можда и најбољи јер је лишен свих материјалних опсесија и посвећен прозачном светлу индијског духа. Он је у томе успео јер је имплицитно следио велику мисао староиндијског епа *Махабхарата* где у *Бхагават Гити* Кришна говори о личности која успева да се не везује за оно што јој долази у сусрет. Кнез на путу не жуди за индијским пределима, културом, богатствима, не покушава да освоји неосвојиво већ трага за светлошћу која обасјава пут, не тражећи ништа за себе. Такође, док пише не везује се ни за само своје дело, нема у виду будуће читаоце, а ни себе, бележећи само оне тренутке надахнуте светлошћу. Зато је успео да, ослобођеног духа, после 11000 км по Индији у свом путопису живописно наслика све фасете њеног кристала и да то учини верно јер га ни у једном тренутку не заваљавају пролазности и привиди. Ово дело сведочи да је кнез Божидар просветљени дух. Стога су *Зайиси о Индији* један од најважнијих стваралачких уснова у сагледавању индијског потконтинента. Кнез који тражи светло, наставља српски код Карађорђа који револуцију диже прво на небу а онда на земљи, не везујући се за своје борбе и њихове исходе или плен, већ за саму идеју ослобођења. Она га води на пут устанка који има значај изласка светла из лунарне пећине оних који су спалили Наланду. А Вождов праунук својим писањем о истинитој Индији ослобађа ову земљу колонизованих фантазија о обиљу и обрачунава се с порозном пучином европске имагинације усмеравајући поглед на индијску вековну културу.

Једном речи, овај пројекат са својих пет капиталних књига и више научних радова, јавних и академских предавања и научних скупова, медијских прилога, као и сарађом с Универзитетима у Индији, што је само део остварених активности, јасно показује жељу да индијске студије коначно заживе у Србији. Велика је одговорност бити на овом пионирском пројекту и учествовати у откривању палимпсестних слојева духовне везе Индије и Србије и веома сам, као и остали учесници пројекта, захвална професору Александру Петровићу што нам је својим надахнутим и истрајним залагањем отворио врата ка Индији.

Др Александра П. Стевановић

Центар за проучавање језика и књижевности
Филолошко-уметнички факултет
Универзитет у Крагујевцу
al.stevanovic9@gmail.com

НАУЧНЕ БЛАГОДАТИ ТЕКСТОЛОШКЕ АКРИБИЈЕ

(Иво Андрић. *Госпођица*. Критичко издање дела Иве Андрића. Коло четврто. Књ. 18. Приредио Милан Потребих. Београд: Задужбина Иве Андрића, 2020)

Својој јединственој галерији људских нарави и судбина Иво Андрић је 1945. године придружио тип тврдице, који је на себи својствен књижевноуметнички начин конкретизовао и расветлио у роману *Госпођица*. У повученим и осамљеним месецима током Другог светског рата, који су подразумевали осећај егзистенцијалне неизвесности, велика одрицања, стрпљење и трпељивост, дојучерашњи српски дипломата, по вокацији приповедач, поред историјских хроника, захваљујући којима ће се у потоњим деценијама наћи у орбити домаће и светске књижевне сцене, обликовао је лик Рајке Радаковић, епохално тиме ситуирајући и родно опредељујући универзални мотив тврдичлука и друштвени феномен зеленаштва. Иако у сенци епски размахнутих романа *На Дрини ћуприја*, *Травничка хроника* и *Проклетја авлија*, незаобилазних за разумевање метафизичких принципа историјских догађаја, али и за неговање културне самосвести, овај роман је ипак за пишева живота имао двадесет и четири издања. То сведочи о континуираној и последној заинтересованости читалачке и интерпретативне заједнице за књижевноисторијски познати тип у локалном хронотопу и Андрићевој поетичкој визури. Уједно, то је показатељ и великог изазова у који се упустио, али и одговорности коју је на себе преузео мср Милан Потребих, приредивши научно издање овог Андрићевог романеског остварења у оквиру Четвртог кола Критичког издања дела Иве Андрића (КИДИА) 2020. године.

Научно комплексан и захтеван подухват приређивања критичког издања нашег нобеловца, отпочет је 2016. године под окриљем Задужбине Иве Андрића. Тада је Управни одбор Задужбине Иве Андрића, у саставу академик Миро Вуксановић, академик Душан Ковачевић, академик Горан Петровић, проф. др Радивоје Микић, проф. др Срето Танасић, проф. др Стојан Ђорђић, књижевник Радован Бели Марковић и проф. др Стојан Дабић, на предлог академика Мира Вуксановића, председника и проф. др Радивоја Микића, тадашњег потпредседника, донео одлуку о почетку рада на критичком издању дела Иве Андрића. Тај подухват је резултовао објављивањем петнаест књига у оквиру три кола. У Првом и Другом колу (Задужбина Иве Андрића, Београд, 2017. и 2018. године), као и у 11. и 12. књизи Трећег кола (Задужбина Иве Андрића, Београд, 2019), приређене су и донесене све Андрићеве приповетке, најпре оне које су објављене у збиркама, а потом оне које су објављене изван збирки или су настајале после Андрићеве последње приређене збирке *Лица*, 1960. године, као и приповетке необјављене за пишева живота, то јест прозни радови остали у рукопису. Критичко издање сто тридесет и шест Андрићевих приповедних проза је тако распоређено на следећи начин: у Првом колу приређене су приповетке које је сам Андрић издвојио и штампао у збиркама: књ. 1. *Приповећке*, Српска књижевна задруга, Београд, 1924, приредио доц. др Милан Алексић; књ. 2. *Приповећке*, Српска књижевна задруга, Београд, 1931, приредила проф. др Зорица Несторовић; књ. 3. *Приповећке II*, Српска књижевна задруга, Београд, 1936, приредила др Драгана Грбић; књ. 4. *Нове њриповећке*, Култура, Београд, 1948, приредила мср Марија Благојевић и књ. 5. *Лица*, Младост, Загреб, 1960, приредила проф. др Слађана Јахимовић. У Другом колу донесене су приповетке изван

збирки: књ. 6. Иво Андрић, *Пријовейке (1914–1941)*, приредио доц. др Милан Алексић; књ. 7. Иво Андрић, *Пријовейке (1946–1948)*, приредила проф. др Зорица Несторовић; књ. 8. Иво Андрић, *Пријовейке (1949–1960) I*, приредио мср Милан Потребих; књ. 9. Иво Андрић, *Пријовейке (1949–1960) II*, приредиле др Ливија Екмечић, мср Марија Благојевић и проф. др Зорица Несторовић и књ. 10. Иво Андрић, *Пријовейке (1961–1975)*, приредила мср Милица Ђуковић. У 11. и 12. књизи Трећег кола мср Марија Благојевић приредила је Андрићеву *Кућу на осами*. Треће коло чине приређене збирке лирске прозе и целокупан лирски опус, објављен за пишчева живота, односно песме сачуване у рукописној заоставштини: књ. 13. Иво Андрић, *Ex Ponto*, приредила др Јана Алексић; књ. 14. Иво Андрић, *Немири*, приредио проф. др Милан Алексић и књ. 15. Иво Андрић, *Лирика*, приредио мср Милан Потребих.

У оквиру Четвртог кола је, према плану израде Критичког издања дела Иве Андрића 2016–2024, штампаном уз сваку књигу Трећег кола, који је на предлог уређивачког одбора КИДИА, у саставу академик Миро Вуксановић, председник, проф. др Зорица Несторовић, руководилац пројекта и уредник издања, и др Жанета Ђукић Перишић, управница Задужбине Иве Андрића, усвојио Управни одбор Задужбине Иве Андрића, предвиђено да буду критички приређени Андрићеви романи (књ. 16. Иво Андрић, *На Дрини ћуприја*, књ. 17. Иво Андрић, *Травничка хроника*, књ. 18. Иво Андрић, *Госпођица*, књ. 19. Иво Андрић, *Проклећа авлија*, књ. 20. Иво Андрић, *Омерџаца Лаиас*), док ће Пето коло донети приређене есеје (књ. 21. Иво Андрић, *Есеји (1914–1921)*, књ. 22. Иво Андрић, *Есеји (1922–1940)*, књ. 23. Иво Андрић, *Есеји (1945–1951)*, књ. 24. Иво Андрић, *Есеји (1952–1966)*, књ. 25. Иво Андрић, *Знакови њорег љуџа*). Реализација тог плана отпочета је приређивањем романа *Госпођица*, што је подузео мср Милан Потребих.

Важно је напоменути да су се општи принципи и начин приређивања, проистекли из *Начела за критичко издање дела Иве Андрића* као иницијалне теоријске платформе за спровођење овог научног задатка, које је саставила руководилац пројекта КИДИА проф. др Зорица Несторовић, прилагођавали и допуњавали сходно жанровским и типолошким карактеристикама Андрићевих дела у сваком појединачном колу, а с обзиром на затечену архивску и рукописну грађу, те број и распоред издања. Прилежно систематизовани и описани принципи и напомене уреднице КИДИА могу се наћи у свакој књизи и као незаобилазне смернице за преглед и читање приређених радова. Тако се и на основу *Ојшћих најомена* које је проф. др Зорица Несторовић саставила за потребе приређивања како *Госпођице*, тако и осталих планираних романа, може стећи неопходан увид у текстолошке критеријуме за организацију редоследа приређивања и објављивања КИДИА, као и за специфичну методологију конкретног приређивачког рада, односно истраживања мср Милана Потребиха.

Након састављања радне библиографије, примарно према капиталној *Библиографији Иве Андрића*,¹ прикупљања и прегледа издања, архивског и рукописног материјала који чине аутографи, дактилограми и дактилокопије, а пажљивим рашчитавањем Андрићевих маргиналија, односно коментара и напомена у његовим личним примерцима издања који су похрањени у Спомен-музеју Иве Андрића, приређивач је могао да приступи аналитичко-синтетичком раду и закључи у којем издању је усвојена последња ауторова воља како би донео правоверну и текстолошки релевантну одлуку о извору за основни текст, односно за варијанте, верзије,

¹ *Библиографија Иве Андрића (1911–2011)*, Задужбина Иве Андрића – Српска академија наука и уметности – Библиотека Матице српске, Београд – Нови Сад, 2011.

прештампана или ауторизована издања. Ипак, не желећи ништа да препусти случају, за тако осетљиво утврђивање основног текста Милан Потребих се савесно упустио и у ишчитавање Андрићеве приређене и неприређене преписке са пријатељима, колегама и издавачима, као и интервјуа, сећања његових савременика и саговорника. Тиме је у овом издању расветлио и природу односа самог писца према роману *Госпођица* у односу на друга своја остварења, али и хоризонт очекивања критичке и читалачке рецепције.

Као и у критичким издањима Андрићевих приповедака и лирике, и приликом утврђивања основног текста Андрићевог романа *Госпођица* основни критеријум је била ауторова последња воља у вези са обликом који тај текст треба да има. Приређивач је испратио, наративно и табеларно описао етапе припреме Андрићевих *Целокућних дела*, која ће изаћи постхумно 1976. године. Те припреме обављали су и писац и његова дугогодишња сарадница Вера Стојић, уневши исправке у лична издања *Сабраних дела Иве Андрића* из 1965. године. Аналитички пратећи траг ауторизованих исправки, Милан Потребих је могао да укаже на разлику у постхумним издањима и одреди коначан исход ауторове воље. Отуда, у одељку за приређивачке коментаре и напомене *Принципи и начин приређивања*, сам приређивач прегледно образлаже своја запажања и одлуке након срањивања издања: „Последњи ступањ у ревизији текста романа *Госпођица*, представља онај у постхумним издањима објављеним 1976. године. У њима се доследно уважава пишчева последња воља па се прво постхумно, ћирилично и латинично издање, као у претходним истраживањима у оквиру Критичког издања дела Иве Андрића, анализирају као две опције извора за основни текст.“ Приређивач је након транспарентног и прегледног употређивања оба издања дошао до закључка да је ћирилично издање из 1976. године репрезентативније будући да се у њему јавља мањи број штампарских грешака, док је модел за латинично издање из исте године било ћирилично издање из 1967. у којем се, сходно томе, преносе не само све штампарске, него и материјалне грешке. Да би илустровао и поткрепио своје увиде, Милан Потребих је фототипски представио избор страница са ауторизованим суптанцијалним изменама из личног примерка ћириличног издања из 1965. који се чува у Андрићевјој библиотеци у Спомен-музеју. Захваљујући тим анализираним и срањеним исправкама могао је да документује кораке допирања до основног текста, а сагласно пишчевој последњој вољи као неприкосновеним текстолошким критеријумом за успостављање извора за основни текст, односно за стицање унутрашњег разумевања настанка издања, али и приповедачког поступка самог писца.

Истим упоредним принципом приређивач је могао да стекне увид у разлике између издања, како у погледу штампарских и материјалних грешака, тако и у степену поштовања ауторове воље. Трагом разврстаних и рашчитаних ауторских маргиналија на личним примерцима романа *Госпођица*, прибегнуто је разматрању да ли су и у ком обиму оне уважене у појединачним издањима. Тако је девет штампаних издања одредио као изворе за варијанте.

Приликом истраживања архивске и рукописне заоставштине Иве Андрића уочено је да је сачуван рукопис романа, иницијални облик романа, који је, руководећи се провереним текстолошким принципима, Милан Потребих утврдио као извор за варијанту, будући да није уочио велики број суштинских, супстанцијалних разлика у односу на основни текст. Такође, он у овом издању доноси и две верзије делова или одломака романа, једну која се налази у Андрићевом *Пейиша нојесу*, сачувану у Личном фонду Иве Андрића у Архиву САНУ, и другу, у облику дактилограма уводног поглавља романа. Управо благодарећи верзијама могуће је умногоме вратити се на почетак и реконструисати генезу рукописа, односно стваралачки процес. Зато је за потребе систематизације својих тврђи реконстру-

исао наречене рукописе и дактилограме, а резултате истраживања представио у поглављу *Добаца*.

Заметени и захтевни процес разврставања, реконструкције и утврђивања типа текста (основни текст, варијанта, верзија, прештампани текст, итд.) од сакупљеног и рашчитаног материјала посебно је уочљив у случају рукописа романа. У томе се огледају и деликатне ситуације у којима се приређивач може наћи током истраживачког процеса, а које разрешава на научно утврђен начин. Посреди су искушења доступности и архивске обраде материјала, као и његове читљивости. Приређивач је у тим случајевима у обавези да, следећи логику приповедног текста, знања о Андрићевог списатељском поступку, односно увида у пишчеву радионицу, направи нужна разврставања, прерасподелу и сврсисходну реорганизацију грађе. Јер је крајњи циљ сваког критичког издања, па и Критичког издања дела Иве Андрића, да се изнутра сагледа јединствена уметничка визија писца, сам стваралачки процес, али и околности у којима се он одвија.

Доневши основни текст на темељу подробног разматрања издања и рукописне заоставштине, приређивач је, према раније утврђеним начелима, морао да изложи напомене и коментаре проистекле из срањивања извора за основни текст и извора за варијанте. У случају романа *Госпођица*, ради прегледности и развојности научних резултата, као и проходнијег проласка кроз текст самог приређеног издања, било је нужно да критичке напомене буду пописане и донете за свако поглавље појединачно. Њихов број варира из поглавља у поглавље, од неколико десетина до неколико стотина. Такође, с обзиром на то да је утврђивање основног текста, варијанти и верзија изискивало различите видове уједначавања текста и коментара, приређивач, који је и у ранијим приређивачким подухватима Андрићевих дела био препознатљив по својој текстолошкој акрибији – сваки свој корак је подробно образложио, своје закључке поткрепљујући упоредним табеларним приказом резултата. Посебну похвалу заслужује инструктивна упоредна анализа романа *Госпођица* у оквиру латиничног и ћириличног издања Сабраних дела Иве Андрића, 1963, 1964, 1965. и 1967. године. Табеларни преглед омогућио је приређивачу да изнађе путоказ до извора за основни текст и његовог предлошка, а сваком будућем истраживачу да се упуту у суптилне, а заправо круцијалне разлике између издања, које се рефлектују како на естетски, формални, тако и на семантички домен текста.

Уложен истраживачки труд, а потом и темељна анализа издања, рукописне грађе и архивских извора, која изискује усредсређеност и стрпљење, исходовали су овим научно неоспорним издањем, релевантним за сва наредна, методолошки разноврсна проучавања Андрићеве романескне прозе. Чини се, уједно, и да је једно од незанемарљивијих постигнућа овог критичког издања, што је, бар тренутно, роману *Госпођица* омогућено оно првенство које му је у рецепцији славног низа Андрићевих романа увек недостајало. Засигурно је, међутим, да захваљујући том првенству приређивања, с радосним нестрпљењем можемо ишчекивати критичка издања и преосталих Андрићевих романа, унапред свесни њиховог огромног доприноса развоју српске текстологије, али и истицања и учинка књижевноисториографских и текстолошких подухвата на нашу културну самосвест које нема без личности као што је Иво Андрић.

Др Јана М. Алексић
Институт за књижевност и уметност
Краља Милана 2, 11000 Београд
tiamataleksic@gmail.com

ЖИВОТИЊЕ КРОЗ ПРИЗМУ КУЛТУРЕ: О ЉУДСКОЈ НАРАВИ И ЉУДСКИМ ЕМОЦИЈАМА

(Антонија Зарадија Киш, Маринка Шимић. *Цвијећ крејосџи или о нарави људској кроз нарав животињску. Сџудија – иџранслиџерација – факсимил.*

Загреб: Хрватска свеучилишна наклада, Институт за етнологију и фолклористику, Старославенски институт, 2020)

Књига која је предмет критичког рашчитавања и анализе Антоније Зарадије Киш и Маринке Шимић – *Цвијећ крејосџи* – била је, како ауторке истичу на уводним страницама, у распону од 14. до 18. века *bestseller* широм Европе. Реч је о тексту изворно писаном на италијанском (*Fiore di virtu*), а потом у распону од неколико стотина година преписиваном и прештампованом у преводима на бројне европске језике. Данас је сачуван велики број штампаних примерака и око седамдесет рукописа овог популарног дела, које у дидактичко-моралистичком кључу комбинује митско-фолклорно наслеђе са средњовековном хришћанском духовношћу и ренесансним идејама које су овладавале Европом у време његовог настанка. Због природе трансмисије не може се устврдити да постоји „канонски“ текст зборника *Fiore di virtu*. Најчешће се састоји од тридесет и пет поглавља у којима се на једноставан начин у деловима презентује недовршени спис Томе Аквинског *Summa theologie*, „уз сталне библијске референце и филозофске ауторитете античкога доба, попут Аристотела и других мислилаца“. На дело су, истичу даље ауторке, утицали и списи Дантеа Алигијерија, арапски извори (Хунајн ибн Исхак / *Johannitius*, ибн Фатик), бестијарији и савремене зоолошке енциклопедије (Бартоломеус Англикус, Албертус Магнус), те, у великој мери, антички *Физиолоџ*, „први ’животињски бривијар’ који је темељ не само средњовековнога бестијарија или ’животињске Библије’ већ и било каквих осврта на животињски свијет“. Подела животиња у *Fiore di virtu* одговара умногоме оној из *Физиолоџа*, из којег је од укупно тридесет и три преузето њих двадесет и пет, а особеност млађег зборника одликује се, показују ауторке, увођењем трију домаћих животиња: камиле, јагњета и петла, као и ђавола, који се посматра као животињски хибрид и (уз базилиску, сирену и једнорога) као митолошко биће. Свака животиња везује се за неку од специфично људских добрих или лоших особина, па текст фигурира у највећој мери као егземпларан и моралистички, али се низом особина – попут вернакуларног језика, изласка из „строгога оквира вјерскога и доктринарнога концепта размишљања“, те окретања ка (природно)научном приступу – превазилазе нормe средњовековних поетика и дело се окреће ка новим струјама и долазећим културним парадигмама.

Минуциозним трагањима за књижевноисторијским подацима и ишчитавањем обимне секундарне литературе Антонија Зарадија Киш и Маринка Шимић потом реконструишу судбину зборника у европском књижевном контексту, пратећи издања, критичка издања и рукописе на италијанском (најстарији познат је из 1387, на основу кога се сматра да је дело настало између 1310. и 1323. у Болоњи), шпанском, каталонском, француском, немачком, јерменском, грчком, румунском и енглеском језику. Ауторке потом потом прелазе на језике словенске групе – руски (најстарији познати превод настао је 1592. године на „јужном руском простору посредством румуњскога“), српски, за који истичу да је данашња редакција *Цвијећа добродетелџи* позната преко издања Вићентија Ракића (1800, Будим), мада постоје подаци о преводу

из шеснаестог века данас изгубљеном, највише се потом задржавши на хрватском географском и говорном подручју, које је и било у непосреднијој вези с италијанском традицијом и где су сачувани преводи и најбројнији. У оквиру тог поглавља анализирани су верзије *Цвијеџа крејосџи* из глагољских зборника (Винодолски, Петрисов, Љубљански, Тконски и Гршковихев), *Либро од мнозијех разлоја*, дубровачки рукопис из 1520. године, који се као ћирилично-штокавски документ позиционира и у оквиру српског књижевног канона, затим такође ћирилично штампан превод фра Павла Посиловића *Цвијеџ од крејосџи духовни...* (Венеција, 1647; друго издање 1701), те латинично издање Посиловићевог превода које је на перашком вернакулу 1712. године приредио и у Венецији штампао властелин Крсто Мазаровић. Ауторке показују да рукописи варирају по обиму поглавља и заступљености одређених врста животиња (самим тим и описаних врлина и мана) – од краћих глагољских верзија до Посиловићевог превода и Мазаровићеве варијанте Посиловићевог превода, који су обимом превазишли италијански изворник и имају четрдесет и једну главу. Анализиран је потом језик ових (хетерогених) рукописа, који се у најширем дијахроном луку описује као преплет „три књижевнојезичне иначе: црквенославенски језик хрватскога типа, пријелазни тип језика у којем се прожимају црквенославенске и народне особине и народни језик“. Ауторке потом нуде „преглед најмаркантнијих језичних црта *Цвијеџа крејосџи*, а не цјеловит језични опис“, јер то онемогућава чињеница да су настајали и на чакавско-кајкавском и на штокавском језичком простору.

Последњи део критичке студије Антоније Зарадије Киш и Маринке Шимић представља свод анималистичких представа у *Цвијеџу крејосџи*, те таксативан попис животиња, особина које репрезентују и, колико је природа књиге дозвољавала, анализа културних слојева који су дефинисали специфичну имагологију у овом средњовековном зборнику (античка традиција, црквени упливи, митско-фолклорни реликти, савремена имагологија). Ауторке померају акценат на актуелна културноанималистичка гледишта и знатижељу „за истраживањем људских емотивних стања (весела, жалости, гњева и др.) те мана и врлина (окружности шкртости вјерности, истинољубивости) и њихових животињских визуализација, тј. у контексту односа људске и не-људске животиње“, акцентујући притом разлику између савременог и средњовековног поимања врлине и мане. Од четрдесет и једног поглавља, колико садрже најобимније верзије, тридесет и четири представљају животињске одреднице, од којих осамнаест говори о људским манама, а шеснаест о њиховим врлинама: шева (божја љубав), луња [птица из породице јастреба] (завист, љубомора), петао (веселе, радост), гавран (жалост, туга), дабар (мирољубивост), медвед (гнев, срдитост), пупавац (милосрдност), базилиск (окрутност, суровост), орао (дарежљивост, племенитост, великодушност), крастача (шкртост, похлепност), вук (поучавање, прекоравање, исправљање), бик (непромишљеност, безумност, наглост), пчела (праведност), ђаво (неправда), ждрал (верност, оданост, поузданост), лисица (невера, превртљивост), мрав (мудрост, опрезност), јаребица (истинољубивост), кртица (лаж, лицемерност), лав (снага, храброст), зец (страшљивост), паун (таштина, хвалисавост), феникс (упорност), ластва (нестабилност, недоследност, лаковерност), камила (суздржаност, разборитост), једнорог (незнање, необузданост, неумереност), јагње (понизност, скромност, покорност), соко (охолост, бахатост, арогантност, дрскост), дивљи магарац (суздржаност, стрпљивост, уздржљивост), орао (прождрљивост, похлепност, грамзивост), грлица (чедност, невиност), шишмиш (блудност, пожуда, страст), хермелин (умереност, одмереност).

