



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 СЕДАМДЕСЕТА (2022), СВЕСКА 2

МАТИЦА СРПСКА

САДРЖАЈ

Студије и чланци

Др Душан Иванић, <i>Научни мейод и научни морал (Бојдан Појовић)</i>	345
Др Ђурђина Шијаковић Маиданик, <i>Суровосӣ и толи камен: Еури- идова Елекѿра у агаѿѿацији Данила Кица</i>	353
Др Ивана Иванић, др Светлана Томин, <i>Јеромонах Макарије, це- ѿињски и влашки шѿтамѿар – ѿиѿање иденѿиѿеѿа</i>	371
Др Нада Савковић, <i>Сегам Досѿејевих омиљених књѿа</i>	397
Др Вук Петровић, <i>(Не)земаљски смисао лека код Кафке (Сеоски лекар)</i>	409
Др Љиљана М. Ђук, <i>Нарѿис и жудња за одразима – двојници набо- ковијане</i>	425
Др Јелена Панић Мараш, <i>Аванѿардно наслеђе у ѿеми за децу Полу- дели бициклет Александра Вуча</i>	441
Др Оља С. Василева, <i>Есеј – време – излазак: Бранко Миљковић</i>	455
Мср Виолета Р. Митровић, <i>Слика Косовској боја и Косовски завеѿи у Златном руну Борислава Пекића</i>	479
Др Јелена Марићевић Балаћ, <i>Екоѿоеѿичко чѿѿање ѿолске и срѿске ѿоезије (Вислава Шимборска и Миролуб Тодоровић)</i>	503
Мср Ана Д. Козић, <i>Жанр молиѿве у савременој срѿској ѿоезији (Иван В. Лалић, Љубомир Симовић, Маѿија Бећковић)</i>	517
Др Ђорђе М. Деспић, <i>Лирски доживљај свеѿа у ѿоезији Војислава Карановића</i>	533

Двесѿа ѿодина Досѿејевској

Др Дејан Д. Милутиновић, <i>Боравак Досѿејевској у Сибиру</i>	551
Др Корнелије Д. Квас, <i>Два романа у роману Зли дуси Ф. М. Досѿе- јевској</i>	563
Мср Софија Скубан, <i>Дуалносѿи као есенѿија бића: феномен ѿодва- јања личносѿи у романима Браћа Карамазови Фјодора Досѿе- јевској и Проклета авлија Иве Андрића</i>	579

Сѣо година Уликса

Др Мина М. Ђурић, <i>Џојсовска ѡпарадиѣма срѣске књижевности 20. и 21. века</i>	591
Др Даница Игрутиновић, <i>Метѡфорика воде у Џојсовом Уликсу</i> . .	607

Прилози и грађа

Др Александар С. Пејчић, <i>Рајорѣи са Крфа Бране Цвейковића</i> . .	629
----------------------------------------------------------------------	-----

Прикази

Др Катарина В. Беговић, <i>Свеобухвајно исѣраживање ѡолисемејје у срѣскоме језику</i>	653
Др Драгана М. Ратковић, <i>О срѣским сѣилисѣичарима од ѡочетѡака сѣилисѣичке до данас</i>	658
Мср Соња С. Ђорић, <i>О срѣским ѡисцима и делима из криѣичкој уѣла</i>	667
Мср Марија Слобода, <i>„Човек еѡхе“ – из уѣла брачној саѣуѣника</i> . .	672
Мср Александра З. Миљановић, <i>Подземни ѡок срѣске књижевности 20. века</i>	676
Др Наташа Половина, <i>Нова оѣкључавања, нови закључци</i>	679
Др Александра Манчић, <i>Теорија и инѣтерѣреѣација</i>	682
Др Лидија Делић, <i>О најмлађим књижевним јунацима</i>	685
Мср Емилија А. Поповић, <i>Лѣѡво дрво масѣилом оснажено – зборник ѡосвећен Пејѣеру Ханкеу, ѡочасном члану Маѣице срѣске</i> . .	689
Др Јелена С. Младеновић, <i>На Хермесовом ѡуѣу</i>	695
Мср Милена Ж. Кулић, <i>Разноврсни живѡѣи исѣхасѣичкој ѡосѣ-модернисѣе Ивана Неѣриѡорца</i>	698
Упутство за припрему рукописа за штампу	701
Contents	707

Др Душан Иванић

НАУЧНИ МЕТОД И НАУЧНИ МОРАЛ (БОГДАН ПОПОВИЋ)

Аутор издваја ставове Богдана Поповића о научном методу, методологији у писању историје књижевности (компаративне, опште, националне) и о чиниоцима ваљаног научног рада и научног морала (предговор српском преводу *Прегледа историје европске књижевности* Пола Ван Тигема; критика двију књига Винка Витезице, *Прелед свейске књижевности* и *Поеџика*).

Кључне ријечи: Богдан Поповић, методологија, књижевна историја, критика, научни морал.

О Богдану Поповићу се, у вези са историјом књижевности и њеним методама није скоро нимало говорило.¹ Међутим, састављач *Анџолоџије новије српске лирике* (1911) морао је проћи кроз токове историје овог пјесничког рода, распоређујући пјесме по степену развоја, типовима и природи њиховог естетског квалитета. Његове напомене о појединим врстама лирике у историјском поретку говоре о томе јасно (нпр. позиција родољубиве лирике у „омладинско доба“ и у доба модерне). На истом мјесту ће тврдити да се „описна природа песништва, пажљивост, и савршенство технике“ јављају „на крају развића песничких периода“, те су „после Радичевића, Јакшића и Змаја дошли (...) Војислав Илић, Дучић и Ракић“, као што ће последије њих доћи – ’*неоварварсџво*’, као доказ да је „непрекидност и правилност развоја“ општа појава.² Та телеолошка визија, било обмана или заблуда, неизбежна је у видокругу савременог (оновременог) стања поезије (и сваке друге књижевне врсте), а оно ће се с новим генерацијама проми-

¹ Чак и релативно обимни избори његових радова не обухватају такве текстове какав је, нпр. *Увод у српско издање Ван Тигемовог Прегледа историје европске књижевности* *ог ренесанса до дана* (с франц. др Милан Марковић, Бгд., 1932, III–XV).

² СД, 2, 247.

јенити, кад ни описност ни савршенство технике неће бити изнад других категорија пјесничког стила и поступка. Такође је природу развоја и вредности извјесних жанрова (нпр. приповијетке) тумачио доминацијом прихваћених (или одбачених) образаца и типом књижевне културе самих аутора (нпр. поређење Л. Лазаревића и Ј. Веселиновића, СД, 2: 91–92).

Овдје ћемо се из тих методолошко-моралних аспеката научног рада задржати на полемичко-критичком, обимном и крајње оштром приказу двију књига Винка Витезице (*Прејлед свейске књижевности* и *Поетика*, обе 1928. године)³. Осим тога је у њему уз појмове „прагматична“ или „генетичка“ историја књижевности, уписао широк спектар подручја која се у радовима ове врсте очекују. Таква би се виђења методологије историје књижевности могла узети као њена парадигма, сажетак полазних питања за свакога ко улази у књижевноисторијске студије/прегледе, односно у поимање и писање историје националне књижевности или историје њених периода. Тај одломак се наводи у цјелини, с примешљу да би се уза њ као мото могла ставити реченица: „година дана анализа за један сат синтезе“, Поповић, СД, 1: 435, што ће рећи и у *Предговору Ојцијој исијорији ликовних умености*, Аполо: „Наука мора правити анализе пре но уште прије синтези“, Поповић, СД, 3: 209).

У његовом (В. Витезице) *Прејледу* нема ништа од онога што читалац очекује од дела те врсте, наиме: историјски преглед грађе која чини светску књижевност, и ништа од прагматичне или генетичке историје. У *Прејледу* једва можете наћи, или нећете уопште наћи, изложено постање и развој књижевних родова, напредовање умјетничке обраде, умножавање и разграновање песничких мотива, филиацију школа и стилова, најзнатније унакрсне утицаје појединих доба, народа и писаца, непосредни утицај политичких и друштвених догађаја на књижевност, утицај извесних спољних установа и обичаја на књижевне родове (на пример материалног облика и уређења позоришта и позорнице на структуру и развој драме) – утицај личних животних прилика на поједине писце, тумачење њихова рада њиховом личном психологијом, опште правилности које се запајају у току књижевно-историјског развитка.⁴

Овом синопсису/каталогу ни данас се не би могло много додати: то је јасан поглед на подручја књижевне историографије у њеним модернијим захтјевима.⁵ Предност је дата књижевним категоријама, рачунајући истовремено на неспорну везу и утицај између књижевних и друштвених институција и на извјесне „правилности“ књижевноисторијског развитка (жанр,

³ ПКЛИФ, 1928, 8: 1–2, 313–343

⁴ Исто, стр. 320.

⁵ Упоредити ставове Р. Велека, *Књижевна теорија, критика и историја*, гдје указује на разлику „између схватања књижевности као истовременог поретка и схватања књижевности као низа дела која, сврстана хронолошки, представљају целинске делове историјског процеса“ (*Критички појмови*, прев. А. И. Спасић и С. Ђорђевић, Београд, 1966, стр. 7),

обрада, стил/покрет, контекст, институције, законитост, индивидуална психологија аутора). Овако постављене схеме историје књижевности као дисциплине било је у систематизованим излагањима током првих деценија 20. вијека тек код руских формалиста и њихових њемачких и француских подстицаја.⁶ Нажалост, наш аутор је остао на неколике готово узгредне реченице у критичком чланку о сасвим другим стварима.

Непосредније ћемо издвојити неке од Поповићевих ставова, јер се чине актуелнији у наше вријеме неумјереног умножавања „ненаучних научних радова“ и јавног неморала у стицању научних титула (плагијати, компилације). Поповић је, наиме, готово афористички изложио захтјеве ваљаном научном раду:

- научни радник треба да „ради ’из прве руке“ (СД, 1: 403), супротно томе је да су „чињенице, оцене, мисли, позајмљене [...] или преписане“ (404); такође подаци о преузимању туђих идеја преводом (плагијат⁷);
- „треба пристојно да зна своју науку и предмет о коме је узео да пише“ (СД, 1: 410);
- да посједује „знање у ширем смислу речи“ и „појединачно знање [...] предмета“ (412);
- да једно доба од другог и поједине појаве нису „математички одређене количине“, већ „непрекидни, измешани и разноврсно преплетени историјски догађаји“ (СД, 414–415);
- „Он (Витезица) је афирмативан где наука двоуми“ (415);
- „добар суд [...] правилно умовање мора бити у научном раду који хоће такав да се сматра“ (419).

Методолошки је вриједно излагање које се односи на *Синхронистичке таблице* Витезичиног *Прејлега*, гдје ја дата *историја* књижевности (што је крајње страно таквим таблицама).

Тако досад нико није радио; јер је тако немогуће написати историју књижевности. Синхронистички прегледи измишљени су зато да ублаже једну велику тешкоћу историјског излагања. Историјско ткиво догађаја састављено је из више или много паралелних „жица“, које се разноструко разгранавaju и уплићу, тако да је и највештијем историчару који пут немогуће да читаоцу јасно представи ток историје, да му наиме упоредно и једновремено представи оно што се у историји догађа упоредо и једновремено. Историчар у свом излагању увек има прво да сврши са једном „жицом“ или „линијом“ догађаја, пре него што пређе на другу, која је, међутим, са првом била савремена. Причање историчара је увек унилинеарно, а ток догађаја је билинеаран, трилинеаран, мултилинеаран.

⁶ Упоредити инструктивне анализе Лубомира Долежеља о поетикама Запада, посебно о везама између њемачке и руске поетике (DOLEŽEL 1991: 161 и даље).

⁷ „Плагијати могу бити разни – прави, привидни, очити, скривени, тежи, лакши, и најлакши“ (стр. 433).

Ту имају да дођу синхронистички прегледи, који ће дати читаоцу једновремену, синоптичку слику паралелних догађаја са којима се читалац познао у тексту историчаревом.

Има и других методолошки важних примједби. Нпр. да је за писца, за „правац његова развоја“, важна година рођења, а не година смрти. Додаће, како је важна акрибичност, навика „савесности, брижљивости, и прецизности“ (СД, 424), а последице примједби о стилу и језику Витезичиних књига, слиједи захтјев „чисто моралне природе“ – „искреност, научничко поштење“, (стр. 431). Разлоге писању тако ненаучних књига Поповић је нашао и у томе што је „данашње време такво“ (свакако и одјек Поповићевог сукоба са авангардним струјама), „Тражи се ’динамика’.

Обазривост, скрупуле, методична наука, па чак и опсежан и правилан поглед на живот и његове вредности, сматрају се као ’нединамични’. [...] Све раније се проглашава ’застарелим’, а заборавља се да је у науци застарело само оно што је погрешно; да застарелога има само у области моде [...]; да оно што је тачно не може застарети никад, да је оно ново и данас и да ће бити ново и сутра и у будућности“ (стр. 434).

Поповић је касније, у предговору Ван Тигемовом *Прејегу историје европске књижевности* (1932), исплео праву мрежу алтернација за писање историје књижевности (посебно наглашава узроке који условљавају почетке и промјене књижевних покрета, а хронологија је неопходна подлога сваког историјског излагања), али тим питањима није посветио посебну студију. С позитивистичким повјерењем у законитост свега постојећег, рачунао је на извјесне поновљиве аспекте књижевне еволуције у оквирима епоха и праваца (или метода) и у оквирима појединих жанрова, на правилност кретања књижевних поступака и праваца. Као да се дозива са много млађим Виктором Жирмунским (студијом из 1960)⁸, уводи типолошке константе у описе литерарних токова: тврди да се један тип поступака смјењује другим типом поступака у свим књижевностима, па и у српској (дакле, независно од средине и времена).

Поповић је често умрио употребити слику и одговарајући поредак и без великих ријечи дочарати кретање, еволутивност књижевних појава. Такав је срећан случај са описом реализма у европском књижевном простору, примјенљив у основи и на српску књижевност: „Романописац се од фотографа учини анатомом, а од анатома физиологом и психологом, па патологом.“⁹ Сажет у називе занимања као пластичне и прегнантне метафоре метода, тематско-мотивских и стилских аспеката појединих фаза реализма, овај став је непосредно повезан са историјском поетиком облика, потврђујући да су таква уопштавања, и кад се не тичу непосредно српске књижевности, при-

⁸ Проблем сравнительно-исторического изучения литератур//Сравнительное литературоведение, Ленинград, 1979, 66–83

⁹ СД, 2, стр. 12.

мјенљива на њу у пуном степену, што ће се поновити нарочито у великој и до данас неокончаној расправи о односу између вриједности садржине и вриједности обраде (облика)¹⁰. Поповић из те распре излази с помирљивом констатацијом да су предмет и обрада подједнако важни и да једно без другога неће никад бити „лепо уметничко дело“, али ипак закључује да је обрада много важнија од предмета или теме, јер је у обради главна особина умјетника. Кад се имају у виду његове анализе или издвајање појединих дјела и аутора, јасно је да овај став стоји у основи свега што је рекао о српској књижевности. Било би занимљиво, међутим, размотрити како би се српска књижевност као цјелина описала према Поповићевим методолошким назнакама о историји (историографији) националне књижевности. То подсјећа да се велике замисли у нашим пословима тешко остварују и да лако остају под пухором заборава.

Што је сажео у неколико реченица у тексту о књигама В. Витезице, Поповић је разложио и развио у „Уводу у српско издање“ *Прегледа историје европске књижевности од ренесансе до данас* Пола ван Тигема (превод с француског др Милан Марковић, Бгд., 1932, III–XV). Његови ставови у том тексту често имају облик афоризма или аксиома, кад пише, како би рекао Слободан Јовановић, „с прецизношћу и хладноћом научног стила“ (Јовановић, 11: 744). Много је важније не како је, у овом случају, писао, већ шта је хтио рећи. Историчар књижевности у 20. и 21. вијеку би могао Поповићеве дилеме узети као скуп упозорења на препреке које су му на путу до ваљаног описа књижевне традиције и њених токова. Позитивист, еволуционист, он о њој размишља генолошки, типолошки и методолошки. Суочен са стварним проблемима писања историје књижевности, вишеструко умноженим у вишенационалном корпусу (европске књижевности), Поповић је ствари видио као да се тичу историје књижевности уопште, независно од обима и природе грађе (једноационална, вишенационална), иако говори поводом Ван Тигемове „упоредне“ историје европске књижевности. Међутим, „развој књижевности“ обухвата како њен органски ток, тако и „хронолошки паралелизам“: у свакој књижевности ствари се могу гледати дијахроно (нпр. процеси унутар неког жанра) и синхроно (процеси у оквирима различитих жанрова), односно као „уздужни пресек“ и „попечни пресек“ (стр. IV – V). Позитивист и еволуционист, Поповић рачуна на спознатљивост законитости развоја књижевних и умјетничких токова (како и зашто, „сплет узрока и последица“, СД, 3: 209), до искључивости („Све што доприноси књижевном развоју, улази; све што не доприноси, отпада“, стр. VI), коју ублажава, додајући, „случај врло редак – они који јасно и знатно надмашају остале својим изузетним уметничким даром“ (стр. VII). Додао је и нешто што ће опседаати методологију књижевне историографије, замисао књижевне историје „у

¹⁰ СД, 1, 309–310.

којој би појединачни писци добили само подређен значај, а главна грађа била историја покрета, на широкој и дубокој основи народног живота или опште политичке и културне историје“. Имао је идеју, чини ми се живу до наших времена (Јован Деретић), да се мултилинеарности књижевних појава може супроставити избором најважније појаве, „по њеном опсегу или трајању, по њеној новини или вредности за даљи развитак књижевности“, што ће изложити у цјелини (VIII), па се вратити на паралелне догађаје. Образлажући вриједности „попречног пресека“, закључиће: „Посматрање и излагање ствари са разних гледишта увек богати науку“ (IX), уз напомену да су „поделе на одсеке [...] увек вештачке; оне дају погрешан утисак да у историји има јасно одељених периода, док је историјски ток увек непрестан и непрекидан“. Такође је опазио опасности подјеле по књижевним родовима, у крајњој линији приближну каталогу или рјечнику (X), а води, с друге стране, дијелењу „једне личности на више личности“.

Богдан Поповић се није изложио опасности да ове тешкоће (предности и недостатке) у писању историје (националне) књижевности испита или превазиђе. Оне су јој заправо иманентне, неизбјежне. Примјер је Скерлић, који је периоде излагао „уздужно“, па прелазио на писце и њихове опусе, или Деретић, који је издвајао периоде и у њима гдјекад личности које су за њих и у њима имале пресудну улогу (Доситеј, Вук).

Критика Витезичиних књига, колико знам, није изазвала већу (више: никакву) пажњу у компаративистичким студијама или у студијама о методологији књижевнонаучног рада. Разматрајући је прије свега као критику, основе јој је сажео Милан Алексић у докторској дисертацији (Алексић 2014: 200). Један од разлога запостављања поменутих Поповићевих радова је што су се аутори бавили само дијелом његовог опуса (Фрањо Грчевић¹¹), други је мање оправдан или мање очекиван (нпр. одсуство у зборнику радова *Почување ошћите књижевности данас*, у издању Филолошког факултета и Катедре за општу књижевности теорију књижевност, Београд, 2005). Први је Иво Тартаља у биљешци уз Поповићеву поздравну ријеч Балденспержеу, на француском и у преводу Војина Ракића¹², указао на извјесне термилошке аспекте поменутог *Увода*. Тек је Милан Алексић, у студији *Богдан Поповић и методологија истраживања књижевности*¹³, држећи се превасходно компаративистичких радова у ужем смислу ријечи (везаних за српску књижевност) сажето указао на тезе у уводу за Ван Тигемов *Преглед историје европске књижевности*.

¹¹ Критички радови Богдана Поповића, прир. Ф. Грчевић, Српска књижевна критика, 8, Београд – Нови Сад, 1977; Фрањо Грчевић: Књижевни критичар и теоретичар Богдан Поповић, Загреб, 1971.

¹² Војин Ракић и Иво Тартаља: Богдан Поповић и Фернан Балденсперже//Књижевна историја, 27/96, 1995, стр. 288.

¹³ Зборник МСКЈ, 60/2, 389.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- АЛЕКСИЋ, Милан. *Боџдан Појовић и српска књижевност*, Београд, 2014.
- АЛЕКСИЋ, Милан. *Боџдан Појовић и метода уредног истраживања књижевности*. Зборник МСКЈ, 60/2, 2012.
- ВЕЛЕК, Рене. Rene Velek: *Kritički pojmovi*. Prev. A. I. Spasić i S. Đorđević, Beograd, 1966.
- ГРЧЕВИЋ, Фрањо. Franjo Grčević: *Književni kritičar i teoretičar Bogdan Popović*, Zagreb, 1971.
- ГРЧЕВИЋ, Фрањо (прир.). Критички радови Богдана Поповића. *Српска књижевна критика*, 8, Београд – Нови Сад, 1977.
- ДЕРЕТИЋ, Јован. *Историја српске књижевности*, Београд, 2002.
- ДОЛЕЖЕЛ, Лубомир. *Doležel Lubomir: Poetike Zapada*. Prev. Radmila Popović, Sarajevo 1991.
- ЖИРМУНСКИ, Виктор. *Сравнительное литературоведение*. Ленинград, 1979.
- ЈОВАНОВИЋ, Слободан. *Сабрана дела*, 1–12, Београд, 1990.
- ПОПОВИЋ, Богдан. *Сабрана дела*, 1–8, Београд, 2001.
- РАКИЋ, Војин. Богдан Поповић и Фернан Балденсперже. *Књижевна историја*, 27/96, 1995.
- СКЕРЛИЋ, Јован. *Историја нове српске књижевности*, Београд, 1914.
- ТАРТАЉА, Иво. Богдан Поповић и Фернан Балденсперже. *Књижевна историја*, 27/96, 1995.