Већ и овај извод без коментара говори о сучељавалу различитих културних стратуса и историчности представа о животињама и људским манама. Ауторке, примера ради, показују да је средњи век медведа, античког „краља животиња“,

„оптеретио с пет капиталних гријеха: гњев, похота, лијеност, завист и прождрљивост“; да је вук, који је у индоевропским митологијама симбол волшебности и ратништва, „у средњовјековној перцепцији добио предоцбу врлине опрезности и обазривости што се објашњава опажањем како вук иде у лов што даље од своје јазбине у којој су младунци да би их што боље заштитио“; да је зец, упркос фолклорној представи о расплодности и брзини представљен као бојажљив и двополан; да је орао једина животиња дата у свом двоструком симболизму, као ознака за дарежљивост и племенитост, али и за прождрљивост и грамзивост; да је соко од витешког атрибута и инсигније хероја постао симбол ароганције и охолости... – чиме се на велика врата отварају простори за студије културе, анималистичке посебно, односно за анализу људских пројекција, избора из света искуства, и „употребу“ света око себе да би се говорило о себи. Простори симболизације шире се увођењем фиктивних, митолошких животиња – базилиска, који отеловљује људску окрутност и неумољивост; једнорога, који симболизује духовну необузданост и наглост; феникса, који је симбол постојаности и упорности; сирене, која представља завођење и ласкање; те ђавола, који је симбол неправде, „мане која је типична за човјека који је проводи смишљено како би наудио другому човјеку“.

Даље у књизи понуђена је компилација рукописа (изворници су штампани у различитим бојама, како би се оставио траг интервенцијама), ауторска редакција постојећих предлога, која према ауторским „рачунима од пјесама“ изгледа овако: „Највише поглавља садрже два хрватска рукописа из 16. стољећа, глагољски *Тконски зборник* и ћирилски *Либро од мнозијех разлоја*. [...] *Тконски зборник* садржи првих двадесет поглавља. Неколико их међутим недостаје па смо та поглавља транслитерирале из оних рукописа који их садрже, а то су: *Винодолски зборник* (два поглавља) и *Љубљански зборник* (четири поглавља). Другу половицу *Цвијетиа крејосџи* и то од деветнаестог до четрдесет првога поглавља садржи *Либро од мнозијех разлоја* из којег смо узеле дванаест поглавља јер његових првих десет садржи и наш полазишни *Тконски зборник*“. Дата су даље начела транслитерације, четири факсимила (*Винодолски зборник*, *Љубљански зборник*, *Тконски зборник* и *Либро од мнозијех разлоја*), те обимна секундарна литература и сажети на неколико језика. Факсимили можда најсликовитије указују на значај књиге Антоније Зарадије Киш и Маринке Шимић, јер савременог читаоца стављају пред непремостиву баријеру нечитљивости старих рукописа, а потребу да се митско-фолклорни, књижевни и идејни континуитети и дисконтинуитети прате. Ова књига омогућава такву авантуру. Књига је, иначе, настала у оквиру пројекта *Културна анималистика: интердисциплинарна полазишта и традицијске праксе*, који финансира Хрватска заклада за знаност (IP-2019-04-5621), а део тог пројекта је и овај преглед.

Др Лидија Делић
Институт за књижевност и уметност
Београд
lidija.boskovic@gmail.com

ИВАН КЛАЈН (1937–2021)

Ретки су примери научника, истинских ерудита, а посебно лингвиста у Србији који су били познати и цењени у широкој јавности као што је то случај с професором Иваном Клајном. Дела попут *Творбе речи у српском језику* (одликовано наградом Вукове задужбине за науку) и *Нормативне граматике српског језика* (у коауторству с Предрагом Пипером) представљају највећа научна остварења српске лингвистике, док су популарне колумне биле омиљено штиво свих оних који су ценили мукотрпан рад професора Клајна на неговању српског језика и ширењу свести о потреби језичког богаћења и осавремењивања. Његов једноставан, питак, али и веома прецизан језик успевао је да допре до великог броја читалаца, не само стручњака. А његови *Речник језичких недоумица* (с тринаест издања), *Речник сираних речи и израза* (у коауторству с Миланом Шипком), *Речник нових речи*, као и *Разговори о језику*, *Исјаци ња реци*, *Сиранијушице смисла*, *Речи су оруђа* и *Б(р) ушење језика*, својим племенитим педагошким циљем, постали су незаобилазни инструмент у раду сваког новинара, писца, наставника или студента. Томе, наравно, треба придодати и *Италијанско-српски речник* (с пет допуњаваних издања), *Граматику српског језика за сиранице* (на српском и италијанском) и друге језичке приручнике.

Но, у нашој јавности мање је познат допринос професора Ивана Клајна италијанистици. Најранија интересовања професора Клајна везују се за контактну лингвистику. Такво опредељење не чуди будући да је још пре студија одлично владао неколицином страних језика, од којих француским и немачким (за које је сам говорио да су се редовно употребљавали у породици с обзиром на то да му је мајка била француски ђак, а отац се школовао у Бечу), као и енглеским који је брзо савладао захваљујући великој љубави према музици. Тако је професор Клајн већ свој први већи рад, магистарску тезу из 1964, посветио речима страног порекла у послератном италијанском језику, након кога је уследило још неколико чланака о језичком позајмљивању (*Изговор сираних речи у италијанском: резултати две анкете сprovedене 1963. у Италији*, *Услови за асимилацију сираних речи*, *Сирани реч – шииа је њо?*). Највећи допринос контактної лингвистици Иван Клајн дао је својом свеобухватном студијом о позајмљеницама из енглеског у италијанском језику (*Утицаји енглеског језика у италијанском*). Била је то његова докторска дисертација. Објављена је прво у Београду (1971), а годину дана касније у Фиренци (*Influssi inglesi nella lingua italiana*). То је прво велико истраживање енглеских утицаја на италијански језик у свету. И пола века након првог објављивања, ово дело представља полазну тачку за истраживања појаве језичког позајмљивања. Упркос мноштву радова насталих током последњих деценија због великог утицаја који енглески језик има на друге језике, Клајново дело уводи основне теоријске поставке,

нову категоризацију и терминологију на основу којих су се спроводила каснија истраживања. Указао је, на пример, на појаву лажног позајмљивања, односно псеудоанглицизама (речи као *autostop* или *autogrill*). Ова књига изузетна је не само зато што представља прву и непревазиђену свеобухватну студију енглеских утицаја већ и због свог модерног и храброг приступа (који га је чврсто карактерисао до последњих радова):

„Позајмљивање не треба више схватити као случајну везу два изолована система, већ као сусрет на заједничком путу развоја, при чему се развијенији језик јавља као давалац. У енглеском су краткоћа, непроменљивост и све друге наведене црте јаче изражене него у италијанском. Позајмљујући од њега, италијански налази само краћи пут до особина ка којима је и сам био кренуо. Стога није претерано рећи да у калку и у свим деловима структуре страни језик има само улогу катализатора [...], који помаже да се реализују већ постојеће домаће тенденције. Коначни закључак је да се страни утицај и спонтани развој никада не могу супротставити једно другом. [...] Кад су два језика у сталном међусобном односу, као енглески и италијански, онда сваки могући англицизам и мора бити делимичан англицизам, јер паралелне тежње у једном и другом језику не би могле остати изоловане; и обрнуто, чак и најочигледнији англицизам није само то, него је пре свега израз спонтаног развоја. Зато наш рад нема за циљ да разврстава на „позајмљено“ и „домаће“, већ да, у границама могућног, одреди колики је био енглески утицај на сваку поједину појаву.“

Контактном и упоредном лингвистиком Иван Клајн бавио се до краја каријере у својим радовима (*Транскрипције и адаптации имена из романских језика: из италијанског, шпанског, португалског; Називи мачке у европским језицима: покушај упоредне синхроничке студије, Esempi di un metodo di analisi contrastiva del lessico, Il neutro in italiano e in serbocroato; Врсте романизама у савременом српскохрватском језику и њихови њихови додаци*), али и као професор. Осим чисто италијанистичких предмета (као синтаксе, морфологије и незаборавних лингвистичких тумачења која је држао на Катедри за Италијанистику од 1964), професор Клајн предавао је и упоредну граматiku романских језика на постдипломским студијама, као и историјску граматiku шпанског језика (за коју је објавио уџбеник у издању Филолошког факултета) и контрастивну анализу италијанског и српског језика. Остаће незаборавна и његова предавања о италијанском песничком језику, као и неколико радова о њему (*Per una definizione del linguaggio aulico della poesia italiana, Pascoli e la fine del linguaggio aulico, Carducci e il linguaggio poetico tradizionale*) – радова којима се дивео и један од највећих италијанских лингвиста и аутор највеће студије о италијанском песничком језику, Лука Серијани.

Друго велико дело по коме ће професор Клајн остати дуго упамћен јесте *Италијанско-српски речник* (добитник Нолитове награде и награде Министарства спољних послова Италије која се додељује најзначајнијим италијанистичким делима објављеним изван Италије), први пут објављен 1996, који је доживео већи број издања, а који и данас представља најбогатији речник ове врсте код нас. Генерацијама студената и преводилаца био је и остао основно средство за учење и рад. Овом речнику претходило је и мање издање, које је професор Клајн објавио заједно с професором Срђаном Мусићем.

О великом доприносу професора Клајна италијанистици такође сведочи чланство у фирентинској Академији дела Круска – најстаријој језичкој академији на свету (основаној у 16. веку с циљем да негује „чист“ италијански језик чији речник објављен 1612. представља првенац у европској лексикографији и узор за модерне речнике европских језика) и једној од најугледнијих италијанских и светских лингвистичких институција. У мали број лингвиста неиталијана чланова ове реномиране

академије професор је ушао 2013. године тихо, без помпе, као што се то догађало када је добијао и друга велика признања попут Ордена звезде италијанске солидарности за допринос ширењу италијанског језика који носи титулу витеза (*Cavaliere dell'Ordine della Stella di Solidarietà Italiana*), а који му је 2004. доделило тадашњи председник Италије Карло Ацелџо Чампи. Осим чланстава у САНУ (од 2000. као дописног, а од 2003. као редовног члана) и Академији дела Круска, професор Клајн био је уредник часописа *Italica Belgradensia*, од 1980. одговорни уредник часописа *Сџуџије из конџрасџивне анализе иџталијанскоџ и срџскохрватџскоџ језика*, а 1996. изабран је за главног и одговорног уредника часописа *Језик данас*. За члана Одбора за стандардизацију српског језика изабран је од његовог оснивања 1997. године, а био је председник од 2001. до 2017. године.

Професор Иван Клајн боравио је у Фиренци од 1968. до 1970. радећи на тамошњем универзитету као лектор за српскохрватски језик. У Фиренци је упознао Бруна Миљоринија, Ђакома Девота, Ђованија Ненчонија, а спријатељио се и са Антон Мариом Рафом и Масимом Фанфанијем. Управо је Бруно Миљорини, један од највећих историчара италијанског језика, објавио његов први рад на италијанском језику (*Innessi consonantici nell'italiano*) и то у угледном часопису *Lingua nostra* (који излази од 1935, а данас се налази на свим великим светским листама часописа). Касније је у истом овом часопису професор Клајн објавио још неколико радова о италијанским заменицама. Осим у Фиренци, боравио је и у Сједињеним Америчким Државама, као Фулбрајтовац и лектор за српски језик на Јејлу (1983/84).

Поред тога што је био аутор великог броја чланака, књига и лексикографских издања, професор Клајн умео је да пронађе времена и за превођење са енглеског, француског и, наравно, италијанског језика: био је један од преводаца *Енциклопедџскоџ речника модерне линџвистџике* Дејвида Кристала (као и један од приређивача *Кембричке енциклопедџије језика* истог аутора). Са италијанског је преводио Моравију, Волпонија, Секвија, есијистику и научну прозу, као и комедију *Свећар* Ђордана Бруна, а са француског стрипове *Асџтерџкс* и *Аванџџуре Тинџиџина* у издању „Политикиног забавника“.

Мноштво радова из историјске, упоредне и примењене лингвистике, број језика које је познавао, енциклопедџска знања из најразличитијих области створили су у њему неизмерну ширину својствену само великим лингвистима. Но, премда је био велики и признати научник, о чему сведочи мноштво националних и међународних признања, чини се да је највише волео свој професорски позив. На Катедри за Италијанистику предавао је од 1964. до 2002. године (од 1984. као редовни професор). Иако то ни речима ни изразом никада није показивао, уживао је у предавањима и прегледању студентских задатака уносећи у њих исправке и јасна упутства која су студентима расветљавала најтеже проблеме. Студенти нису пропуштали ниједно његово предавање, а са нестрпљењем и радозналешћу ишчекивали су сваку нову академску годину како би код њега слушали неки нови предмет. Без обзира да ли су то биле Основе италијанског језика или Синтакса или Историја језика, изузетни примери којима је илустровао језичке појаве остајали су, чини се, за сва времена урезани у сећању. Нико тако занимљиво и духовито није успевао да ухвати језичке финесе, уочи најчешће студентске грешке и стилски дотера до тада стечена знања. За часове је припремао примере који су, својом духовитешћу а понекад и црним хумором, изазивали буру смеха, али и уливали ентузијазам. Слично је поступао и према постдипломцима и докторантима, којима је пружао велике слободе у истраживањима, али уз исто толико велика очекивања.

Професор Иван Клајн био и остао стуб Филолошког факултета Универзитета у Београду имајући у виду доприносе које је дао, наравно највеће, својој Италијанистици, али и Хиспанистици и Општој лингвистици (чији је развој подржао и

омогућио вишегодишњом наставом из примењене лингвистике). И, јасно, спрском језику. Оно што је до сада речено о делу професора Клајна односи се само на један део његовог опуса који је, што га више изучавамо, све драгоценији и достојан не једног већ низа великих живота. Уз Милку Ивић и Ранка Бугарског остаће упамћен као један од највећих српских лингвиста на прелазу из 20. у 21. век.

*Јулијана Вучо
Мила Самарџић*

НАДА МИЛОШЕВИЋ ЂОРЂЕВИЋ (1934–2021)

РАДОСТ СТВАРАЊА, ЛЕПОТА И ДОСТОЈАНСТВО ЖИВЉЕЊА

Смрћу Наде Милошевић Ђорђевић (Београд, 2. децембар 1934 – 27. јул 2021) српска и европска фолклористика, српска и јужнословенска наука о књижевности и српска култура губе значајну научницу и ауторку и истакнуту чланицу Српске академије наука и уметности, а њени студенти и сарадници, али и сви који су јој се обратили за савет и помоћ, инспиративну и подстицајну професорку и менторку.

Научни рад и развој Наде Милошевић Ђорђевић вишеструко су везани за Филолошки факултет у Београду. На Катедри за југословенску (данас српску) књижевност овог факултета одбранила је магистарски рад (1962), почела је да ради 1963, као асистент, одбранила докторску дисертацију (1970) и бирана је у сва наставна звања за предмет народна књижевност (доцент – 1972; ванредни професор – 1980. и редовни 1985). Била је изузетна, топла и подстицајна професорка, менторка великом броју данас водећих српских фолклориста и драгоцен саветодавац свима који су јој се обратили. Учествовала је у оснивању Међународног славистичког центра при Филолошком факултету (1971) и обављала у њему низ значајних дужности (1971. до 1975, била је секретар, потом до 1983. заменица директора и директорка, од 1984. до 1985, од 1986. до 1987. и председница Савета). Била је председница Савета Филолошког факултета од 1989. до 1991. године, и, у три мандата, управница Катедре за српску књижевност са јужнословенским књижевностима. Била је, од почетка излажења (1994), уредница *Данице, српској народној илустрираној календара*, као и члан уредништава *Прилога за књижевност, језик, историју и фолклор, Анала Филолошког факултета*, зборника Међународног славистичког центра, као и чланица уређивачких одбора *Српске енциклопедије* и едиције Студије о Србима. Учествовала је у раду више стручних удружења (Одељење за књижевност и језик Матице српске, Друштво за српски језик и књижевност Србије, Одбор за додељивање награде за науку, Удружења фолклориста Србије, Задужбина Бранка Ћопића и др.). За дописног члана САНУ изабрана је 2003, а за редовног 2012. Била је главна уредница едиције САНУ о женама чланицама Српског ученог друштва, Српске краљевске академије и Српске академије наука.

Била је носилац Повеље почасног члана Славистичког друштва Србије, Вукове повеље за истраживање националне културе и педагошке баштине, Повеље за животно дело „Миле Недељковић“. Добила је награде Младен Лесковац Матице српске и „Златна српска књижевност“, из фонда Александра Арнаутовића „за изузетан допринос изучавању књижевне српске науке“, награду „Дејан Медаковић“ Издавачке куће Прометеј за 2015. годину, за „дуго памћење“ српске културе и на граду Тихомир Р. Ђорђевић Центра за културу и уметност у Алексинцу (2019).

Нада Милошевић Ђорђевић јачала је везе са европском и светском науком, битно доприносећи укључивању српске фолклористике у европске и светске токове изучавања. Предавала је, по позиву и као Фулбрајтов стипендиста, у Северној Америци и на европским универзитетима, била је чланица међународне асоцијације Folklore Fellows при Финској академији наука, Европског друштва културе (Société Européenne de Culture), Међународног друштва за изучавање народне прозе (International Society for Folk Narrative Research), оснивач и члан Савета међународног часописа *Oral Tradition*. Пратила је модерне токове европске и светске фолклористике и обогатила њима националну науку и културу, успевајући притом да стално одржава драгоцену равнотежу, чувајући јасну свест и о доприносима домаћих изучавалаца.

У целини њеног рада и деловања огледала се чиста, зрела свест о националној књижевној и културној традицији Срба као о изузетном духовном добру. Верујем да је из те свести истицало њено дубоко уважавање за дело Вука Стефановића Караџића, као и за све оне његове следбенике који су допринели да се „*сљеичке*“ песме препознају и као велика, национална и светска културна баштина, и као песме које су „содржале, и сад у народу простом садржавају негдашње битије Србско и име“. Непоколебљива вера у истинску вредност укупног народног стваралаштва прожимала је све што је Нада Милошевић Ђорђевић радила као стални извор стваралачког елана и тихе ненаметљиве радости и ведрине.

Тако у осам студија обједињених у књигу *Казивајти редом. Прилози проучавању Вукове њоеишке усменој стварања* (Београд: Рад – КПЗ Србије, 2002) – насталих као својеврсна рекапитулација и синтеза ауторкиног тридесетогодишњег проучавања Вукове поетике усменог стварања, Нада Милошевић Ђорђевић сажима своја разматрања Вуковог односа према усменој поезији и прози и остварује сложен и слојевит увид у Вукове поетичке ставове и његов однос према националној култури, сагледавајући, истовремено, његову историјску улогу и релевантност његових ставова и поступака са становишта савремене науке. „Обједињавајући фактор“ у свему томе јесте ауторкин специфични приступ темама које изучава, повезујући изванредно познавање поетике (усменопоетске граматике) и јасну историјску перспективу, како са становишта домаћих изучавања тако и с обзиром на европске, па и светске токове у изучавању фолклора. Овај општи план допуњава се изванредним познавањем конкретне поетске грађе и усредсређеношћу на општа историјска и поетичка питања националне књижевности и културе.

Оцртавајући историјско-поетички контекст Вукове појаве и делатности, и на плану националне књижевности и у европским оквирима, Нада Милошевић Ђорђевић показује како је превратничка појава Вука Караџића припремљена у српској култури континуитетом усменог стваралаштва, које она сагледава као израз традиционалне културе и једину „непрекидану нит уметности речи“ у нас. На плану европских књижевних и духовних токова она Вукову појаву сагледава у сагласју са „сложеним књижевним, језичким, филозофским, историјским и друштвеним процесима који су се у Европи догодили, одвијали или је требало да се одиграју“.

Нада Милошевић Ђорђевић пориче својеврсну митему, чијем настанку је допринео и сам Вук, о науком чобанчету, које је са становишта „писане културе“ било *tabula rasa*, показујући да Вукова опредељења за „разум и истину, за ум и васпитање“, која су се као део просветитељско рационалистичког менталитета уклопила у романтизам, нису била само последица индивидуалног ментално-психолошког склопа бистрог сељачког сина већ и рефлекс Вуковог образовања, фрагментарног и несистематичног, али не и занемарљивог. Поред учења у Лозници и Трноши и школовања у Сремским Карловцима и на Великој школи, она у Вукову учење, с правом, убраја и утицаје које су на Вука могли имати људи „од књиге“ с

koјима је друговао, као и његову несистематичну, али обимну и разноврсну лектуру. У светлу оваквих разматрања, Нада Милошевић Ђорђевић не одриче и не умањује значај Копитаревог или Гримоваог утицаја на Вука, али указује да је ове односе суштински обележила сложена размена у коју Вук ни у ком случају није ушао неприпремљен. Напротив, он је у токове европских научних и културних збивања унео драгоцено, непроцењиво значајно искуство, будући „део флексибилног усменог стања духа, носилац (...) увежбаног усменог начина мишљења, и сам колективним памћењем обогаћен“. Нада Милошевић Ђорђевић осветљава еволуцију Вукових поетичких ставова као динамички процес, у коме, непоколебљиво, доминантна остаје тежња да се очува, унапреди и презентује национална култура.

Нада Милошевић Ђорђевић показује како се у Вуковом раду, па и у његовој поезији усменог стварања, плодотворно укрштају два традиционална тока и два типа културе, као спој индивидуалног и колективног. Овај спој, по њеном мишљењу, и иначе обележава културноисторијска кретања у добу Првог српског устанка и времену формирања нове српске државности и културе. Из споја „историјске традиције и савремености“, из чврсте укоренености у традицијску усмену културу и познавања научних ставова његовог доба – настају, истиче она, поједини Вукови закључци које потврђују нека од темељних научних истраживања 20. века. Вук, на пример, сведочи о специфичном односу певача према ауторству, што својим истраживањима потврђује и А. Б. Лорд. У светлу савремених изучавања усмене књижевности, Нада Милошевић Ђорђевић истиче Вукову свест да је за опстанак песме потребно прихватање од стране колектива, као и то да живот песме зависи од значаја опеване теме, дакле од тога колико песма остаје верна „идејној концепцији епске поезије“ да „бавећи се важним догађајима историје чува ‘народно битије и име‘“.

Значајан део студије *Казивајући редом* посвећен је Вуковом односу према усменој прози у коме је, према мишљењу Наде Милошевић Ђорђевић „до изражаја преваходно дошла Вукова примењена поетика“. Стилизацију усмене прозе у Караџићевим записима, Нада Милошевић Ђорђевић разматра начелно и практично: на примерима конкретне грађе, уз обимна указивања на досадашња изучавања овог сегмента. Посредно и непосредно, овде се разматра и трајно отворено питање „да ли се народна приповетка у Вуковој стилизацији може сматрати усменом творевином“. Прихватајући становиште оних истраживача који сматрају да се Вукови записи могу прихватити као „научна грађа за фолклористику“, ауторка разматра „основне идејне подстицаје“ који су условили формирање Вуковог односа према приповеткама. Она указује на утицај који су на Вука извршила браћа Грим, али наглашава да је и он сам имао и „своју ширу концепцију, која је прилагођена његовим сопственим идејама и српској културној грађи у целини“.

Тако разлоге за Вуково стилизовање народних приповедака, Нада Милошевић Ђорђевић види у тежњи да се – када је о приповеткама реч – пружи „углед народног језика у прози“, али и узорна слика традиционалне културе у којој ове приповетке настају. Она луцидно закључује да Вук поступа као „сваки народни усмени приповедач – интерпертатор“, те да је ова Вукова редактура „грађење приповетке по својству једне, већ постојеће, традиционалне приповедне структуре“ и да, у суштини, „није важно да ли Вук премешта речи у реченици, већ да их, кад то чини, премешта заиста ‘у својству српског језика’, нити је важно да ли додаје читаве нове одломке на постојеће текстове, већ да се, додајући их, користи искључиво готовим традиционалним богатством народног приповедања и намешта их на начин једне устаљене типске структуре народне приче“.

Прихватајући становиште да је Вук своју редактуру спроводио попут приповедача – интерпретатора, заснивајући је на познавању језика, „идеалних образаца усмене културе“ и „језичких формула патријархалне етикеције“, те, пре свега, на

познавању идеалне композиционе структуре усмених жанрова – Нада Милошевић Ђорђевић је јасно и прецизно артикулисала властити став, али није у потпуности искључила могућност да се, управо као „савршенство обликовања усменог жанра, његово литераризовање“ ове приповетке могу изместити из домена фолклора. (У закључним напоменама она и сама користи синтагму „њихови/ његови текстови“).

Ипак, у целини свог научног рада, а превасходно у изучавању усмене прозе, нарочито у оквиру књиге *Од бајке до изреке* (Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, 2000), Нада Милошевић Ђорђевић јасно показује и то да би се, уколико се доследно спроведе сагледавање фолклора као превасходно перформативно-комуникацијског феномена у одређеном социјалном контексту, из домена истраживања могао искључити сваки фиксирани текст, без обзира на ниво редакторских захвата. А овим би се, у крајњој линији, искључила и сама могућност формирања и изучавања националне, али и било које друге усменопоетске традиције.

Књига *Од бајке до изреке* сажима резултате капиталних истраживања приповедних жанрова у периоду између 1963. и 1999. године и, изузетно значајну, новонасталу студију *Легендарна њрича између бајке и њредања*. Обједињавањем у књигу ови текстови нису само учињени приступачнима већ је постигнуто много више. Захваљујући повезивању у нову целину, поједини сегменти ове монографије међусобно се наглашавају и допуњавају, осветљавајући богат и сложен истраживачки приступ, који на нивоу метода, грађе и њеног обухвата укршта битне, понекад веома разнородне равни изучавања усмене прозе, попут, рецимо, поетичког и књижевноисторијског аспекта изучаваних феномена. Уводни текст књиге (*Од теорија о настанку народних њриповедака до њихове њоделе*), у коме се у најопштији европски (па и светски) контекст изучавања генезе и одлика усмене прозе уклапа истраживање и класификовање усмених приповедака код Срба, па и шире, код Јужних Словена, далеко превазилази оквире скрупулозног позитивистичког приказа историје идеја и изучавања и показује суштинску прожетост и међусобну условљеност испитивања генезе усмене прозе и њених дескриптивно-компаративних истраживања с питањима класификације и поимањем проблема врста.

Слојевито и разубљено поимање жанрова усмене прозе представља изузетно значајан аспект укупног научног рада Наде Милошевић Ђорђевић. Посматрајући врсте усмене прозе, „као оквир за обухватање садржине у којој је битно открити поглед на свет, начин мишљења, природни исход еволуције грађе“, она демонстрира високоструктурирано, аналитички и теоријски продубљено поимање усменопоетских жанрова. Нада Милошевић Ђорђевић сагледава жанр као „најмањи заједнички садржалац врсте“, који истрајава у времену као „једини видљиви континуитет постојања народне књижевности“, њена специфична историја. Полазећи од општих европских и светских токова изучавања усмене прозе, које је продубљено познавала и изузетно предано пратила, она је, на широко захваћеној поетској грађи, демонстрирала ширу примењивост превасходно морфолошких и структуралних истраживања.

Доказујући да „Пропов метод одговара и другим врстама приповедака“, а не само бајци, она уводи прецизно одређен жанр легендарне приче, која се у претходним истраживањима придруживала било бајкама (по елементу чудесног), било предањима (према истиносличности) и утврђује које се Пропове функције, којим редоследом и на који начин јављају у структури легендарне приче, разликујући је и од бајке и од предања. Заступљеност одређених функција и њихов редослед она испитује и у новели, па и у предању (*Трајом Владимира Проја: од бајке до морфологије новеле и легендарне њриче; Сирукџура њредања и њриповедака о њририцању судбине њри рођењу*), чиме се ефектно показују и сличности и разлике међу жанровима.

До значајних и трајно обавезујућих налаза Нада Милошевић Ђорђевић долази и продубљеним изучавањем новосабраних збирки усмене прозе. Тако на примеру збирке приповедака из лесковачког краја, настале између 1953. и 1971. године, она ефектно открива и показује мене кроз које у свом трајању пролази жанровски систем усмене књижевности. Одступања конкретних текстова од жанра схваћеног као „идеални модел“, али и приповедачка прилагођавања властитога виђења света овом моделу, условљавају посматрање фолклорног текста као „динамичке конструкције“, осветљавајући тако функционисње „једног још увек живог уметничког ткива духовне и друштвене културе, која управо зато што је у превирању захтева вишестрану анализу“ („Континуитет и промене прозних облика“). Ови налази Наде Милошевић Ђорђевић вишеструко су драгоцени. Модерни човек није, изгледа, више способан да појми и прихвати чудо као еманацiju више силе већ непрестано тражи „реално“ објашњење. У прилог овом ставу сведоче мене кроз које у свом трајању пролази жанровски систем усмене књижевности. Као одступање конкретних текстова од жанра схваћеног као „идеални модел“ Нада Милошевић Ђорђевић, уз остало, побраја: окретање приповедача „стварном реалистичком окружењу савремених збивања“ и особену „рационализацију“ апстрактне стилизације усмене бајке, потребу да се чуда и чудесно протумаче (а тиме и пониште), преведу у домен могућег, или бар вежу за прошло време. Време бележења, показује она, оставља печат у особеном преплету усменог приповедања и елемената традиционалне културе која у њему истрајава с утицајима писане књижевности и свешћу приповедача о могућој „заосталости“ властитих прича и веровања.

Изузетно значајан аспект и студије *Од бајке до изреке* и целовито сагледано истраживачког рада Наде Милошевић Ђорђевић чине њена истраживања различитих аспеката жанра предања. Верујем да би сабирање и обједињавање свих текстова о предању Наде Милошевић Ђорђевић било драгоцено, не само као приступачна хрестоматија већ, пре свега, као подсетник на обавезујућу сложеност, обухватност и целовитост њеног приступа овом жанру. У најопштији методолошки оквир ауторкиног истраживања жанрова усмене прозе уклапају се и радови у којима она показује својства, тематске захвате и историјски, религијски и културни контекст појединих типова предања (поменимо само неке: *Народна ђесма* Дука у море бачен и ђредање о великом трашнику; *Драмски елементи у миђолошким народним ђредањима*; *Еђиђолошка ђредања као уметђносђ речи у контекстђ кулђуре*; *Библија и срђска народна ђредања*; *Истђоријска ђредања на међи књижевносђи и истђорије*; *Сеоба и срђска кулђурносђиђоријска ђредања*; *Предања у Вуковом Српском рјечнику објављеном 1818. ђодине*).

Полазећи од националне грађе, захваћене у широком временском распону од првих до савремених бележења и сагледане у контексту националне духовности и културе, али, истовремено, и уклапајући национално у шири јужнословенски контекст и, пре свега, у контекст европских и светских истраживања усмене прозе и фолклора – Нада Милошевић Ђорђевић се позиционира као један од најсистематичнијих и најзначајнијих истраживача српске усмене прозе и један од најзначајнијих јужнословенских истраживача ове области. Њене истраживачке домете трабало би и даље сагледавати и испитивати.

У том сагледавању свакако би требало систематизовати и детаљно размотрити и њено бављење кратким говорним формама, које се креће од основног одређења жанрова (у студији *Од бајке до изреке*, лексикону *Народна књижевносђи*, који је написала заједно са Радмилом Пешић, и који досад спада у основне приручнике студената српске књижевности, и *Речнику књижевних ђермина*) до антологијских избора који садрже драгоцене напомене и коментаре (поред осталог такве су књиге *Од како се земља охладила. Прозни облици срђске народне књижевносђи и мале*

фолклорне форме /1986/; *Пође слаӣ нејослаӣ* /1986/; *Ни црно ни бело ни јес̄ӣе ни није* /1986/; *Више ум замисли не̄о море њонесе* /1987/; *И звезде на небу ус̄ӣрели* /1988/).

Изузетно значајне научне домете Нада Милошевић Ђорђевић остварила је и као изучавалац усмене поезије у контексту жанрова усмене књижевности, али и у плодотворним укрштајима с писаном књижевношћу. Односом усмене прозе (превасходно предања и легенде) и поезије бави се њена капитална монографија *Зајегничка шемајско-сижејна основа ср̄скохрвајских неисторијских ејских њесама и њрозне ѡтрадиције* (Београд: Филолошки факултет, 1971), настала на основу њене докторске дисертације *Односи ср̄скохрвајских ејских њесама „најстаријих времена“ и ѡрозних ѡредања*. Деветнаест студија окупљених у овој монографији до данас су незаобилазна основа за сва компаративна изучавања неисторијске (приповедне епике) и других жанрова усмене (или писане) епике.

Монографија *Рагосӣ ѡрејознавања* (Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 2011) посвећена је у целини односу средњовековне и усмене књижевности која се тематски везује за историјске периоде од владавине Немањића, преко Косовског боја, до владавине деспота Стефана Лазаревића. Овом и претходно изучаваном темом (на шта указује и изузетно скрупулозни преглед ставова и домета претходних истраживача) Нада Милошевић Ђорђевић се бави пружајући низ нових и драгоцених увида, који откривају њену широку ерудицију. Та ерудиција, поред изучавања народне књижевности, обухвата и домен историјских изучавања и студија о старој књижевности, изузетно познавање поетске грађе, опет не само оне из домена народне већ и оне која припада старој књижевности. Ипак, доминантни у студији *Рагосӣ ѡрејознавања*, пре свега, јесу изузетан аналитички сензибилитет ауторке и њена радосна посвећеност теми властитог истраживања. Иновативно је, на пример, сагледавање односа доминантне усмене традиције и усменопоетских образаца и тематике у садржини истраживаних усмених песама са хришћанско-црквеним слојевима и мотивима, чија се генеза недвосмислено може посматрати као резултат непосредног преузимања тема и мотива старе књижевности. Ови сегменти преузети из писане књижевности преплићу се, притом, с граматиком усменог песничства и особеним погледом на свет његових твораца и реципијената, а посебан однос успоставља се преко различитих видова локалних предања.

Нада Милошевић Ђорђевић показује да се, истовремено, и српска усмена традиција о Стефану Немањи, на пример, јасно препознаје као један од утицајних слојева писаних средњовековних споменика и хроника, што је, по њеном виђењу, последица заједничке вредносне и духовне осе.

Сагледавање односа народних предања о Светом Сави и српске „средњовековне речи“, Нада Милошевић Ђорђевић почиње освртом на најзначајније резултате изучавалаца који су се пре ње бавили овом темом. Она закључује да су одређене аналогije које постоје између поетике усмених предања и поетике средњовековних житија омогућиле „да се поједини мотиви, мотивске схеме или композиционе структуре, ментални склопови или психолошка становишта преузимају из средњовековне књижевности и обратно“. Као обједињујућу жижу хагиографске и усмене књижевности, она, верујем с пуним правом, сагледава чуда која и у средњовековној и у усменој књижевности врши виша сила да би недвосмислено потврдила шта је истинито и правично.

Један од најзначајнијих доприноса монографије *Рагосӣ ѡрејознавања* представља сагледавање народне и хришћанске културе као два културна тока који столећима живе напоредо. При обликовању ове хипотезе Нада Милошевић Ђорђевић се позива на радове Арона Гуревича, али то нипошто не умањује значај њених сагледавања ових упоредних токова и њихових битних укрштања, у којима се народна култура не показује ни по чему инфериорном.

Изузетно је значајан и закључак који проистиче из целине обједињене насловом *Косово њоље*. (Сам овај привидно једноставни наслов покреће фину игру асоцијација на различита уобличиња овог „убавог поља“: на којем се трајно посведочује истина и правда, граде цркве „од чисте свиле и скерлета“ и осваја „царство небеско“, али, истовремено, збива и страшна издаја, због које оно постаје крваво разбојиште и „грдно судилиште“ Његошево.) Бавећи се различитим хипотезама о настанку песма о Косовском боју – неколико деценија или чак векова после битке или као непосредан одјек боја – Нада Милошевић Ђорђевић се, с пуним правом опредељује за друго становиште, поред осталог и због „преклапања у формулативности и семиотици средњовековног и и фолклорног поетског система“. Тако она указује на трагове већ формиране поетике усменог певања у песми о робовању Јанка Сибињанина. Сем тога, она показује како се у средњовековним списима о кнезу Лазару могу уочити „структурно-композициона и лексичко формулативна својства усмене уметности речи“.

Пажње је вредна и студија *Народна њредања о деспоићу Сџефану Лазаревићу*, где се поново указује на паралелну егзистенцију два културна и књижевна тока. Нада Милошевић Ђорђевић доказује да је усмена традиција о деспоту Стефану Лазаревићу морала бити развијена још у 15. веку и открива њене трагове у *Жићи-ју деспоића Сџефана Лазаревића* Константина Филозофа. У овој монографији и у целини свог научног рада, она инвентивно прожима и повезује поетичке и књижевноисторијске увиде остварујући комплексне увиде у српску культуру.

Када су Мирјана Детелић (1950–2014) и Снежана Самарџија зборник у част проф. др Наде Милошевић-Ђорђевић насловиле *Жива реч*, оне су, истовремено, исказале један од најтачнијих судова о њеном укупном научном ангажману. И данас, као и тада дело Наде Милошевић Ђорђевић остаје живо, животодавно и подстицајно, једнако као што живо остаје сећање њених студената и сарадника на њену изузетну људску лепоту и топлину.

Љиљана Пешикан-Љуцићановић

РЕГИСТАР

Индекс кључних речи

- авангарда 151, 703
Албрехт Дирер 691
Америка 765
анималистика 51
Арсеније Вујић 503
Атанасије Стојковић 419
- барок 176
безумље 567
бестијаријум 243
библиографија 95
биографизам 667
божанство 567
Божидар Петрановић 67
бонтон 441
- Викентије Јовановић 477
вила 51
витешки роман 631
Војислав Илић 667
- Герасим Зелић 465
Гете 587
грчка божанства 721
- Давид Албахари 749
Далмација 465
дворска љубав 631
дијалект 211
Димитрије Доситеј Обрадовић 419
дискрузивни нивои 651
дитирамб 667
Доситејево доба 405
доситејевски језик 371
драма 163
Други 163
друштвене и хуманистичке науке 176
европски обрасци 405
- емигранти 163
еп 455
епифанија 567
епски десетерац 33
етнија 176
етничка маса 176
- жанр 389
женски принцип 735
Живко Милићевић 703
животиња 51
жртва 609
- Захарија Орфелин 419
звезда 721
Злајнаја књижица 441
змија 51
- игра речима 261
идеологија 735
индивидуа 651
иницијација 609
информатор 211
историја 7
историја језика 7
историја приватности 176
историја уметности 176
Истичнице 735
- јапанска народна приповетка (мукашиба-
наши) 113
јапанска ратна пропаганда 113
јапански империјализам 113
језик 151, 405, 749
Јован Думић 503
Јован Рајић 419
Јован Сундечић 67
Јосиф Каракасовић 503
јуначка епика 33

- Карловачка митрополија 477
 књижевна историја 7
 књижевноисторијски статус тематско-мотивски регистар 67
 књижевност 151
 Кокугаку школа 113
 компаративистика 7
 конфесионална полемика 465
 кукавица 51
 култ хероја 33
 култура и политика сећања 176
 културологија 7
- лексичка креативност 261
 лексички славенизам 371
 лингвостилистика 7
 логика мимесиса 651
 лозе 211
 Лотреамон 243
- Љубомир Симовић 735
- магистрати 493
 машта 651
 меланхолија 691
 метаморфоза 51
 метафикција 749
 метод упитника 357
 Меднун и Лејла 129
 Милан Панић 211
 Милован Видаковић 455
 Милош Црњански 691
 мистицизам 129
 митрополит Стефан Стратимировић 465
 младост 95
 Мојсије Петровић 477
 Момотаро 113
 Момчило Настасијевић 703
 Мохач 211
- наративне стратегије 651
 наративни мотиви 651
 наратологија 679
 народ 176
 нација 176
 национализација 405
 небо 419
 Ниче 587
 Новица Тадић 243
- обред 609
 оријенталне књижевности 129
- Павле Ненадовић 477
 Павле Соларић 441
- парафраза 679
 Пера Сегединац 503
 песма 609
 песништво 587
 писари 493
 писац 749
Повесји о Трицијану и Ижсоји 631
Повраћак на јочейак 765
 подтекст 129
 поезија 667
 поетика 67, 151, 651, 703
 позајмљенице 371
 посторвеловски друштвени поредак 765
 поступак хероизације 33
 Правитељствујушчи совјет 493
 Први српски устанак 493
 преображај 651
 преплет 651
 пресократовци 587
 пречани 493
 припадност 163
 приповијетка 405
 продуктивност 261
 просветитељство 419
 психолошки приступ књижевности 691
 пуризам 371
- репрезентологија 679
 референцијалност 651
 роман 455
 романтизам 243
 рукописна грађа 465
- савремена поезија 243
 самопротивречје 163
 свадба у Тимоку 609
 семантичко-синтаксичка анализа 357
 семиотика српске културе 176
 синтакса 357
 славенизми 389
 славеносрпска епоха 357, 455
 славеносрпски језик 371, 389
 сликарство 176
 Соаве Франческо 441
соборник 609
 соко 51
 Српкиње у књижевности 95
 Српска књижевна задруга 703
 српска књижевност 129
 српски предромантизам 455
 стварносна проза 211
 стварност 151, 749
 стил 261
 стилске формације 67
 Стојан Новаковић 95

- структуралнолингвистички приступ 357
 структуре и подструктуре 651
 субјективна и објективна стварност 651
 сурфикција 749
 суфизам 129
- творба речи 261
 текстологија 7
 теологија 7
 теорија и методологија 176
 Теренско истраживање 609
 Тешић 765
 Тихомир Болманац 211
 трагедија 567, 721
 трансмотивација 651
 транстекстуалност 651
 туђи говор 679
 тужбалица 33
- уметничко дело 691
 уметност 176
 умјетничка обиљежја 67
 универзалне вредности 735
- фамилијарно несвесно 691
- фантастика 651
 фауна 721
 феудална епика 631
 фикција 749
 филм 151
 Филозофија 587
 философија 7
 флора 721
 Хабзбуршка монархија 477
 Хајдегер 587
 Хелдерлин 587
Хроника моје вароши 703
 хронотоп путовања 455
- Циџанче* 667
 цркве и манастири 176
- читалац 749
 чудо 51
- Ц. Р. Р. Толкин 455
- школство 477
- deus ex machina* 567

ИМЕНСКИ КАТАЛОГ

- Авдаловић Миролуб 208
Аврамовић М. 836
Агапкина Татьяна 618, 619, 621
Адисон / Едисон Џозеф (Joseph Addison) 411
Адорно Теодор (Theodor W. Adorno) 321
Аети (Aëtius) 581
Ајдачич Дејан В. / Ајдачич Дејан В. 64, 163, 168, 173, 622, 836
Ајџановић Јелена 360, 364, 365, 366, 367, 540
Акима Тошио (Toshio Akima) 118
Албахари Давид 749, 750, 751, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 816
Албертус Магнус (Albertus Magnus) 846
Албин Александар 358, 359, 366, 367, 372, 542
Алварис Емануел 486
Александр II Николаевич 73
Алексеев А. А. 352
Алексијевић Спиридон 473
Алексић Б. 836
Алексић Јана М. 835, 843, 845
Алексић Милан Д. 328, 842, 843
Алигијери Данте (Dante Alighieri) 13, 23, 285, 694, 846
Алкеј (Ἀλκαίος) 573
Алкуин / Алквин (Alcuin) 602
Алт Петер-Андре (Peter-André Alt) 603
Аморети Карло (Carlo Amoretti) 450
Анакреонт (Ἀνακρέων) 24
Анаксимандар из Милета (Ἀναξίμανδρος) 594, 595, 597, 604
Андерсен Ханс Кристијан (Hans Christian Andersen) 100
Андерсон Бенедикт (Benedict Anderson) 200, 207
Андрић Иво 11, 20, 21, 22, 129, 282, 283, 289, 296, 314, 517, 680, 711, 718, 816, 820, 821, 835, 837, 842, 843, 844, 845
Андрић Никола 443
Антоније Византијски 444, 445
Антонијевић Живана / Слепа Живана 33, 34, 35, 37, 38, 48, 50
Антоновић Исаија 480, 481, 489, 529
Ануј Жан (Jean Marie Lucien Pierre Anouilh) 286
Аранитовић Добрило 65
Аријес Филип (Philippe Ariès) 175, 184, 185, 186, 187, 188, 207, 208
Аристотел (Ἀριστοτέλης) 152, 286, 568, 573, 574, 583, 594, 599, 695, 846
Аристофан (Ἀριστοφάνης) 577
Арнаутовић Александар 853
Арсенијевић Баталака Лазар 494, 495, 496, 500
Арсић Ирена 13, 15
Атанацковић Милодолска Анка 97
Атвуд Маргарет (Margaret Atwood) 267, 268
Атила / Атила Хунски / Бич Божји (Attila) 634
Аћимовић Емилија 837
Ауербах Ерих (Erich Auerbach) 283, 284
Ахматова Ана Андрејевна (Анна Андреевна Ахматова) 837
Ахметагић Јасмина 263, 699, 700
Ацельо Чампи Карло (Carlo Azeglio Ciampi) 851
Ашбот Оскар (Oszkár Asbóth) 823
Ашић Тијана 812
Бабић Гордана 182
Бабић Душко Н. 21, 23, 28
Бабић Јосип 688
Бабић Миланка 808, 812
Бабић Недељко 807
Бабић Сава 308, 777