Dušan Ivanić

SCIENTIFIC METHOD AND SCIENTIFIC MORAL (BOGDAN POPOVIĆ)

Summary

Bogdan Popović's views on scientific methods, methodology in writing the history of (comparative, general, national) literature (preface to the Serbian translation of *A Review of the History of European Literature* by Paul Van Tieghem, 1932) and the factors that play a role when writing a proper scientific paper, as well as scientific moral (criticism of two books by Vinko Vitezica, *A Review of World Literature and Poetics*, 1928) were not the focus of great interest. The author of the paper believes that these works are current in the methodological sense both for the concept of the history of literature and the principles of scientific work (scientific moral).

Универзитет у Београду

Филолошки факултет

Катедра за српску књижевност са јужнословенским књижевностима

dusan.div@gmail.com

Примљен: 15. јануара 2022. године

Прихваћен за штампу фебруара 2022. године

Др Турђина Шијаковић Маиданик

СУРОВОСТ И ГОЛИ КАМЕН:
ЕУРИПИДОВА *ЕЛЕКТРА* У АДАПТАЦИЈИ ДАНИЛА КИША*

У фокусу овог рада је Кишова адаптација Еурипидове *Елекџре*. Прво ћемо кратко сагледати улогу *Аџељеа 212* у својим почецима, јер је за потребе овог позоришта рађена адаптација. Следи Кишово преводилачко-пјесничко залеђе. Затим ћемо дати смјернице за Еурипидову *Елекџру* која је у дијалогу са ранијом Есхиловом драмом, да бисмо отворили неколико аспеката на линији Есхил–Еурипид–Киш. Потом ћемо се подробније бавити утицајима које Киш наводи у ауто-поетичкој билешци *О Елекџри*: концепт *Театлар суровосџи* Антонена Артоа и филм *Елекџра* Михалиса Какојаниса. Може се закључити да је ова *Елекџра* „по Еурипиду“ мање еурипидовска и више Кишова у смислу одјека, веза, утицаја, примљених из тачке спајања пишчевих личних културолошких наслеђа.

Кључне ријечи: Данило Киш (1935–1989), *Аџеље 212*, *Елекџра*, Еурипид, Антонен Арто (Antonin Artaud, 1896–1948), Михалис Какојанис (Μιχάλης Κακογιάννης, 1921–2011), Цетиње.

„Jer taj binski radnik će odstajati negde u bifeu, (negde u bifeu za binske radnike i „tehniku“) i neće videti da sve to, sva ta starudija, sva ta besmislica što je doplovila brodom iz Južne Amerike, ili džambo-džetom, ili na kamionima iz Španije i Rumunije, da svi ti naizgled besmisleni rekviziti postaju u jednom času (mogu postati) nekom vrstom čarolije, umetničkim i moralnim čudom, da će te drvene puške zapucati, da će te halebarde odsecati glave kraljeva ili pravednika, da će taj čergarski rekvizitarij naterati ljudima suze na oči, ili izazvati smeh, provalu smeha, radost ili sažaljenje, jednom rečju ono što se od Aristotela do danas zove katarza (katharsis) i zbog čega se sva ova drvenarija dovlači preko Okeana, jer to, ipak, ima nekog smisla, nekog višeg smisla, hoću da kažem“ (Skladište 161).

* Овај текст је резултат истраживања обављаних у Етнографском институту САНУ, а које финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије (евиденциони број 451-03-68/2022-14/200173).

У вишедеценијском проучавању Данила Киша – његове прозе, поетике, књижевнотеоријских и критичких есеја, полемике и интервјуа, поезије и драмских текстова, превода и препјева, уз бројне радове из компаратистике, једна ниша остала је неосвјетљена: Кишова адаптација превода Еурипидове *Елекџре*. *Елекџра* (по Еурипиду) настала је 1968. закључујући дво-годишњу сарадњу *Аишељеа 212* са Данилом Кишом на позицији драматурга. Поред *Елекџре*, његове телевизијске драме (*Ноћ и мајла*, *Пајатај*, *Дрвени сандук Томаса Вулфа*) и драматизација приповјетке *Гробница за Бориса Давидовича* чине читав драмски опус Данила Киша уз велики број превода драмских текстова (као што су Корнејев *Сиг* и Молијеров *Дон Жуан*). Драма *Елекџра* је у новембру 1968. изведена премијерно у *Аишељеу 212* у режији Зорана Ратковића, одиграна двадесет пута у сезони 1968/1969; учествовала је ван конкуренције на трећем БИТЕФ-у 1969. под називом *Елекџра 69*, Јагош Марковић снимио је 1993. године ТВ-филм *Елекџра*, који је емитован на РТБ. У Народном позоришту у Београду је реактуализована у сезони 2016/2017. у режији Иве Милошевић.

Наручени посао који је Киш уговорио са *Аишељеом 212* подразумевао је адаптацију јединог српскохрватског превода. Киш није знао старогрчки језик, те је овај посао за њега био изазов и експеримент; његова полиглотска и компаратистичка залеђина не само да су учинили овај задатак могућим, него су допринијели томе да наручену адаптацију можемо са правом да зовемо Кишовом *Елекџром* (Еурипидово неприкосновено присуство нема потребе истицати). У овом раду ћемо испитати шта је то аутентично и ново што је Киш створио у овом „преводу превода“. Фокус нашег рада ће бити и на краткој (свега двије странице) али значајној Кишовој аутопоетичкој биљешци *О Елекџри*, у складу с чињеницом да се ради о писцу који је својим теоријским есејима успоставио моћан дискурс о сопственом дјелу. А у духу компаратистике, желимо да укратко наведемо тачке у којима је Киш, можда и нехотице или интуитивно, могао резонирати спрам грчке трагедије и њеног најмлађег трагедиографа.

Контекст: Киш преводилац и *Аишеље 212*

Иако је почео као пјесник и писао стихове и пред крај живота, Киш је себе видио као „пропалог песника“ (*ГТИ 212*) те је свој поетски дар успијевао да каналише кроз превођење којим се бавио предано и континуирано. Поезију је преводио са мађарског, француског и руског (дакле, не са свих језика којима се служио). Киш је притом бирао и пјесму, и пјесника, и превод је за њега била утјеха (*ГТИ 178–9*) – на ово упућује Делић када каже да Киш не преводи по задатку, већ по избору (Делић 1995: 203). *Елекџра* јесте била наручена, али се јасно осјећа да је Киш ту наручбину учинио личним избором.

Камерна сцена *Аишељеа 212* је, дакле, одлучила да стави на репертоар једну класичну драму – наравно уз модерну режијску концепцију. Овдје је

неопходан кратки осврт на *Ајшеље 212*: позориште постоји већ неколико година (од 1956) и тада је већ (од краја 1964.) пресељено из чувене мале сале „Борбе“ у нову зграду. Идеја водила групе умјетника при оснивању овог позоришта била је поставка авангардних комада, утицајних у Европи.¹ Позориште је постепено пробијало границе Југославије и постајало све релевантнија тачка на театарској мапи Европе. Култни мјузикл *Коса* изведен је 1967. године у режији Мире Траиловић (претходне године она је била у публици те представе на њујоршком Бродвеју), и исте године Мира Траиловић и Јован Ћирилов оснивају БИТЕФ, чувени европски позоришни фестивал. Чињеница да је *Ајшеље 212* у тој својој фази развоја, са потпуним фокусом на свјежу авангарду, желио да постави класичну трагедију говори много о образованости, отворености и културној политици управе и уопште о културној клими тог доба.² Избор је пао на Еурипидову *Елекџиру*; немамо податке о томе зашто баш ова драма, али избор Еурипида је свакако очекиван с обзиром на то да је он од три античка трагедиографа најближи модерном сензибилитету.³

У кратком биљешци *О Елекџири* предвиђеној за позоришни програм Киш пише околностима, проблемима и кључним тачкама овог посла, дајући нам тако битне смјернице за тумачење. Једини постојећи превод, онај Коломана Раца⁴, био је одвећ неприступачан сцени – како говору тако и слуху. Главна одлика тог превода – метричка вјерност оригиналу доприносила је гломазности и мјестимично потпуној неразумљивости текста; уосталом, текст превода није ни писан са идејом о инсценацији. Превођење (изнова) је испрва понуђено стручњаку за хеленску књижевност, но како до сарадње није дошло због неслагања управе са предлозима потенцијалног преводиоца, адаптација постојећег превода повјерена је Данилу Кишу. У

¹ Тако су, почевши са Бекетовим *Чекајући Гогоа* одиграним ту по први пут у источној Европи, услиједили комади чији су аутори Сартр, Фокнер, Јонеско, Ками и др.

² 1960-их су своје драме и радио-драме са античком митском тематиком писали пјесници Јован Христић (есејиста, критичар, уредник) и Велимир Лукић (драматург, управник Народног позоришта у Београду); о овом контексту, в. Магић и др. 2018. Поводом специфичности нарученог посла и културне климе, занимљива је цртица из живота Христића који је радио-драму *Оресџ* написао по поруџбини из Радио Београда (музику за драму је писао угледни Мокрањац): Христић каже како је често остајао без „кинте у цепу“ те су му сличне поруџбине биле више него добродошле (Христић 1997: 119).

³ Неке од Еурипидових одлика су интелектуални радикализам, скептицизам према олимписким боговима, провокативна проблематизација етичких и горућих социјално–политичких тема савремене јавне дебате (нпр. антиратна пропаганда), давање гласа друштвеној маргини (женама и робовима), реализам и индивидуална психологија/психолошка карактеризација, нарочито суптилно портретисање женских ликова, инсистирање на унутрашњим стањима ума и душе.

⁴ Ради се о преводу Коломана Раца у издању: *Euripidove drame knj. 1 i 2*, Zagreb: Matica hrvatska 1919., 1920. Коломан Рац је био хрватски класични филолог, гимназијски професор, приређивач превода и веома плодан преводилац који је преводио трагедију и комедију чувачући метар изворника.

том тренутку, Данило Киш је већ био ушао у другу фазу стваралаштва – писање књига породичног циклуса, и већ је (од 1962) ожењен Мирјаном Миоциновић, театрологом и преводиоцем, са којом је сарађивао.

У биљешци уз *Електиру* читамо да се тако почело развијати оно што је с почетка било замишљено као „превод превода“, а што аутор назива „слободним асоцирањем над једним драмским текстом“ (*О Електири* 40). Киш је писао своје стихове и строфе на задату тему, чувајући основну нит мисли. Себи је дозвољавао извјестан степен слободе, допуштао је да га понесе игра, а опет, чувао се опасности да се не разигра сувише и не удаљи претјерано од извора. Киш на истом мјесту назива овакав свој приступ тексту (тј. Рачовом преводу) „невиношћу нестручњака“ и „простодушном наивношћу песника“. У овој формулацији можемо да назремо самосвијест и поштовање према стручном преводу, као и Кишеву самопрокламовану фрустрираност због сопствене пјесничке недовољности. Ако се на час вратимо конкретном позоришту у коме гледаоци ову биљешку читају, можемо да замислимо и немали притисак ком је била изложена екипа ове представе, почев од Киша као креатора текста. Наиме, за класичну трагедију важи да је свевремена, али шта ће је то учинити заиста релевантном у авангардном *Ајџељеу 212?* Овим ћемо се позабавити у одјељку о посвети након што скицирамо однос Еурипида према Есихлу, и осјетимо са чим би Киш могао резонирати.

Есхил, Еурипид, Киш

У прологу Еурипидове *Електре* од Сељака сазнајемо да су се након убиства краља Агамемнона, завјереници – краљица Клитемнестра и њен љубавник Егист – привремено ријешили потенцијалних осветника. Агамемнонов малољетни син Орест послат је далеко фокидском краљу. Терка Електра је дата у брак истом овом неугледном Сељаку који је у обавези да чува њено дјевичанство, како се не би родио син – унук осветник. Електра и Сељак живе у удаљеној колиби дијелећи свакодневне послове: Електра сваког дана проклиње свој удес, а њен исфрустрирани муж своје поштење (поштовање задате ријечи); утом стиже Орест у пратњи пријатеља Пилада. Након препознавања уз помоћ остарелог слуге, брат и сестра кују освету и извршавају је: Орест одлази и убија Егиста, а Електра намамљује мајку у своју колибу пославши јој лажну вијест да је родила сина. Приближава се тренутак убиства мајке: Орест се двоуми, но Електра је непоколебљива и подсећа брата на дужност. Клитемнестра је намамљена у кућу и убијена, и сада оптерећени кривицом Орест и Електра добијају божанска упутства како да се очисте од почињеног гријеха.

Ова Еурипидова драма је интертекстуална антидрагедија или пародија на ранију драматизацију исте митске епизоде – мислимо наравно на популарну Есихову трагедију *Жрџиве ливанице* (458. г. пр. Хр.). (Не знамо да ли

је Софоклова *Електира* (између 418–410. г. пр. Хр.) која се бави истом митском епизодом настала прије или после Еурипидове (413. г. пр. Хр.) Умјесто краљевске палате код Есхила, центар радње Еурипидове драме се одвија у сиротињској колиби, и већ је тиме нестао простор за гламур есхилевске интерпретације Орестове херојске освете. Рафиниране Еурипидове измјене у драматургији и карактеризацији у односу на Есхилову потку изведене су са ефектним резултатима: есхилевска правда није апсолутни и централни идеал већ предмет ироније, а чин освете је огољен, дехероизован и проблематизован; завјереницима Клитемнестри и Егисту је дато довољно симпатије, а Орест и Електра су портретисани као антихероји (несигурни, агресивни, али и плашљиви младић, те самосажалива, лажљива огорчена жртва). Иако је драмска ситуација разријешена, на крају нема растерећења; стварност је много комплекснија од Електрине дисторзиране перцепције која коинцидира са есхилевско–софокловском интерпретацијом мита и традиционалним застарелим системом херојских вриједности митске прошлости (ARNOTT 1981). Ефектност Еурипидовог генија у овој примјени интертекстуалности можемо боље доживјети ако имамо у виду да је публика *истом приликом* вјероватно гледала поновно извођење (популарне) Есхилеве драме и могла је искусити приличан јаз између традиције и иновације, између Есхиловог теолошког погледа и Еурипидовог антропоцентризма и реализма.⁵

У Кишовој адаптацији Еурипидове драме ништа нас неће нарочито изненадити: Киш је осјећао да може себи допустити незнатне измјене споредних ликова, а они су га интимно можда и више занимали него протагонисти.⁶ Киш процјењује да је његов приступ послу нужно довео до промјене у психолошком нијансирању ликова, налазећи да је разлог у јазу између

⁵ За веома добар и исцрпан приказ Еурипидове *Електире* који обухвата Еурипидову концепцију радње, прелазе у тону драме између трагичног и духовитог, кредибилитет богова и хероја, социјални контекст, питања рода, и још много тога, в. Ренм 2020.

⁶ „Јер, на крају крајева, био сам плаћен за *Електиру* Еурипидову“, каже писац у биљешци (*О Електири* 40). Примјетићемо да је Данило Киш себи допустио двије интервенције. Еурипидовог Сељака је учинио Зидаром, о чему Киш не даје образложење, само то констатује у загради; ова ситна интервенција би могла имати симболичан значај. Ако је Еурипидов Сељак потпуни аутсајдер у односу на чланове краљевске породице, на друштвеној је маргини и нижег статуса, да ли Кишев Зидар, преко асоцијације са масоном, представља Јеврејина? (Кроз XVIII, XIX и XX в. разни антисемити, конзервативци римокатоличке цркве, аристократе западне и централне Европе, па десничарски њемачки националисти, истакнути нацистички идеолози попут Ериха Лудендорфа (Erich Ludendorff, 1865–1937) и Алфреда Розенберга (Alfred Rosenberg, 1893–1946) тврде у својим пропагандама да Слободно зидарство функционише као фасада за јеврејске интересе.) Друга занимљива интервенција је на лицу Орестовог пријатеља Пилада, који је код Еурипида (као и код Софокла) нијемски лик. Када Киш каже за Пилада: „свео сам га коначно на његову праву меру, она која се слуги и код Еурипида“ (*О Електири* 41) чини нам се да би примјереније било рећи да је оквир који је Еурипид поставио једноставно задржан. У сваком случају, овај Кишов путоказ за инсценирање (надоградња лика у смјеру послушника који се слијепом покоравом вољи моћника, који је *исцртао* „горилу или бескичмењак“) занимљив је политички коментар.

савременог тренутка и психологије Еурипидовог времена условљеном „законима божанске етике или ти законима мутне небеске механике“ (*О Елекџри* 41). Сматрамо да се Киш није дубље упустио у еурипидовску теологију и да је у том смислу посматрао Еурипида заједно са старијим трагичарима *in toto*. Свакако, ради се о комплексној теми у класичним наукама. Еурипидови каприциозни и окрутни богови веома постоје али се и веома разликују од Есхилових и Софоклових.⁷ То је јасно и у *Елекџри*: Аполонов императив (да протагонисти почине матрицид) је празна наредба лишена теолошке мотивације и етичког задужења, а на крају његови гласноговорници (*dei ex machina*) доносе формално разрешење, али нас остављају са потпуно празним концептима нужде и правде, кривице и одговорности у ширем теолошко-етичком оквиру (Wohl 2015: 81–5). Такође, ова драма нарочито слови за примјер Еурипидовог реализма; различити критичари су различито дефинисали овај појам (Wohl 1999–2000)⁸, али можемо са правом тврдити да се с обзиром на истанчано психолошко освјетљавање дјела смртника Еурипидова драма мора одвојити од опуса старијих трагичара. Кишов израз „*μυϊνα* небеска механика“ (мој италик) даје нам за право да помислимо да је он назрео Еурипидову проблематизацију божанске етике, али не и да је разумио радикалну изузетност овог трагичара. Очито је да се Киш овом проблематиком није подробније позабавио (а то нисмо ни очекивали). Ови његови кратки коментари нису толико примјенљиви на Еурипида колико би могли послужити проучаваоцу Киша радије као одрази *Кишовой* односа према два најуниверзалнија и два најличнија питања: божанског постојања и људске правде.

Киш истим поводом сматра да је у адаптацији сачувао богове сводећи их „на *анџројодикеју*, на ’божанство у срцу човековом“ (*О Елекџри* 41). Тако

⁷ Еурипидови богови су некада насумично осветољубиви, неумољиви и каприциозни, Еурипидове личности могу бити одговорни за непоштовање богова, blasfemiју, и проблематизовање моралности богова, али је врло мало података који би говорили о „атеизму“ који је Еурипиду у критици често приписиван. Еурипид интензивно испитује питање безбожњаштва (*ἀθεΐα*), врло конкретна тема Атине V в.), светогрђа, заклетве и кривоклетства (заклетва је норма у Зевсовој регулативи), ритуала односно деформације истог (што је у корелацији са нормалним односно первертираним друштвеним поретком), синкретизма и жена-свештеница. О Еурипиду и религији/боговима, в. најновије прилоге: одличан сажет преглед FLETCHER 2017: 483–400 и свеобухватну монографију о Еурипиду и боговима LEFKOWITZ 2016.

⁸ Наиме, ради се о међусобно испреплетаним аспектима реализма као што су 1) психолошки увиди тј. карактеризација ликова, 2) фокус на материјални супстрат, тј. објекте које чине драму приземнијом (нпр. сиротињске рите, врч за воду, храна), 3) реализам из перспективе гледалаца у театру, гдје њихова очекивања произилазе из њихове свакодневнице, 4) реализам из угла историзирајућег приступа, 5) реализам у динамичком и можда некомпатибилном односу мита и стварности, гдје се може причати о радикалној демитологизацији (Wohl 2015: 64) и најбоље о дегламуризацији мита (ARNOTT 1981: 181). Код ове последње дихотомије, могло би се рећи да је спрам преварног мита Еурипидов реализам *брујално* искрен (Wohl 1999–2000: 97).

је Киш исувише слободно уклонио Аполонове изасланике на крају драме, лишавајући расплет оригиналног *deus ex machina* решења које, осим што је класичан Еурипидов драматуршки потез, у овом комаду стоји као битан етички коментар. Концепт правде у (Еурипидој) трагедији између домена људског и божанског веома је сложен проблем којим се овом приликом не бавимо: само ћемо за потребе рада примијетити да је овакав Кишов поступак био у складу са трендом у критицизму и позоришној рецепцији Еурипида, и шире гледано у складу са модерним сензибилитетом. О томе пише Волтон, позоришни историчар са класичарским залеђем, у својој књизи *Euripides Our Contemporary*, сугеришући да богове у Еурипидовим драмама треба третирати као драмску конвенцију („a dramatic device”, WALTON 2009: 116).

* * *

Свака *Електира* је у основи обрађена епизода мита Атрида, дакле митолошка прича о једној породици са акцентом на трансгенерацијском наслеђу. Киш ради ову адаптацију управо у периоду писања породичног триптиха (*Бацциа, њејео* (1965), *Рани јаги: за децу и осејљиве* (1970), *Пеџчаник* (1972)). По опсједнутости темом породице и нарочито по трагању за оцем и сопственим идентитетом Киша бисмо могли звати Орестом.⁹ Паралела је и по добу, будући да су и стварни Данило и митски Орест оца изгубили рано, и да Кишово литерарно трагање за оцем креће рано: пјесму *Биографија* написао је 1955. У оба живота – Ореста и Данила Киша/Андреаса Сама, отац је и одсутан и омнипрезентан. Додајмо и то да је у временско-узрочној позадини породичне приче Атрејевића – такође један рат епских размјера. Смрт, која је као исход личних и колективних ситуација централна тема трагедије, никад није престала да фасцинира Киша.

Прво што Киш наводи у биљешци *О Електири* јесте низ драмских обрада мита, који говори о суштинској одлици мита (у античкој трагедији, култури, рецепцији): мит је увијек актуелан и увијек подложен обради, увијек трајан кроз промјенљивост. Тако су са Есхиловом драмом у дијалогу Еурипидова *Електира* и касније *Електире*, кроз својеврстан палимпсестички поступак. На овој линији античке трагедиографије и књижевне и културне рецепције мита и трагедије могли бисмо налазити везе са битним одликама Кишовог проседа и теоријског промишљања, као што суинтертекстуалност/цитатност, интермедијалност, сажимање, отвореност књижевног дјела. А по полемичком писању противкњиге Борхесу (Стевић 2005), по том „понављању са критичком дистанцом“, поступак Киша према Борхесу бисмо могли ставити наспрам Еурипидовог поступка према Есхилу. Између самих

⁹ О породичном триптиху, в. Делић 1997: 65–317. Како је примијењено (ЏУКАЛО 1999: 103–5), проза у првом лицу о сину разлучује се у причу о оцу, а проза у трећем лицу о оцу заправо је потрага о сину. На овом фону занимљив је чланак о метафоричкој идентификацији језика и генеалогиче код Киша (ЕМЕРУ 2015).

Еурипида и (прозног) Киша могле би се повући паралеле: иронија као омиљено средство, полемички тон и ангажованост, иноваторски приступ, по-мјерање фокуса на маргинализоване ликове и егалитаристичке идеје,¹⁰ и можда најважније – интелектуална слобода захваљујући којој нису робовали догмама свог времена.

Посвета Антонену Артоу

Кишима у виду књижевне обраде овог мита у XVIII, XIX, XX в. и у првом пасусу биљешке наводи наслове драма и ауторе, но дјелује да то чини формално и у име продукције, показујући релевантност дотичног мита за европску културу. Другим ријечима, за *његову* адаптацију ове драмске обраде нису од битног значаја. На самом крају биљешке налазе се два имена која јесу била важна за Кишову *Електиру* и сада ћемо се позабавити овим аспектима адаптације.

Из овог нарученог посла Киш је једним доиста смјелим поступком извукао задовољство на мјесто „мрцварења и јалове работе“ (како каже у биљешци). Он је на основу превода Раца писао своје стихове и строфе, отварајући сцене, дијалоге и директну сценску радњу. Овај поступак „слободног асоцирања“ он је, даље нас упућује, предлагао пјесницима: да преводе са језика који не знају заиста али наслућују смисао. Јасно је да Киш овакав поступак сматра игром-вјежбом којом преводилац дотичну поезију чини својом. Овакав однос према језику, при чему је језик у биљешци представљен као проблем и камен спотицања (в. текст даље), може се у први мах доживјети као одвећ неспутан и неозбиљан, нарочито из угла класичних филолога традиционално истренираних да је познавање језика алфа и омега */sine qua non*.¹¹ Међутим, Кишов поступак је свјестан избор и у вези је са уводним ријечима у драмски текст које гласе: *Антионену Артоу*. Занимљиво је да се као теоретичар и преводилац управо Артоовим позориштем подробно бавила Кишова супруга и сарадник Мирјана Миочиновић (Миочиновић 1976; Арто 1992).

Посвета француском писцу од Киша нас уопште не чуди: с обзиром на превођење француских пјесника, есејистику са тематиком из француске књижевности и на живот и лекторски посао у француским градовима (Стразбур, Бордо, Лил, Париз), ово је још само једна цртица о Кишовом афинитету према француској култури. Познато је да је посвета у *Раним јагума* (1970) „за децу и осетљиве“ заправо преведен наслов *Pour les enfants et pour les*

¹⁰ О Кишовом избору „да оживим и оне ликове који су остали у мраку“ (ЕМ 238), в. нпр. Мароевић 2016: 97, Николић 2016: 264–5.

¹¹ Сама академска дисциплина изучавања античке грчке и римске културе носила је назив *класична филологија* који је симптоматски стајао као симбол дуге конзервативности дисциплине традиционално засноване на филологији (В. Peradotto 1983).

raffinés Макса Жакоба (Max Jacob, 1876–1944), пјесника јеврејског поријекла који је живио у умјетничком кружоку Париза и умро у оближњем концентрационом логору. Затим, Киш је 1966. написао пјесму *Ружа: Saint-Exupéry* инспирисан књигом *Мали њринц* аутора Сент Егзиперија (Antoine de Saint-Exupéry, 1900–1944), који је као искусни пилот и авантуриста учествовао у II свјетском рату.

Посвета *Елекџре* Антонену Артоу¹² својеврстан је путоказ. „Што се тиче посвете Артоу, нека обавезе редитеља у мери у којој је мене обавезивала. Што ће рећи, умногоме. У ову игру треба, без сумње, унети пуну меру суровости“ (*О Елекџри* 41). У склопу свог концепта *Театр суровости* (*Le théâtre de la cruauté*, 1932, 1938) Арто је окрутност у смислу методе и намјере позоришне представе видио као наглашено тјелесно – текст је по њему неправедно потискивао остале елементе позоришног апарата и тако шкодио смислу.¹³ Језик који се обраћа преваходно уму требало је дакле преусмјерити ка језику између геста и мисли, и умјесто тираније језика и рационализма треба синкретички користити све позоришне елементе (укључујући конкретна средства за постизање ефекта суровости), као што је то случај са балинежанским театром које као да је „у предјезичком стању“. По Артоу, насупрот вербалној идеји позоришта, у физичкој идеји позоришта језик је активан, дјелотворан и прима се преко чула (РАВИЋЕВИЋ 2016: 1156). Сврха

¹² Антонен Арто (Antonin Artaud, 1896–1948) долази из породице грчког поријекла (Смирна, данашњи Измир у Турској). Био је глумац, пјесник и есејиста, драмски писац, позоришни редитељ и најприје теоретичар који је помјерио границе позоришта XX века, брутални критичар западне цивилизације; веома утицајан међу умјетницима (нарочито театра апсурда) и мислиоцима (Дерида, Кристева, Барт, Делез, Фуко) али и забрањиван, оспораван и стигматизован због његових болести, запамћен по свом шокантном и тужном соаре-перформансу и забрањеној радио представи. Дошавши 1920. из Марсеја у Париз да се окуша као писац, открио је талент и интересовање за авангардни театар. Неколико година је активан у ширењу идеја сурреализма: пише чланке, сценарио за један филм и игра неколико улога. Изведба балинешког плеса на колонијалној изложби у Паризу 1931. била је од пресудног утицаја на Артоа, као и касније путовање у Мексико. Он је високо цијенио театар Истока због нагласка на ритуалном и тјелесном, коришћењу маске и плеса, на музици и покрету (а не на тексту). На његове погледе су свакако утицала тешка животна искуства: болести од раног дјетињства, боравци у санаторијумима и психијатријски експериментални третмани, зависност од опијата, немаштина (и у вези са свим овим депресије и нервозан темперамент) – не смије се међутим његов рад сводити на лудило. Његов театар суровости никада није *заиста* постојао, али је као мислилац Арто био веома утицајан.

¹³ Артова теза се, наравно, не заснива нити тиче античког грчког позоришта и трагичког језика. Овдје се не можемо бавити том темом, али ћемо кратко упутити на неприкосновеност и поливалентност грчког трагичког језика о чему је утицајно говорио Жан-Пјер Вернан: једна иста ријеч припада различитим семантичким пољима у зависности од тога да ли се употребљава као дио религиозног, политичког, правног или свакодневног речника. Ово даје дубину тексту и омогућава да се он чита на више начина истовремено (VERNAN – VIDAL-NAQUET 1988 [1972]: 42). О језику у његовој поетичкој функцији у дјелу Киша, в. БОШКОВИЋ 2017.

позоришта по Артоу је да публику ослободи репресије коју намеће цивилизованост; стога Арто покушава да буржоаско класично позориште замијени примитивним и ритуалним искуством. *Teatijar okrujinositi* имао је за циљ да посматрача стави у центар збивања и да га натјера да учествује на инстинктивном нивоу. Довођење публике у стање шока кроз директан контакт са животном опасношћу и уклањање естетских дистанци, кроз страх као најдјелотворнији позоришни елемент, за Артоа је неопходан чин којим „спектакл“ доводи публику до катарзе. У оваквом програму Арто налази важност мита (ALLET – WAMPOLE 2007). Додајмо и то да Арто у свом теоретикасању умјесто уобичајеног термина *jouer* („играти (sc. улогу)“) циљано користи термин *agir* („дјелати“) који се односи на физички чин у базичном смислу (MURRAY 2014: 66, 71). Артоово дјелање је оно које се физички дешава, које утиче на чула и узрокује конкретно промјену: *on n'est joue pas, on agit*.

* * *

Кишова посвета Артоу, будући значењски моћан префикс и занимљиво решење сажете интертекстуалности, важна нам је са неколико аспеката. Прво, сопствено непознавање језика оригинала Киш није схватио као недостатак него као простор за експеримент из угла позоришне теорије. Када у два наврата у краткој биљешци шаљиво и помало арогантно помиње структуралисте у контексту њихове заслијепљености језиком,¹⁴ Киш нас припрема на посвету Артоу у смислу одбијања реторике, декламативности и тираније текста на сцени. Његово прихватање нарученог посла након што посао није добио стручњак хелениста може бити декларација против хегемоније ригидног текста.

Друго, посвета Артоу функционише као перманентна дидаскалија за изведбу класичне трагедије: „унети пуну дозу суровости“. Док је Арто тврдио да ће управо инсценирана окрутност довести гледаоца кроз страх и шок у исконско стање и катартичку промјену, у оригиналној грчкој трагедији (од које је, кад је тзв. западна традиција у питању, све почело) насиље је по правилу остајало *off-stage*.¹⁵ Да ли је онда Кишова посвета парадокс? Већ је

¹⁴ Киш на другом мјесту пише како не воли, између осталог, „*strukturalistička književna kvazinaučna mudrovanja*“ (*HP* 177–178). Поводом непознавања језика и такве баријере, веома је занимљива Кишова анегдота о „разговору“ са Јашаром Кемалом, писцем који је знао само турски, кога је на једном скупу писаца Киш осјетио као себи најближег, и са њим имао „неко право пријатељство“. О том сусрету Киш каже: „Ми смо водили дуге разговоре ни на једном језику“ (МЈОЋИНОВИЋ 2005: 29–30).

¹⁵ Због сценских, жанровских и културних ограничења, ужаси који се дешавају у грчкој трагедији (самоповређивање, инцест, мучење, убијање дјете) никад нису директно представљени већ о њима публика сазнаје на основу свједочанства очевица, чује узвике жртве (нпр. из унутрашњости куће) и види углавном последице насиља (нпр. леш убијеног). В. GOLDHILL 1991, КАИМИО 1992, и одредницу LANZILLOTA 2014; о насиљу у Еурипидовој драми, в. HENRICHS 2000.

детално показано (Калимо 1992: 35) да, иако се на грчкој позорници сами чин убијања не одвија, исти чин се стално држи на уму гледалаца помоћу антиципације, имагинације, вербалног извјештаја и чула слуха, и коначно помоћу чула вида (када се приказује већ мртво тијело). Другим ријечима, неексплицитност насиља у изворној изведби не поништава афективну моћ¹⁶ насиља (спрам посматрача на бини и у гледалишту) и не чини га несуровим: „трагедија заударна на крв и разбацане лешеве“ (HENRICHS 2000: 173). С обзиром на ову фундаменталну заокупљеност грчке трагедије насиљем (PERRIS 2011: 38), Кишова посвета и опомена редитељу није парадокс већ корак даље, препознавањем и артоовском активацијом *попјеницијала* за насиље које оригинална грчка драма садржи. *Електира* је одличан примјер поменутог потенцијала насиља: сасвим оригинално и брутално реалистично Еурипид (кроз уста Гласника) описује Орестово убиство Егиста, уз клинички тачне језиве детаље који нису за осјетљив стомак (ARNOTT 1981: 187; WOHLE 2015: 78). Убиство Егиста и Клитемнестре се у Кишовој адаптацији дешава *на позорници*. Можемо претпоставити да је ова замисао у продукцији класичне трагедије Кишов изазов добродошао тиму онаквог *Аишељеа 212*, који јесте својим радом провоцирао управо оне одлике западњачког начина живота које је критиковао Арто: конформизам, грађанску учмалост, фосилизоване ставове. Позориште не треба да нас уљуљка у наш удобни буржоаски сепаре, већ да нас узнемири.¹⁷

На крају, усудићемо се да помислимо да се ради о једној дубљој духовној и не нужно рационалној вези између ова два писца. У љето 1946. када је Арто, након деветогодишњег боравка у душевној болници писао предговор за своја сабрана дјела у Галимаровом издању (Finter, Griffin 1997: 15–16),¹⁸ његова идеја о суровом позоришту је у свијетлу Другог свјетског рата (1939–1945) попримила нове нијансе. У том предговору он у форми пјесме каже да „његови гласови“ не носе имена позната из књижевности (међу којима су два античка имена), већ су „дврчање спаљеног меса, није ли тако, Соња Моце.“ (*une / friture de viande brûlée, n'est-ce pas Sonia Mossé!* ARTAUDOC: 14, мој превод). Сасвим артоовски, овај стих се не обраћа нашем интелекту, већ брутално удара на сва наша чула. На истом мјесту, Арто повезује позориште, суровост и крајње искуство тјелесности кроз насилну смрт—*Le théâtre c'est l'échafaud, la potence, les tranchées, / le four crématoire ou l'asile d'aliénés. / La cruauté les corps massacrés.* — јасно евоцирајући амбијент нацистичког логора. Негдашња Артоова пријатељица Соња Моце (Sonia Mossé, 1897–1943),

¹⁶ Као што је Аристотел у чувеном одломку објаснио (*Поетика* 1449^b, 27sq), гледаоци су бивали погођени и то је и била намјера продукције.

¹⁷ Нимало случајно Миоциновић у Кишовој *Електири* види „homage уметности која је тих година сабирала у себи... велик део енергије побуне у чијем се знаку завршавала шеста дешенија“ (из рецензије на корицама *Електире* 1992).

¹⁸ Вишетомна сабрана дјела Антонена Артоа чувена издавачка кућа Gallimard почиње да издаје 1948., у години Артоове смрти; издања из 1956. и 1970. су изнова публикована са допунама у 1976. Галимар је и Кишов француски издавач (1989. године).

сликарка и глумица, умрла је у гасној комори у логору Собибор 1943. (Стога се Артоова упитна реченица завршава тачком намјесто упитника.) Артоов однос према Соњи и према нацизму није сасвим разријешен с обзиром на утицај његове болести но за нас је важно уочити да је Арто дао амбијент логора као нови хоризонт за схватање окрутности. Немамо податак да ли је Киш нешто о овоме знао, но са овим на уму посвета Артоу из руке сина жртве Аушвица¹⁹ добија дубљи смисао. Посвета Артоу увод је у материјал који *није* „за децу и осетљиве“.

Цетињски Киш и филм *Елекџира* Михалиса Какојаниса

Иницијални проблем језичке дистанце (неподесност Рацовог застарелог превода и недостатак заједничког језика између хеленисте и управе Атељеа) Киш је ријешо језиком који својом *coleur locale* непосредније повезује драму и публику:

„Још само ово: гледајући Какојанисову *Елекџиру*, на филму, са сјајном Иреном Папас, запазио сам, и мислим да се ту нисам преварио, у погребним обредима, у суровости камена и лица, у нарицаљкама, у пределу и у клими, у сунцу и у срцу људи, неку сличност са духовним пејзажем и суровом моралном климом коју на неки начин асоцира фолклорна Црна Гора. Можда одатле тако чест десетерац, клетве и лелекање?“ (*О Елекџири* 41). Захваљујући свом мијешаном поријеклу и искуству прилагођавања у различитим срединама (Војводина, југозападна Мађарска, Цетиње, Београд, француски градови), Киш је имао ту способност да усваја културе, и да унутар различитих геокултурних текстура пронађе тачку из које преводи. *Елекџиру* је писао/адаптирао Киш са Цетиња, Киш из ригидног амбијента гимназијских дана (*ГТИ* 9).²⁰ Географски оквир (тј. поднебље, град, локалне околности као што је предуга киша цетињска, *ГТИ* 9), за Киша је увијек релевантна димензија писања. Овај Кишов избор је посебан: можемо га видјети као „имплицитни *homage* другом, „изгубљеном“ завичају (...) којему није умио/хтио/смио литерарно приступити, осјећајући га већ 'окамењеним'“ (Мароевић 2016: 94).

Тако ликови *Елекџире* често говоре у десетерцу, уз повремену метричку недоследност (у једном до два стиха) у готово свим дужим репликама, којом се разбија хомогеност и добија непосредност и увјерљивост. Ријетке

¹⁹ Кишова пјесма о оцу из 1955. *Биографија*, коју Делић веома цијени и назива далеком претечом *Пешчаника*, завршава се снажном сликом: „Вјетар му је развијао пепео кроз витки димњак / крематоријума, високо, високо... све до дуге.“ Важно је напоменути да се у првом стиху ове пјесме очево име наводи као Едуард Кон, према изворном прадедовском јеврејском презимену. За анализу пјесме, в. Делић 1997: 495–8. Пјесму *Анаџомија мириса* написао је Киш 1962; у њој Киш користи технику рецепта (парфема) и онда је „очуђује мотивима цијеђења признања и крематоријума“ (Делић 2016: 23).

²⁰ Након одвођења његовог оца у Аушвиц и по завршетку рата, Данило Киш је са сестром и мајком Милицом, Црногорком, своје младе године провео у Цетињу.

хорске партије у осмерцу стоје као ефектни позоришни сонгови.²¹ Управо артоовски, Кишов језик раби свој ритам и мелодију (више него семантичку моћ), и активира свој обредни потенцијал.²² Електрини монолози су најупечатљивији: њена нарицаљка константа је на позорници и ова осмерачка записјевка монотоним мелодијом прелази у транс.²³ Женску тужбалицу у разним руралним крајевима (и у Грчкој и у Црној Гори) можемо видјети као перформанс са ритуалном снагом која узнемирава присутне и измијешта их из позиције воајерске сигурности: управо артоовске елементе, репетитивност и ритмичност (ритам у тјелесном покрету и у гласу), нашао је Киш у тужбалици.

Како смо већ видјели, духовној клими Црне Горе Киш се вратио преко филма *Електира* Михалисa Какојаниса.²⁴ У филму доминирају, управо, *сурови* призори: јалова чистина, пријетећи облаци, понеки крик птице злосутнице и жене у црнини (одбљесак античког хора), те врло сугестивна музика чувеног Микиса Теодоракиса. И прије свега: голи камен. А овдје се можемо сјетити и Артоове фасцинације мексичким предјелом племена Тараумара из 1936., гдје је осјетио да „камен говори“ и да је мит урезан у пејзаж (ALLET – WAMPOLE 2007: 148–50).²⁵ Сродност *ио суровости* Какојанисовог са црногорским пејзажем Киша води да у тексту оголи оно опипљиво из искуства црногорске младости и наслеђа ујчевине²⁶ – то је „епска традиција српских

²¹ Киш је пришао обради оригиналних хорских секвенци са свијешћу да је хор код Еурипида потиснут архаични елемент и не извире из саме радње (о чему даје напомену у биљешци).

²² Другачије мисли Мирјана Миочиновић сматрајући да је посвета Антонену Артоу парадокс: „трагедија овде црпи снагу из језика и исказивања, супротно Артоовим претпоставкама“ (извод из рецензије на корицама издања *Електира* 1992).