- Бабовић Милосав 21, 22
 Багић Крешимир 680
 Бада Золтан 385
 Бадалић Хуго 70, 74, 76, 93
 Бајазетов Вучен Александра 208
 Бајићи, породица 223
 Бајић Дарко 170
 Бајић Исидор 19
 Бајрактаревић Фехим 136
 Бајрон Џорџ Гордон (George Gordon Byron) 10
 Бајчета Владан 835
 Бакин Кјокутеи (Kyokutei Bakin) 122
 Баковић Благоје 808, 810
 Бакотић Петар 60, 63
 Бакрач Милица 807, 808, 810
 Балзак Оноре де (Honoré de Balzac) 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665
 Балугџић Јован 380
 Бан Матија 12, 15
 Банашевић Никола 635
 Бањанин Љиљана М. 300, 301, 302, 303, 317, 318, 320, 837
 Баратински Јевгениј (Евгѐний Абра́мович Бараты́нский) 837
 Барони Луџија (Lucia Baroni) 319
 Барт Ролан (Roland Barthes) 184, 207, 293, 322
 Бартенштајн Јохан Христоф барон (Johann Christoph, baron von Bartenstein) 529
 Бартоломеус Англикус (Bartholomaeus Anglicus) 846
 Бартуловић Нико 821
 Басара Светислав 750
 Бауер Лори (Laurig Bauer) 264
 Баум Дејвид (David Baum) 784
 Бауман Зигмунт (Zygmunt Bauman) 768
 Бахтин Михаил Михајлович (Михаил Михайлович Бахтин) 460, 462, 679, 683, 687, 688
 Бачевић Димитрије 182, 183
 Башко Агњешка (Agnieszka Baszko) 642
 Башлар Гастон (Gaston Bachelard) 245, 251, 253, 256, 258
 Београнде Роберт Де (Robert-Alain de Beau-grande) 360
 Бегић Мидхат 144, 387
 Беговић Никола 798, 805
 Бекер Мирослав 207
 Бекић Томислав 583
 Бекон Френсис (Francis Bacon) 590
 Белачевић Јован 498
 Бели Анђела (Angela Belli) 286
 Белић Александар 517, 550, 711, 712, 718
 Белова Олга (Ольга Белова) 519
 Беловидов Петар 523
 Бен Готфрид (Gottfried Benn) 251
 Бенедикс Р. 99
 Бенсфилд Ени (Anne Bensfield) 685
 Бергсон Анри (Henri Bergson) 151, 152, 155, 291, 294
 Беренгартен Ричард / Ричард Бернз, псеудоним (Richard Berengarten / Richard Burns) 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 789
 Берић Павле 375
 Бернхард Томас (Thomas Bernhard) 755
 Берчек Александар 238
 Берул (Béroul), XII век 633, 636
 Бећковић Матија 8, 9, 15, 16, 21, 28, 29, 325, 326, 327, 807, 836
 Бечејски Мирјана 256, 259, 321, 322, 323, 324
 Бијелић Јован 158
 Билинић Харолд 19
 Бјелаковић Исидора Г. 25, 27, 28, 345, 351, 352, 353, 360, 364, 365, 367, 368, 369, 372, 379, 385, 389, 390, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 404, 451, 483, 488, 503, 505, 506, 512, 513, 517, 521, 526, 538, 540, 542, 543, 545, 546
 Бјелановић Недељка В. 299, 703, 835
 Благојевић Марија 842, 843
 Блејк Вилијам (William Blake) 783
 Бован Владимир 63, 615, 621, 793, 797
 Богданова Љиљана (Љиљана Богданова) 621
 Богдановић Димитрије 182, 635, 636, 647
 Богдановић Константин 415
 Богдановић Милан 288, 289, 326
 Богдановић Ци Предраг 808, 810
 Боговић Мило 465
 Бодел Жан (Jean Bodel) 643
 Боденштет Фридрих (Friedrich von Bodenstedt) 141
 Бодјански Осип (Осип Бодянский) 634
 Бодријар Жан (Jean Baudrillard) 765, 769, 771, 776, 833
 Божовић Григорије 825, 826, 828
 Божовић Петар 68, 78, 79, 94
 Бояджијева Стојанка 621
 Бојанић Ђирковић Мирјана 823, 824, 825, 826, 827, 828
 Бојић Лазар 540, 541
 Бојић Милутин 325
 Бојовић Драгиша 317
 Болић Прокопије 375
 Болманац, породица 220, 225, 233
 Болманац Ђорђе 222, 223, 224

- Болманац Ђука 221, 222, 223, 225, 226, 227, 228, 231, 233
 Болманац Емица, удата Козић 221, 224
 Болманац Исидор 223, 224
 Болманац Јоцо 222, 224
 Болманац Јоцан 223, 224
 Болманац Јулка 224
 Болманац Коста 222, 224
 Болманац Лазо 223, 224
 Болманац Марта 224
 Болманац Наталија, рођ. Шумановић 221, 224, 227
 Болманац Нико 223, 224
 Болманац Саво 223, 224
 Болманац Светозар 224
 Болманац Симо 223, 224
 Болманац Стеван 222, 223, 224
 Болманац Тихомир 215, 218, 221, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 233, 235
 Борхес Хорхе Луис (Jorge Luis Borges) 322, 660
 Ботичели Сандро (Sandro Botticelli) 117
 Боцарић Анастас 19
 Бош Хијеронимус (Hieronymus Bosch) 249
 Бошков Мира 350, 353
 Бошковић Драган 808, 809, 812, 819
 Бошковић Драгана 237
 Бошковић Јован 379, 381, 382, 383, 384, 385, 537, 547
 Брадаш Марија 320
 Бразилер Т. 99
 Брајовић Тихомир 740, 747, 835
 Брак Жорж (Georges Braque) 158
 Бранковић Ђорђе 348, 353, 355, 361, 512
 Бранковић Ђурађ 33, 35, 37, 40, 41, 42, 45, 46, 48
 Бранковићи, владарска лоза 179, 180
 Браун Максимилијан (Maximilian Braun) 38, 48, 49
 Бретон Андре (André Breton) 257
 Брехт Бертолт (Bertolt Brecht) 285, 652
 Брикнер Александар (Alexander Brückner) 632, 634
 Брковић Живко 13, 17
 Бродски Јосиф (Ибсиф Александрович Бродский) 142, 147, 285
 Брозовић Далибор 545
 Брукс Клинт (Cleanth Brooks) 681
 Брукс Петер (Peter Preston Brooks) 700
 Бруни Алесандро Марија (Alessandro Maria Bruni) 318
 Бруно Ђордано (Giordano Bruno) 851
 Брчић Иван 84
 Бубало Ђорђе 517
 Бубер Мартин (Martin Buber) 163, 164, 165, 173, 174
 Бугарски Ранко 268, 272, 852
 Бугарски Стеван 526, 528
 Булатовић Миодраг 298
 Були Мони де 158
 Булић В. 544
 Буловић Иринеј 8, 9, 20, 28, 29
 Буонароти Микеланђело (Michelangelo Buonarroti) 694, 698
 Бут Вејн (Wayne Booth) 687
 Бушетић Тодор 611, 620, 621, 627
 Бхат Раџнатх (Bhat Rajarama) 840
 Вагнер Андрија 109
 Вагнер Вилхелм Рихард (Wilhelm Richard Wagner) 770
 Вајнингер Ото (Otto Weininger) 822
 Валдман Ен (Ann Waldman) 783
 Валенцова Марина 616, 621
 Валожић Велимир 100, 109
 Валцел Оскар (Oskar Franz Walzel) 184
 Ван Генеп Арнолд (Arnold van Gennep) 55, 63, 615, 616, 621
 Василијевић Василије 34
 Василијевић Јов 182, 183
 Васиљевић Миодраг 615, 621
 Васин Горан Т. 477, 478, 479, 480, 482, 488, 489, 503, 504, 505, 512, 528, 531
 Васић Анкица 98
 Васић Данијела Б. 54, 63, 113, 116, 117, 118, 122, 125, 126
 Васић Кара Марко 498
 Васић Милан 212, 240
 Васић Павле 182
 Васић Растко 489
 Валденфелс Бернхард (Bernhard Waldenfels) 163, 171, 173, 174
 Везилић Алексије 540, 541
 Велек Рене (René Wellek) 663
 Велимировић Николај 9, 20, 21, 22, 24, 29, 290
 Велисављевић Сида / Велисављевић–Пачу Персида 97, 105, 108
 Велмар-Јанковић Владимир 288
 Велфлин Хајнрих (Heinrich Wölfflin) 175, 183, 184, 208
 Вентадур Бернар де (Bernard de Ventadour) 633
 Веселинов Иванка 97
 Веселовски Александар Николаевич (Александр Николаевич Веселовский) 632, 634
 Видак Стеван 219

- Видаковић Милован 350, 358, 367, 372, 375, 376, 378, 386, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 537
 Видовић Жарко 25
 Вијатовић–Радивојевић Јулијана 104, 107
 Викерс Мајкл (Michael Vickers) 286
 Виктор Емануел III (Vittorio Emanuele III) 320
 Вико Ђанбатиста (Giovan Giambattista Vico) 195
 Вилхар Албин 574, 583
 Винавер Станислав 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 227, 240, 290, 315, 316, 704, 705, 708, 709, 711, 713, 718
 Виноградова Людмила 616, 617, 621
 Витгенштајн Лудвиг (Ludwig Wittgenstein) 755, 762, 824
 Витезица Винко 288
 Витезовић Милован 808, 810
 Витковићи, ктители манастира Шишатовца 532
 Витошевић Драгиша 747
 Вишњић Чедомир 489
 Вјаземски Пјотр Андрејевић (Пётр Андреевич Вяземский) 10
 Владисављевић Димитрије 110
 Владислав IV Васа (Władysław IV Vasa) 634
 Владић Јованов Милена П. 651, 653, 654, 656
 Владушић Слободан 315, 724, 732, 820
 Влаевска Ана (Anna Vlaevska) 319
 Влацић Љубомир 467, 470, 471, 473
 Воглар Иван 259
 Војводић Момир 15, 807, 808
 Војиновић Косовац Коста 825
 Војновић Јелена 364, 367, 368
 Волин Шелдон (Sheldon S. Wolin) 767
 Волпони Паоло (Paolo Volponi) 851
 Волтер (Voltaire) 195, 424, 654
 Вордсворт Вилијам (William Wordsworth) 784
 Вранеш Бранко 835
 Врховац Радивоје 382, 385
 Врчевић Вук 41, 110
 Вујановић Гаврило 495
 Вујић Арсеније 503, 505, 506, 507, 508
 Вујић Јоаким 373, 375, 376, 435
 Вујић Владимир 287, 288, 289, 290
 Вујичић Стојан 238, 823
 Вуковић Сретен 807
 Вукадиновић Алек 807
 Вукадиновић Зора 834
 Вукадиновић Нићифор 444, 445, 446, 451
 Вукашиновић Верољуб 325, 328
 Вукићевић Јанковић Весна 8, 12
 Вукобрат Урош 223, 240
 Вуковић Ђорђевић 743, 747
 Вуксан Душан 27
 Вуксановић Миро 7, 8, 9, 10, 13, 20, 21, 25, 26, 29, 842, 843
 Вукчевић Радојка 21, 23, 836
 Вујић Софија 97
 Вулићевић Вујица 494
 Вулићевић Ђуша 494
 Вуличевић Људевит 320
 Вуловић Светислав 376, 377, 379, 384, 385, 547
 Вулф Вирџинија (Virginia Woolf) 652, 665
 Вучић Перишић Тома 497
 Вучићевић Бранко 158
 Вучковић Радован 143, 144, 147, 288
 Вучо Александар 158
 Вучо Јулијана 852
 Гавела Ђуро 106, 408
 Гавриловић Андра 18, 34
 Гавриловић Владан 505, 512
 Гавриловић Јован Л. 749, 751
 Гавриловић Љиљана 49
 Гавриловић Миломир 738, 747, 836
 Гавриловић Никола 483, 486, 488
 Гавриловић Славко 481, 483, 488, 505, 512
 Гавриловић Стефан 444
 Гагић Александра Ј. 523
 Гагић Јеремија 495, 496
 Гађански Иван 779
 Галица Бобић Богдана 782, 788
 Ганди Мохандас Карамчанд (Mohandas Karamchand Gandhi) 292, 293, 840
 Гарашанин Илија 72
 Гароња Радованац Славица О. 795, 796, 797, 798, 800, 804, 807
 Гасет Хосе Ортега и (José Ortega y Gasset) 774
 Гаспари Адам Кристијан (Adam Christian Gaspari) 540
 Гаспаров Михаил Леонович 44, 45, 49
 Гаталица Александар 583
 Гатсос Никос (Νίκος Γκάτσος) 780
 Гвозден Владимир 302
 Геземан Герхард (Gerhard Gesemann) 288, 615, 617, 622
 Георгијевић Давид 487
 Георгијевић Јован 487, 532
 Георгијевић Крешимир 68, 94
 Герасимов Дмитриј /Дмитриј Схоластик (Дмитрий Герасимов /Дмитрий Схоластик) 521
 Гербран Ален (Alain Gheerbrant) 247, 248, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730

- Геснер Саломон (Salomon Gessner) 413, 414
 Гете Јохан Волфганг фон (Johann Wolfgang von Goethe) 10, 129, 136, 137, 138, 141, 144, 146, 147, 156, 170, 587, 589, 591, 594, 597, 598, 599, 603, 606, 655, 658, 659, 665, 784, 824
 Гибовић Никола 481
 Глигорић Бранимир 583
 Глигорић Велибор 288, 706
 Глишић Милован 814, 815
 Глишић Слободанка 208
 Глумац Дивна 125
 Глушчевић Зоран 386
 Гогољ Николај Васиљевић (Николай Васиљевић Гогољ) 703
 Гој Едвард Денис (Edward Dennis Goy) 22, 23
 Гончаров Иван Александрович 97
 Гордић Петковић Владислава 13
 Гордић Славко 13, 15
 Горки Максим (Максим Горькии) 833
 Гортан Премк Даринка 304, 311
 Господар Вујица 497
 Готама Буда (Gautama Buddha) 839
 Готлоб Винклер Еуген (Eugen Gottlob Winkler) 592
 Готфрид Стразбуршки (Gottfried von Strassburg) 633, 636, 640
 Гоци Карло (Carlo Gozzi) 411
 Грациози (Graziosi) 443
 Грбић Драгана А. 419, 424, 428, 431, 434, 435, 540, 541, 722, 732, 842
 Грбић Саватије 611, 612, 613, 617, 622, 627
 Грдинић Никола 473
 Гревил Орни / Госпођа Алис Диран, псеудоним (Henry Gréville / Mrs. Alice Durand) 99
 Гревс Роберт (Robert Graves) 727
 Грим Вилхелм (Wilhelm Grimm) 853
 Грим Гералд (Gerald Grimm) 484
 Грим Јакоб (Jacob Grimm) 855
 Грицкат Ирена 345, 348, 353, 358, 360, 361, 365, 367, 372, 382, 385, 544, 631, 632, 635, 636, 637, 638, 647
 Грковић-Мејџор Јасмина 25, 26, 27, 29, 363, 367, 507, 518, 534
 Грубачић Слободан 602, 606
 Грујић Радослав М. 188, 240, 479, 480, 483, 485, 488
 Грујовић Божидар 495
 Грујовић Мијаило 495, 496, 498, 499
 Грушецка Ана (Anna Gruszecka) 642
 Грчић Јован 70, 94, 674
 Гудзиј Николај (Николай Гудзий) 632
 Гудков В. П. 350, 351, 353
 Гура Александар Викторович 52, 53, 611, 616, 617, 619, 622, 728, 732
 Гуревич Арон (Aron Yakovlevich Gurevich) 858
 Дабић Богдан Ј. 392, 402
 Дабић Војин С. 504, 512
 Дабић Стојан 842
 Давидов Динко 182, 504, 512
 Давидовић Димитрије 371, 407, 411, 412, 414
 Дамјанов Сава 8, 10, 13, 14, 456, 463
 Дамјановић Василије 487
 Дан Мариана (Mariana Dan) 291, 293, 294, 295
 Данилов Иван 84
 Даничић Ђура 26, 27, 372, 379, 380, 383, 384, 387, 458, 463, 537, 547, 732
 Данојлић Милован 214, 222, 239, 240, 241, 836
 Дарвар Димитрије 444, 452
 Дарвин Чарлс (Charles Darwin) 591
 Даумер Георг Фридрих (Georg Friedrich Daumer) 141
 Дворниковић Владимир 35, 36, 44, 47, 49
 Деви Ж. 835
 Девото Ђакомо (Giacomo Devoto) 851
 Деканић Јаноски Соња 638, 640
 Декарт Рене (René Descartes) 187, 600
 Дела Каза Ђовани (Giovanni Della Casa) 445, 446
 Делабастита Дирк (Dirk Delabastita) 264
 Делић Јован 8, 11, 12, 13, 15, 16, 21, 22, 29, 711, 718, 736, 745, 747, 781, 788, 827, 834, 835, 836, 837
 Делић Лидија Д. 51, 55, 60, 64, 65, 738, 746, 747, 848
 Деретић Јован 11, 18, 21, 22, 23, 69, 71, 94, 146, 147, 211, 240, 411, 413, 414, 415, 416, 435, 456, 463, 515
 Державин Гаврил Романович (Гавриил Романович Державин) 10
 Деспић Дејан 19
 Деспић Ђорђе М. 667
 Деспотовић Петар 478, 488
 Детелић Мирјана 47, 48, 49, 53, 60, 64, 65, 615, 622, 746, 747, 859
 Дешић Милорад 312
 Диби Жорж (Georges DUBY) 175, 184, 185, 186, 187, 188, 207, 208
 Диди Кристијано (Cristiano Diddi) 318
 Дизни Волт (Walter Elias Disney) 155, 156, 157, 158
 Дијагора (Διαγόρας) 580
 Диједо Анђело (Angelo Diedo) 466
 Дикенс Чарлс (Charles Dickens) 96, 98, 109, 154

- Дилтај Вилхелм (Wilhelm Dilthey) 592, 606
 Дима Александар (Alexandre Dumas) 154, 156, 157
 Димитријевић Владимир 287, 289, 713, 718
 Димитријевић Јелена 301, 302
 Димитријевић Николај 479
 Димитријевић Христофор 478
 Димитријевић–Дејановић Драга 97, 98, 105, 109
 Димитријевна Кузмина Вера (Вера Димитриевна Кузьмина) 632
 Димитриј Михаило 496
 Димић Мома 212, 213, 227, 240
 Димић Петар Д. 99
 Димић Теофил 499
 Диоген из Синопе (Διογένης) 315
 Дирер Албрехт (Albrecht Dürer) 691, 693, 694, 695, 696, 698, 699, 700
 Ди Шам (De Camp) 75
 Дмитриев П. А. 353
 Добрашиновић Голуб 106, 110
 Добровски Јозеф / Јосиф (Josef Dobrovský) 195, 372, 432, 435
 Додс Ерик Робертсон (Eric Robertson Dodds) 568, 583
 Дољанчевић Радован 496
 Донат Елије / Елијус (Aelius Donatus) 486, 488
 Дандоло Виченцо (Vincenzo Dandolo) 470
 Достанић Радмило 480, 485, 488
 Достојевски Фјодор Михајлович (Фёдор Михайлович Достоевский) 290, 655, 697
 Дошеновић Јован 374, 458, 463, 537
 Драгићевић Рајна 266, 276, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 546
 Дражић Јасмина Н. 261, 314, 368
 Драинац Раде 289, 818, 823, 824, 825, 826, 827, 828
 Драшковић Бора 833
 Дреслер Волфганг (Wolfgang U. Dressler) 360
 Дриоли Салгети (Salghetti Drioli) 72
 Дујмов Драгомир 215, 225, 239
 Дукат Здеслав 286
 Дукић Алекси 496
 Думић Јован 503, 505, 506, 511
 Дучић Јован 19, 22, 129, 143, 144, 145, 147, 289, 320, 327
 Дучић Нићифор 535
 Душанић Дуња 282
 Баковић Исаија 478
 Баковић–Швајцер Корнелиа 701
 Билас Милован 21, 22, 23
 Бокић Даница 619, 622
 Борђевић Белић Смиљана 622
 Борђевић Бора 808, 835
 Борђевић Владан 612, 813
 Борђевић Владимир 612, 614, 622, 627
 Борђевић Драгутин 52, 53, 612, 616, 622, 629
 Борђевић Мата 495
 Борђевић Слободан 208
 Борђевић Тихомир Р. 36, 39, 42, 47, 49, 52, 64, 616, 622, 623, 853
 Борђевић–Миловук Катарина 108
 Борђић Петар 517
 Борђић Стојан 842
 Букић Весна 609
 Букић Перишић Жанета 843
 Булинац Васа 505
 Бурђевић Ђорђе 820, 827
 Бурић Војислав 38, 48, 49, 624, 668, 676
 Бурић Војислав Ј. 175, 182
 Бурић Д. 99
 Бурић Живојин 288
 Бурић Јанићије 494, 497, 499
 Бурић Милош Н. 286, 288, 574, 577, 583, 588, 593, 606
 Бурић Мина 296, 835
 Бурић–Гођевац Љубица 100
 Бурић–Марковић Спасенија–Пата 100
 Буричковић Дејан 13
 Буришин Диониз 284
 Бурковић Живко 25
 Буровић Д. 836
 Буровић Жарко 13
 Еберхард Јохан Август (Johann Augustus Eberhard) 424, 434
 Евертовски Томаж (Tomasz Ewertowski) 13, 17
 Езоп (Αἰσώπος) 401
 Екартсхаузен Карл фон (Karl von Eckartshausen) 541
 Екмечић Ливија 843
 Еко Умберто (Umberto Eco) 681, 686, 688, 753
 Елез Весна 835
 Елермајер–Животић Олга 836
 Елијаде Мирча (Mircea Eliade) 291, 292, 293, 294, 295
 Елиот Томас Стернс (Thomas Stearns Eliot) 281, 291, 294, 652
 Елиот Џорџ (George Eliot) 837
 Елитис Одисеас (Οδυσσεύς Ελύτης) 780
 Емпедокле (Εμπεδοκλής) 593, 596
 Енриети Марио (Mario Enrietti) 319
 Епштејн Михаил (Mikhail Epstein) 321

- Ераковић Радослав Љ. 13, 14, 29, 455, 456, 463
 Ердужељи Мелхиор (Érdújhelyi Menyhért) 482, 488
 Еренбург Иља (Ильѝ Григорьевич Эренбург) 523
 Ериксен Томас Хилан (Thomas Hylland Eriksen) 200, 208
 Есхил (Αἰσχύλος) 285, 569
 Еурипид (Ευριπίδης) 567, 569, 570, 572, 573, 575, 579, 580, 581, 582, 583
- Женет Жерар (Gérard Genette) 279, 658, 659, 684, 687, 688
 Жефаровић Христофор 350
 Живановић Јован 97, 382, 383, 384, 385, 387, 537, 547
 Живановић Нестор 486
 Живановић Синесије 486, 530
 Живковић Драгица 11, 375, 385, 386, 405, 416, 681, 688
 Живковић Душан 808, 812, 827
 Живковић Пантелеимон, владика 83
 Живковић Телемак Стефан 495, 540, 541
 Живов В. М. 347, 353
 Живова Маргарита В. 319
 Живојиновић Бранимир 589, 592, 598, 603, 604, 606
 Живојиновић Масука Велимир 281
 Жижек Славој 286
 Жуана Жак (Jacques Jouanna) 286
 Жуњић Слободан 596, 597, 606
- Заварзаде Масуд (Mas'ud Zavarzadeh) 750
 Залуцки Синесиј (Синесий Залуцкии) 479
 Зарадија Киш Антонија 846, 847, 848
 Захариадис Георгије 452
 Захаријевић Илија 380, 549
 Згамбати Емануела (Emanuela Sgambati) 644
 Здравковић Милија 498
 Зелић Алексеј 472
 Зелић Герасим 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473
 Зечевић Божидар 151
 Зечевић Слободан 39, 49
 Зигмунт I (Zygmunt I Stary) 634
 Зјелињски Богуслав (Bogusław Zieliński) 641, 642
 Златановић Момчило 612, 622, 629
 Златковић Драгољуб 52, 64
 Зоненфелд Виктор Д. (Viktor D. Sonnenfeld) 208
- Зорић Владимир 285
 Зорић Милена С. 372, 385, 389, 390, 393, 402, 404, 517, 540, 546
- Зорић Павле 735
 Зубановић Слободан 327, 735, 736, 737, 747
 Зуковић Љубомир 13, 14
- Ибзен Хенрик (Henrik Ibsen) 694
 Ибн Исхак Хунајн / Јоханитус (Hunayn ibn Ishaq / Johannitus) 846
 Ибн Фатик Ал Мубашир (Al-Mubashshir ibn Fatik) 846
- Иваја Сазанами (Sazanami Iwaya) 124
 Иванић Душан М. 8, 10, 13, 14, 29, 71, 77, 353, 405, 408, 410, 414, 416, 435, 442, 443, 451, 452, 818, 835
 Иванов Вячеслав 610, 617, 622
 Иванова Најда (Найда Иванова) 13, 17
 Ивановић Иван 827, 828
 Ивановић Милан Д. 395, 400, 402
 Ивановић Ненад 385
 Ивановић Радомир В. 7, 21, 22, 473
 Иветић Еђидије 465
 Ивић Алекса 212, 240
 Ивић Милка 305, 312, 852
 Ивић Павле 358, 390, 402, 498, 500, 517
 Ивковић Драгица 609
 Игначевић Тодор 507
 Игњатовић Јаков 227, 238, 375, 376, 386, 406, 412, 415, 549, 814
 Иго Виктор (Victor Hugo) 10, 154
 Изер Волфганг (Wolfgang Iser) 280
 Илић Александар 289
 Илић Војислав 327, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676
 Илић Вулин 504
 Илић Драгутин 412
 Илић Јован 129, 143, 147, 148, 495
 Илић Коларац Вуле 497, 498
 Илић Тијана, рођ. Јакшић 671
 Илић Чешљар Теодор 183, 206
 Инуи Такетоши (Taketoshi Inui) 115
 Ирби Аделина Паулина (Adeline Paulina Irby) 98
- Исаиловић Димитрије 350, 394, 395, 414
 Исаковић, ктитори манастира Шишатовца 532
- Јагић Ватрослав 34, 101, 102, 103, 104
 Јакобсон Роман (Роман Осипович Јакобсон) 44, 48, 265, 285, 523, 619, 681, 687, 809
 Јаковљевић Драган 819, 821, 823
 Јакшић Иван 504, 512
 Јакшић Ђура 71, 88, 550, 671
 Јакшић Милева 667, 671, 672, 673, 674, 676
 Јакшић Милутин 479, 480, 488, 505, 506, 512
 Јакшић Стефан 406, 413