²³ Киш се добро снашао са осмерцем иповременим припјевом од четири слога те стилским средствима карактеристичним за тужбалицу (као што су паралелизам, анафора и палилогија). Ево изабраног одломка(*Електира* 11–2):

Место крви осветничке	ево мога белог грла
ево крви из мог врата,	што тужи ко лабуд тужни
ево косе острижене,	кад ухваћен у језеру,
ево мога лелекања,	ухваћен у замке мрежу
јој богови!	зове оца беспомоћно,
Ево мога белог врата,	јаој, оче!
врата као у лабуда,	

²⁴ Овај грчко–кипарски глумац, позоришни и филмски режисер (Μιχάλης Κακογιάννης, 1921–2011) учествује на гласовитим фестивалима и осваја награде за филмску режију током друге половине XX вијека. Трипут се окренуо Еурипиду, из чега су настали филмови *Електира* (1962), *Тројанке* (1971) и *Ифиџенија* (1976). Са сјајном *Електиром* (по Еурипиду) награђен је 1962. на Канском фестивалу и на Солунском фестивалу у више категорија. Исте године филм је у конкуренцији за Оскара за најбољи страни филм и добија признања на фестивалима у Единбургу, Акапулку, Берлину.

²⁵ Судбинска веза са каменом прати и кишолога Јована Делића: Делић 1995: 9–10.

²⁶ На Цетињу је живио Кишов ујак Ристо Драгићевић, историчар и музеолог, проучавалац Његоша. Киш се у својој краткој аутобиографији *Извод из мајичне књије рођених* (1983) по ујчевини позива на Марка Миљанова као предака (не наводећи његово име), и на „амазонку“ прабабу која је посјекла турску главу из одмазде.

јуначких песама, коју ми је пренела моја мајка заједно са опором балканском реалношћу“ (ГТИИ 243).

Поводом везе Какојанисовог филма са представом *Аџеља 212* и визуелног приступа у тексту нама је нарочито занимљиво истаћи да постоји легендарни податак да је Еурипид био сликар прије пјесничке каријере. Иако није вјеродостајан, овај детаљ је у вези са античким препознавањем сликовитог изражавања као битне одлике Еурипидове поезије (LEFKOWITZ 2012 [1981]: 192–3). Познато је да је интермедијалност била блиска Кишу.²⁷ Филмски и ликовни (цртеж) приступи су, оvdје преко Какојанисовог медија, још једна тачка спајања Киша и Артоа.²⁸

Закључак

Киш је овом адаптацијом дао *Елекџри* осавременењен текст са локалним колоритом, омогућивши њено постављање на сцену. Мирјана Миочиновић у Кишовој *Елекџри* види плод пишчеве „љубави према позоришту“ и чак „најбољи производ његовог затомљеног песничког дара“ (извод из рецензије на корицама *Елекџре* 1992). Какојанисов филм био је за Киша одсудна помоћ у проналажењу оне геокултурне тачке (на сопственој миграционој микромапи) из које *Елекџру* може укоријенити прво за себе, а онда за публику *Аџељеа 212*. И на мјесту посвете *Елекџре*, и у кратком осврту у аутопоетичкој биљешци, упадљиво стоји лик Антонена Артоа. Артоов интеркултурализам и *enfant terrible* статус морали су бити блиски Кишу с обзиром на доживљај сопственог флуидног и неухватљивог етничко–културног идентитета, на оно што Киш назива „узнемирујућа различитост“. Није Киш случајно за Кундеру (још једног Словена у егзилу и француског резидента) „Један велики и невидљив писац“ (KUNDERA 1999).

Измјене Еурипидове концепције крупније су него што би се то из биљешке дало закључити. Киш је, могуће, назрео Еурипидову проблематизацију божанске етике, али се чини да није разумио радикалну изузетност овог трагичара и помак у односу на Есхилове и Софоклове погледе. Укидањем *deus ex machina* средства, Киш је адаптацији одузео Еурипидов препознатљиви потез (у овом поступку прилагођавања класичне трагедије сензибилитету савремене публике није био усамљен). Простор за Еурипидов етички коментар, додуше, не мора бити у самом тексту, већ у режији. *Елекџра*

²⁷ Сјетимо се да је дјечак Данило полагао пријемни испит (1947) у новоотвореној средњој Умјетничкој школи на Цетињу код Петра Лубарде. И у Лубардином стваралаштву важно је мјесто имао камени пејзаж родне Црне Горе. О Кишовом ликовном дару за читање слике, в. Поповић 2016. Упадљива је техника кадрирања у *Пещчанику* на основу кога је снимљен филм *Пещчаник* (2007), в. Станишић 2020. Киш о поетици *Пещчаника* каже: „Виђење ствари и догађаја из разних перспектива и кроз разна осветљења, изискивали су и смењивање тачке гледишта, као и смењивање места камере“ (HP 184–5).

²⁸ О Артоовим медијима, в. MURRAY 2014: 87–162.

„по Еурипиду“ мање је директно еурипидовска а више Кишова у смислу одјекâ, везâ и утицајâ приманих из тачке сажимања сопствених културолошких наслеђâ, изнедрена између очевог међународног реда вожње и материног локалног фолклорног амбијента, између јеврејског и православног наслеђа, између средњоевропског барока, француских четврти, панонске равнице и цетињског крша, између укоријењености и космополитског духа.

ИЗВОРИ

- ЕЛЕКТРА = Киш, Данило. *Елекџра* (по Еурипиду). Чачак: Градац, Alef1992.
 ЕМ = Kiš, Danilo. *Enciklopedija mrtvih*. Beograd, 1990.
 GTI = Kiš, Danilo. *Gorki talog iskustva*. Priredila Mirjana Miočinović. Beograd: BIGS; SKZ, Narodna knjiga, 1990.
 HP = Kiš, Danilo. *Homo Poeticus*. Djela Danila Kiša [knj. 9]. Zagreb: Globus; Beograd: Prosveta, 1983.
 SKLADIŠTE = Kiš, Danilo. *Skladište*. Priredila Mirjana Miočinović. Beograd: BIGZ 1995.
 VARIA = Kiš, Danilo. *Varia*. Priredila Mirjana Miočinović. Sabrana dela Danila Kiša. Beograd: Prosveta 2007.

ЛИТЕРАТУРА

- БОШКОВИЋ, Драган Б. Језик има облик поетике: Данило Киш. *Српски језик XXII* (2017), 241–248.
 ДЕЛИЋ, Јован. *Књижевни њољеди Данила Киша: Ка њољици Кишове њрозе I*. Просвета 1995.
 ДЕЛИЋ, Јован. *Кроз њрозу Данила Киша: Ка њољици Кишове њрозе II*. БИГЗ 1997.
 ДЕЛИЋ, Јован. Данило Киш и Антоан де Сент-Егзипери. Радомир В. Ивановић (ур.), *Данило Киш: Осамдесет њодина од рођења (1935–2015)*, Подгорица ЦАНУ, 2016, 15–40.
 МАРОВИЋ, Тонко. Између Борхеса и Штајнера. Радомир В. Ивановић (ур.). *Данило Киш: Осамдесет њодина од рођења (1935–2015)*. Подгорица ЦАНУ, 2016, 91–8.
 НИКОЛИЋ, Андријана. Незадовољан собом писао да би преживио. Радомир В. Ивановић (ур.). *Данило Киш: Осамдесет њодина од рођења (1935–2015)*. Подгорица ЦАНУ, 2016, 259–66.
 ПОПОВИЋ, Димитрије. Данило Киш—читање слике. Радомир В. Ивановић (ур.). *Данило Киш: Осамдесет њодина од рођења (1935–2015)*. Подгорица ЦАНУ, 2016, 203–214.
 СТАНИШИЋ, Маша. Филмски текст у контексту филмског медија: Пешчаник Данила Киша у књижевности и на филму. Весна Лопичић, Биљана Мишић Илић (ур.). *Језик, књижевност, контекст*. Ниш: Филозофски факултет Универзитета у Нишу, 2020, 633–47.

СТЕВИЋ, Александар. Данило Киш, читалац Борхеса, реалистички писац. *Књижевна историја* 127 (2005): 529–551.

ХРИСТИЋ, Јован. Скица за фотобиографију. Славко Гордић, Иван Негришорац (ур.). *Поезија Јована Христића: Зборник радова*. Нови Сад: Матица српска, 1997.

*

ALLET, Natacha, Christy WAMPOLE. Myth and Legend in Antonin Artaud's Theater. *Yale French Studies* 111: Myth and Modernity (2007): 143–156.

ARNOTT, W. Geoffrey. Double the Vision: A Reading of Euripides' Electra, *Greece & Rome* 28/2 (1981): 179–192.

ARTAUD, Antonin. OC = *Oeuvres Complètes d'Antonin Artaud*, tome I. Paris: Editions Gallimard, 1954–1970, 1976.

ARTO, Artonen. *Pozorište i njegov dvojniki*. Prevela Mirjana Miočinović. Novi Sad: Prometej, 1992.

EMERY, Jacob. Danilo Kiš's Metafictional Genealogies. *The Slavic and East European Journal* 59/3 (2015): 391–412.

FINTER, Helga, Matthew Griffin. Antonin Artaud and the Impossible Theatre: The Legacy of the Theatre of Cruelty. *The DramaReview* 41/4 (1997): 15–40.

FLETCHER Judith, Euripides and Religion. Laura McClure (ed.). *A Companion to Euripides*. Wiley Blackwell, 2017.

GELLIE, G. H.. Tragedy and Euripides' Electra. *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 28 (1981): 1–12.

GOFF, Barbara. Try to Make it Real Compared to What? Euripides' Electra and the Play of Genres. *Illinois Classical Studies* 24–25(1999–2000): 93–105.

GOLDHILL, Simon. Violence in Greek Tragedy. J. Redmond (ed.). *Violence in Drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991, 15–33.

HENRICH, Albert. Drama and Dromena: Bloodshed, Violence, and Sacrificial Metaphor in Euripides. *Harvard Studies in Classical Philology* 100 (2000): 173–188.

KAIMIO, Maarit. Violence in Greek Tragedy. Toivo Viljamaa, Asko Timonen & Christian Krötzel (eds.), *Crudelitas: The Politics of Cruelty in Ancient and Medieval World*, Turku: Krems 1992, 28–40.

KUNDERA, Milan. Jedan veliki i nevidljivi pisac. *Danas*. (18. oktobar 1999), 16.

LANZILLOTA, Lautaro R. Violence, Divine and Human. H. Roisman (ed.). *The Encyclopedia of Greek Tragedy*. Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2014.

LEFKOWITZ, Mary. The Lives of the Greek Poets. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2012 [1981].

LEFKOWITZ, Mary. Euripides and the Gods. Oxford University Press, 2016.

MARIČIĆ Gordan, Radulović Ifigenija, Todorović Jelena. Two radio dramas of love, hate and revenge. *Istraživanja – Journal of Historical Researches* 29: 176–191.

MIOČINOVIĆ, Mirjana. *Surovo pozorište, Poreklo, eksperimenti i Artoova sinteza*. Beograd: Prosveta, 1976.

MIOČINOVIĆ, Mirjana (prir.). *Danilo Kiš (1935–2005): Između poetike i politike*. Beograd: Centar za kulturnu dekontaminaciju, 2005.

- MURRAY, ROSS, *Antonin Artaud: The Scum of the Soul*. Palgrave Macmillan, 2014.
- PAVIĆEVIĆ, Jovana. Artoovo pozorište surovosti i njegovo nasleđe. *Еїноанїроїолошки проблеми* 11/4 (2016): 1153–1167.
- PERADOTTO, John. Texts and Unrefracted Facts: Philology, Hermeneutics and Semiotics. *Arethusa* 16, 1/2 (1983): 15–33.
- PERRIS, Simon. Perspectives on Violence in Euripides' "Bacchae". *Mnemosyne* 64/1 (2011): 37–57.
- RUSH, Rehm. *Euripides' Electra*. Bloomsbury, 2020.
- ŠUKALO, Mladen. *Ljubičasti oreol Danila Kiša*. Priština: Grigorije Božović, 1999.
- VERNANT, Jean-Pierre, Pierre Vidal-Naquet. *Myth and Tragedy in Ancient Greece*; New York: Zone Books 1988. *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*. Paris, François Maspero; 1972.
- WALTON, J. Michael. *Euripides Our Contemporary*. London: Methuen Drama, 2009.
- WOHL, Victoria. *Euripides and the Politics of Form*. Princeton University Press, 2015.

Đurđina Šijaković Maidanik

CRUELTY AND THE ROCKY GROUND:
EURIPIDES' *ELECTRA* IN DANILO KIŠ' ADAPTATION

Summary

The focus of this paper is Kiš' adaptation of Euripides' *Elektra*. First, we will briefly observe the context of *Atelje 212*, which hired Kiš for this job, as well as Kiš' background of writing and translating poetry. We will then give guidelines for Euripides' *Elektra*, given that this play is in dialogue with Aeschylus' earlier drama, in order to open up several aspects on the line Aeschylus–Euripides–Kiš. Further on, we will deal in more detail with the influences that Kiš states in his autopoetic note *On Elektra*: the concept of the Theater of Cruelty by Antonin Artaud and the film *Elektra* by Michalis Cacoyannis. It can be concluded that this *Elektra* "according to Euripides" is less Euripidean and more Kiš' own product in terms of echoes, connections, influences—those being received from the point of joining the various aspects of writer's personal cultural heritage.

Етнографски институт САНУ
Кнез Михаилова 36/4, Београд
djurdjina.s@gmail.com

Примљен: 2. марта 2022. године
Прихваћен за штампу априла 2022. године

Др Ивана Иванић и др Светлана Томин

ЈЕРОМОНАХ МАКАРИЈЕ, ЦЕТИЊСКИ И ВЛАШКИ ШТАМΠΑР – ПИТАЊЕ ИДЕНТИТЕТА

Око биографских података јеромонаха Макарија, чија делатност је кључна најпре за јужнословенско ћирилско, потом за влашко штампарство, постоје различита становишта и у српској и у румунској науци. Основно питање тиче се његовог идентитета, односно, да ли је реч о истом Макарију, за шта постоје аргументовани докази у науци, или о две различите личности са истим монашким именом. Циљ рада јесте да ову аргументацију размотри и кроз представљање релевантне српске и румунске литературе покаже око чега постоји сагласност, а које су главне тачке неслагања.

Кључне речи: јеромонах Макарије, штампар, Црнојевића штампарија, Влашка штампарија, Октоих.

Макарије, који је штампао прве јужнословенске ћириличке књиге, у науци је представљен као „управник Штампарије Црнојевића“ (Радоличић 1963: 283), мајстор и технички уредник (Немировски 1996: 231), главни штампар у штампарији Ђурђа Црнојевића (Пузовић 2011: 754), а његова улога је сагледавана и у много ширем контексту: Макарије је у штампарији „био главна личност, идејни творац посебног графичког израза, уметник, практичар, човек, једноставно, без чијег удела она не би била то што јесте“ (Маринковић 1988: 219); Био је монах, „али и уметник, графичар, дизајнер посебног типа ћириличких слова“ (Маринковић 1988: 220); „У штампању цетињских инкунабула, он је био приређивач, уредник, технички уредник и јамачно коректор. Он је приредио за штампање рукопис текстова“ (Чурчић 1995: 26). У најкраћем, реч је о првом ћириличком штампару на јужнословенском простору, који је у штампарији Ђурђа Црнојевића на Цетињу штампао српкословенске књиге (Пешикан 1994: 137).

Као године Макаријевог рођења и смрти наводе се око 1463. и после 1533. (Радолић 1962: 15). Када је реч о пореклу, пресудну улогу у закључивању одиграло је одређење „от Чрније гори“ које је сам навео. Први запис о Макарију и његовом деловању јесте предговор у *Окѣоих ѣрвојласнику*,

који је довршен 4. јануара 1494. године: „Повеленијем господина ми Ђурђа Црнојевића аз Христу раб свештеноинок Макарије рукоделисах сије“. У поговору исте књиге потписао се као „смерени свештеник мних Макарије од Чрније Гори“. У поговору цетињског *Псалтира с њоследовањем* из 1495. године стоји: „мних Макарије од Чрније Гори“.

Бавећи се анализом акценатских знакова у Макаријевим записима, Виктор Савић је закључио да је он, у ствари, дошао из Херцеговине, а да „Црна гора“ представља место његовог монашког деловања (САВИЋ 2012б: 159). Као објашњење за Макаријево одређење „от Чрније гори“ које је сам себи дао у поговорима *Окѡиоиха* и *Псалтира*, навео је: „Осим што смо анализом његова изговора закључили да је Макарије, највјероватније, Херцеговац, мора се истаћи да је за монахе небитно навођење поријекла [...] Црну гору, пак, треба схватити као мјесто Макаријева успона као монаха, мјесто његова подвизавања Карактеристичан је топоним ‘горе’ као отшелничког станишта, који, стога, није случајно привезан уз Макаријево име [...] *Црна гора* је простор Макаријево монашке дјелатности, као што је *Зетѡа* простор Ђурђево и Вавилине надлежности“ (САВИЋ 2012б: 168–169).

У вези са Макаријевим образовањем, везаним за штампарску вештину, претпоставља се да га је могао стећи у Венецији (РАДОЉИЋ 1962: 15; ЧУРЧИЋ 1995: 26), можда код Которанина Андрије Палташића (НЕМИРОВСКИ 1989: 62). Конкретније, наводи се могућност да га је Иван Црнојевић, Ђурђев отац, као вештог писара послао у Венецију да изучава типографски занат (ПУЗОВИЋ 2011: 754). И румунски научници слажу се да је Макарије технологију штампања књига научио у Венецији. У румунској историографији помиње се канцеларија чувеног Алда Мануција Старијег (DUMITRESCU 1970: 29; МИОС 1963: 438), у којој је Макарије био задужен, а временом постао и саветник за „словенски језик и био рецензент-уредник текстова и надзорник у штампарији“ (MOLIN – SIMONESCU 1958: 1017). Николае Јорга навео је да је Макарије у Венецији научио да *барѡа са словима* (1928: 130), а Вениамин Микле да је савладао „технику слагања слова и вероватно био главни штампар словенске секције“ (2008: 36).

За разлику од Макаријевог цетињског периода, даља његова судбина, и то у трајању од десетак година, „прилично је неизвесна“ (ПУЗОВИЋ 2011: 754). Вероватно је, пред турском опасношћу, са Ђурђем Црнојевићем напустио Зету 1496. године (ГРКОВИЋ-МЕЉОР 1996: 25; НЕМИРОВСКИ 1996: 232).

Претпоставка Ђорђа Сп. Радојичића јесте да је јеромонах Макарије, после престанка са радом цетињске штампарије, отишао у Венецију да пронађе посао, где га је упознао Максим Бранковић, будући владика Максим, и повео са собом најпре у Срем, потом у Влашку (РАДОЉИЋ 1962: 15). О Венецији као месту сусрета Макарија и Максима Бранковића писао је још Иларион Руварац. Претпоставио је да је Максим Бранковић, боравећи у Венецији, тамо обишао своју рођаку Јелисавету, жену зетског господара Ђурђа Црнојевића, где је могао да сретне Макарија (РУВАРАЦ 1893: 36). Ђурађ Црнојевић и Максим Бранковић, наиме, били су синови двеју рођених се-

стара, Гојсаве и Ангелине (РАДОЈЧИЋ 1956а: 180). У светлости ове чињенице могућно је повезати Макарија и Максима Бранковића и њихов каснији долазак у Влашку. Да је војвода Радул, на Максимов предлог, наложио Макарију да оснује штампарију, сматра Радојичић (1971: 23).

Постоји и теза у науци да је влашки војвода Радул довео не из Венеције него „по свој прилици [...] са Цетиња и Србина Макарија, ради штампања црквених књига“ (БАРБУЛЕСКУ 1908: 110; Видети и: ГРУЛИЋ 1906: 4; ПОМЕНИК МАНАСТИРА КРУШЕДОЛА 1996: 5). Први научник и историчар који се у румунској литератури детаљно бавио, али и изнео тврдњу о доласку Макарија из Зете у Влашку, јесте Александру Одобеску (1834–1895). Он наводи да је монах Макарије заправо „мајстор са Цетиња који је водио прву штампарију код нас“ (ОДОБЕСКУ 1967: 160). Иако већина историчара прихвата његове ставове (НОДОȘ 1902; ПРОСОПОВИЋИ 1922; IORGA 1928; GIURESCU 1958), постоје и они који сматрају да је Одобеску располагао недовољним бројем извора када је писао о доласку Макарија у Влашку, али не наводе о којим изворима је реч (МАНОЛАСНЕ 1955; MOLIN 1970; MICLE 2008).