- Јамасаки Вукелић Хироши (Hiroši Jama-saki-Vukelić) 13, 17, 125, 126
 Јанагита Кунио (Kunio Yanagita) 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121
 Јанковић Емануило 369
 Јанковић Миријевски Теодор 350, 351, 526
 Јанковић Ненад Ђ. 435
 Јанковић Стојан 228
 Јањић Ђорђе Ј. 288
 Јастребов Иван Степанович (Иван Степанович Јастребов) 61, 64, 789, 791, 792, 794, 795, 797
 Јаћимовић Слађана 835, 842
 Јаус Роберт (Hans Robert Jauss) 280
 Јачов Марко 465, 473
 Јеврејинов Никола 832
 Јеврић Даринка 808, 810
 Јевтић Мирољуб 13, 18
 Јевтић Стеван 494
 Јегер Вернер (Werner Jaeger) 580, 583
 Јејтс Питер (Peter Yates) 766
 Јелачић Јосип 81
 Јеленек Матеј 485
 Јелисавчевић Маријана 540
 Јелић Војислав П. 13, 17, 21, 23, 24, 29, 416
 Јелић Станко 708
 Јеремић Драган 288
 Јеремић Љубиша 298, 701
 Јерков Александар 834, 837
 Јерковић Јован 542
 Јова, писар 496
 Јовановић Александар 738, 747, 788, 836
 Јовановић Александра В. 295
 Јовановић Анастас 18
 Јовановић Б. 732
 Јовановић Бојан 49
 Јовановић Викентије / Вићентије 479, 481, 482, 483, 484, 485, 512, 529
 Јовановић Владан 401
 Јовановић Гордана 400, 402
 Јовановић Ђорђе 97
 Јовановић Живорад 704
 Јовановић Змај Јован 96, 97, 129, 141, 142, 143, 144, 146, 147, 148, 409, 550
 Јовановић Јелена 808, 809, 812
 Јовановић Јелисавета / слепа Јеца 34, 43
 Јовановић Јован, владика 533
 Јовановић Јованка 97
 Јовановић Милан 109
 Јовановић Миљивоје 147
 Јовановић Милош М. 587
 Јовановић Миодраг 182, 183
 Јовановић Миодраг В. 25, 27, 29
 Јовановић Михаило 535
 Јовановић Никола 97
 Јовановић Радојко 825
 Јовановић Павле 480
 Јовановић Петар / Пера Сегединац 503, 505, 506, 508, 509, 510, 512
 Јовановић Сегединац Михајло 506
 Јовановић Симић Јелена 808, 812
 Јовановић Томислав Ж. 522
 Јовановић Шакабента Арсеније IV 479, 505, 512, 529
 Јовановић Шакабента Јосиф 424, 533
 Јовановић, браћа 111
 Јовић Б. 836
 Јовић Н. 392, 393, 394, 402
 Јовић Спиридон 798
 Јоксимовић Људмила 732
 Јол Андре (André Jolles) 51
 Јонеску Нае (Nae Ionescu) 293
 Јосић Витомир 232
 Јосић Вишњић Мирослав 213, 232, 298
 Јосић Миловас 289
 Јосиф / Јосип II (Joseph II) 348, 441, 447, 449
 Јосифовић-Лебедева Марија 97, 98
 Југовић Иван 495, 496
 Јулинац Павле 350
 Јунг Карл Густав (Carl Gustav Jung) 293, 691, 697, 700, 783
 Јуркјевич Јан (Jan Jurkiewicz) 640, 641
 Кабаси Николета (Nicoletta Cabassi) 320, 442, 451
 Кавафи Константин (Κωνσταντίνος Π. Καβάφης) 780
 Кадмон Адам (Adam Kadmon) 784
 Кадон Џон Ентони (John Anthony Cuddon) 680
 Казаз Енвер 830
 Казанова Паскал (Pascale Casanova) 279
 Кајзер Волфганг (Wolfgang Kaiser) 247, 259
 Калауз Алојз (Alois Kalauz) 107
 Калвин Жан (Jean Calvin) 593
 Калезић Димитрије М. 13, 16, 25, 463
 Калер Донатан (Jonathan Culler) 665
 Ками Албер (Albert Camus) 772
 Кант Имануел (Immanuel Kant) 187, 424
 Карагић Мија 238
 Карађорђевић Божидар 840, 841
 Карађорђевић-Николајевић Полексија 105, 107
 Карађорђевић-Симић Јелена 111
 Каракасовић Драгић 505
 Каракасовић Јосиф 503, 505, 506, 511
 Карамзин Николај (Никола́й Миха́йлович Карамзи́н) 350
 Карановић Зоја 57, 61, 64, 609, 611, 617, 622, 623

- Караџић Ана (Ana Kraus Karadžić) 105, 106, 110
 Караџић Вук Стефановић 12, 13, 16, 22, 25, 26, 27, 30, 33, 34, 37, 41, 43, 44, 45, 46, 48, 52, 53, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 82, 105, 106, 110, 118, 125, 195, 204, 212, 217, 228, 233, 240, 297, 345, 348, 353, 354, 355, 356, 358, 363, 367, 372, 373, 374, 385, 390, 400, 402, 405, 406, 407, 410, 415, 416, 447, 451, 456, 463, 494, 495, 498, 499, 517, 518, 537, 543, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 617, 619, 622, 623, 712, 732, 791, 792, 794, 795, 796, 797, 799, 800, 834, 835, 836, 854, 855, 857
 Караџић Јеремија 101
 Караџић-Вукомановић Мина-Вилхелмина 105, 107
 Карло VI (Karl VI) 479, 505
 Карло Велики (Carolus Magnus) 643
 Карпентер Хамфри (Humphrey Carpenter) 461
 Картер Дејвид (David Carter) 286
 Касина Убалдо (Ubaldo Cassina) 448
 Касирер Ернст (Ernst Alfred Cassirer) 600, 606
 Кастиљоне Балдасаре (Baldassar Castiglione) 446
 Катарина II Алексејевна / Катарина Велика (Екатерина II Алексеевна / Екатерина Великая) 351
 Кауниц Венцел (Wenzel Anton Graf Kaunitz) 529
 Кафка Франц (Franz Kafka) 751
 Качић Миошић Андрија 70, 72, 84
 Кашанин Милан 175, 182, 289, 635, 636, 647, 713, 718
 Кашић Јован 65, 358, 359, 367, 372, 498, 500, 542
 Квинтилијан Марко Фабие (Marcus Fabius Quintilianus) 679
 Кембел Џозеф (Joseph John Campbell) 293
 Кенгелац Павле 540, 541
 Керковић Александар 450, 451
 Керн Херман (Hermann Kern) 731, 732
 Керол Луис (Lewis Carroll) 269
 Кеџман Давид Дако 240
 Килибарда Новак 213
 Кипел Зора (Zora Kipel) 638, 642
 Кипријан Рачанин 482, 483
 Кираљ Петер (Peter Kiraly) 823
 Кириловић Димитрије 351, 486, 488
 Кисић Лука 444
 Кито Хамфри Дејви Финдли (Humphrey Davy Findley Kitto) 286
 Китромилидис Пасхалис (Πασχάλης Μ. Κιτρομηλίδης) 444, 451
 Кишовић Мираш 444, 445, 451
 Киш Данило 236, 256, 259, 279, 285, 296, 321, 322, 323, 324, 788, 835
 Кјеркегор Серен (Søren Aabye Kierkegaard) 694
 Клаић Братољуб 393, 402
 Клајн Иван 308, 310, 849, 850, 851, 852
 Клеут Марија 33, 34, 35, 37, 38, 43, 49
 Климент Охридски 319
 Климовски Трофим 479
 Кличковић Далибор 125
 Кнежевић Божидар 288, 289
 Кнежевић Микоња 21, 24, 29
 Кнежевић Соња 238
 Кнежевић Сребрица 616, 623
 Кнежевић Стеван 71
 Книге Адолф Франц Фридрих Лудвиг (Adolf Franz Friedrich Ludwig Knigge) 446
 Књежа Иштван (István Kniezsa) 823
 Ковач Мирко 296
 Ковачевић Гаврило 14, 458, 463
 Ковачевић Душан 170, 842
 Ковачевић Милош 13, 17, 29, 359, 368, 386, 683, 685, 688, 712, 718, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813
 Ковачевићева Марија 104, 108
 Ковачевић–Којић Десанка 632
 Ковачек Бошко 467
 Ковијанић Ристо 485, 488
 Кожинова Ала (Алла Кожинова) 521
 Козачински Емануил (Мануїл Козачинський) 479, 836
 Козић Илија 224
 Козић Михајло-Мишко 221, 224
 Којен Леон 282
 Коларић Миодраг 182
 Коларовић Зорка 669, 670, 671
 Кољевић Светозар 8, 10, 13, 23, 29
 Кондијак Етјен Боно де (Étienne Bonnot de Condillac) 441, 442, 449, 450
 Конески Блаже 814
 Константин Филозоф 859
 Консциенц Хенрик (Hendrik Conscience) 97
 Копитар Јернеј 372, 373, 374, 378, 383, 384, 386, 522, 855
 Копривица Часлав Д. 13, 18
 Кораћ Војислав 175, 182
 Кордић Стеван 13, 16
 Корина Наталија Б. (Наталья Б. Корина) 518, 520
 Костић Зоран 807

- Костић (Константиновић) Димитрије 496, 499, 500
Костић Лаза 69, 146, 147, 301, 303, 316, 409, 412, 413, 550, 594, 807, 813
Костић Лазо М. 25
Костић Мита 188, 477, 486, 489, 504, 512
Костић Светислав 838
Кочић Петар 816
Кравецки Александар (Александар Кравецки) 522
Краљ Артур (King Arthur) 633, 643
Краљевић Бенедикт 466, 470, 471, 472
Краљевић Марко 37, 635, 796
Красић Владимир 798
Красић Воја 824
Красных Виктория 163, 166, 173
Крачун Теодор 183, 206
Кречмер Ана (Anna Kretschmer) 345, 347, 348, 351, 351, 352, 353, 354, 356, 358, 360, 363, 365, 366, 368, 372, 386, 390, 402, 517, 518, 522
Кривко Роман (Роман Кривко) 521
Кривокапић Мирко 136, 147
Кристал Дејвид (David Crystal) 851
Критија (Κριτία) 581
Кркљуш Љубомирка 488
Крлежа Мирослав 289, 315
Крњевић Вук 807
Крњевић Хатица 793
Кронија Артуро (Arturo Cronia) 320
Крстић Анђелко 289
Крстић Бранислав 797
Крунић Д. 706
Ксенофонт (Ξενοφών) 569, 572, 580
Куган Џеки (John Leslie Coogan) 153, 154
Кујунџијева Јела / Јелена, удата Новаковић / *Кујунџић Новаковић, Јелена* 97, 98, 99, 100, 111
Кујунџић Милан 98, 99
Кулијану Јоан Петру (Ioan Petru Culianu) 293
Кулић Милена 827, 834
Кумануди (Јева)-Станишић Катарина (Katherine J. Kummanudy) 105, 108
Куна Херга 392, 542
Кунике Адолф (Adolph Friedrich Kunike) 220
Курцијус Ернст Роберт (Ernst Robert Curtius) 284, 679, 688
Лазаревић Бранко 817
Лазаревић ди Ђакомо Персида 300, 317, 318, 319, 441, 467, 470, 471, 473, 836
Лазаревић Лаза 359, 368, 815
Лазаревић Лука 494
Лазаревић Стефан 212, 856, 858
Лазић Борис 13, 15, 21, 23, 827
Лазић Коњик Ивана 385
Лазић Милорад 248, 259
Лазић Радослав 834
Лазић-Гавриловић Александра 691
Лазић-Јосимовић Емилија 104, 107
Лајбниц Готфрид Вилхелм (Gottfried Wilhelm von Leibniz) 23, 195, 600, 603
Лајић Михајловић Данка 622
Лајонс Џон (John Lyons) 312
Лакић Зоран 13, 14
Лакићевић Драган 325, 327, 714
Лалић Бранка 779
Лалић Влајко 784
Лалић Иван В. 15, 325, 327, 779, 780, 781, 782, 784, 785, 786, 788, 835
Ламартин Алфонс де (Alphonse de Lamartine) 10, 144
Ланге Јоахим (Joachim Lange) 487
Ланчински Лудвиг (Ludwik Lanchinsky) 480
Ларкин Филип (Philip Larkin) 779
Ластић Никола 240
Ластић Перо 385
Ластић Радомир 238
Лебо Ан (Anne Lebeau)
Левинас Емануел (Emmanuel Levinas) 163, 165, 173, 174
Леви-Строс Клод (Claude Lévi-Strauss) 314
Леирд Ендрју (Andrew Laird) 684, 687
Лејтон Анђела (Angela Leighton) 682
Лемајић Ненад 478, 479, 482, 489, 503, 504, 505, 512, 528
Лемб Сидни (Sydney M. Lamb) 264
Ленка 97
Леопарди Ђакомо (Giacomo Leopardi) 837
Леополд I (Leopold I) 477, 478
Лепренс де Бомон Жан-Мари (Jeanne-Marie Leprince de Beaumont) 410
Лесинг Готхолд Ефрајм (Gotthold Ephraim Lessing) 286
Лески Албин (Albin Lesky) 579, 583
Лесковац Младен 316, 853
Летић Бранко 13, 14
Лето Марија Рита (Maria Rita Leto) 300, 473
Лешић Зденко 286
Лешић Јосип 834
Ливије Тит (Titus Livius) 487
Липка Ленард (Leonhard Lipka) 264
Литро Хајнрих (Heinrich von Littrow) 836
Лихачов Дмитриј (Дмитрий Сергеевич Лихачёв) 55, 637
Лич Цереми (Jeremy Leech) 684
Лок Џон (John Locke) 441, 442, 450
Лома Александар 45, 48, 57, 58, 64, 518
Лома Јелена 621

- Лома Миодраг 835
 Ломађистро Барбара (Barbara Lomagistro) 318
 Ломоносов Михаил Васильевич (Михаїл Васиљевич Ломоносов) 350
 Ломпар Мило 7, 20, 21, 23, 24, 28, 29, 198, 208, 696
 Лорд Алберт (Albert B. Lord) 615, 855
 Лоренс Дејвид Херберт (David Herbert Lawrence) 244, 258
 Лоренс С. Е. (S. E. Lawrence) 579
 Лорка Федерико Гарсија (Federico García Lorca) 129, 139, 147
 Лотман Јуриј Михаилович (Јуриј Михаїлович Лотман) 55, 153, 458, 463
 Лотреамон (Lautréamont) / Исидор Лисјен Дикас (Isidore-Lucien Ducasse) 243, 244, 245, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259
 Лубарда Петар 158
 Лудошки Наталија 316
 Лукач Георг /Лукач Ђорђ (György Lukács) 321, 819
 Лукић Јасмина 750, 752, 753, 755, 756, 758, 760, 761, 762
 Лукић Славица 57, 64
 Луковић Милош 496, 498, 499, 500
 Луковић Предраг Бајо 808
 Лутер Мартин (Martin Luther) 655

 Љубибратић Ђурђевка 98
 Љубиша Стефан Митров 406, 410, 414, 635, 636
 Љуштановић Јован 832, 834

 Магаршевић Георгије / Ђорђе 540
 Магдалена, старица из Јаковца 611
 Мађарев Милан 834
 Мазаровић Крсто 847
 Мајенова Марија Рената 809, 811, 813
 Мајер Ханс (Hans Mayer) 136
 Мајоров Александар (Александар Мајоров) 520
 Макензи Џорџина Мјур (Georgina Muir Mackenzie) 98
 Максџм Грек (Μάξιμος ο Γραικός) 319
 Максимовић Горан М. 8, 12, 21, 22, 25, 31, 92, 94, 393, 402, 827
 Максимовић Десанка 289, 301, 302
 Максимовић Мирослав 325, 327
 Максимович Михаило 422, 434
 Максић Ивана 254
 Макуљевић Ненад 13, 18, 29, 185
 Маларме Стефан (Stéphane Mallarmé) 662, 665

 Малеску Владислав 483
 Маловић–Вукић Марица 632
 Малори Томас (Thomas Malory) 633
 Мальцев Георгий 615, 623
 Ман Томас (Thomas Mann) 283, 591, 655, 656, 658, 659, 665
 Манасес Константин (Κωνσταντῖνος Μανασσῆς) 838
 Мандић Светислав 824
 Манојловић Јован 495
 Манојловић Коста 617, 623
 Манојловић Љубиша 159
 Мараи Шандор (Márai Sándor) 822
 Маретић Томо 34, 359, 382, 383, 712
 Марија Терезија (Maria Theresia Walburga Amalia Christina) 447, 477, 480, 484, 487, 529
 Марија Француска (Marie de France) 631
 Маринети Филипо Томазо (Filippo Tommaso Marinetti) 655
 Маринковић Бривоје 408
 Маринковић Константин 14
 Маринковић Радмила 637, 646, 647
 Маринковић Томислав 327
 Марић Илија 21, 24
 Марић Сретен 243, 244, 252, 256, 257, 321
 Марићевић Балаћ Јелена Ђ. 317, 721
 Марицки Гађански Ксенија 489
 Маричић Гордан 286, 571, 573, 576, 583
 Марјановић–Душанић Смиља 185, 187
 Марковић Душанка 611, 623
 Марковић Ђорђе Кодер 395
 Марковић Илија 497
 Марковић Милан 494
 Марковић Миливој 824
 Марковић Мирослав 588, 595, 606
 Марковић Радован Бели 817, 842
 Марковић Светозар 106, 288, 385
 Марковић Сима 497
 Марковић Снежана 52, 64
 Маркович Марија Олександрівна Вілінська (Марко Вовчок / Marko Vovčok, псеудоним) 96, 98
 Марло Кристофер (Christopher Marlowe) 154
 Мармонтел Жан–Франсоа (Jean-François Marmontel) 411
 Маројевић Радмило 25, 27, 28, 29
 Мартине Андре (André Martinet) 308
 Мартини Гаetano (Gaetano Martini) 443
 Марчетић Адријана 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285
 Матавуљ Симо 409
 Матешић Јосип 308
 Матијашевић Василије 495

- Матис Анри (Henri Matisse) 158
 Матић Александра Д. 807
 Матић Димитрије 99
 Матић Јелена Д, удата Чолак-Антић / Чолак-Антић Јелена 97, 99
 Матић П. 379
 Матић Перка Персида Д, удата Ђурић 97, 99
 Матицки Миодраг 386, 408, 413, 416, 435, 615, 623
 Матовић Веселин 13, 17, 29
 Маториц Јосип 238
 Мацановић Ана З. 371, 372, 380, 382, 386, 387, 398, 402, 517, 536, 538, 546, 551
 Мацони Сара (Sara Mazzoni) 319
 Мацура Сања 835
 Машановић Димитрије Ј. 25
 Машић Бранко 821
 Машкјевич Маријуш (Mariusz Maszkiewicz) 641, 642
 Мајендорф Јован 837
 М–ева Јелена Д. 98
 Медаковић Дејан 175, 182, 183, 403, 853
 Медаковић-Милекић Љубица 105, 108
 Меје Антоан (Antoine Paul-Jules Meillet) 44
 Мекхејл Брајан (Bryan McHale) 684
 Мелвил Херман (Herman Melville) 99
 Мелих Јанош (János Melich) 823
 Мелкиоре Ђоја (Melchiorre Gioia) 447
 Мендебаба Кристифор 219
 Менцел Томас (Thomas Menzel) 520
 Мереник Славица 493, 500
 Месарович Н. 416
 Методије (Μεθόδιος) 318
 Метохијац Стефан 478
 Мештровић Иван 19
 Мијатовић Елодија Лотон (Elodie Lawton Mijatović) 96, 98, 104, 109
 Мијатовић Чедомиљ 96, 550
 Микавица Дејан 478, 479, 482, 489, 503, 504, 505, 512, 528
 Микић Радивоје 325, 326, 327, 328, 842
 Миклошич Франц (Franz Miklosich) 379, 382, 522
 Мил Џон Стјуарт (John Stuart Mill) 282
 Милаковић Димитрије 15
 Миланков Владимир 410, 416
 Милановић Александар М. 25, 26, 30, 345, 352, 354, 359, 361, 365, 368, 371, 372, 385, 386, 387, 390, 392, 393, 395, 396, 397, 398, 400, 402, 405, 416, 518, 540, 546, 550, 718, 808, 813, 835
 Миларепа (Jetsun Milarepa) 292
 Милаш Никодим 465, 467, 468, 473
 Милашиновић Г. 836
 Милбах Лујза (Luise Mühlbach) 97
 Милер Артур (Arthur Asher Miller) 774
 Милеуснић Сима 798
 Миливојевић Јасмина 540
 Милијевић Јулка 97
 Милијевић Љубица 97
 Милин Драган 457, 463
 Милинковић Снежана 442, 451, 832
 Милинчевић Васо 301
 Милисављевић Милош 101, 611, 613, 614, 617, 618, 626
 Милисављевић Ница 611
 Милићевић Живко 703, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 714, 718
 Милићевић Милан Ђ. 100, 494, 496, 500, 617, 619, 623
 Милићевића Ана М[илана], удата Ракић 100
 Милић Јелена 818
 Милованов Георгијевић Лука 517
 Милованов Лука 537, 548, 549
 Миловановић Живота С. 535
 Миловановић Младен 497
 Миловановић Соња 808, 809, 813
 Милоградов-Турин Јелена 434, 435
 Милосављевић Милић Снежана М. 679, 814, 815, 816, 817, 818, 827
 Милош Н. 495
 Милош Чеслав (Czesław Miłosz) 772
 Милош, Савин син из Транве, писар 496
 Милошевић Ђорђевић Нада 8, 11, 30, 53, 56, 64, 853, 854, 855, 856, 857, 858, 859
 Милошевић Никола 693, 694, 696, 701
 Милошевић Петар 225, 228, 238, 239, 240, 241, 823
 Милтон Џон (John Milton) 10, 13, 23
 Милутиновић Дејан Д. 324
 Милутиновић Сарајлија Сима 9, 10, 12, 65, 75, 76, 93, 376, 379, 409, 414, 494, 500
 Миљанов Марко 288
 Миљковић Александар А. 288
 Миљковић Бранко 15, 327, 807, 817, 818
 Миљорини Бруно (Bruno Migliorini) 851
 Миочиновић Мирјана 833
 Мирковић Жарко 19
 Мирковић Љиљана 207, 208
 Мита, писар Васе Чарапића 494
 Митић Бранислав 237
 Митровић Јанко 228
 Митровић Марија 300, 319
 Мићић Димовска Милица 836
 Мићовић Милутин 13
 Михаиловић Васа Д. 239, 779
 Михаиловић Георгије 350, 354