У сваком случају, до тада су на простору данашње Румуније постојале само рукописне књиге, све док *професор* Макарије (*profesorul Macarie*) (BOGDAN – MICU 2008: 8) није у Влашку донео ново достугнуће – штампарство. Био је вешт у ливењу металних слова, гравирању цвећа, прављењу украса од дрвета, али и у свему што је било повезано са штампањем књига (MOISIL 1937: 22). Макарије је у Влашку донео ручну пресу, торбице са словима, калупе за ливење слова, разне украсе и „фронтисписе“ изрезбарене у дрвету (FORTUNESCU 1924: 7–12). Панаитеску (1939: 22) износи чињеницу да није било тешко пренети најосновније ствари за потребе једне штампарије, будући да све може стати у једну већу торбу или ковчег-кофер средње величине. Јорга износи исте тврдње, с тим што додаје и податак да је Макарије у торби понео цветне иницијале изрезбарене у дрвету и вешто исплетене корице књиге, у којима се види млетачки утицај и порекло (1925: 138).

Јорга наводи да је јеромонах Макарије, вероватно на позив Максима Бранковића, дошао у Влашку (1928: 130), док Шербанеску тврди да је поред Максима и Радул Велики имао велики утицај на одлуку да Макарије дође у Влашку и помогне око штампања књига (1963: 311–312). С друге стране, постоји и тврдња да скромни монах Макарије није на позив Максима Бранковића дошао у Влашку, већ да се, бежећи од Турака, нашао у Влашкој и тамо отворио пут графичкој уметности (PUȘCARIU 1930: 52; PANAITESCU 1939: 17; GIURESCU 1958: 375; TEODORESCU 1959: 408). Влашка је за њега било најсигурније место на којем је могао да настави са својим активностима (PUȘCARIU 1930: 130), што је, према Паинтескуу, повезано са сеобама српског народа од средине XV века надаље, све до почетка XIX века (1939: 12). Према једној тези у Трговиште су дошли мајка Максима Бранковића, монахиња Ангелина, затим млади Соломон Црнојевић и други њима блиски људи, међу којима и јеромонах Макарије. Дошли су из Венеције, где су се склонили после отоманске инвазије 1496. године (IGNAT 2015: 4).

За разлику од владике Максима, који је напустио Влашку отприлике 1509. године (РАДОЛИЧИЋ 1956а: 180), Макарије се јавља у улози штампара првих влашких књига – *Служабника* (1508), *Окѿоиха* (1510) и *Четворојеванђеља* (1512). Штампарао их је по налогу Радула Великог, тадашњег владара. Будући да место штампања није назначено, у расправама се највише помињу следећа места: Трговиште и манастири Деалу, Куртеа де Арђеш, Снагов и Бистрица (СІОРОГАР 2012: 298). Александру Одобеску је 1860. године пронашао седам *Служабника* и два примерка *Четворојеванђеља* у манастиру Бистрица (ЕŞАНУ – ЕŞАНУ 2014: 27). Каснија штампарска активност у овом манастиру, међутим, није позната, ни у једном Макаријевом издању не помиње се ни име бојара породице Крајовешти, што доводи у питање Бистрицу као место штампања (РАНАИТЕСКУ 1939: 23). Заправо, у *Служабнику* наилазимо на име Михнеа Лоши на почасном месту, који је заслужан што је штампање приведено крају (СЛАРА 2009: 194). Због тога се надаље претпоставља да је место штампања било Трговиште – који неки називају престоницом¹ – јер је ту постојао обновљени манастир Деалу, чији је Радул био ктитор. Остали монаси, *ѿознаваоци књиѿа* (*ştiutori de carte*) који су се налазили у овом манастиру могли су да помогну Макарију. Касније је манастир Деалу и постао штампарски центар. Већина научника прихватила је наведену хипотезу, укључујући и Бијануа и Ходоша, који су први обрадили списак румунских штампаних књига (СЛАРА 2009: 204). Питање места штампања свакако и даље остаје отворено, јер постоји и могућност да је Макарије штампао књиге у манастиру Снагов, у којем је живела монахиња Еупраксија, мајка Радула Великог. Ктитор овог манастира био је Њагоје Басараб (РАНАИТЕСКУ 1939: 24).

Постоји и теза да је *свешћеник Макарије* (*preotul Macarie*), након што се настанио у Мунтенији, добио задатак од Радула Воде да организује штампарију, отишао у Венецију са рукописима, где је излио слова према графици ових рукописа или је припремио калупе за ливење слова (СЛАРА 2009: 197).

Макаријеве књиге биле су дистрибуиране широм данашње румунске територије, јужно од Дунава, у Бугарску и Србију, а вероватно и у Русију² и Украјину. Једнако важан је био и утицај који је Макаријево штампање књига имало не само у данашњој Румунији, већ и у целој југоисточној Европи. На овим просторима, изузев *Четворојеванђеља* које је штампао јеромонах Лаврентије у Букурешту, током целог XVI века није објављено ниједно *Четворојеванђеље* на којем не би био видљив Макаријев утицај (Горажде, Рујан, Београд) (СЛАРА 2009: 205).

¹ Престонице су у то време биле и Трговиште и Букурешт, владари су боравили у оба града подједнако (РАНАИТЕСКУ 1939: 24).

² Познато је да се многи примерци налазе у приватним колекцијама у Русији. Потврђено је да руски колекционар Шчукин у својој колекцији има више примерака Макаријевих дела (ЕŞАНУ – ЕŞАНУ 2014: 27).

Главно питање око ког не постоји сагласност у науци тиче се идентитета два Макарија. Да ли је, наиме, влашки Макарије исто лице са Макаријем из штампарије Црнојевић?

Како наводи Е. Љ. Немировски, идентичност цетињског и влашког Макарија установили су 1822. године К. Ф. Калајдович и П. И. Кепен (Немировски 1989: 40). И. Руварац је своју идентификацију Макарија из цетињске с Макаријем из влашке штампарије поткрепио мишљењем Шафарика и Каратајева (РУВАРАЦ 1893: 25, 27. Видети и: PANAITESCU 1968: 31–32), што су прихватили Ђ. Сп. Радојичић (РАДОЉИЋ, 1956б: 20), као и још неки проучаваоци ове теме (Ђ. TURDEANU 1985: 10, 12; ERICH 2010: 1155. Преглед литературе о овом питању: РАДОЉИЋ 1938: 151–155).

Према једној групи научника није реч о цетињском Макарију, него о Макарију, митрополиту угро-влашким, који је седиште угровлашких митрополита пренео из Арђеша у Трговиште. Радојичић је као заговорнике ове тезе навео Е. Пика, А. Јацимирског и Ксенопола: „Из Снегарова видим да су ту претпоставку примили и други румунски историци“ (РАДОЉИЋ 1938: 155. О идентитету Макарија 136, 151–156). Од румунских истраживача А. Греку је тврдио да штампар и митрополит Макарије нису иста личност (РАДОЉИЋ 1971, 24).

Укратко, једни истраживачи ове теме сматрају да је цетињски Макарије своју делатност наставио у Трговишту и тако постао први румунски штампар, док други тврде да је румунски Макарије потпуно друга личност, само са истим монашким именом. „Поборници оба мишљења сматрају да је из Трговишта пред крај живота отишао из Влашке у Хиландар, где је постао игуман“ (Пузовић 2011: 754).

Када се говори о различитим приступима питању идентитета треба имати на уму констатацију Боривоја Маринковића да: „У прејако исполизованим тренуцима друштвених збивања у појединим раздобљима, нарочито нама непосредно блиским, Макарије се, повремено, сматрао Македонцем, Бугарином, Румуном!“ (Маринковић 1988: 220). Иако неки савремени аутори овом питању прилазе с дозом опреза, не опредељујући се у погледу личности првог румунског типографа (Грковић-Мелџор 1996: 26), са доста разлога верује се да је цетињски Макарије своју штампарску делатност наставио у Румунији (Пешикан 1994: 138). Ово мишљење преовлађује у словенској, румунској и српској инкунабулистици (Синдик 1995: 12).

У заговорнике тезе о постојању два Макарија спадао је и Ватрослав Јагић, који је став да цетињски и влашки Макарије нису иста личност образложио на следећи начин: У влашким издањима Макарије не каже да је из Црне Горе „гђе би то имало још више смисла, него кад је он био у Црној Гори“ и постоји разлика у словима (Ровински 1895: 282). Осим тога, црногорска издања показују очигледан италијански утицај, док влашка имају источно-византијске изворе. Прве влашке штампане књиге, у техничком погледу, савршеније су од црногорских (Немировски 1996: 232).

Иако се не може узети као валидан доказ, треба напоменути да се део истраживача позива на чињеницу да се Макарије у Црној Гори и Макарије у Влашкој различито потписују. У томе виде потврду да није реч о истим особама. Поред тога, Макарије из Црне Горе користи глагол *рукоделиѣи*, А Макарије из Влашке глагол *ѣрудиѣи*. Даље, поговор у *Служабнику* на основу њиховог става има недоследности у садржају у односу на *Окѣиоих ѣрвоѣласник* из 1494, као и другачији начин рачунања времена (SIMEDREA 1970: 606).

Присталице става о два различита Макарија позивају се на разлике између цетињских и влашких издања, уочене у слогу, који је у влашким издањима крупнији и резан с друкчијег калиграфског узорка, без утицаја италијанског ренесансног писма и без уоквирених ренесансних иницијала. Поред тога, редакција у влашким издањима није српска, него средњебугарска, са употребом јусова и дебелог јера. Ове разлике, међутим, могу да се објасне прилагођавањем средини и жељама донатора (Пешикан 1994: 138–139; Олар 1994: 106). Надежда Синдик подсећа на чињеницу да је у вишевековној словенској писаној традицији не мали број писара преписивао, по наруџбини, двома редакцијама, различитим правописима и типовима писама, зависно од врсте нарученог текста. Због тога за образованог и школованог Макарија свакако није био проблем служење средњебугарским изводом и његовог одабирања за штампање нарученог издања, или пак, преношење са српкословенског на средњебугарски (1995: 9). „Различите редакције старословенског језика функционисале су као варијанте црквенословенског језика, јединственог у културном ареалу Pax Slavia Orthodoxa, а познато је да су за предлошке у средњем вијеку узимани и текстови писани другим редакцијама или је књига писана једном редакцијом допуњавана и исправљана другом“ (Грковић-Мелџор 1996: 27).

Наука је, дакле, одговорила на разлоге за постојање крупних разлика између цетињских и влашких издања, пре свега у ликовној типографској обради и језику на коме су ове књиге штампане (Савић 2012а: 103).

С друге стране, понуђени су веома убедљиви докази у прилог идентитета цетињског и влашког Макарија:

Временско подударане доласка владике Максима Бранковића у Влашку и појаве прве влашке штампарије

Када је реч о боравку владике Максима Бранковића у Влашкој, где је дошао на позив војводе Радула, може се говорити о његовим крупним заслугама на плану црквене организације. Сматра се да је Радул поверио Максиму положај влашког митрополита, као и задатак да организује црквени и монашки живот (Гамулеску 1992: 8). Година Максимовог доласка у Влашку у науци није тачно утврђена, креће се од 1502. до 1506 (Томин 2007: 37). Према

румунској и српској литератури Максим се налазио на положају влашког митрополита од 1505. до 1509. године (Томин 2007: 38). Управо тада долази до појаве првих румунских књига, које је, по налогу угровлашких војвода штампао „смерени мних и свештеник Макарије“ (1508) односно „Христу раб свештеноинок Макарије“ (1510 и 1512) (Пешикан 1994: 138).

Помен Светог Симеона и Светог Саве

Панаитеску је приметио да се у *Служабнику* из 1508. године помињу Свети Сава и Свети Симеон (Олар 1994: 106), што је важан доказ у прилогу тезе да је Макарије дошао из српске средине (Грковић-Мелџор 1996: 27), као и о чврстим везама влашких војвода са српским деспотима и српском црквом (Олар 1994: 107). Група научника која је следила Панаитескуове идеје, потврдила је да „не постоји разлог да Макарије, ако би био пореклом из Влашке, помиње два српска светитеља, Симеона и Саву, за време проскомидије“ (BRANIŠTE 1963: 382).

Поговор у влашком Октоиху

И предговор у цетињском *Окѳоиху ѿрвојласнику* и поговор у влашком *Окѳоиху* писао је свакако Макарије, што је констатовао још Панаитеску. Текстови су готово идентични, постоје само незнатне разлике (Олар 1994: 109). Поговор у влашком *Окѳоиху* представља парафразу и редакцијску транскрипцију предговора из цетињског *Окѳоиха ѿрвојласника*, док је склоп текста исти (Пешикан 1994: 139). Ово представља „један од главних“ (Синдик 1995: 7), односно један од „најозбиљнијих доказа“ да је заиста реч о истој личности (Грковић-Мелџор 1996: 27).

Језичком и правописном анализом записа као изворних састава на првим цетињским и влашким штампаним издањима бавио се Виктор Савић. На основу неких карактеристичних језичких и правописних црта које се јављају у обе групе записа, између којих постоје препознатљиве везе, закључио је да је и зетском и влашком Макарију матерњи језик био српски (Савић 2012а: 103). У влашким записима јавља се низ типичних српских и српкословенских црта, удвојени јерови као особено обележавање изговорног (односно вокализованог) полугласника, екавска вредност јата, сувишна употреба назала, изостављање назала (Савић 2012б: 173). У систему надредних знакова нема редно-надредног пајерка, а остали надредни знаци су наслеђени из цетињске штампарије, без периспомене (Савић 2012б: 174). Српски акценатски систем коришћен је, дакле, у влашким записима, „што чини поуздану потврду о српском пореклу влашког штампара Макарија“ (Савић 2012а: 104).

Три химнографа

У цетињском *Окѣиоиху ѿеѣиоѣласнику* и у влашком *Окѣиоиху* налази се илустрација са ликовима три мелода (Свети Јосиф, Свети Теофан, Свети Јован Дамаскин) и црквом у позадини (ПЕШИКАН 1994: 138–139), на шта је скренуо пажњу још Радојичић (1952: 76–77). Већ на први поглед илустрација у влашком *Окѣиоиху* подсећа на ону у цетињском, иста тема обликована је скоро на исти начин. Мелоди су представљени испред цркве манастира у којем је извршено штампање, Цетиња, односно Трговишта, да је у питању влашки тип цркве сведочи њен облик (МЕДАКОВИЋ 1958: 173).

Овом мишљењу супротставља се Владимир Симић, наводећи да је реч о једном од „символичких елемената, који доприносе основној идеји дрворезне композиције – слављењу цркве као Божије творевине“ (2016: 169). С друге стране, Симић уочава сличност са основним контурама дубровачке катедрале и помишља да је она могла да послужи као узор мајстору који је извео ову композицију (2016: 169).

У румунској науци наглашено је да се у *Окѣиоиху* појављују по први пут људске фигуре, као и да представљени манастир има сличан торањ, улаз и архитектуру као манастир Деалу. Панаитеску је приметио да је позадина украшена мотивима који представљају грожђе, а да је манастир Деалу познат као „Свети Никола из винограда“ (PANAITESCU 1939). Графичко непредстављање све три куле које има Деалу последица је тешкоћа са којима се Макарије вероватно суочавао, као што су лоше познавање перспективе или мали простор плоче за гравирање (ERICIŃ 2003: 88–89).

Изглед влашких књига

На сличност цетињских иницијала са онима у Макаријевим влашким издањима указано је у литератури. За заставице из *Служабника*, као и за иницијална слова, нађена је веза са српском рукописном и штампарском традицијом (МЕДАКОВИЋ 1958: 172). И орнаментика *Четвороројеванђеља* има сличности са цетињским књигама (МЕДАКОВИЋ 1958: 173). Макарије је у централном пољу крста оставио слободно место за стављање хералдичког знака: у цетињском *Псалтиру* двоглавог Црнојевићевог орла, у влашком *Четвороројеванђељу* врану са круном и крстом у кљуну (МЕДАКОВИЋ 1958: 174). „Макарије уноси у румунску штампу декоративне елементе српских рукописних књига, па чак и оне које је већ једном употребио радећи на Цетињу“ (МЕДАКОВИЋ 1958, 177). Да је Макарије донео у Влашку неке своје књиге из цетињске штампарије, које су влашким дрворесцима служиле за узор, види се из израде графичког клишеа (Ђурић 1970: 507). „Влашки сликари су, међутим, одбацили све оно што је подсећало на ренесансу и умјетност Запада“ (Ђурић 1970: 507).

Као аргумент у прилог идентичности цетињског и влашког Макарија јесте један, у српској литератури потпуно непознат податак. Макарије се, наиме, појављује као први игуман манастира Бистрица, где је организовао рад библиотеке и управљао школом³ (PĂCURARIU 1994: 421–422). Олтеанска Бистрица била је много ближа цетињском крају у Црној Гори (Макаријево порекло и стара штампарија), него Трговиште или манастир Деалу, те се претпоставља да је он прво овде дошао (IGNAT 2015: 6). Манастир је за време Макарија био чувени центар словенске културе, духовности и писане речи (MICLE 2008), манастирску школу даровали су влашки господари (ROLLER 1952: 436). До културног и привредног процвата дошло је под мудрим руководством игумана Макарија јеромонаха (MICLE 2008). Уколико цетињски Макарије није истоветан влашком Макарију, поставља се питање због чега је за време игумана Макарија манастир Бистрица⁴ био центар словенске културе и духовности, у који су долазили монаси са наших простора?

Врло важно помињање Макарија и његовог ученика Андреја налазимо и у књизи *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie – Поуке Њаџоја Басараба свом сину Теодосију*. Њагоје Басараб оставио је потомству два споменика изузетне вредности, један у области архитектуре – велику епископску цркву у Куртеа де Арђешу, а други у области књижевности – *Поуке*. Ова књига, прави паранетички рад, написана је пред крај владавине Њагоја Басараба (1512–1521) на словенском језику⁵. Преведена је крајем XVI века на грчки, а затим, на румунски језик 1843. године. У књизи је цело једно поглавље посвећено Макарију: *Књиџа војводе Њаџоја кир владици Макарију и дружим иџуманима и јеромонасима и свешћенима и свом клиросу, када су сачинили ѿ дружи иџи у манастџиру Арђеш, ѿсѿѿођу Њаџоје, и њеѿових кокона војводе Пеџиру и Јоана, и ѿсѿе Анџелине, са речима и ѿоукама ѿнизносѿи* (BASARAB 2001: 151). Кроз читав текст Њагоје се обраћа Макарију са захвалношћу за све што је урадио.

Хиландарски период

На податак да се Макарије јавља као хиландарски игуман 1526. године скренуо је пажњу Ђорђе Сп. Радојичић (1950: 262). Између децембра 1526.

³ Макарије је радио и као наставник у манастиру Бистрица, у Школи за калиграфе и минијатуристе, будући да је обучавао монахе и путнике намернике који су долазили у Бистрицу и Путну као центре словенске културе (ANDREI & PĂRNUȚA 1977: 33–35). У манастиру Бистрица ученици су били и Њагоје Басараб и његов брат Преда. Научили су и неговали писани и говорни словенски језик тога времена, а у манастиру су развили и осећај за културу, калиграфију и религију (MICLE 2008: 58).

⁴ Поред Бистрице, манастири Путна и Неамц су такође били средиште словенске духовности и православља (DUTU 1976: 28).

⁵ Једини примерак словенске верзије чува се у Народној библиотеци „Свети Ћирило и Методије” у Бугарској (BOGDAN 1959: 215).

и јула 1528. Макарије је написао мали географски спис о дачким земљама, Молдавији, Румунији и Трансилванији (РАДОЛИЧИЋ 1950: 262; МІОС 1960: 431). Негде се, као крајња година настанкаписа, наводи 1529. (РАДОЛЋИЋ 1955: 10, РАДОЛЋИЋ 1956б: 20). Макарије у овом спису, под насловом *Тлкованије [...] оиџ земљах дакијских и оиџ междах јеје* помиње и „земљу Чернојевића“. Дакле, он је познавао ове земље довољно добро да о њима и областима у којима је живео пише. Све ово упућује на закључак да је реч о истом Макарију, који је књиге штампао најпре на Цетињу, потом у Влашкој (РАДОЛИЧИЋ 1948, 4).

О претходним везама хиландарског игумана Макарија са Влашком сведоче три повеље влашког војводе Радула V из 1525. године. Овим повељама Макарије је добио сталну помоћ за Хиландар, за Арбанашки пирг и за себе лично. Војвода Радул постао је нови ктитор Арбанашког пирга, а Макаријево старање за овај пирг објашњава се тиме што су Кастриоти били у сродству са Ђурђем Црнојевићем и владиком Максимом Бранковићем. Познато је да су жена Ђорђа Кастриота Скендербега и мајке Црнојевића и Бранковића биле рођене сестре (РАДОЛЋИЋ 1962: 16).

Влашки војвода је игуману Макарију одредио посебан „оброк“ од хиљаду аспри, чиме је, како је закључио Ђорђе Сп. Радојичић, желео да га награди за неке нарочите заслуге: „Nameće se misao da je Makarije zadužio Vlašku i njenog vojvodu svojim predanim radom na osnivanju prve vlaške štamparije i njenim višegodišnjim upravljanjem (1507–1512)“ (РАДОЛЋИЋ 1955: 10).

Последњи помен Макарија је из 1533. године, када је, као игуман, био у Молдавији и код војводе Петра IV Рареша обезбедио годишњу помоћ Хиландару (РАДОЛЋИЋ 1962: 16). Садржај тада издате повеље упућује на чињеницу да је Петар Рареш познавао Макарија и посебно га издвојио од свих игумана описавши га као „најчаснији (најугледнији) међу јеромонасима и нама у Христу највољенији, јеромонах КИР⁶ Макарије са браћом овог места, сетили су се молбе мог господства да будемо ктитори горе поменутог манастира“ (ROLLER 1952: 357). Рареш је документом потврдио да ће сваке године, док је у животу, даровати манастиру 3.000 аспри, а уколико прилике дозвољавају и више. Даље, од кир Макарија и његове браће тражи да „понедељком увече певају Параклис Пресветој⁷, а следећег дана, уторком свету литургију, са кољивом и прилевком“ (ROLLER 1952: 357). Макарије се помиње и у осталим хрисовуљама у архивским документима Румунске академије наука, где се налазе подаци о поклонима које је примао од војвода.

У науци је скренута пажња на два записа на рускословенским псалтирима с тумачењем из средине XVI века, оба из хиландарске збирке. Из једног од њих сазнајемо да је Макарије био на челу Хиландара, као и да је намеравао да штампа књиге, што је изражено речима: *цетнџти на дџкарню* (САВИЋ 2012б: 174). Помиње се и како су чланови хиландарског братства, на

⁶ Титула давана бојарима и митрополитима (DEX – Dicționar explicativ al limbii române <https://dexonline.ro/>).

⁷ Молебн Пресветој Богородици.

Макаријев захтев, већали у вези са штампањем књига, корисних за душу. „Мотив ‘душекорисних књига’ [...] наслања се на предговор Цетињског Октоиха првогласника (1494) и поговор Влашког Октоиха првогласника (1510) где се говори о ‘душеспасним књигама’ [...] На оба места Макарије је ‘отац наш’ и ‘архимандрит’, а у другом запису он је и ‘брат наш’ и ‘јеромонах’“ (САВИЋ 2012а: 105).

У Хиландару је пронађен двострани дрвени клише за штампање икона из прве половине XVI века, што значи да се у то време и ксилографски штампало. Претпоставља се да је то могло да буде Макаријево дело (RADO-LIĆIĆ 1955: 10, 12).

У сумирању података о Макарију, када је реч о преовлађујућем ставу у српској науци, могућно је навести следеће: Између 1493. и 1496. године руководио је цетињском штампаријом, а потом, између 1507. и 1512. влашком. Последњи део свог живота провео је на Светој Гори, поставши хиландарски игуман, где се може пратити између 1525. и 1533. (САВИЋ 2012а: 101). Макарије је, дакле, штампао српкословенске књиге најприје на Цетињу, затим другом редакцијом у Влашкој, одакле је доспео на Свету Гору и завршио свој животни пут као архимандрит хиландарски (САВИЋ 2012б: 175).

Када је реч о румунској историографији, почев од 1960. године приметна је струја, мањег броја истраживача и научника, која инсистира на томе да Макарије из Црне Горе и Макарије из Влашке нису исте особе (MOLIN 1970; MANOLACHE 1955; MICLE 2008).

Највећа недоумица код румунских истраживача, која се уочава од 1960. године, тиче се чињенице да ли је Макарије био митрополит или није. У делу објављених радова уочава се промена става када је реч о Макаријевом пореклу. Инсистира се на томе да је западни утицај био јачи од словенског и да говоримо о различитим особама – Макарије митрополит био је румунског порекла, док је Макарије из Црне Горе, након завршене штампарске активности, само нестао из Влашке. Овакве ставове правдају чињеницом да није сачувана, или да не постоји ниједна хрисовуља Њагоја Басараба, из које бисмо сазнали више о Макарију, њиховом односу и статусу који је имао, као и тиме да се у поговору *Четиљоројеванђеља*, пет месеци након што је Басараб дошао на власт, Макарије помиње као јеромонах. Такође, наводе да је постојао неки „други Макарије”, који је у манастиру Бистрица био учитељ Њагоју (MICLE 1996: 71–72). Покушава се, дакле, наметнути став да Макарије митрополит заправо није штампар из Црне Горе и да се овакво мишљење „сматра застарелим, јер је после проблема са претходним страним митрополитима Нифоном и Максимом, Диван имао одлучујућу реч у избору, а не утицај најближих људи на Њагоја Басараба“ (MICLE 2008: 57). Поред тога што се чврсто држе појединих Јагићевих тврдњи, ослањају се и на Панаитескуово питање о потреби упоређивања самих Макаријевих издања као задатак за будућа истраживања (PANAITEȘCU 1939), које би евентуално понудило неке одговоре. Иако су књиге које су предмет анализе настале у

различитим периодима Макаријевог стваралаштва и рада, треба напоменути да и сам Панаитеску није напустио идеју да је Макарије дошао у Влашку, тамо наставио своју активност и постао митрополит. Његови каснији радови потврдили су овај став.

С друге стране, многобројни аутори, пре назначеног периода, истражујући грађу у манастирима, архивама и музејима, наглашавају да је Макарије због својих заслуга у вези са штампањем књига и због посебног односа са Њагојем Басарабом и његовом породицом уздигнут у чин митрополита (ODOBESCU 1861; POPOVICI 1929; IORGA 1928; FORTUNESCU 1924) око 25. јуна 1512. године. На устоличењу Њагоја Басараба није било митрополита у земљи. Нови војвода је инсистирао да се Максим Бранковић врати у земљу. Максим је дошао, али на кратко, и утицао на мишљење Њагоја да, уз благослов цариградског патријарха Пахомија, изабере Макарија за митрополита све Влашке, Плаја и Северина (IGNAT 2020: 11), који је „нико други до вешти јеромонах-типограф Макарије и који је пастировао до краја своје владавине” (IGNAT 2020: 12).

Потврђујући да је Басараб поставио Макарија за митрополита због његових изузетних заслуга, Јорга као свој извор наводи светогорског проту Гаврила (Gavriil Protul), хроничара тог времена, који је у житију цариградског патријарха Нифона II⁸ четири пута поменуо Макарија. Наиме, Њагоје је замолио цариградског патријарха Пахомија да постави Макарија, јер је црква остала без владара, након Нифоновог одласка (JORGA 1929: 157). Гаврил Протул је као грчки учењак и монах са Свете Горе био гост на двору Њагоја Басараба поводом освећења манастира Куртеа де Арђеш, 15. августа 1517. године (PROTUL 1888: 14).

Макарије је престао са штампањем књига из неколико разлога: зато што су средства преусмерена за (поновну) изградњу манастира Куртеа де Арђеш, зато што је вођење цркве захтевало много времена и зато што је започет процес пребацивања штампарије у Трговиште, те је у том периоду замрзнута активност штампања (или пак није сачувана), али не и превођења и преписивања књига. Објашњавајући разлоге Макаријевог избора за митрополита, Шербанеску даље наводи да је у Влашкој била присутна пракса да се монаси искључиво због заслуга везаних за штампање књига унапређују и постављају на руководеће положаје у Цркви (1959: 744), као и то да га „Њагоје Басараб подиже на митрополитску столицу Унгро-Влашке због заслуга у култури и упорном молбом својих сународника, госпође Милице⁹

⁸ Пише и о даровима које су Њагоје Басараб и његова супруга Деспина Милица поклонили Светој Гори. Влашки владар је даровао и чудотворну Богородичину икону из Ватопеда златном јабуком, која је била украшена бисерима и драгим камењем (SIMEDREA 1937: 32).

⁹ Милица је имала велики утицај на Њагоја „била је млада и културна, живахне личности која је брижљиво сакривена да не би засенила њен женски шарм, нарочите лепоте, ако је судити по каснијим портретима. Деспина Милица је освојила Њагоја за себе. Очигледно, имајући у виду ове чињенице, не може се постављати питање брачног уговора одређеног ко зна каквим материјалним интересима, већ само сентименталног осећаја Њагоја. Донела

и митрополита Максима Бранковића“ (1959: 748–749). Трговиште је касније постало водећа европска штампарија у том веку, која је допринела ширењу штампане речи како у три румунске земље тако и ван граница румунских земаља (Erich 2010: 40). Пресељење митрополитске резиденције у Трговиште десило се 17. августа 1517. године, зарад очувања византијске симфоније у односу цркве и државе и заједничког управљања верским, политичким, културним и друштвеним животом. Макарије је био митрополит све до 15. септембра 1521. године када се, смрћу господара и свог покровитеља, повлачи у Хиландар (Mios 1963: 438–439).

Будући да су прилози манастирима управо у Макаријево доба знатно увећани, анализирани су сви новчани износи који су манастирима Свете Горе стизали од „господара наших земаља“ до 1530. године. Тако је утврђено да је прилог из 1525. године за Хиландар најважнији од свих, јер је у питању скоро дупло већа сума од оне која се до тада додељивала светогорским манастирима. Годишња сума била је већа од просечне цене села са околином, у то време (Mios 1963: 434). Њагоје Басараб је 1517. године одредио прилог од 7.000 аспри. На интервенцију игумана Макарија, када је био на Светој Гори, износ је повећан на 11.300 аспри, иако у том периоду није забележена девалвација валуте. Радул V Афуматски издао је хрисовуљу о прилогу, на захтев игумана Макарија и монаха Ивана. Тако је манастир добио 10.000 аспри годишње, болница манастира 800 аспри, а монаси који ће подизати новац 500 аспри. Макарије је добио 1.000 аспри (ROLLER 1952: 357).

Макарије је у Влашкој имао посебан статус и био уважаван и након одласка и напуштања места митрополита. Враћао се у румунске земље и добијао дарове од старих познаника – рођака српских и црногорских династија, као и владара Влашке и Молдавије (Mios 1963: 430). Макарије је био награђен за „заслуге према земљи”, те је добијао веће прилоге из Влашке него било која друга особа на Светој Гори (Mios 1963: 431–433). Управо због тога у новчаним прилозима светогорским манастирима забележеним до краја XVII века проналазимо јединствену личну донацију јеромонаху Макарију 1525. године. Ниједан други документ не помиње друге личне донације било ком од игумана или монаха који су тражили милост од војвода Влашке и Молдавије. Ни износ дарован Макарију као годишњи поклон није био уопште мали. Поставља се природно питање: „Чиме је игуман Макарије заслужио тако необично велику годишњу донацију?” (Mios 1963: 434).

Све нас ово упућује на закључак да је штампар Макарије из Влашке дошао у Хиландар и наставио да одржава везе са својом претходном средином, коју је задужио.

је са југа Дунава само сузе изгнанства, уклесане на тежњама предака за пружање отпора и борбе против освајача. Са југа Дунава је донела и неописиво благо – рукописе и штампане књиге, односно целу душу једног народа под османским угњетавањем. С обзиром на то да се Деспина Милица удаје за Њагоја Басараба, будућег владара Румуније, донеће овде, у Бистрицу, целокупно њено наслеђе – књиге и рукописе. Тако се овде ствара права библиотека или депо књига, коју ће много касније открити Александру Одобеску“ (IGNAT 2015: 7).

Штампар Макарије је тај који у своје књиге поново уводи титулу војводе Влашке и титулу господара *Подунавље*. Између 1512. и 1525. године Подунавља се не налази ни у једном документу који је издала владарска канцеларија. Поново се јавља тек 1525. године, чак у два акта којима Радул даје годишњи оброк од 1.000 аспри хиландарском игуману, јеромонаху Макарију. Титула Радула у хрисовуљи је потпуно иста као у Макаријевим књигама: *велики војвода и ѿсѿодар целе земље Унѿровлахије и Подунавље* (Мјос 1963: 434).

Макаријеви следбеници, Димитрије Љубовић (Dimitrie Liubovici) и Ђакон Корези (Coresi) као и Опреа и Петре, наставили су његов рад и високо уздигли свог учитеља, сваки редом штампајући књиге које су кружиле на словенско-православном простору. Важно је напоменути да је око 1512. године Макарије постао митрополит. Епископску хиротонију су извршили вероватно Максим и два епископа (Iorga 1928: 130). Име митрополита Макарија се такође помиње у списима митрополитске катедрале у Трговишту (Храм Вазнесења), ктиторству Њагоја Басараба.

Постојање два Макарија, штампара и митрополита, оба јеромонаха, оба мајстора типографа словенске типографије, била би изузетна случајност. Зато се може закључити да је Макарије, након Црне Горе склониште нашао на двору Радула Великог, где је наставио своју штампарску делатност (PANAITESCU 1939: 5). Долазак Макарија у Влашку и његове политичке и породичне везе логички објашњавају догађаје који следе (PANAITESCU 1939: 18).

У румунској историографији је ипак највише оних научника (најпознатијих и најеминентнијих) који су мишљења да су јеромонах штампар Макарије и Макарије митрополит Влашке, иста особа (Мјос 1963: 430). Реч је о именима од ауторитета у науци: Ал. Одобеску, Н. Јорга, Н. М. Попеску и Н. Шербанеску. Њихови докази су веродостојни и представљају резултат истраживања оригиналне грађе.

И на самом крају, Панаитеску наглашава да, поред значаја који су Макаријеве књиге имале у земљи, где су биле уметнички узор целокупне типографске уметности у XVI веку, треба узети у обзир и њихову улогу: оне су представљале снажну везу са православним словенским земљама. Све ове чињенице потврђују утицај и место које Макарије и уопште његов рад као штампара и митрополита имају у историји феудалне културе Југоисточне Европе (PANAITESCU 1939: 18).

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- БАРБУЛЕСКУ, Илија. *Румуни према Србима и Буџарима нарочито с ѿољедом на ѿишћање македонских Румуна*. Београд: Нова штампарија, 1908.
- ГАМУЛЕСКУ, Дорин. Сербокроатистика на Универзитету у Букурешту. *Загужбина* V/17 (1992): 8.
- ГРКОВИЋ-МЕЈДОР, Јасмина. Предговор. Ђурађ Црнојевић, јеромонах Макарије. *Окѿоих ѿрвољасник* I. Превод и предговор Ј. Грковић-Мејдор, Цетиње: Обод, 1996.

- ГРУЗИЋ, М. Радослав. *Прилози историји одношаја наших с Румунима у XVIII веку*. Ср. Карловци: Српска манастирска штампарија, 1906.
- ЂУРИЋ, ВОЈИСЛАВ. Умјетност. *Историја Црне Горе*. 2/2. Титоград: Редакција за историју Црне Горе, 1970.
- МАРИНКОВИЋ, БОРИВОЈЕ. *Библиографија о нашем ћириличком цитамјарсјиву, цитамјаријама и књијама XV, XVI и XVII стјолећа*, прва књига „Мних Макарије от Чрније Гори“ (XV–XVI). Цетиње: Централна народна библиотека СР Црне Горе „Ђурђе Црнојевић“, 1988.
- МЕДАКОВИЋ, ДЕЈАН. *Графика срјских цитамјаних књија XV–XVII века*. Београд: Српска академија наука, 1958.
- НЕМИРОВСКИ, ЈБ. ЕВГЕНИЈ. Издања штампарије Ђурђа Црнојевића 1494–1496. *Црнојорска библиографија*. Том 1. Књига 1. Цетиње: Централна народна библиотека „Ђурђе Црнојевић“, 1989.
- НЕМИРОВСКИ, ЈБ. ЕВГЕНИЈ. *Почеци цитамјарсјива у Црној Гори*. Цетиње: Централна народна библиотека „Ђурђе Црнојевић“, 1996.
- ОЛАР, КОРНЕЛИЈА. Макарије у румунској историографији. *Црнојевића цитамјарија и сјтаро цитамјарсјиво*. Радови са научног скупа, Подгорица, 1994, 97–114.
- ПЕШИКАН, МИТАР. *Лексикон срјскословенској цитамјарсјива. Петј векова срјској цитамјарсјива 1494–1994. Раздобље срјскословенске цитамје XV–XVII в.*, Београд: Српска академија наука и уметности: Народна библиотека Србије, Нови Сад: Матица српска, 1994.
- ПОМЕНИК МАНАСТИРА КРУШЕДОЛА. Прир. М. Томић и М. Војкулеску, Београд: Српска академија наука и уметности: Народна библиотека Србије; Нови Сад: Матица српска, 1996.
- ПУЗОВИЋ, ЈБИЈАНА. *Макарије*. Српски биографски речник. 5. Нови Сад: Матица српска, 2011.
- РАДОЛИЧИЋ, СП. ЂОРЂЕ. Белешке о штампаријама у Црној Гори у XV и XVI веку. *Истјориски зајиси*, књ. II, св. 1–2 (јули–август), Цетиње, 1948, 1–8.
- РАДОЛИЧИЋ, СП. ЂОРЂЕ. Карактер и главни моменти из прошлости старих српских штампарија (XV–XVII века). *Истјориски зајиси*, књ. VI, св. 7–9 (јул–септембар, Цетиње, 1950, 255–270.
- РАДОЛИЧИЋ, СП. ЂОРЂЕ. О натпису Ивана Црнојевића и поводом њега о књижевним утицајима запада и истока у Дукљи. *Творци и дела сјтаре срјске књижевностји*, Титоград: Графички завод, 1963.
- РАДОЛИЧИЋ, СП. ЂОРЂЕ. О штампарији Црнојевића, *Гласник Скојској научној друштјива*. XIX. Одељење друштвених наука. XIX. Скопље, 1938, 133–172.
- РАДОЛИЧИЋ, СП. ЂОРЂЕ. Старе српске повеље и рукописне књиге у Хиландару, *Архивисји* 2 (1952): 47–82.
- РОВИНСКИ, П. Прва југословенска штампарија у XV вијеку од В. Јагића. *Прославна сјоменица четјирисјтојодиницјице Ободске цитамјарије*, Цетиње, 1895, 280–284.
- РУВАРАЦ, ИЛАРИОН. О цетињској штампарији пре четири стотине година. *Глас Срјске краљевске академије*, XL, II разред, књ. 26 (1893): 3–46.

- САВИЋ, Виктор. Два значајна записа о штампару Макарију. *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор*, 78 (2012а): 101–112.
- САВИЋ, Виктор. Записи штампара свештеномонаха Макарија. Језик, писмо и правопис. *Српско језичко наслеђе на њосиору данашње Црне Горе и српски језик данас*. Зборник радова са Међународног научног скупа. Главни и одговорни уредник Ј. Стојановић, Никшић 2012б, 159–179.
- СИМИЋ, Владимир. О могућим изворима и ауторима дрворезних илустрација Октоиха петогласника (1494). *Зограф* 40 (2016): 159–176.
- СИНДИК, Надежда. *Смерени свешћеник мних Макарије оиј Црнице Гори*. Београд: Одбор за обилежавање 500 година прве штампане ћириличке књиге на словенском југу, 1995.
- ТОМИН, Светлана. *Владика Максим Бранковић*. Нови Сад: Платонеум, 2007.
- ЧУРЧИЋ, Лазар. Јубилеји србуљских инкунабула и палеотипа 1994. године. *Годишњак Библиотеке Машице српске за 1994*, Нови Сад, 1995, 22–31.

*

- ANDREI, Nicolae, Gheorghe PĂRNUȚĂ. *Istoria învățământului din Oltenia*. Craiova: Scrisul românesc, 1977.
- BASARAB, Neagoe. *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul sau Teodosie*. București-Chișinău: Biblioteca școlarului, 2001.
- BOGDAN, Ion. *Cronicile slavo-române din sec. XV–XVI*. Ediție revăzută și completată de P.P. Panaitescu. București: Editura Academiei RPR, 1959.
- BRANIȘTE, Ene. О прећоасă ediție fotocopie a Liturghierului lui Macarie 1508. *Biserica Ortodoxă Română* LXXXI/3–4 (1963): 380–383.
- CIOROGAR, Vasilica. Problema restaurării Liturghierului lui Macarie 1508. *Buridava – Studii și Materiale* X (2012): 298–304.
- CLAPA, Gheorghe. Liturghierul ieromonahului Macarie – primul liturghier ortodox tipărit în lume (10 noiembrie 1508). *Acta Moldaviae Meridionalis* XXX (2009): 177–205.
- DUMITRESCU, Dan. Меșтерul tiparelor. *Magazin istoric* IV/4 (1970): 29.
- DUȚU, Alexandru. Lumina tiparului românesc. *Magazin Istoric* X/7 (1976): 28–37
- ERICH, Agnes. *The Appearance of Printing Activity in the Romanian Space: an Integral Part of a European Phenomenon*, WSEAS Transactions on Information Science and Applications, 9, September 2010, 1150–1159.
- ERICH, Agnes. Oktoih (1510), Targoviste-Oktoih (1494), Cetinje. Similarities and differences. *Annals of „Valahia” University of Târgoviște*. VIII (2010): 40–51
- ERICH, Agnes. Arta ornamentală a tipăriturilor românești din secolul al XVI-lea. *Studii de Biblioteconomie și Știința Informării/Library and Information Science Research* 7 (2003): 82–102.
- EȘANU Andrei, Valentina EȘANU. Circulația tipăriturilor lui Macarie (1508–1512). *Anuarul Institutului de Istorie* 4 (2015): 21–64.
- FORTUNESCU, Constantin. D. Istoria tiparului în Țările Românești, până la începutul veacului al XVIII-lea. *Almanahul graficei românești* (1924): 7–12.
- GIURESCU, Constantin C. La 450 de ani de la moartea lui Radu cel Mare, domnul Țării Românești (1495–1508). *Biserica Ortodoxă Română* LXXVI/3–4 (1958): 361–375.