- Михаиловић Драгослав 212, 213, 233, 239, 295, 296, 297, 298, 299
 Михаиловић Мирослав Цера 327
 Михаиловић Недељка 298
 Михаиловић Сунчица 611, 623
 Мићовић Јоаникије 13, 16, 30
 Михајловић Велимир 543
 Михајловић Михиз Борислав 9
 Михајловски Петар 485
 Михалцић Стеван 228, 240
 Михаљевић Георгије 407, 410, 413, 416
 Мицкјевич Адам Бернард (Adam Bernard Mickiewicz) 17
 Мишић Зоран 326, 786
 Мишљеновић Панић Мара 232
 Мјенацки Иван 479
 Мјур Л. 640
 Младеновић Александар 7, 8, 12, 319, 354, 358, 359, 363, 366, 368, 372, 380, 386, 390, 399, 403, 468, 474, 483, 489, 499, 500, 517, 542, 543, 546
 Младеновић Јелена С. 243, 255, 259, 827
 Младеновић Оливера 612, 617, 623, 628
 Млађеновић Миливоје 834
 Могила Петар 486
 Мозер Карл Фридрих (Friedrich Karl von Moser) 195
 Молоховец Јелена (Елены Молоховец) 522
 Монако Џејмс (James Monaco) 152, 160
 Монастерлија Јован 504
 Монастерлије, ктитори манастира Шишатовац 532
 Монтескје Шарл-Луј де Секонда (Charles-Louis de Secondat, baron de La Brède et de Montesquieu) 195
 Морабито Розана (Rossana Morabito) 300, 829, 830, 831
 Моравија Алберто (Alberto Moravia) 851
 Морети Франко (Franco Moretti) 279
 Московљевић Олга 301, 303
 Мразовић Аврам 350, 351, 352, 410, 548
 Мркаљ Сава 88, 401, 517, 537, 548, 549, 807
 Мрожек Славомир (Slawomir Mrozek) 163, 165, 166, 167, 168, 171, 173, 174
 Мршевић Радовић Драгана 8, 12, 30
 Муди Нели (Neli Moody) 784
 Мукаржовски Јан (Jan Mukařovský) 661, 662, 665
 Мунат Џудит (Judit Munat) 266, 275
 Мунц Ђорђе 535
 Муратори Лодовико Антонио (Ludovico Antonio Muratori) 450
 Мусић Срђан 850
 Мушицки Лукијан 9, 10, 14, 20, 377, 395, 403, 412
 Н. Сава 495
 Набоков Владимир (Владимир Владимирович Набоков) 285, 323
 Навои Алишер (Ali-Šir Nevayi) 131
 Нађ Антон (Anton Nađ) 374
 Најдановић Димитрије 704, 706
 Намекава Мићио (Michio Namekawa) 124
 Наметак Фехим (Fehim Nametak) 132
 Нановић Војислав 151, 158
 Наполеон I Бонапарта (Napoléon I Bonaparte) 466, 470
 Настасијевић Мочило 289, 290, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 808
 Настасијевић Славомир 710
 Настовић Иван 697, 698, 701, 726
 Наумов Александар Саша (Aleksander Naumow) 317, 318, 319, 320, 835
 Невекловски Герхард (Gerhard Neweklowsky) 522
 Неверкла Стефан Михаел (Stefan Michael Newerkla) 518, 522
 Негришорац Иван 13, 15, 21, 22, 30, 175
 Недељковић Драган 23
 Недељковић Живорад 325, 328
 Недељковић Миле 499, 853
 Недић Владан 33, 34, 37, 43, 48, 49, 378, 379, 386, 797
 Недић Љубомир 547
 Недић Милан 288, 836
 Немањић Стефан Урош IV Душан 193
 Немањићи, династија 196, 858
 Ненадовић Василије 505
 Ненадовић Константин 494, 495, 500
 Ненадовић Лазар 505
 Ненадовић Љубомир П. 17, 36, 301, 319
 Ненадовић Павле 480, 481, 483, 486, 487, 505, 512, 528, 529, 530, 531, 532
 Ненадовић Павле, млађи 505
 Ненадовић Петар 505
 Ненадовић Прота Матија 359, 364, 368, 406, 498
 Ненадовић Стојан 494, 496
 Ненин Миливој 314, 315, 316, 821
 Ненчони Ђовани (Giovanni Nencioni) 851
 Непот Корнелије (Cornelius Nepos) 487
 Несторовић Зорица 842, 843
 Несторовић Петар 486, 487
 Нешић Ђорђе 836
 Нешковић Никола 178, 183
 Низами Ганцави (Nizami Ganjavi) 131, 136, 137
 Николајевић Гаврило 495
 Николајевић Душан 289
 Николајевић Ђорђе 15

- Николајевићева Софија Ђ. 105, 107
 Николау Марио (Nicolao Mario) 779
 Николић Атанасије 406
 Николић Милка В. 808, 813
 Николић Мирослав 308
 Николић Ненад 21, 22, 425, 435, 752, 753, 758, 762
 Николић Часлав 821, 827
 Николсон Рејнолд (Reynold A. Nicholson) 130
 Нинковић Милија 498
 Нинковић Ненад Ђ. 400, 402, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 503, 504, 505, 506, 512, 513, 528, 529, 530, 531, 534
 Нинковић Нићифор 493, 497, 498, 499
 Нинковић Петар 381, 382
 Ниче Фридрих Вилхелм (Friedrich Wilhelm Nietzsche) 254, 587, 594, 605, 606, 721, 731, 732
 Новаковић Гајо 214
 Новаковић Дионисије 481, 485
 Новаковић Јелена 257, 259, 836
 Новаковић Милета 99
 Новаковић Милица 99
 Новаковић Петар 495
 Новаковић Стефан 358, 367, 496
 Новаковић Стојан 18, 34, 76, 95, 96, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 109, 110, 495, 500, 537
 Новић Јоксим 549
 Новачан Антон 821
 Ного Рајко Петров 13, 807, 808, 810, 811, 836
 Нојка Константин (Constantin Noica) 293
 Норис Дејвид (David A. Norris) 284, 285, 835
 Нуорлуото Јухани (Juhani Nuorluoto) 368, 542
 Нушић Бранислав 146, 170, 412, 671, 674, 676, 815, 833
 Њебжеговска-Бартмињска Станислава (Stanisława Niebrzegowska-Bartmińska) 519
 Њомаркаи Иштван (István Nyomárkay) 823
 Обен Мишел (Michel Aubin) 21, 23
 Обершки Ајлхарт (Eilhart von Oberg) 639, 640
 Обилић Милош 36, 401
 Обрадовић Бошко 288
 Обрадовић Доситеј 80, 82, 188, 288, 350, 351, 354, 355, 359, 362, 368, 369, 374, 375, 377, 392, 401, 403, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 415, 416, 419, 420, 422, 423, 424, 425, 431, 433, 434, 435, 441, 442, 443, 444, 451, 452, 473, 489, 497, 517, 518, 541
 Обрадовић Карацић Јеремија 106
 Обрадовић Милан 798
 Обрадовић Оливера 540
 Обреновић Анка 394
 Обреновић Јулија Хуњади де Кетел (Júlia Hunyady de Kéthely Obrenović) 96
 Обреновић Милош, кнез 76, 189, 412, 497, 499
 Обреновић Михаило 96, 102, 109
 Обреновић Олга 238
 Обреновићи, династија 102, 189
 Обреновић–Константиновић Анка 104, 107
 Овидије Назон Публије (Publius Ovidius Naso) 487, 679
 Огњеновић Вида 9
 Огњеновић Шпиро 19
 Одињац Андреј Иванович (Андреј Иванович Единец) 17
 Ораић Толић Дубравка 323
 Орвел Џорџ (George Orwell) 765, 769
 Орсић Срђан 456, 463
 Орфелин Захарија 83, 183, 350, 352, 353, 386, 419, 420, 425, 426, 427, 428, 431, 432, 434, 435, 438, 487, 488, 490, 517, 543, 544
 Орфелин Јаков 183
 Осолник Владимир 8, 11, 13, 18, 30
 Остинели Марчело (Marcello Ostinelli) 449
 Остојић Бранислав 8, 12, 30
 Остојић Василије 183, 188
 Остојић Др. Тих. 141, 148
 Остојић Тихомир 70, 188, 425, 426, 435, 444, 452
 Отовића Владимир 9
 Павић Милорад 279, 361, 368, 407, 416, 456, 463, 482, 489, 517, 668, 671, 674, 675, 676, 832, 835
 Павичић Михаило 168
 Павковић Михаило 444
 Павлиновић Миховил 72
 Павловић Бранко 594, 606
 Павловић Висарион 480, 482, 485, 488
 Павловић Драгољуб М. 240
 Павловић Јелена 358, 359, 364, 365, 368
 Павловић Миодраг 11, 12, 15, 29, 30, 326, 620, 623, 668, 670, 671, 675, 676, 799, 800, 835
 Павловић Наташа 207
 Павловић Слободан 360, 364, 368
 Павловић Теодор 8, 15, 20, 26, 79, 406, 413
 Падуновски Петар 479

- Паз Октавио (Octavio Paz) 784
 Пајевих А. 535
 Пајић Петар 807, 808, 810
 Палавестра Влајко 52, 61, 64
 Палавестра Предраг 13, 64, 323, 385, 386, 416, 452, 696, 701
 Паланачки Јулијана 301
 Палић Санто Олга (Olga Palich-Szántó) 301, 302
 Палмер Френк Р. (Frank Robert Palmer) 312
 Памук Орхан (Ferit Orhan Pamuk) 129, 135, 146
 Пандуровић Сима 705
 Панић Божидар 240
 Панић Верица рођ. Шумановић 221, 231, 232
 Панић Гајо 232
 Панић Глиша 232
 Панић Даница 221, 232, 236
 Панић Јакшо 232
 Панић Јеврем 232
 Панић Јеца 232
 Панић Милан 216, 217, 218, 221, 223, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235
 Панић Милка 232
 Панић Никола 232
 Панић Перо 232
 Панић Сока 232
 Панићи, породица 223, 231, 232, 233
 Панофски Ервин (Erwin Panofsky) 695
 Пантић Мирослав 63, 619, 623
 Пантић Михајло 750, 755, 762, 835
 Панчић Теофил 278
 Пападрианос Иоанис 444, 452
 Париповић Крчмар Сања 835
 Парменид (Παρμενίδης) 599, 605
 Пастуро Мишел (Michel Pastoureau) 824
 Паул Жан (Jean Paul) 227
 Паулучи Филипо (Filippo Paulucci) 496
 Паунд Езра (Ezra Pound) 784
 Пауновић А. 835
 Пауновић Зоран 835
 Певуља Душко В. 21, 22, 67, 94
 Пеичић Константин 411
 Пејановић Ана 25, 27, 30
 Пејгелс Елен (Elaine Pagels) 248, 255
 Пејчић Јован 288
 Пекић Борислав 296, 836
 Пелузи Симонета (Simonetta Pelusi) 318
 Перић Владимир 827
 Перић Драгољуб Ж. 33, 38, 43, 44, 50, 54, 55, 57, 64, 65, 722, 732
 Перић Ђорђе 95, 98, 102
 Перишић Миодраг 737
 Перовић Драго 21, 24, 30
 Перовић Радослав 499, 500
 Перовић Нина 19
 Перовић Радослав 496, 500
 Перс Чарлс Сандерс (Charles Sanders Peirce) 681
 Перуновић Александар 19
 Петаковић Славко 836
 Петар I Алексејевич / Петар Велики (Пётр I Алексеевич / Пётр Великий) 351, 377, 479, 480
 Петар III Фјодорович (Пётр III Фёдорович) 836
 Петковић Јелена 368, 810
 Петковић Новица 44, 45, 49, 183, 326, 705, 710, 713, 718
 Петковић Радослав 279
 Петрановић Божидар / Веселин Сједоглава, псеудоним 67, 71, 72, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 93
 Петров А. 836
 Петровић Александар 838, 839, 840, 841
 Петровић Вељко 175, 182, 289
 Петровић Владислава 312, 363, 364, 368
 Петровић Горан 817, 842
 Петровић Ђ. А. 535
 Петровић Карађорђе 407, 494, 496, 497, 498, 499, 841
 Петровић Михаило 326
 Петровић Мојсије 479, 480, 481, 484, 485, 489, 527
 Петровић Његош Никола I 71, 73, 93, 288, 807
 Петровић Његош Петар II 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 71, 76, 303, 319, 387, 392, 400, 402, 533, 543, 807, 834, 835, 836, 859
 Петровић Предраг Ж. 151, 834, 835, 837
 Петровић Раде 15
 Петровић Растко 129, 282, 283, 289, 290, 326, 714, 800
 Петровић Сава 497, 499
 Петровић Светозар 280, 281, 284, 707
 Петровић Теодора 410
 Петронијевић Бранислав 20, 21, 22, 24
 Петронијус Арбитер (Gaius Petronius Arbitr) 832
 Петрухин Владимир (Владимир Яковлевич Петрухин) 519
 Пећанац Коста 825
 Пешикан Љуштановић Љиљана Ж. 8, 11, 13, 14, 21, 23, 38, 40, 41, 43, 45, 49, 54, 55, 65, 859
 Пешић Радмила 48, 49, 857
 Пижурица Мато 8, 12, 25

- Пијановић Петар 515, 516, 517, 518, 836
 Пикасо Пабло Руиз (Pablo Ruiz Picasso) 158
 Пикјо Рикардо (Riccardo Picchio) 283
 Пилиповић Јелена 567, 578, 583
 Пиндар (Πίνδαρος) 577
 Пинчон Томас (Thomas Ruggles Pynchon) 768
 Пињосова Јана (Јана Piňosová) 520
 Пипер Предраг 304, 401, 847
 Питулић Валентина 791, 797
 Пишчевић Симеон 724, 732
 Плавшић Радивој 103
 Планкош Јудита 386
 Плетњова Александра (Александра Плет-
 нѐва) 520
 Плотникова Ана 611, 623
 Пеоти Петро (Petri Peotti) 71
 Петриду Џорџија (Georgia Petridou) 567
 Петричевић Сузана 238
 Платон (Πλάτων) 75, 572, 574, 580, 581, 583,
 683, 684
 Побулић Драга 224
 Подгоричанин Софроније 478
 Подруговић Тешан 44, 47, 228, 233
 Поломац Владимир 810
 Пољаков Фјодор Б. (Федор Б. Поляков) 518,
 523
 Попа Васко 15, 325, 326, 713
 Попин Александра Р. 741, 747
 По Едгар Алан (Edgar Allan Poe) 251, 822
 Половина Наташа 49, 820
 Попов Јован 283
 Попов Чедомир 8, 9, 30
 Поповић Александар 170, 833
 Поповић Богдан 282, 288
 Поповић Бранко 12
 Поповић Гаврило 496
 Поповић Даница 185
 Поповић Даничар Ђорђе 96, 98
 Поповић Димитрије 183
 Поповић Душан Ј. 188, 482, 489, 504, 505, 512
 Поповић Ђак Милоје 494
 Поповић Јелена Јелисавета 97
 Поповић Јован 183, 384, 401
 Поповић Јован Стерија 71, 77, 93, 170, 362,
 363, 364, 367, 369, 376, 379, 380, 385,
 386, 393, 394, 401, 402, 403, 409, 414,
 415, 537, 546, 751, 762
 Поповић Лазар 495, 496
 Поповић Љубомир 544
 Поповић М. Ј. 535
 Поповић Марко 185
 Поповић Милош 535
 Поповић Миодраг 11, 18, 21, 22, 23, 373, 386
 Поповић Николић Данијела 40, 43, 49
 Поповић Павле 18, 20, 21, 22, 23, 95, 378,
 409, 411, 416, 443, 448, 452, 456, 457,
 458, 463, 496, 821
 Поповић Павле 384, 386
 Поповић Р. 836
 Поповић Радомир Ј. 493, 496, 499, 500
 Поповић Сима 74
 Поповић Тања 283
 Поповић Текелија Јован 504
 Поповић Хаџилавић Викентије / Вићен-
 тије 403, 478, 531, 532, 533, 534
 Посиловић Павле 847
 Потребих Милан 842, 843, 844
 Поуп Александар (Alexander Pope) 10
 Поуп Роб (Rob Pope) 264
 Прегељ Иван 18
 Прејс Петар Иванович 34
 Прелевић Татјана 19
 Прелић Младена 208, 240
 Принс Џералд (Gerald Prince) 684, 685
 Принцип Гаврило 807, 808
 Принцхофер Аугуст (August Prinzhofer) 18
 Провенца Антонијета (Antonietta Proven-
 za) 571
 Продановић Јаша М. 143, 148
 Продик (Πρόδικος) 580
 Прокоповић Теофан (Феофан Прокоповић)
 349, 350, 351, 483
 Проп Владимир Јаковљевић (Владимир
 Јаковлевич Пропп) 856
 Протагора (Πρωταγόρας) 580
 Протић Анта 494
 Прћић Твртко 269
 Пруст Марсел (Marcel Proust) 279, 294, 833
 Путник Мојсије 487, 489
 Пффефел Конрад Готлиб (Gottlieb Konrad
 Pfeffel) 413
 Рабија Едевија / Рабија од Басре (Rabia el-
 -Adevijja) 130, 131
 Радевић Милорад 500
 Раденковић Љубинко 519
 Раденковић Сава 535
 Радивоје, писар 497
 Радин Ана 722, 725, 729, 731, 732
 Радић Душан 708, 709
 Радичевић Бранко 71, 462, 463
 Радмиловић Горица 540, 832, 834
 Радовановић Ђорђе 821, 822
 Радовановић Милорад 547
 Радовановић Панта 494
 Радовић Амфилохије 7, 13, 16, 25, 30
 Радовић Борислав 326
 Радовић Бранка 13, 18, 19
 Радовић Душан 742, 807

- Радовић Буза 158
 Радовић Миодраг 688
 Радовић Фират Ана Р. 779, 784
 Радојевић Вера 781, 783, 788, 789, 790
 Радојчић Саша М. 735
 Радонић Јован 504, 506, 512
 Радосављевић Аница 827
 Радуловић Ифигенија Д. 287
 Радуловић Марко М. 738, 747
 Радуловић Милан 13, 16, 30, 288, 835
 Радуловић Немања 51, 52, 54, 56, 57, 60, 65, 517
 Рађивил Барбара (Barbara Radziwiłł) 638
 Рађивил, породица (Radziwiłł) 634, 641
 Раичевић Горана 701, 721, 723, 732, 822, 835
 Раичковић Стеван 15, 327, 818
 Рајић Јован 351, 352, 358, 368, 419, 420, 423, 428, 429, 430, 434, 435, 517, 541, 546, 721, 722, 732
 Рајичић Перић Светлана 827
 Рајковић Ђорђе 141, 798
 Рајковић Кожељац Љубиша 610, 611, 612, 612, 623, 628
 Рајковић Петар 485
 Рајлић Бранка 208
 Ракић Слободан 15, 807, 813
 Ракић Викентије / Вићентије 14, 535, 846
 Ракић Игњатије 480
 Ракић Милан 100, 239, 282
 Ракић Мита 100, 101, 102
 Ракић-Грол Љубица 100
 Ракић-Ковачевић Милица 100
 Ракоци Ференц II (Ferenc Rákóczi II) 505
 Ракочевић Милоје М. 13
 Ранђеловић Ана 372, 386
 Ранковић Зоран 535
 Ранковић Максим 495, 496
 Ратковић М. 263, 278
 Ратковић Ристо 129, 145, 147, 148
 Рафо Антон Марија (Raffo Anton Maria) 851
 Рачињски 640, 641
 Рачињски Едвард (Edward Raczyński) 634
 Рачињски Констанција (Konstancja Raczyńska) 634
 Рачки Фрањо 80, 83
 Рашковић Даница Зорка 100, 101, 102, 103, 104, 108, 109, 110
 Рашковић Максим 497
 Рашковић Мојсије 504
 Рашковићи, најстарија породица обор-кнезова Рашке области 102
 Реброња Надија И. 129, 148
 Рејнцер Теренс (Terence Ranger) 200, 208
 Реметић Слободан 13, 16, 30
 Ренијус Јоханес (Johannes Rhenius) 487
 Ренуф Антоанета (Antoinette Renouf) 263
 Решетар Милан 25, 444
 Рибникар Владислава В. 285, 836
 Ригонат Флавио 243, 259
 Рикер Пол (Jean Paul Gustave Ricœur) 294
 Рилке Рајнер Марија (Rainer Maria Rilke) 787
 Римон-Кенан Шломит (Shlomith Rimmon-Kenan) 684
 Ристић Јован 18, 240, 375, 376, 386
 Ристић Марко 288
 Ристић Стана 372, 385, 386
 Ристовић Александар 836
 Ристовић Милан 185
 Ристовић Ненад 416
 Рифатер Мајкл (Michael / Michel Riffaterre) 257
 Рихтер Адам Даниел (Adam Daniel Richter) 425, 426, 427, 428, 429, 434
 Рици Даниела (Daniela Rizzi) 320
 Ричардс Ајвор Армстронг (Ivor Armstrong Richards) 281, 282
 Робинсон Хенри (Henry Robinson) 437
 Ровински Павел Аполонович (Павел Аполонович Ровинский) 25
 Рогошић Марко 19
 Роић Сања 320, 835
 Роксандић Драго 465, 489
 Романович Василије 183
 Ромоли Франческа (Francesca Romoli) 319
 Ромчевић Небојша 163, 170, 171, 172, 173, 174, 393, 403
 Росандић Тома 19
 Росић Тиодор 808, 813
 Ротердамски Еразмо (Desiderius Erasmus Roterodamus) 445, 446, 452, 832
 Ротмајер Мајкл А. (Michael Rothmayer) 764
 Руварац Димитрије 180, 478, 489
 Руварац Иларион 34, 180
 Руденка Јелена (Елена Руденко) 521
 Рузвелт Френклин Делано (Franklin Delano Roosevelt) 124
 Ружић Владислава 364, 366
 Ружичић Никанор 535
 Руми Мевлана Џелалудин (Maulana Jalāl al-Dīn Rumi) 131, 140, 141, 146
 Русо Жан-Жак (Jean-Jacques Rousseau) 187, 285
 Ршумовић Љубивоје 808, 810, 811
 Савић В. 836
 Савић Давид 612
 Савић Милан 669, 670
 Савић Милисав 213, 298
 Савић Ребац Аница 20, 21, 22, 24, 29