- HODOȘ, Nerva. Începuturile tipografiei în Țara Românească. *Convorbiri literare* (1902): 1051–1055.
- IGNAT, Adrian. *Întemeierea mitropoliei țării românești*. <https://www.academia.edu/întemeiereamitropolieitariiromanesti> 5.6.2022.
- IGNAT, Adrian. *Târgoviște – Locul primei tipografii românești*. <https://www.academia.edu/loculprimeitipografiiloromanești> 5.6.2022
- IORGA, Nicolae. *Istoria Bisericii românești și a vieții religioase a românilor*. București: Editura Ministeriului de culte, 1928.
- IORGA, Nicolae. *Istoria literaturii românești*. București: Editura librăriei Pavel Suru, 1925.
- MICLE, Veniamin. *Ieromonahul Macarie – tipograf român (1508–1512)*. Bistrița, Vâlcea: Mănăstirea Bistrița Olteană, 2008.
- MICLE, Veniamin. *Mănăstirea Bistrița Olteană*. Bistrița, Vâlcea: Sfânta mănăstire Bistrița – Eparhia Râmnicului, 1996.
- MIOC, Damaschin. Date noi cu privire la Macarie tipograf. *Studii – Revistă de istorie XVI/2* (1963): 429–440.
- MOISIL, Constantin. Prima carte tipărită în România, *Artă și tehnică grafică 2* (1937): 22–28.
- MOLIN, Virgil, Dan SIMONESCU. Tipăriturile ieromonahului Macarie pentru Țara Românească. La 450 de ani de la imprimarea Liturghierului, 1508. *Biserica Ortodoxă Română LXXVI/10–11* (1958): 1006–1017.
- ODOBESCU, Alexandru. *Opere II*. București: Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1967.
- PANAITESCU, P. Petre. Les origines de l'imprimerie en langue roumaine, *Revue des études Sud-est européennes*, tome VI–1, Bucarest, 1968, 22–37.
- PANAITESCU, P. Petre. Octoihul lui Macarie (1510) și originalele tipografiei din Țara Românească. *Biserica Ortodoxă Română LVII/9-10* (1939): 1–28.
- PĂCURARIU, Mircea. *Istoria Bisericii Ortodoxe Române*. București: Institutului biblic și de misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1994.
- POPOVICI, Euseviu. *Istoria Bisericească Universală*. București: Editura tipografiei cărților bisericești din București. 1929.
- PROCOPOVICI, Alexe. *Introducere la studiul literaturii vechi*. Cernăuți: Institutul de arte grafice și editura „Glasul Bucovinei”, 1922.
- PROTUL, Gavriil. *Viața și traiul sfinției sale părintelui nostru Nifonu Patriarhul Țarigradului*. Bucuresci: Tipografia cărților bisericești, 1888.
- PUȘCARIU, Sextil. *Istoria literaturii române, epoca veche*. Sibiu: Krafft & Drotleff S.A., 1930.
- RADOJIČIĆ, Sp. Đorđe. Makarije „od Crne Gore“. *Biografsko-bibliografski leksikon jugoslovenskih pisaca (ogledna sveska)*, Novi Sad 1962, 15–16/a.
- RADOJIČIĆ, Sp. Đorđe. Prva vlaška štamparija, *Radovi simpozijuma o srpsko(jugoslovensko)-rumunskim odnosima*, Pančevo 1971, 21–26.
- RADOJIČIĆ, Sp. Đorđe. Srpske arhivske i rukopisne zbirke na Sv. Gori (Izveštaj o njihovom proučavanju i snimanju u septembru i oktobru 1953 god.), *Arhivist*, 2, Beograd 1955, 3–28.

- RADOJIĆIĆ, Sp. Đorđe. Srpsko-rumunski odnosi XIV–XVII veka, *Godišnjak Filozofskog fakulteta u Novom Sadu*, knjiga 1, Novi Sad 19566, 13–29.
- ROLLER, Mihail. *Documente privind istoria României, Veacul XVI*. Bucureşti: Editura Academiei Republicii Populare Române, 1952.
- SIMEDREA, Tit. Epilogul din Octoihul slavon (M. Dealu 1510) şi identitatea de tipograf a lui Macarie din Ţara Românească (1508–1512) cu Macarie din Muntenegru (1493–1496). *Mitropolia Olteniei XXII/7–8*(1970): 605–620.
- ŞERBĂNESCU, Niculae. Legături bisericeşti, culturale şi politice între români şi sârbi. *Mitropolia Olteniei XV/5–6* (1963): 307–317.
- ŞERBĂNESCU, Niculae. Mitropolii Ungrovlahiei. *Biserica Ortodoxă Română*. LXXVII/7–10 (1959): 722–826.
- TEODORESCU, Barbu. Cartea românească înainte de apariţia tiparului (sec. X–XVI). *Glasul Bisericii XVIII/5–6* (1959): 419–430.
- TURDEANU, Émile. Les Principautés Roumaines et les Slaves du Sud: Rapports littéraires et religieux, *Études de littérature roumaine et d'écrits Slaves et Grecs des principautés Roumaines*, Leiden 1985.

Ivana Ivanić, Svetlana Tomin

HIEROMONK MAKARIJE, TYPOGRAPHER FROM CETINJE AND WALLACHIA –
THE QUESTION OF IDENTITY

Summary

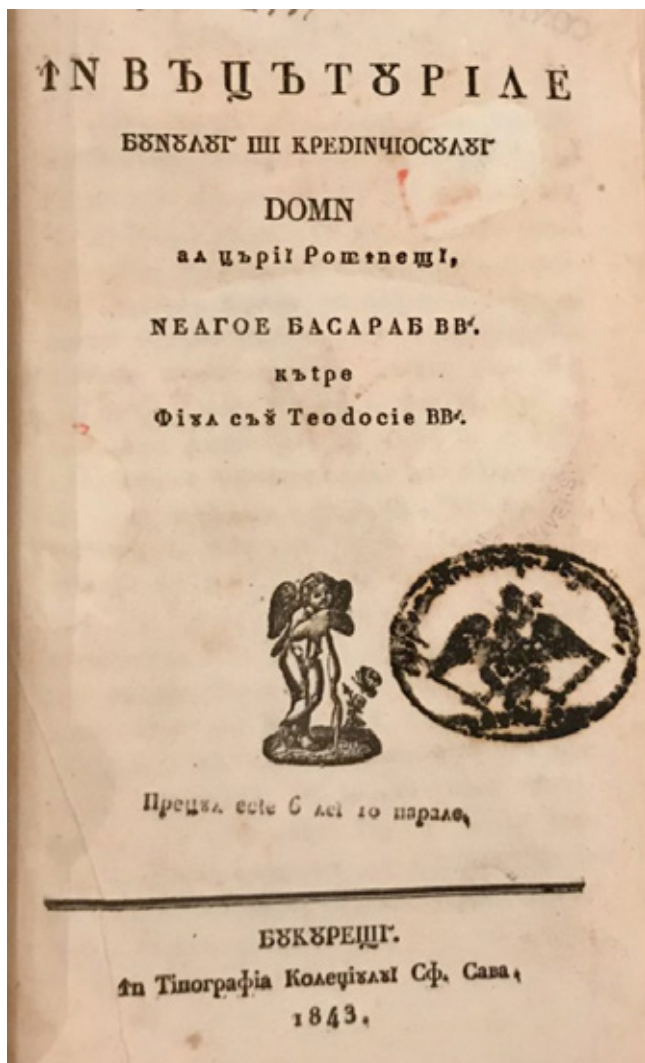
There are different opinions in Serbian and Romanian research about the biographical details of Hieromonk Makarije, whose work was essential for South Slavic cyrillic, as well as Wallachian printmaking. The central question is concerning his identity, whether or not it is the same Makarije, for which there exists strong evidence in science, or two different people with the same monastic name. The goal of this paper is to examine this argument through the relevant Serbian and Romanian literature and determine the points of agreement and disagreement.

Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за румунистику
Одсек за српску књижевност
ivana.ivanic@ff.uns.ac.rs
svetlana.tomin@ff.uns.ac.rs

Примљен: 5. септембра 2022. године
Прихваћен за штампу септембра 2022. године



Нѡїоје Басараб, 1512–1521. иог.



Поуке Њаїоја Басараба свом сину Теодосију, ѡрвод на румунски
 1843. године, Букурештѣ, типогрaфија „Свѣти Сава“.

ПРЪ БЪВЪЛНТАРЪ.

Ръпосатъх дитрѣ фериѣре НЪГОРЪ
 БЯСЯРЯВ адегъндъсе Доши ал църѣї
 Ротънещї ла анъх 1512, а дошнїт 9 анї,
 арътъндъсе въ шълтъ шїлъ кърѣ снпъ-
 шї, шї въ шарѣ въчерїѣ кърѣ челе сфин-
 те. Довадъ деспре ачъста стаз дикъ шї
 пннъ астъвї шълте дїн монзшентеле че
 а зїдїт ачест върват, дїнтрѣ варѣ чед
 маї шърѣѣ есте Къртъ де Ярецш, шї не
 варѣ леа днвестрат въ тошї шї въ алте
 дънїї, на съ фїѣ спре слава хїї Дъшневѣз,
 шї спре авъторъх съръчїшеї. Я ачестїї
 вреднїв де поменїре Доши, фїнд шї а-
 чъсть повъцърѣ кърѣ фїлх съз Тео-
 досїѣ, шї довадїндъсе манъскрїсѣх ла
 Бївліотѣна Болѣцїхъї дїн Сфантѣх Га-
 ва, дъръїт де Дъшнїхъї Снѣтарѣх Яв-
 тонїѣ Сїон дїн Молдова, с'а тїнърїт въ
 велтъхъла дїн васа Шноахелор спре а се
 овщї шоралеле шї релїцїоселе сентї-
 шенте че а авът ачест Прїнц. Ячест ма-
 нъскрїс есте адеверїт ла фїѣ-варѣ фоеїѣ
 въ печетъ хїї Шѣфан Кантановїн Доши
 ал църѣї Ротънещї.

По неизреченному милосердію и челоуколюбію Владыки моего сладкаго ми Исуса Христа и по всемилостивомъ Его благоутробіи бысть призрѣніе Его на смиреніе мое и постави ма наследника родителемъ монмъ. Тѣмже и азъ нже во Христа Бога благовѣрїи и христіюлюбивїи Іо Петръ воевода Божію милостію господарь земли Молдавскон пишемъ господство ми,¹ въ свидѣніе всѣмъ, како прїнде къ господству ми отъ преуныты и сватыа Горы отъ чєстнаго и царскаго и свашченнаго обители и великіа Лавры Сербскїа глаголема Хиландаря, ндѣже есть храмъ Введенїе преуныты Богородицы и приснодѣвы Марїа чєстивншїи въ свашченнонокѣхъ и намъ о Христвъ възлюбленїи їеромонахъ куръ Макаріе нгүменъ и съ братїами мѣста того и вспоману молебнъ господству ми, како да бѣдемъ ктиторн вышєречєному монастырю. Мы же милосердіемъ движими и повелїемъ заповѣди водими благоволихомъ (на страни: прїносмо) просимое тому исполнити, да бѣдемъ отъ дне-

Једна од хрисовуља молдавскої їосїодара Пеїтра Рареша манасїиру Хиландару и јеромонаху Макарију (К. Невосїрујев, Три хрисовуље у Хиландару, ГСУД 25, 272–287, 1869)

шнаго дне ктиторн вышереуенному монастырю, да са
 зоветь отъднись монастырь господства нашего. Тыже
 и приложили есма обрзъ за кормленіе монастырское,
 да се давати на всакъ годъ по три тысящи аспри,¹ и
 триста аспри спенза посланкомъ,² и обози да се давати
 на всако годниче,³ и да са не отъиметь отъ вышереуе-
 ннаго монастыра до гдѣ и животь господства ми.⁴ Аще
 ли благоволитъ Господь Богъ намъ иже въ Троици сла-
 вными и преуистаа Богомати и сътворитъ съ нами ми-
 лость да избавитъ ны отъ рѣкы иноплеменинкъ, и не сѣа
 тоуію вышеписаннаа подати, но и множаншла. А нгу-
 менъ реуеннын куръ Макаріе и съ братїями отъ реуе-
 ннаго монастыра прїимали господства ми,⁵ и обѣщалиса
 да они поють въ понедельникъ всеръ пракаисъ пре-
 уистон а заутра въ вторникъ сватю антургію и съ ко-
 ливкомъ и съ приливкомъ и на трапезъ приливкомъ бра-
 тїамъ, и по уставу церковному многа лѣта пригласати,
 донелѣва и они живи и бѣдѣи по нихъ иноци, дондеже
 бѣдетъ монастырь. Понекъ сѣа прїаша и обѣщашася и мо-
 лимъ симъ нашимъ хризовѣломъ егоже Богъ изволитъ

преемнику быти по насъ престолу господства ми или отъ нашихъ дѣтен или кого отъ рода нашего или иного кого сему нашему записанію не поругаему быти но пауче подтвержену или паки елико по силѣ, а паки кто не исполнитъ нашего обѣщанія отъ сущихъ по насъ, таковѣи да имутъ дати отвѣтъ на страшный день судный (и будутъ проклати),⁴ отъ Господе, а паки кто тамо имать быть именуемъ и съ братіями, такоже да не исполнятъ своего обѣщаніе, такоже будутъ (да суть) осужени на страшнымъ и нелицемѣрнымъ Христовымъ судици. Вѣрою и повелѣніемъ господства ми утвердивше и записаши се въ лето 7041 мѣсяца Марта 13.

Др Нада Савковић

СЕДАМ ДОСИТЕЈЕВИХ ОМИЉЕНИХ КЊИГА

Арсеније Арса Теодоровић је 1818. године насликао верну копију портрета Доситеја Обрадовића насталог у Бечу 27 године раније. Важна је и његова белешка о седам књига на портрету на које се Доситеј ослонио. То су дела: *Träume eines Menschenfreundes*; *L'Homme de trompé (Ou Le Criticon)*; *Homeri Ilias*; *Baconis Sermones*; *Lettres morales, I и II*; *The Spectator, I и II*, док је наслов седме књиге непознат јер га је Доситеј прекрио рукама. Сматра се да је седма књига *Басне*. Било је непримећено да је међу одабраним ауторима и чувени шпански писац Балтасар Грасијан (*Baltasar Gracián y Morales*, 1601–1658), чији је превод на француски очигледно у својој библиотеци имао и Доситеј. Доситеј је изабрао изузетна дела филозофа и писаца од антике до његових савременика, која су и данас цењена. Његов избор потврђује наклоност ка идеологији просвећености.

Кључне речи: седам омиљених књига, Балтасар Грасијан, *El Criticón* / *Критичар*, портрет Доситеја Обрадовића, Арса Теодоровић.

У раном детињству у свом родном Чакову, у време када су биле и ретке и скупоцене, Доситеј Обрадовић је заволео књиге. Читао је оно што му је било доступно: литературу религиозног садржаја. Одласком у манастир Хопово наставио је предано да чита и за три године свог боравка прочитао је оно што му је било на располагању у манастирској библиотеци. Током живота путујући и учећи наставио је страсно да чита и да прикупља књиге за сопствену библиотеку. У *Собранију разних наравоучијелних вешчеј* напоменуо је да човек прво треба да негује љубав према књизи, која утиче на стицање обичаја да се чита, потом читање, мало по мало, постаје и страст. Сликар и иконописац Арсеније Арса Теодоровић (Перлез, 1767 – Нови Сад, 13. II 1826), који је упознао Доситеја Обрадовића током студирања у Бечу, на портрету из 1818. године овековечио је уз лик српског писца и његову љубав према књигама. Чувени портрет Доситеја Обрадовића у класицистичком маниру Теодоровић је насликао 1791. у Бечу, нажалост оригинал овог његовог првог, како се претпоставља, портрета није сачуван (Микић 1978: 41).

(По некима ово је и наш први портрет рађен по живом моделу.) Доситеј је приказан како седи поред стола на којем су књиге, а једну од књига, чији се наслов не види, држи у рукама.¹ О овом портрету, који је поручио банатски спахија Јаков Чокрљан са којим се Доситеј дружио у Бечу, Теодоровић оставио је напомену у писму Михаилу Витковићу које је датирао 8/19. новембар 1817. године у Банатском Комлошу:

... јеште како сам у корице књиге Доситејеве погледао, у срцу сам мојем намерио и сад вам овде писмено кажем и објештавам лепо портре Доситејево, управ из оригинала (1791-г у Бечу изображеног) које сам из Фрањева от фамилије Чокрљана изискао, испросио и издрамчио, за вас охтњишим трудом изобразити и вами на дар најдање до новог лета отовуд чрез делижанц послати (Теодоровић 1909: 703).²

Није необично што је Теодоровић 1818. године насликао верну копију портрета насталог у Бечу 27 године раније, урадио га је као дар по жељи, како је навео, свог кума Михаила Витковића.³ Његов портрет на којем је Доситеј окружен књигама и с књигом у рукама, био је и другим сликарима узор: успео је да наслика један од најпопуларних Доситејевих портрета. У писму Витковићу, Теодоровић потврђује да је током портретисања у Бечу провирио у Доситејеве књиге да би сагледао наслове и упознао се с Доситејевим избором. Био је срећан што је за поново портретисање пред собом имао Доситејеве књиге за које је навео да су оригинали, тј. да су то оне књиге које је Доситеј одабрао 1791. године. Важно је и што је на полеђини преписа Доситејевог писма упућеног Павлу Соларићу 18. децембра 1804. године, сликар оставио и занимљиву белешку. Навео је наслове баш тих, Доситејевих омиљених књига:

При образу Гна Доситеја које је он у лету 1791. себе у Бечу изобразити и при себи Седам Књига, по свој прилици њему најљубезније, ставити, и на има титле начертати дао: Перва зове се *Träume eines Menschenfreundes*, I. 2га *L'Homme detrompé*. 3ћа *Homeri Ilias*. 4та *Baconis Sermones*. 5та *Lettres*

¹ Доситејев други портрет, на којем је представљен до појаса, Теодоровић је насликао 1794. године и то је портрет који је током посете Новом Саду 1812. угледао Павле Соларић приликом случајног упознавања с Арсом Теодоровићем. Потретисао га је, дакле када је Обрадовићу било 55 година, Соларић је записао: „израдио је лик његов верно онако, како је Доситије у средњим годинама својим изгледао“. Павле Соларић је сматрао да је портрет тако верно погођен да се стиче утисак да Доситеј само што не проговори: „беседе токмо лишен“ (Соларић 2019: 263).

² ... еше како сам у корице књиге Доситејеве погледао, у срцу сам мојем намерио и сад вам овде писмено кажем и објештавам лепо портре Доситејево, управ из оригинала (1791-г у Бечу изображеног) које сам из Франјева от фамилије Чокрл на изискао, испросио и издрамчио, за вас охтњишим трудом изобразити и вами на дар на далт до новог лета отовуд чрез делижанц послати.

³ Лавирани цртеж темпером Доситејевог лика из 1820. Арса Теодоровић је поклонил Националном музеју у Будимпешти.

Morales. I. II. бта *The Spectator, I. II.* 7му Книгу преко које обе руке држи, оставио нам да ју погађамо... Вишеречене Книге зато сам овде назначио, може кому кад год от ползе бити (Архив САНУ, бр. 685/11).⁴

Доситеј за живота није ставио портрет ни на једну своју књигу, но портрет који је насликао Теодоровић, а тиме и његов лик били су веома популарни међу Србима. Павле Соларић је уочио много сличности са Доситијем, тј. са наставником, како га назива, и стасом, а у нечему и обличјем, и скорманим велебним (важним) погледом, и кротком нарави и потанким, нешто промуклим гласом (Соларић 2019: 263). Уједно је „генијални муж овај“ опомињао љупко на прадеде „и што је мило, честно, и важно у старинском непримјешеном српске породе карактеру“ (Ibid). Замолио је Теодоровића да допусти да се по његовом портрету Доситеја Обрадовића изради снимак за књигу *Мезимац*. Теодоровић не само да је дао дозволу него је дао и новчани прилог за штампање књиге. У првом издању *Мезимца* (Будим 1818) отиснут је бакорез, тј. како се некада говорило „челикорез“ који је по Теодоровићевом портрету у Венецији 1817. изрезао, како је написано на отиску: Ј. Ант. Зулијани. Аутор бакрописа је Ђанантонио Зулијани (Giannantonio Zuliani, 1760–1836), један од угледнијих венецијанских бакрописаца онога времена. Доситејев портрет касније је био отискиван и на другим фронтисписима појединих издања његових дела објављених након његове смрти.