- Савић Чотрић Јевта 494
Савковић Јован 441, 442
Савковић Нада 303, 320
Сад Алфонс Франсоа маркиз де (Alphonse François marquis de Sade) 323
Саид Едвард В. (Edward W. Said) 768
Самарција Снежана 8, 11, 34, 40, 45, 46, 49, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 61, 62, 65, 228, 239, 240, 619, 623, 722, 725, 726, 727, 732, 859
Самарцић Мила 852
Самарцић Радован 499, 517
Сандвит Хамфри (Humphry Sandwith) 109
Сарденко Силвин 320
Сарду Викторијен (Victorien Sardou) 99
Сартр Жан-Пол (Jean-Paul Sartre) 292, 322
Свети Василије Острошки 21
Свети Вукашин Клепачки 21
Свети Јоасаф 840
Свети Јустин Ћелијски 21
Свети Николај Лелићки 21
Свети Петар Цетињски 21
Свети Сава / Растко Немањић 9, 21, 102, 287, 290, 518, 729, 839, 840, 858
Светић Милош 414
Секви Ерос (Egos Sequi) 851
Секереш Димитријевић Атанасије 352, 489
Секст Емпирик (Σέξτος Ἐμπειρικός) 581
Секулић А. 836
Секулић Исидора 9, 20, 21, 22, 23, 301, 302, 835
Селенић Слободан 298, 833
Селимовић Меша Мехмед 129, 148, 296, 358, 517, 708, 709, 718, 829, 830, 831, 835
Сенека Луције Енеј (Lucius Annaeus Seneca) 286
Сервантес Мигел де (Miguel de Cervantes) 660
Серенсен Азмус (Asmus Soerensen) 34
Серијани Лука (Luca Serianni) 848
Серкамон (Sercamon) 633
Сете Мирјам (Miriam Sette) 837
Сеферис Јоргос (Γιώργος Σεφέρης) 780, 781
Сигисмунд II Август (Zygmunt II August) 636
Сијарић Ћамил 140
Силић Јосип 685
Симеуновић Драган 13, 18
Симић Владимир 183, 206, 487, 490
Симић Ђорђе С. 111
Симић Љубиша 239
Симовић Љубомир 15, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 743, 743, 744, 745, 746, 747, 833, 836
Симоновић Симон 350, 788
Синха Лалита (Lalita Sinha) 131
Скарпа Марко (Marco Scarpa) 318
Скарсела Александро (Alessandro Scarsella) 320
Скерлић Јован 11, 18, 70, 71, 94, 104, 144, 288, 376, 377, 378, 384, 387, 517, 667, 668, 676, 821
Скок Петар 308
Скот Валтер (Walter Scott) 654
Скриб Ежен (Eugène Scribe) 99
Сладоје Ђорђо 807, 836
Смиљанић Рангелов Весна 791
Смит Антони (Anthony Smith) 200, 208
Смотрички Мелетије 349, 351, 484, 486
Соаве Франческо (Francesco Soave) 413, 441, 442, 443, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451
Соколов Саша (Александр Всеволодович Соколов) 523
Сократ (Σωκράτης) 424, 581, 683
Солар Павле 321
Соларић Павле 14, 373, 374, 378, 405, 441, 443, 444, 445, 446, 448, 449, 450, 451, 452, 540, 541, 544
Солдатовић Воја 833
Сонди Леополд (Léopold Szondi) 691, 697, 698, 700, 701
Сопчак Јадвига (Jadviga Sopčak) 166
Сорокина Марина (Марина Јурьевна Сорокина) 523
Сосир Фердинанд де (Ferdinand de Saussure) 266, 309
Софокле (Σοφοκλῆς) 286, 287, 580
Софрић Павле 727, 729, 730, 732
Софронијев Мануило 482
Спасић Ивана 208
Спиноза Барух де (Baruch de Spinoza) 429, 600
Спремић Кончар Милица М. 631
Спрингфилд Томелери Виторио (Vittorio Springfield Tomelleri) 318
Србљановић Биљана 833
Срдановић–Бараћ Олга 104
Средојевић Дејан 368
Срезњевски Измаил Иванович (Исмаил Иванович Срезневский) 44
Срејовић Драгослав 588, 596, 606
Сремац Стеван 288, 290, 392, 393, 394, 402, 412
Стаљин Јосиф Висарионович Цугашвили (Јосиф Виссарионович Джугашвили Сталин) 124
Стајић Васа 188, 487, 490
Станаревић Рада Б. 211, 234, 240, 241

- Станић Драган 20, 30
 Станић Тихомир 238
 Станишић Вања 524
 Станковић Борисав Бора 289, 327
 Станојевић Маринко 611, 620, 623, 627
 Станојчић Живојин 544
 Станчев Красимир 317, 318
 Старац Рашко 14
 Старобински Жан (Jean Starobinski) 257
 Старчевић Анте 79
 Стасјук Анджеј (Andrzej Stasiuk) 163, 168, 169, 171, 173, 174
 Стевановић Александра П. 841
 Стевановић Видосав 213, 298
 Стевановић Михаило 25, 26, 30
 Стендал / Мари-Анри Бел (Marie-Henri Beyle / Stendhal) 665
 Стејић Јован 411, 412, 414, 415
 Степанов Даница 216, 221, 237
 Степанов Милан 232, 236, 239, 823
 Степанов Предраг 236, 237
 Степанов Радован 212, 216, 218, 221, 232, 235
 Степанов Слободан 232, 236
 Степанов Софија 232
 Степанов Страхиња 359, 368
 Степанов Тијана 232, 237
 Степановић Жељко 611, 624
 Степановић Предраг 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 823
 Стерн Лоренс (Laurence Sterne) 751
 Стернберг Меир (Meir Sternberg) 683, 685, 686, 687
 Стефановић Венцловић Гаврил 374, 407
 Стефановић Владимир 103
 Стефановић Данијела 489
 Стефановић Димитрије 823
 Стефановић Милена 299
 Стефановић Мирјана Д. 408, 409, 435, 444, 445, 452, 517
 Стефановић Светислав 288, 707
 Стефановић-Луцић Софија / Владимира, псеудоним 97, 100, 102, 103, 105, 109
 Стефановић Н[икола] 100, 108, 109
 Стефановски Горан 833
 Стијовић Светозар 372, 387, 390, 392, 403, 543
 Стипчевић Никша 714, 718
 Стипчевић Светлана 710, 714, 718
 Стојадиновић Чикош Владислав 414
 Стојадиновић Српкиња Милица 97, 104, 107, 108, 109, 406
 Стојановић Бранко 808, 813
 Стојановић Драган 592, 593, 606
 Стојановић Јелица 25, 27, 30, 401
 Стојановић Љубомир 25, 48, 63, 379, 382, 387, 537
 Стојановић Миодраг 445, 452
 Стојановић Пантовић Бојана 827
 Стојановић Сретен 19
 Стојић Вера 844
 Стојковић Андрија 288
 Стојковић Атанасије 350, 351, 352, 373, 419, 420, 421, 422, 423, 427, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 537, 541
 Стојковић Миленко 496
 Столић Ана 185
 Сторти Ђакомо (Giacomo Storti) 443
 Стошић Јелена М. 357, 534, 535, 540, 541
 Стравински Игор Фјодорович (Игорь Фёдорович Стравинский) 158
 Стратимировић Стефан 458, 463, 470, 471, 472, 487, 531, 537, 541
 Стриковић Јован 8, 10, 25
 Стриндберг Јохан Август (Johan August Strindberg) 694
 Ступаревић Олга 302
 Субашић Слађана 21, 24
 Суботић Драган 288
 Суботић Јован 15, 18, 20, 30, 79, 361, 368, 386, 392, 393, 395, 402, 406, 413, 548, 549
 Суботић Љиљана 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 369, 372, 387, 390, 392, 403, 517, 540, 542, 543
 Сувајић Бошко 34, 49, 57, 64, 65, 791, 797
 Суворов Максим (Максим Терентьевич Суворов) 479, 480, 482, 484, 485, 506
 Суворов Петар (Петр Суворов) 479, 480, 482, 484
 Сузуки Мицуо (Mitsuo Suzuki) 115
 Сундечић Велимир 73, 86
 Сундечић Јован 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94
 Сундечић Перо 71
 Сундечић Петар Перо 73, 86, 87, 88
 Суркова Јелена (Елена Суркова) 521
 Схафи Мирза Вазех (Mirza Shafi Vazeh) 141
 Табашевић Владимир (Бошњак) 261, 262, 263, 268, 271, 272, 274, 275, 276, 278
 Тагоре Рабиндранат (Rabindranath Tagore) 292
 Тадић Јаков-Јакшо 216, 221, 231, 232
 Тадић Никола 231
 Тадић Новица 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259

- Тадић Перо 231
 Тадић Стојан 216, 221, 232
 Тадић Стокан 232
 Тајлор Едвард Б. (Edward Burnet Tylor) 591
 Танака Казуо (Kazuo Tanaka) 18
 Танасић Срето 842
 Танасковић Дарко 129
 Тарањска-Кнежевић Анка 97
 Таргаља Иво 283
 Татаренко Алла (Alla Tatarenko) 835
 Текелија Сава 367, 385
 Темлер Кристијан Фридрих (Friedrich Christian Temler) 319
 Тенецки Стефан 182, 183
 Теодоровић Лазар 495, 499, 500
 Теодосије Пан 441
 Терез Стивен (Steven Teref) 259
 Терзић Славенко 632
 Тешић Гојко 151, 160, 288
 Тешић Милосав 325, 808, 810
 Тешић Стојан Стив (Steve Tesich) 765, 766, 767, 770, 774
 Тигем Пјер Ван (Pierre van Tieghem) 288
 Тимотијевић Милош М. 290
 Тимотијевић Мирослав 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 198, 199, 200, 202, 203, 206, 207, 208, 445, 452
 Тимченко Николај 219
 Тирол Димитрије 412, 414
 Тишма Александар 835
 Тјурецки Филип (Philip Turetzky) 682
 Тодић Бранислав 182, 531, 532, 533, 534
 Тодоровић Миролуб 808, 810, 811
 Тодоровић Петроније Пера 550
 Токин Бошко 151
 Толкин Џон Роналд Руел (John Ronald Reuel Tolkien) 455, 461, 462
 Толстаја Светлана М. (Светлана М. Толстая) 518, 519, 616, 617, 621
 Толстој Лав Николајевич (Лев Николаевич Толстой) 97, 235, 774
 Толстој Никита Ильич (Никита Ильич Толстой) 347, 348, 354, 356, 357, 360, 389, 390, 403, 517, 543, 611, 624
 Тома (Tomas), XII век 633, 636
 Тома Аквински (Tommaso d'Aquino) 846
 Томазео Николо (Niccolò Tommaseo) 80
 Томановић Лазар 25
 Томелери Виторио (Vittorio Springfield Tommelleri) 521
 Томин Светлана 49
 Томинц Жожеф 18
 Томић Лидија 21, 22
 Томица Фулвио (Fulvio Tomizza) 320
 Томовић Слободан 21, 22, 24, 30
 Томчик Козјол Каролина (Karolina Tomczyk-Kozioł) 642
 Томшич Франце 18
 Топоришич Томаж 310
 Топоров Владимир 617, 622
 Тотер Ден (Den Totter) 833
 Точанац Исидора 478, 479, 480, 490, 505, 512
 Тремелиус Имануел (Giovanni Emmanuele Tremellio) 458
 Трифковић Јелисавета 301
 Трифковић Коста 301, 303
 Тричковић Радмила 504, 512
 Трлајић Григорије / Глигорије 351, 377, 541
 Тројановић Сима 40, 47, 49
 Трубарац Матић Ђорђина 47, 49
 Тукидид (Θουκυδίδης) 577
 Тургењев Иван Сергејевић (Иван Сергеевич Тургенев) 98, 235
 Турнијер Жан (Jean Tournier) 264
 Тынянов Юрий 153, 160
 Ђаловић Батрић 395, 403
 Ђирило (Κύριλλος) 318
 Ђирилов Јован 833
 Ђирковић Сима 182
 Ђопић Бранко 223, 327
 Ђорић Божо 304
 Ђорић Марија 442, 452
 Ђоровић Владимир 707, 821
 Ђосић Бранимир 289
 Ђосић Добрица 314, 836
 Ђук Ружа 632
 Ђуковић Милица В. 823, 828, 843
 Ђупић Драго 379, 380, 387
 Ђурчија Ђорђе 494
 Ђурчић Слободан 182
 Угреша Дубравка 164
 Узењова Јелена (Елена Узенёва) 520, 611, 623
 Ујевић Мате 18
 Унамуно и Хуго Мигел де (Miguel de Unamuno y Jugo) 290
 Унбегаун Борис (Boris Unbegaun) 348, 356, 358, 369, 389, 390, 403
 Уњеховски, породица (Uniechowski) 634, 641
 Урком Александер (Aleksander Urkom) 823
 Урсин Њемцевич Јулијан (Julian Ursyn Niemcewicz) 634
 Успенски Борис А. (Борис Андреевич Успенский) 348, 349, 354
 Устинов Андреј (Андрей Устинов) 522

- Фанфани Масимо (Massimo Fanfani) 851
 Фекете Егон 312
 Фелан Марк (Mark Phelan) 681, 682
 Фелбигер Јохан (Johann Ignaz von Felbiger) 351
 Фелинг Виги Артур Ашер (Arthur Usher Fellig Weege) 15
 Ференц Јожеф (Jozef Ferenc) 823
 Феро Марија Кјаре (Maria Chiara Ferro) 319
 Филиповић Драгољуб 289
 Филиповић Зорка 671
 Филиповић Иван 18
 Филиповић Симеон 532
 Филиповић Стеван 494, 495
 Филиповић Теодор 495
 Фин Моника 465, 517
 Фирдуси Абу ал-Касим Менсур (Накѓм Абул-Касим Фирдауси Туси) 137
 Флашар Мирон 12, 21, 22, 23, 24, 414, 416
 Флобер Гистав (Gustave Flaubert) 652, 694, 699
 Флоренски Павле 175, 180, 181, 208
 Флоримонте Галеацо (Galeazzo Florimonte) 445
 Флудерник Моника (Monika Fludernik) 685
 Фотић Александар 185
 Фоули Хелен (Helene Foley) 569
 Фрај Нортроп (Northrop Frye) 22, 293
 Фрајбершки Хајнрих (Heinrich von Freiberg) 640
 Фрајнд Марта 416
 Франц I (Franz I) 471, 472
 Франц II (Franz II) 466
 Франц Јозеф / Фрања Јосиф I (Franz Joseph) 82
 Фредегизије (Fredegisius) 602
 Фрејденберг Олга М. (Олга Михајловна Фрејденберг) 38, 49, 408
 Фрејзер Џејмс Џ. 37, 49
 Фридрих II Пруски / Фридрих Велики (Friedrich II / Friedrich der Große) 424
 Фројд Сигмунд (Sigmund Freud) 293, 691, 697, 698, 700
 Фрушић Димитрије 371, 407
 Фузули из Багдада (Fuzuli) 131
 Фукс Игњат 108
 Фулер Маргарета (Margaret Fuller) 96
 Хадрович Ласло (Lászlo Hadrovics) 236, 237, 823
 Хајдегер Мартин (Martin Heidegger) 587, 590, 594, 597, 598, 599, 600, 601, 605, 606, 700
 Хајне Хајнрих / Гейне Генрих (Heinrich Heine) 129, 138, 142, 144, 145, 146, 147, 148
 Хаксли Олдус (Aldous Huxley) 267
 Хаксли Томас (Thomas Henry Huxley) 591
 Халеран Мајкл (Michael Halleran) 579
 Халкозовић Јанко 183
 Хамваш Бела (Hamvas Béla) 765, 769, 770, 761, 772, 774, 777
 Хамер-Пургштал Јозеф фон (Joseph von Hammer-Purgstall) 136
 Хамовић Драган 714, 835
 Ханрахан Гарет (Gareth Hanrahan) 461, 464
 Харди Томас (Thomas Hardy) 659
 Харис Едвард (Edward Harris) 286
 Харфам Џефри (Jaffrey Harfam) 246
 Хасанагић Едиб 488, 490
 Хафиз Мухамед Шемсудин Ширази (Širazi Šemsuddin Muhammed Hafez) 131, 132, 136, 137, 141, 142, 146
 Хач Елвин (Elvin Hatch) 591, 606
 Хачион Линда (Linda Hutcheon) 749, 750, 754, 755
 Хаѓић Зорица 668
 Хаѓић Јован 369, 372, 377, 387, 403, 537, 540
 Хаѓић Тона Антоније 96, 98, 104
 Хегел Георг Вилхелм Фридрих (Georg Wilhelm Friedrich Hegel) 194, 195, 204, 208, 286, 593, 594, 602
 Хелдерлин Фридрих (Johann Christian Friedrich Hölderlin) 587, 592, 593, 594, 595, 599, 600, 601, 602, 606
 Хенри Бургундски (Henry of Burgundy) 445
 Хераклит из Ефеса (Ἡράκλειτος ὁ Ἐφέσιος) 580, 588, 593, 595, 596, 597, 599
 Хердер Јохан Готфрид фон (Johann Gottfried von Herder) 187, 195, 204
 Хердер Сигисмунд (Sigismund Herder) 413
 Херити Питер (Peter Herrity) 359, 369, 382, 387, 517, 542
 Хермодор из Ефеса 595
 Хесиод (Ἡσίοδος) 570
 Хипократ са Коса (Ἱπποκράτης ὁ Κῶς) 695
 Хитлер Адолф (Adolf Hitler) 591
 Хјум Дејвид (David Hume) 195, 430
 Хлапец Ђорђевић Јулија 301, 302
 Хлебда Војцех (Войцех Хлебда) 519
 Хобсбаум Ерик (Eric John Ernest Hobsbawm) 200, 208
 Ходел Роберт (Robert Hodel) 295, 296, 297, 298, 299, 835
 Хол Едит (Edith Hall) 286
 Холмс Брук (Brooke Holmes) 572, 575
 Хомер (Ὅμηρος) 283, 327, 587, 659, 683
 Хосеини Халед (Khaled Hosseini) 129, 132, 133, 146
 Хребельановић Лазар 36, 859
 Христић Јован 286, 327, 779

- Христић Филип 98
Хулч Ана (Anne Hultsch) 523
Хуњади Јанош / Сибињанин Јанко (Hunyadi János) 33, 34, 39, 57, 859
- Цар Марко 67, 73, 94, 289
Цар Тенму (Tenmu tennō) 116
Царевих Луција 571, 573, 576, 583
Цветковић Анка 609
Цветковић Ирена 395, 400, 403
Цветковић Марија 97, 98
Цветковић Сава В. 99
Цветковић-Поповић Марија 98
Цветковић-Теофиловић Ирена Р. 352, 357, 358, 369, 394, 395, 517, 528, 534, 536, 540, 546
Цвијетковић Кирил 473
Цвијић Јован 204, 288
Цезар Гај Јулије (Gaius Iulius Caesar) 487
Целарије Христофор 487, 488
Цермановић-Кузмановић Александрина 588, 596, 606
Цидилко Весна 835
Цимер Ернст (Ernst Friedrich Zimmer) 593
Цинцић–Арсих Јевстахија / Арсих Еустахија 104, 107, 410, 411, 413, 416
Цифер Ђорђо (Giorgio Ziffer) 318
Цицерон Марко Тулије (Marcus Tullius Cicero) 24, 285, 424, 487
Цоликофер Георг Јоаким (Georg Joachim Zollikofer) 424, 451, 452
Црнојевић / Чарнојевић Арсеније III 478, 480, 488, 504
Црњански Милош 282, 283, 285, 289, 290, 314, 315, 316, 323, 327, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 698, 699, 700, 701, 709, 714, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 732, 819, 820, 821, 823, 825, 826, 828, 835
Цубои Хирофуми (Hirofumi Tsuboi) 115
Цукић Константин Коста 381
- Чајкановић Веселин 34, 35, 36, 39, 43, 47, 48, 49, 52, 57, 58, 65, 118, 126, 444, 452, 618, 619, 624
Чанак Медић Милка 182
Чаплин Чарли (Charles Spencer Chaplin) 154, 155, 157, 290
Чарапић Васа 494
Чарота Иван Алексеевич 836
Чемберлен Хјустон Стјуарт (Houston Stewart Chamberlain) 591
Ченгић Ната 207
Ченејац Исидора 363, 364, 369
Черчил Винстон (Sir Winston Leonard Spencer Churchill) 124
- Четиревић Грабован Јован 183
Четмен Симор (Seumour Chatman) 682
Чичагов Павел Васильевич (Pável Vasíľjevich Čičágov) 499
Чокрљан Јован 540, 541
Чолак Бојан 835
Чолак-Антић Илија 9
Чомски Ноам (Avram Noam Chomsky) 264, 362
Чоран Емил (Emil Cioran) 293
Чотрић Александар 239
Чохан Нариндер (Narinder Chauhan) 839, 841
Чумаков 683
Чупић Јелена рођена Агарђанска 219
Чупић Никола 111
Чупић Стојан 494
Чурић Радослав 484, 490
- Џамбас Стокана 216
Џами Нурудин Абделрахман (Nūr ad-Dīn 'Abd ar-Rahmān Jāmī) 131, 138
Џенкинс Ричард (Richard Jenkins) 200, 208
Џефаровић / Жефаровић Христофор 183, 517
Џојс Џејмс (James Augustine Aloysius Joyce) 291, 294, 652, 659
Џонић Урош 444, 452
Џонсон Бернард (Bernard Johnson) 779
Џумхур Зуко Зулфикар 129
Џунић Слободан 327
- Шади Ержебет (Sády Erzsébet) 236
Шајн Сет (Seth L. Schein) 47, 48
Шалајић Стеван 833
Шантић Алекса 146, 148, 807
Шартије Роже (Roger Chartier) 207
Шаулић Новица 43, 408
Шафарик Павел Јозеф (Pavel Jozef Šafárik) 195, 371, 372, 374, 375, 384, 387
Шведова Јуљевна Наталија (Швѐдова Натáлија Юльевна) 310
Шеатовић Димитријевић Светлана 747, 781, 788
Шеатовић Светлана 834, 835, 837
Шевалије Жан (Jean Chevalier) 247, 248, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730
Шевић Турка 506
Шевић Милан 301
Шекнер Ричард 833
Шекспир Вилијам (William Shakespeare) 154, 832
Шелинг Фридрих Вилхелм Јозеф фон (Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling) 602
Шепард Х. Џ. (H. J. Sheppard) 247, 259
Шијаковић Богољуб 8, 10, 13, 30
Шијаковић Миодраг 824

- Шилер Фридрих (Friedrich Schiller) 10, 593
 Шиљак Јасенковић Амина 131
 Шимакура Таканори (Takanori Shimamura) 113
 Шимел Анемари (Annemarie Schimmel) 130, 143
 Шимић Маринка 846, 847, 848
 Шинобу Орикући (Shinobu Orikuchi) 115
 Шипка Милан 847
 Ширази Сади (Saadi Shīrāzī) 142
 Шкловски Виктор (Виктор Борјсовић Шклóвский) 154
 Шлецер Аугуст Јудвиг фон (August Ludwig von Schlözer) 110
 Шмаус Алојз (Alois Schmaus) 21, 23
 Шо Џорџ Бернард (George Bernard Shaw) 159
 Шолчина Јана (Јана Šolćina) 520
 Шорт Мик (Mick Short) 684
 Шошкић Радоје В. 765
 Шпенглер Освалд (Oswald Spengler) 288, 290
 Штраус Рихард (Richard Strauss) 289
 Штрба Јован 506
 Штросмајер Јосип Јурј (Joseph Georg Strossmayer) 72
 Шћепан Мали, цар 836
 Шћепановић Михаило 808, 813
 Шуберт Габријела (Gabriella Schubert) 835
 Шукало Младен 8, 11
 Шулц Антон (Anton Schulz) 73
 Шумановићи, породица 231
 Шумљак Георгије 479
 Шупут Андреа 823
 Шурмин Ђуро 18, 69, 70, 94
- Аџин Јовица 607
 Aggarwal Vir Bala 395, 403
 Ahmetagić Jasmina 263, 276, 701
 Akasaka Norio 114, 126
 Akima Toshio 118, 126
 Albahari David 760, 762, 763
 Alt Peter-André 603, 606
 Ananda Ahmed 148
 Anastasievic Sarka M. 108
 Andrić Nikola 443, 444, 452, 619, 624
 Anđić Branko 777
 Antoni Klaus 122, 126
 Ariès Philippe 209
 Atwood Margaret 267
- Babić Sava 777
 Bagić Krešimir 273, 276, 680, 688, 689
 Bajraktarević Fehim 136, 148
 Bakhtin Mikhail 690
 Bakotić Petar 55, 60, 65
 Balzac Honoré de 666
- Banašević Nikola 635
 Banjanin Ljiljana 300, 317
 Barać Nebojša 148
 Baroni Lucia 319
 Baszko Agnieszka 634, 642, 647, 648
 Baudrillard Jean 769, 771, 776, 777, 778
 Bauer Laurie 264, 276
 Bauman Zygmunt 777
 Beaugrande Robert-Alain de 360
 Befu Harumi 114, 126
 Bekić Tomislav 624, 689
 Benczes Réka 264, 275, 276
 Berengarten Richard 783, 784, 789, 790
 Bergson Henri 152, 160
 Berndt F. 435
 Béroul 633
 Berteljis J. E. 132, 148
 Biderman Hans 42, 50
 Bjelaković Isidora G. 404, 513
 Bjelanović Nedeljka V. 719
 Bloom Allan 777
 Bodel Jean 643
 Bogović Mile 474
 Bolmanac Tihomir 242
 Bošković-Stulli Maja 34, 50
 Botteri Inge 443, 445, 447, 450, 452
 Bowra C. M. 39, 50
 Božović Siniša 777
 Bozzolla Angelo 666
 Brazgunowa Alesia 648
 Brizzi Gian Paolo 453
 Brooks Cleanth 681, 689, 690
 Brückner Alexander 632
 Bruni Alessandro Maria 318
 Buber Martin 164, 173
 Bugarski Ranko 268, 269, 272, 276, 624, 689
 Byfield Catherine E. 789, 790
- Cabassi Nicoletta 320
 Campbell Joseph 126
 Carroll Lewis 277
 Cassina Ubaldo 448
 Castiglione Baldassar 446
 Cercamon 631
 Chaplin Charlie 161
 Christopher Sabine 453
 Cirillo 319
 Citko Lilia 631, 647, 648
 Clarke Kosak Jennifer 571, 583
 Condillac Étienne Bonnot de 450
 Crnjanski Miloš 701, 702, 733
 Cuddon John Anthony 680, 689
 Curtis Renee L. 633, 644, 647, 648
 Cvetković Teofilović Irena R. 370
 Cvijan Jurij 153, 160

- Česlav Miloš 772, 777
 Ćorović Vladimir 617, 624
 Dandolo Vincenzo 470
 Danojlić Milovan 237
 Darcus Sullivan Shirley 570, 583
 De Sade Marquis 603, 606
 Dekanić Janoski Sonja 638, 648
 Delabastita Dirk 266, 276
 Delić Lidija D. 66
 Della Casa Giovanni 445, 452, 453
 Derrida Jaques 62, 65
 Despić Đorđe M. 676
 Diddi Cristiano 318
 Diedo Angelo 466
 Diels Hermann 580, 583
 Dillon John 789
 Disney Walt 161
 Dobinsky Claude 665
 Doğan Muhammet Nur 148
 Dražić Jasmina N. 278
 Duby Georges 209
 Ducic Jovan 149
 Dumić Jovan 513
 Dürer Albrecht 701, 702
 Dürrenmatt Friedrich 666
 Đurić Janićije 501
 Đurić Vojislav J. 209
 Eid Mushira 396, 403
 Eko Umberto 689
 Eliade Mirča 619, 624
 Enrietti Mario 319
 Eraković Radoslav Lj. 464
 Erasmo da Rotterdam 452
 Euripides 583, 584, 585
 Ferguson Charles 348, 354
 Ferro Maria Chiara 319
 Fin Monica 467, 474
 Flaker Vida 624
 Florensky Pavel 209
 Foley Helene 569, 579, 584
 Freiberg Heinrich von 640
 Freud Sigmund 702
 Frye Northrop 62, 65
 Fukuta Ajio 114, 126
 Fulda D. 435
 Fuzulî 131, 148
 Garrett Don 435
 Gavrilović Jovan 762
 Gavrilović N. 490
 Genette Gérard 658, 665, 684, 689, 690
 Gerasimov Dmitrij 521
 Gerbran Alen 259, 733
 Gete Johan Wolfgang / Goethe Johann Wolfgang von 136, 148, 149, 603, 606, 607
 Gioja Melchiorre 447, 452
 Giosi Marco 444, 452
 Glišić Slobodanka 624
 Golež Kaučič Marjetka 61, 65
 Gottfried von Strassburg 633
 Graciotti Sante 632, 647
 Grbić Dragana 428, 435, 438
 Grevs Robert 733
 Grice H. Paul 265, 276
 Grimm Gerald 487, 490
 Grimm Jacob 108
 Grković-Major Jasmina 518
 Grujović Boža 501
 Grujović Mijailo 501
 Gruner C. R. 262, 277
 Gruszecka Anna 633, 642, 648
 Gullino Giuseppe 474
 Gutke Karl S. 164, 166, 173
 Hafez Širazi Šemsuddin Muhammed 131, 132, 148
 Hajne Hajnrh / Heinrich Heine 138, 148, 149
 Halkond Ruth 789
 Halleran Michael 579
 Halleran Michael 579, 584
 Hamaguchi Eshun 114, 126
 Hamvaš Bela 774, 775, 777, 778
 Harfam Džefri 259
 Hartmann Anton 136
 Heideggers Martin 607
 Helderlin Fridrih / Hölderlin Friedrich 607
 Heppner Harald 513
 Hill Joyce 638, 648
 Hlebec Boris 624
 Hodel Robert 296
 Holmes Brooke 571, 572, 575, 584
 Hosseini Khaled 133, 148, 149
 Hultsch Anne 523
 Hume David 430, 435
 Hume Janice 396, 403
 Hutcheon Linda 749, 754, 755, 762
 Huxley Aldous 267
 Ilic Jovan 149
 Ilić Marković Gordana 385, 401
 Ilić Vojislav 676, 677
 Inui Taketoshi 116, 126
 Issatschenko Alexander 349, 354
 Ivanić Dušan M. 417
 Ivanji Ivan 237

- Ivetic Egidio 465, 474
 Ivić Pavle 353
 Iwaya Sazanami 124, 126
- Jagić Vatroslav 101, 103
 Jakobson Roman 44, 50, 277, 619, 624, 689, 690
 Jakšić Mileva 677
 Jami Maulana Nur al-Din Abd al-Rahman 136
 Jasenković Šiljak 131
 Jeremić Zoran 777
 Jope Norman 789, 790
 Joseph II 454
 Jovanovic Zmaj Jovan 149
 Jovanović Miloš 607
 Jović Bojan 160
 Jugović Ivan 501
 Jung Carl Gustav 62, 62, 65, 700
 Jurkiewicz Jan 634, 641, 648
- Kabatek Johannes 265, 277
 Kahara Nahoko 122, 126
 Kahn Charles H. 581, 584
 Kamber Alainm 453
 Karadschitch Wilhelmine 107
 Karahodžić Mehmed 148
 Karakasović Josif 513
 Karanović Zoja 65, 624
 Kaser Karl 505, 512
 Kašanin Milan 209
 Katagiri Yoichi 117, 126
 Kazaz Enver 828
 Keller Rudi 265, 277
 Kipel Zora 634, 638, 639, 640, 643, 647, 648
 Kiš Danilo 236, 259, 266, 277
 Kleut Marija 34, 50
 Klikovac D. 266, 277
 Knigge Adolf Franz Friedrich Ludwig 446, 452
 Komlósi Sándor 479, 482, 485, 490
 Konosu Hayao 116, 126
 Korać Vojislav 209
 Korina Natalia B. 518
 Koruza Jože 355
 Kračun Teodor 209
 Kretschmer Anna / Krečmer Ana 347, 350, 351, 352, 354, 355, 369, 370, 385, 401, 518
 Krstić Branislav 54, 61, 65
 Kruse Joseph A. 138, 148
 Kuhač Franjo 59, 65
 Kullmann Thomas 265, 277
 Kuna Herta 351, 355, 359, 370, 392, 403
 Kvintilijan Marko Fabije 689
- Laird Andrew 683, 689
 Lakarijer Žak 259
- Lalić Ivan 783, 789
 Lalić-Krstin Gordana 268, 277
 Lamb Sydney M. 264, 277
 Lautréamont 258, 259
 Lawrence S. E. 579, 584
 Lazarević Di Giacomo Persida S. 317, 319, 454
 Lazić-Gavrilović Aleksandra 701
 Lebeau Anne 584
 Leech Geoffrey N. 265, 277
 Leech Jeremy 689
 Leighton Angela 682, 689
 Levenson Michael 666
 Levi Aleksandar 689
 Levi Pavle 158, 160
 Lewin Jane E. 665
 Lič Edmund 611, 616, 624
 Limburg Joanne 789
 Lings Martin 129, 148
 Lipka Leonhard 264, 277
 Locke John 454
 Loma Aleksandar 45, 50
 Lomagistro Barbara 318
 Lorca Federico García 149
 Lord Albert B. 615, 624
 Lotman Jurij 153, 160
 Lupack Alan 640, 646, 648
- Macanović Ana Z. 387
 Maksić Ivana 259
 Maksimović Goran M. 31
 Maksimović Mihailo 438
 Malory Thomas 633
 Manabe Kazufumi 114, 126
 Marelli Giana D. 396, 403, 453
 Maretić Tomo 42, 50
 Maria Theresa 491
 Marić Sreten 259, 624, 689
 Marićević Balać Jelena 733
 Maričić Gordan 286
 Marie de France 631
 Marjanić Suzana 51, 54, 66
 Maszkiewicz Mariusz 641, 642, 648
 Matijaško Nada 611, 624
 Mažuranić Stjepan 617, 624
 Mazzoni Sara 319
 McHale Bryan 684, 689
 Medaković Dejan 209
 Menzel Thomas 520
 Mesarić Marija 611, 624
 Metodio 319
 Miecznikowski Johanna 453
 Mihailović Dragoslav 239, 241, 296
 Miklosich Franz 522
 Miladinov Brana 689
 Milanović Aleksandar M. 387

- Milićević Živko 719
 Milinković Snežana 829
 Milosavljević Milić Snežana M. 689
 Milošević Petar 239
 Milošević-Đorđević Nada 42, 50
 Mitrović Anđelka 148
 Mladenović Jelena S. 259
 Montandon Alain 453
 Moody Neli 784, 789
 Morabito Rosanna 466, 474, 829, 830, 831
 Moses Rae A. 396, 403
 Mrdak Nataša 777
 Mrozek Sławomir 173
 Munat Judit 263, 277
 Murase Miyeko 122, 126
 Muratori Ludovico Antonio 453
- Namekawa Michio 124, 126
 Nametak Fehim 131, 132, 140, 148
 Nanović Vojislav 161
 Nastasijević Momčilo 719
 Nastović Ivan 733
 Naumov Aleksander 318
 Negrišorac Ivan 208
 Nenadović Pavle 491
 Nepomucki Jan 237
 Nevayi Ali-Şir 131, 148
 Neweklowsky Gerhard 522
 Newerkla Stefan Michael 518, 522
 Newman Channa 665
 Newstead Helaine 633, 648
 Nicholson Lewis E. 464
 Nicholson Reynold A. 130, 148
 Nicolao Mario 789
 Nietzsche Friedrich Wilhelm / Niče Fridrih
 607, 733
 Nikolaou Pashalis 789
 Nikolić Dragan 239
 Ninković Nenad Đ. 490, 504, 513
 Ninković Nićifor 501
 Nizami Ganjavi 131, 133, 144, 145, 148
 Nobumichi Ueda 126
 Nomura Junnichi 124, 126
 Novaković Stojan 103, 111
 Nuorluoto Juhani 369
 Nušić Branislav 146, 148
- Oberge Eilhart von 640
 Obradović Dositej / Obradović Dimitrije Do-
 sitej 355, 370, 403, 417, 434, 438, 443,
 444, 454
 Obrenović Miloš 501
 Ogihara Asao 116, 126
 Okuka Miloš 385, 401
 Omon Žak 153, 160
- Orfelin Zaharije 438
 Ortega i Gaset Hose 774, 777
 Orvel Džordž 769, 777
 Ossola Carlo 446, 453
 Ostinelli Marcello 453
- Paladini Filippo Maria 466
 Pamuk Orhan 133, 134, 135, 148, 149
 Pancera Carlo 443, 453
 Pančić Teofil 262
 Pandolfi Elena Maria 453
 Panić Milan 242
 Panofsky Erwin 701
 Parry Milman 615
 Paternoster Annick 443, 453
 Paternu Boris 355
 Pavičić Mihovil 168
 Pavičić Mihovil 173
 Pavlović Branko 689
 Paz Octavio 784
 Peels Saskia 570
 Peels Saskia 584
 Peirce Charles Sanders 688
 Pejčić Konstantin 444
 Pejčinović Petar 689
 Pejgels Elen 259
 Pelusi Simonetta 318
 Perić Đorđe 111
 Peruško Tatjana 60, 66
 Pervaz Draginja 624, 689
 Pešić Radmila 42, 50
 Petranović Božidar 94
 Petridou Georgia 568, 584
 Petrović Ana 777
 Petrović Njegoš Petar II 31
 Petrović Predrag Ž. 160
 Petrović Veljko 209
 Petrović Vladislava 370
 Pevulja Duško V. 94
 Phelan Mark 682, 689
 Picchio Riccardo 355
 Peirce C. S 690
 Piggott Juliet 118, 126
 Pilipović Jelena N. 584
 Piňosová Jana 520
 Pizer Donald 666
 Platon / Plato 683, 689, 690
 Poe Edgar Allan 603, 606
 Pogorelec Breda 355
 Poljakov Fedor B. 518
 Pons Alain 445, 453
 Pope Rob 277
 Popović Jovan Sterija 403
 Popović Radomir J. 501
 Prčić Tvrtko 269

- Prins Džerald / Prince Gerald 684, 685, 689
 Prole Dragan 165, 171, 174
 Prop Vladimir Jakovljević 53, 66, 613, 614, 616, 624
 Provenza Antonietta 584
 Pulleyn Simon 576, 584
 Pynchon Thomas 768, 777
- Quaglioni Diego 444, 453
 Quondam Amedeo 452
- Raczyński Edward 634
 Raczyński Konstancja 634
 Radojčić Saša M. 748
 Radosavljević Mirela 689
 Radziwiłł, porodica 634
 Rajčić Biserka 811
 Rajić Jovan 438
 Rasulić Katarina 277
 Ratković Risto 149
 Rebronja Nadija I. 149
 Reider Noriko T. 126
 Renouf Antoinette 264, 277
 Ribnikar Jara 237
 Richter Adam Daniel 426, 427, 428, 435
 Rifater Majkl 259
 Rizzi Daniela 320
 Robinson Henry 437
 Roksandić Drago 474
 Romani Maurizio Achille 453
 Romčević Nebojša 174
 Romoli Francesca 319
 Rosić Ljubica 775
 Rothmayer Michael 766, 777
 Rumi Dželaludin 131, 132, 141, 148
 Ryan Marie-Lore 60, 66
 Rys Sean 789
- Said Edward W. 768, 777
 Saltamacchia Francesca 443, 453
 Santosuosso Antonio 446, 453
 Scarpa Marco 318
 Scarsella Alessandro 320
 Schein Seth 38, 42, 48, 50
 Schimmel Annemarie 130, 143, 148
 Schlesier Renate 577, 584
 Schonfield Ernest 138, 148
 Scott Derrick Paul 789, 790
 Seferis Georgos 780, 789
 Segedinac Pera 513
 Sekeruš Pavle 733
 Seki Keigo 120, 127
 Selimović Meša 829, 830, 831
 Severs J. Burke 648
 Sgambati Emanuela 643, 644, 648
- Shimamura Takanori 114, 115, 126
 Short Mick 689
 Siegel M. E. A. 269, 277
 Sijarić Čamil 140, 149
 Silva Barandica Juan Manuel 139, 149
 Simović Ljubomir 748
 Sinha Lalita 130, 149
 Soave Francesco 441, 443, 449, 451, 452, 453, 454
 Solarčić Pavle 452, 454
 Sopčak Jadviga 166, 174
 Sorkin David 429, 430, 435
 Spinoza Baruch de 429, 435
 Spremić Končar Milica M. 649
 Springfield Tomelleri Vittorio 318
 Stanarević Rada B. 241
 Stantchev Krasimir 317
 Starobinski Žan 259
 Starowojtowej Nadzieji 648
 Stasiuk Andrzej 173, 174
 Stayn John L. 164, 174
 Steenwijk Han 467, 474
 Stefano Maria Casella 790
 Stefanović Sofija 103
 Stejić Jovan 369
 Stepanović Predrag 215, 216, 235, 239, 241
 Stephanowitch Karadschitch Wuk 107
 Sternberg Meir 685, 686, 687, 689, 690
 Stojiljković Vlada 777
 Stojić Vera 733
 Stojković Atanasije 438
 Stone Brian 643, 648
 Stošić Jelena M. 370
 Subotić Ljiljana 360, 362, 370, 390, 403
 Sundečić Jovan 94
 Suzuki Mitsuo 115, 127
 Szondi Léopold 702
 Sztepanov Predrag 236
- Šarić Marko 466, 474
 Šćepanović Branimir 237
 Šekspir Vilijam / Shakespeare William 133, 277
 Ševalije Žan 259, 733
 Šiler Fridrih 136
 Šiljak Jasenković Amina 149
 Šolćina Jana 520
 Šop Ivan 129, 148, 149
 Šoškić Radoje V. 777
 Štrekelj Karel 66
- Tabašević Vladimir 276, 278
 Tadić Novica 259
 Tanasković Darko 129, 148, 149
 Tasca Luisa 443, 449, 450, 453
 Tedorović Lazar 501

- Teref Steven 259
 Tešić Stiv / Steve Tesich 766, 767, 769, 770,
 771, 772, 773, 775, 776, 777, 778
 Timotijević Miroslav 208, 209
 Tisdall Caroline 666
 Tolkien John Ronald Reuel 456, 461, 464
 Tolstaja Svetlana M. 518
 Tomas 633
 Tomczyk–Kozioł Karolina 642, 648
 Tomelleri Vittorio Springfield 521
 Tournier Jean 277
 Tsuboi Hirofumi 116
 Turetzky Philip 682, 689

 Ugrešić Dubravka 165, 174
 Unbegaun Boris 348, 355
 Uniechowski, porodica 634
 Ursyn Niemcewicz Julian 634

 Van Dijk Teun A. 395, 404
 Vanni Laura 446, 454
 Vasic Danijela B. 127
 Vasin Goran T. 490, 513
 Vein Boban 733
 Velickovic Jadrana 789
 Velisavljevits Sidi 108
 Ventadour Bernard de 631
 Vidaković Milovan 464

 Vilhar Albin 689
 Vinaver Stanislav 160, 16
 Vladić Jovanov Milena P. 666
 Vocelka Karl 482, 483, 484, 490
 Voncu Răzvan 790
 Vujić Arsenije 513
 Vujić Jelena 277
 Vuletić Vjera 624, 689

 Waldenfels Bernard 169, 174
 Waldman Ann 783
 Webster Thomas Bertram Landsale 570, 584
 Whitaker Muriel 646, 648
 Wolin Sheldon S. 767

 Yaguello Marina 265, 278
 Yanagita Kunio 114, 116, 117, 119, 120, 121,
 126, 127
 Yunis Harvey E. 577, 584

 Zečević Božidar 151, 160
 Zelić Gerasim 467, 474, 475
 Zieliński Bogusław 641, 642, 648
 Zolbrod Leon M. 122, 127
 Zorić Milena S. 404

 Žyško Konrad 262, 265, 278
 Žunjić Slobodan 607

Регистар сачинила
 Јелена Латов Папић

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 попуђени 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. 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 2004⁴: 82);

г) упућивање на студије истог аутора из исте године: (ПАВИЋ 1972а: 34), (ПАВИЋ 1972б: 93);

д) упућивање на студију два аутора: (РАДЕВИЋ – МАТИЦКИ 2010: 52–55);

ђ) студије истог аутора наводе се хронолошким редом: (ЖИВКОВИЋ 1970; 1983);

е) уколико библиографски извор има више од два аутора, у парентези се наводи презиме првог аутора, док се презимена осталих аутора замењују скраћеницом и др./et al.;

ж) страна имена се у тексту на српском језику транскрибују; у парентези се наводе у оригиналној графици;

з) ако је из контекста јасно који је аутор цитиран, у парентези није потребно наводити његово презиме, нпр.

Према Марфијевом истраживању (1974: 207), први сачувани трактат из ове области срочио је бенедиктинац Алберик из Монте Касина у другој половини XI века.

и) ако се упућује на радове двају или више аутора, податке о сваком следећем раду одвојити тачком и запетом, нпр. (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 српскохрватскої 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 Радојка Вукчевић
Др Јован Делић
Др Рајна Драгићевић
Др Марија Клеут
Др Горан Максимовић
Др Зоран Максимовић
Др Ивана Ђурић Пауновић
Др Зоран Пауновић
Др Предраг Петровић
Др Љиљана Пешикан-Љуштановић
Др Твртко Прћић
Др Горана Раичевић
Др Јелена Јовановић Симић
Др Дарко Тодоровић
Др Светлана Томин

CONTENTS

JELENA PILIPOVIĆ. Dea ex profundis Divine intervention in Euripides' tragedy Heracles. MILOŠ JOVANOVIĆ. From antique to the revelation of forgetting the existence. ZOJA KARANOVIĆ. Decorated supra. MILICA SPREMIĆ KONČAR. *A Tale of Tristan and Isold*: Serbian, Belarusian and Polish viewpoints. MILENA VLADIĆ JOVANOVIĆ. Importance of imagination in realism: conflicted poetics in Balzac's Preface to Human comedy, The Skin of Shagreen and Father Goriot. ĐORĐE DESPIĆ. On the dithyramb "Gypsy Child" by Vojislav Ilić. SNEŽANA MILOSAVLJEVIĆ MILIĆ. Linguostylistic and narratological aspects of paraphrase. ALEKSANDRA LAZIĆ GAVRILOVIĆ. Miloš Crnjanski: in search for the secret of Albrecht Dürer. NEDELJKA BJELANOVIĆ. *Pečalni trudbenik* and *spiritus rector*: destiny of the collection *Hronika moje varoši*. JELENA MARIĆEVIĆ BALAĆ. System of meaning of flora and fauna in Miloš Crnjanski's *Migrations*. SAŠA RADOJČIĆ. A long tradition: Simović's *Istočnice*. JOVAN GAVRILOVIĆ. Reality and fiction in the *Description of Death* by David Albahari. RADOJE ŠOŠKIĆ. Stiv Tešić's return to the beginning: America and post-Orwellian social order. CONTRIBUTIONS AND MATERIALS. REVIEWS. IN MEMORIAM

Зборник Матице српске за књижевност и језик излази годишње трипут,
у три свеске, које чине једну књигу.

Редакција 3. св. LXIX књиге Зборника Матице српске за књижевност и језик
закључена је 5. новембра 2021. године.

Штампање завршено децембра 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