Увид у седам *Доситијејевих најдражих књига* предочава да је одабрао изузетна дела филозофа и писаца од антике до својих савременика, која су и данас цењена. Доситеј је током свог првог боравка у Бечу од 1771. до 1776. године научио француски; његов учитељ француског је имао истанчан читалачки укус, па га је упознао с најодабранијим делима француске књижевности, као и енглеским преведеним на француски (ОБРАДОВИЋ 1961: 224). Књига *Снови филантропа (Träume eines Menschenfreundes)* Исака Изелина (Isaak Iselin, 1728–1782), швајцарског филозофа историје и политике, Доситејевог савременика, одражава ауторово уверење да функција друштва треба да буде усмерена ка развоју цивилизације. Изелин је указао и на своје противљење Русоовим идејама о природном пореклу морала и величању природног стања. Сматрао је да непрекидни напредак човечјег ума утиче на превагу разума над импулсима и на остварење среће у друштву. Био је наклоњен идеологији просвећености и инспирисан њеним идеалима основао је 1777. *Gesellschaft für das Gute und Gemeinnützige* (Друштво за добротворство и општи добротворни рад), које дало велики допринос у области образовања и социјалне заштите у Базелу.

⁴ При образџу Гна Досиџеја кое е онџ у лџтџ 1791. себе у Бечџ изобразити и при себи Седамџ Книга, по свој прилици нџму најљубезнџе, ставити, и на нџма титле начертати даџ: Прва зове се *Träume eines Menschenfreundes*, I. 2га *L'Homme detrompé*. 3џа *Homeri Ilias*. 4га *Baconis Sermones*. 5га *Lettres Morales. I. II.* бта *The Spectator, I. II.* 7мџ Книгџ преко кое обе рџке држи, оставиџ нам да џ погађаџмџ... Вишеречене Книге зато самџ џвде назначиџ, може комџ кадџ годџ џ ползе бџти.

Непознато је да се под насловом *L'Homme de trompé* [пун наслов је *L'Homme de trompé Ou Le Criticon*; прим. Н. С.] крије тротомни филозофски роман *El Criticón / Критичар* Балтасара Грасијана (Baltasar Gracián у Morales, 1601–1658),⁵ који је први пут преведан 1696. на француски, објављен је у Паризу, очигледно је да је Доситеј читао и имао у својој библиотеци овај превод.⁶ Тротомно дело шпанског језуите и филозофа, такође указује на човеково сазревање; ауторово филозофско схватање света и људског живота представљено је алегоријски. *Критичар / El Criticón* (1651–57) се и дан данас убраја у најзначајније романае тзв. *златног века* шпанске књижевности уз Сервантесовог *Дон Кихота* и *Селестину* (*La Celestina*) Фернанда де Рохаса (*Fernando de Rojas*). Дело представља суштину концептизма, у роману преовладава песимистички тон. У предговору првог дела романа – *A quien leyere* (*Чуиџаоу*) – Грасијан открива свој приступ:

He procurado juntar lo seco de la Filosofía con lo entretenido de la invencion, lo picante de la Satira, con lo dulce de la Epica (por mas que el rigido Gracian lo censure, juguete de la traça en su mas sutil, que provechosa Arte de ingenio⁷.) En cada uno de los Autores del buen Genio he atendido a imitar lo que siempre me agradò, las alegorias de Homero, las ficciones de Esopo, lo doctrinal de Séneca, lo juyzioso de Luciano; las descripciones de Apuleyo, las moralidades de Plutarco, los empeños de Eliodoro, las suspensiones del Ariosto, las Crisis del Boquelino, y las mordacidades de Barclayo, si lo aurè conseguido, si quiera en sombras, tu lo has de juzgar (1651: прва непагинирана страна).⁸

⁵ Балтасар Грасијан је рођен у Белмонтеу, недалеко од града Калатајуда, у покрајини Арагон, у осамнаестој години приступио је језуитима, до 1635. био је учитељ у језуитским школама у Арагони. Објављивао је нека дела под именом свог брата, покушавао је да избегне тешкоће због својих слободоумених ставова и оствари своје циљеве. Био је великодушан, mudar и образован. Због својих књижевних дела и покушаја да напусти ред, био је затворен и осуђен да живи само на хлебу и води што је убрзало његову смрт. Нашој читалачкој публици познат је по делу *Врело мудрости или Правила за живиот: извод из дела Валтасара Грасијана од Дон Винченција Хуана Де Ласијаноса*, које је имало неколико издања, као и по књизи *Orakul u svakoj prilici i umeće obazrivosti*.

⁶ Први превод на страни језик *El Criticón-a* био је 1681. на енглески: *The Critik* превео га је сер Пол Рајкат, (Paul Rysaut).

⁷ Грасијан је своје дело *Arte de ingenio* (1642) допунио и објавио 1648. под насловом *Agudeza i arte de ingenio*, термин *agudeza* подразумева украс, елеганцију стила; неки сматрају да је ово његово најважније дело.

⁸ „Покушао сам да спојим сувопарност филозофије са раздраганашћу уобразиље, љутину сатире са слашћу епике колико год то строги Грасијан осудио као поигравање привидима у његовој више суптилној него корисној *Вештини духа*. Код сваког од високоумних писаца настојао сам да опонашам оно што ми је одувек пружало задовољство: алегорије код Хомера, измишљен свет код Езопа, држање доктрине код Сенеке, разборитост код Луцијана, описе код Апулеја, моралне поуке код Плутарха, чежњу код Хелиодора, напетост код Ариоста, Кризе* код Бокалинија и заједљивост код Барклија. Да ли сам у томе успео, макар у нијансама, то ти [читалац; прим. Н. С.] треба да процениш.“ Хвала много Душки Радивојевић на сугестијама у вези с преводом.

Грасијан је одабрао писце који су утицали на његов критички однос према свету у којем је живео, као и на његову ерудицију. Писци и филозофи попут Хомера (Ὅμηρος), Езопа (Αἰσώπος), Сенеке (Seneca), Плутарха (Πλούταρχος), Луцијана из Самосате (Λουκιανός ὁ Σαμοσατεύς), Апулеја (Apuleius), Хелиодора из Емеса (Ἡλιόδωρος ὁ Ἐμεσηνός), Лудовика Ариоста (Ludovico Ariosto, 1474–1533) добро су познати, но Грасијан помиње и два своја савременика, који су мање познати: Трајана Бокалинија (Traiano Boccalini 1556–1613) и Џона Барклија (John Barclay 1582–1621). Трајан Бокалини италијански моралиста и тумач Тацитовог опуса је, између осталог, аутор познатог алегоричког романа *Ragguagli di Parnaso*, чија је тематика била блиска Грасијану. С намером да снагом мишљења поправи свет мудрим реформама, Бокалини је период у којем живио сместио на Парнас. Придружује се Аполону на врху Парнаса, који влада у друштву врлих људи, из различитих временских периода и различитих нација. Људи од врлина чине парламент у којем расправљају о политици, економији, религији, моралу, књижевности, уметности. Бокалинијеви ставови засновани су на здравом разуму. Испољавао је одбојност према лицемерима, према похлепи оних који владају и према верским реформаторима, зато је често своје погледе на друштво у којем је живео исказивао у алегоричком контексту.

Џон Баркли био је шкотски сатиричар и песник који је писао на латинском. У раној младости образовао се на језуитском колеџу, али његов отац није дао пристанак да се придружи њиховом реду. Барклијев *Euphormionis Lusinini Satyricon* (1603–07), који је под насловом *Satyricon* навео Теодоровић, оштра је сатира о језуитима, као и о медицинској професији и савременој учености, образовању и књижевности; одликује се ерудитским и грациозним стилем. Дело је било веома популарно и више од једног века након објављивања; у њему се преплићу прозни и поетски делови. Писао га је по узору на стил римског сатиричара Гаја Петронија Арбитра (Gaius Petronius Arbiter / Titus Petronius Niger), који је у свом роману *Satyricon* дао књижевни портрет римског друштва свог времена, у Нероново доба. Барклијево дело *Apologia* (1611), тзв. трећи део *Satyricon*-а био је његов одговор на нападе језуита, док је у четртом делу *Icon Animorum* (1614) описао карактере и манире европских народа.

Разумљиво је да су Грасијанова настојања која је предочио *Чийџаоцима* привукла Доситејеву пажњу. Грасијан је тежио да ослика лик идеалног човека. Приказао је човеков животни пут користећи алегоричку: два главна лика су Андриенио (од грчког *ανηρ*; *ανδρως* = мушко; човек) који је импулсиван и неискусан и Критило (од грчког *κρίνειν*; *κριτης* или *κριτικός* = различити; судити или способан да суди), који је разборит и искусан. Пратећи њихову судбину представио је своју филозофску визију света, настојао је да споји, следећи узор које је поменуо, маштовитост и дидактичност, да

* Мисли се на Бокалинијево расуђивање; употребом речи *криза* Грасијан је указао да је своја поглавља насловио по угледу на Бокалинија.

негује ерудицију и лични стил, као и да буде критичан према друштву у којем живи, да га прикаже кроз сатиричан приступ не либећи се да открива своје разочарење. „Sve do XX veka u Španiji gotovo nije bilo dela koje bi na opšti način govorilo o čovekovom životu i mislima, kao na primer Montenjevi ili Bekonovi *Eseji* (Essays) ili La Brijerovi *Caractères* (*Karakter*). Izuzetak čine dela Baltasara Grasijana“ (BRENAN 1970: 257). Писци који су га инспирисали допринели су да његова визура буде калеидоскопска. Гарсијан се поигравао речима и на оригиналан начин је прилагођавао и трансформисао народне пословице и изреке. Доситеј Обрадовић је, такође, често у својим делима наводио пословице и изреке.⁹ *Критичар* Балтазара Грасијана, настао је на врхунцу његове стваралачке зрелости. Многи су се дивили филозофском роману, између осталих Шопенхауер и Ниче, но никада није преведен на српски.

Две различите личности, одбачени Критило и Андрино, човек одгајан ван сваке цивилизације, упознају се на пустом острву Санта Елена. Прва четири поглавља дешавају се на острву на које је море избацило Критила након бродолома; он учи Андрино да говори. Након што их је спасила шпанска флота, заједно су започели дуго алегоријско ходочашће од Шпаније, преко Француске и Рима, тргају за Фелисиндом (срећом) да би стигли до краја свог живота: до Острва бесмртности. Обојица теже да на животном путу, њиховом ходочашћу, досегну мудрост и врлине. Роман је испреплетен многобројним епизодама уобичајеним за пикарске романе, као и узастопним алегоријским сликама протканим филозофским размишљањима. Први и други том имају по тринаест поглавља, а трећи том дванаест; свако поглавље, које у наслову садржи реч *crisi* (*криза*), захтева читање најмање на два плана: на реалном и филозофском. Теме о којима пише Грасијан је представљао на дијалектички начин.

Један од најзначајнијих светских епова Хомерово *Илијада*, посредна је и директна осуда ратовања која потврђује да су и жртве и агресори у суштини губитници. Франсис Бејкон (Francis Bacon, 1561–1626), један од водећих представника природне филозофије у делу *Есеји или савети о етици, њолици и џиврепи* (*Sermones Fideles, Ethici, Politici, Oeconomici: Sive Interiora Rerum*) кроз различите теме у вези с јавним и приватним животом осветљава важна размишљања о моралу једног друштва, као и о политичким и историјским ограничењима и утицајима на људско понашање.

Есеји Жан Жака Русоа (Jean-Jacques Rousseau, 1712–1778) *Морална њисма* настали су од новембра 1757. до фебруара 1758. године, француски филозоф

⁹ У Европи интересовање за народно стваралаштво јавља се у XVIII веку; Доситеј је пословице бележио у последњим деценијама XVIII века. Скупљао их је да би допринеле појачавању његовог израза, „и да тај израз буде народни, али су најобичније употребљене да послуже као сажете мисли, као правила, које садрже осведочено искуство“ (Ђорђевић 1911: 44). У Доситејевим различитим делима може да се пронађе близу три стотине пословица, само у његовим раним списима насталим у Далмацији: у *Венац од алфавића* и *Ижицу* уврстио је безмало сто пословица.

промовише, између осталог, став да је природна доброта неопходна у односу према другима, такође, указује на важност поседовања врлина и бриге за заједницу.

Чувени часопис *The Spectator* почео је да излази у Лондону 1711. с циљем да „оживи морал духовитошћу, а да духовитост смири моралом“. Часопис је успео да представи филозофију на нов начин, да филозофију из ормара тј. из библиотека, школа и факултета уведе у клубове, скупштине и кафеа и тако је учини доступном ширим грађанским групама. У складу с идеологијом просвећености часопис је промовисао брак, породицу и углађеност у друштвеном опхођењу и друге вредности. Доситеј је, током свог боравка у Лондону (од 1. децембра 1784. до 24. мај 1785.) стекао навику да свако јутро са мис Ливи прелистава чувени часопис *The Spectator*. Марија Рита Лето (Maria Rita Leto) предочава да је Доситеј у Лондону схватио значај јавног мњења за развој цивилног друштва, да је под утицајем таквих сазнања у својој аутобиографији писао и општим темама; зато се други део *Живот и њриклученија* може сматрати „првим покушајем да се створи јавно мњење међу Србима“.¹⁰

Наслов седме књиге, оне коју држи у рукама, на једној варијанти портрета је: *Басне*. Доситеј је сматрао да су басне као књижевни жанр корисне јер доприносе развијању способности самосталног мишљења, као и да су најпогодније за васпитавање деце и народа. Његова књига *Басне (Езојове и њрочихъ разнихъ басноѡворцевъ, съ различни езика на славеносербски език ѡреведене, садъ ѡрви редъ сѡ наравоучиѡелними ѡлезними изясѡњами и настѡавлѡњами издаѡе и сербскои ѡносѡи ѡосвећене басне, 1788)* зборник је различитих текстова, поред басни има и дијалога, шаљивих прича, алегорија, а објавио је и други део своје аутобиографије. Књигу је посветио младима, али је нагласио да може свима бити корисна: „совершенно пристоје како највећим философом и политиком, тако и најпростијем сељаном који само читати могу и свој језик разумеду“ (Обрадовић 1961^а: 407). За Доситеја су поуке басни биле важније од њеног наративног дела. Иако су басне дидактичка књижевна врста биле су веома цењене у просветитељству, а веома их је уважавао и Доситеј и уврстио у омиљене књиге.

Није познато да ли је Доситејев примерак *Криѡичара* сачуван: вероватно не. Током боравка у Шклову, где је био гост генерала Симеона Зорића (од краја 1787. до краја јуна 1788.) Доситеј је продао своје књиге: „Ту сам распродао, за не потезати бреме са собом, све моје књиге немеске и францеске, латинске и талијанске, кромје оних инглеских, које сам на дар у Лондону получио; немеске узео је генерал за своју библиотеку (Обрадовић 1961^а: 282). Међутим, *Криѡичар* је на француском објављен након његовог боравка у Шклову, што потврђује да је Доситеј наставио да набавља књиге, нарочито током боравка у Трсту. Шта је било с његовом библиотеком после 1811,

¹⁰ Видети: Марија Рита Лето, *Несавршено мајѡорско дело*, Београд: Доситејева задужбина 2014.

непознато је. Павле Соларић је у *Предисловију* Доситејевог *Мезимцу*, који је написао 13/25. јуна 1817. у Венецији, покушао да укаже на судбину Доситејевог библиотеке, који је своје књиге, по *именом* завјешћенију наменио „Народному бјелградском училишту“. Доситеј Обрадовић је намеравао да пружи значајан допринос за важну установу за његов народ и да помогне оснивање неопходне библиотеке. После нешто више од годину дана од Доситејевог смрти – у јуну 1812 – Соларић је сазнао у Земуну од свог рођака Михаила Павковића, трговца и мецене за издавање *Мезимца*, да су Доситејевог књиге биле „гдје и прије, и све овда пред преподоб[ним] оц[ем] *Викентијем Ракићем* фенечким“ тј. код његовог пријатеља Вићентија Ракића (Соларић 2019: 258).

Доситејево завештање сопствене библиотеке било је подстицајно за београдско Народно училиште које је намеравало да почне с оснивањем књижохранилишта, тј. библиотеке. Но, немирно и неизвесно време, пад Карађорђевог Србије, поновна турска окупација, одразило се на непримерену судбину Доситејевог библиотеке. По доласку Турака у Београд, Соларић је чуо: „да, што онај зар, чија брига бјаше пазити на речено књижохранилишно зачатије [зачеће; прим. Н. С.], не узе за се, остало би, које разграбљено. које од мухамедана сажежено, и по стакла лишеним прозорима поизљепљено!“ (Соларић 2019: 261). Белоцрквански сенатор Михаило Недељковић, који је чуо за тужну судбину Доситејевог библиотеке, успео је да купи 50 или 70 његових књига на различитим језицима, тако су бар нека дела била спасена од уништења.

Соларић сматра да би судбина књига била другачија, да је он по жељи Доситејевој „и по њечесовому нашем уговору“ дошао у Србију, разочаран напомиње да је било боље да ни Доситеј није отишао у Србију. Међутим, Доситеј је велике наде имао у судбину ослобођене Србије: „ваља да примјер, братац! нашем Роду дамо, да учитељи његови не заслужују да се увјек боре и дангубе с невољним убожеством и с бједном скудошћу“ (Соларић 2019: 261). Намеравао је да купи кућу „и сјеноизобилни вертоград“ и да му се Соларић придружи. Соларића је спречило нарушено здравље, као и „напрегнута мирска онда политика, и моја правична и без тога двога, пуна неохота – сваки час: Ето Турака под Београд! – не дадоше ми, најсердечнијему благодјејеву от мене захтјевању одовлетворити“ (Ibid). Но, да је Соларић и успео да дође у Београд, питање је да ли би успео да спаси Доситејевог библиотеку.

Портрет Доситеја Обрадовића сликара Арсе Теодоровића има посебан, амблематски значај за српску културу, особено место у историји српске ликовне уметности, јер је настао као плод узајамног поштовања, разумевања и пријатељства између писца и једаног од првих наших академски образованих сликара. О пријатељству два ствараоца сведоче и стихови *Пријјев к образу Досићеја Обрадовића, њим живојисаемому*, које је Теодоровић посветио Доситеју, а које је сачинио поводом портрета који је насликао 1812. године:

Ево, Србљи, слабе живописи
Обрадовић Досићеја славна,
 Ког се име с дивни мужи виси!
 Дика наша свету је та јавна.

На такову живопис претрудну
 Нек изврше пером већи дари:
 А *јодобности* лица неоскудну
 Ја ћу боље *кисџију* и *шари*.

А ми, роде, шта би наш учитељ
 Најволео да му ми воздамо?
 Ништа друго братски просветитељ
 Нег' *да радо књиџе му чиијамо*.

Теодоровић стиховима исказује искрено дивљење мудром просветитељу, којег је сматрао „нашим српским Сократом“ (Теодоровић 1909: 703). Нагласио је да његов народ може најбоље да му се одужи тако што ће наставити да стиче знање и да се образује. Доситеј је на почетку *Еџишке* указао на моћ знања, да човек стицањем знања учи да упозна себе и своје дужности, да знање, које се у великој мери последица учења и читања, показује и „облаччава“ [олакшава; прим. Н. С.] човеку пут к срећи, који је један једини предмет свих његових жеља и настојања у животу (Обрадовић 1961⁶: 417). Сматрао је да зло произлази из „незнанства и неразумија“, из „слабоће ума“, зато се залагао за „просвештеније“ и подизање школа. Теодоровићева забелешка, пак, открива да не само да је Доситеј био следебник просвећености, него да су му омиљена дела била она која су могла читаоцима да укажу на суштинску човековог живота, да га усмере, подуче, да му буду корисна. У свему, па и одабиру омиљених књига настојао је да буде од користи свом народу. Његову библиотеку, његово лично највеће благо, оставио је управо народној школи, претечи Београдског универзитета.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- GRACIÁN, Baltasar. *El Criticón*, primera parte. Saragosa: por Ivan Noguès, 1651. <http://bdh.bne.es>
- GRACIÁN, Baltasar. *El Criticón*, segunda parte. En Huesca: por Ivan Noguès, 1653. <http://bdh.bne.es>
- GRACIÁN, Baltasar. *El Criticón*, tercera parte. Madrid: Por Pablo de Val 1657. <http://bdh.bne.es>

- BRENAN, Džerald. *Španska književnost*. Beograd: Nolit, 1970.
- ЂОРЂЕВИЋ, Тих. Р. Доситеј Обрадовић и фолклорно градиво. *Сјоменица Досићеја Обрадовића*. Београд: Српска књижевна задруга, 1911, 38–52.
- КАШАНИН, Милан. *Два века српскога сликарства*. Београд: Државна штампарија, 1942.
- ЛЕТО, Марија Рита. *Несавршено мајсторско дело*. Београд: Доситејева задужбина 2014.
- МАРИНКОВИЋ, Боривоје. Запис Арсе Теодоровића о Доситеју. *Трајом Досићеја*. Београд: Службени гласник, 2008, 299.
- МАТИЦКИ, Миодраг. *Идућ' учи у векове леда: њоводом 50. годишњице од оснивања Музеја Вука и Досићеја и 260. годишњице од рођења Досићеја Обрадовића*, Београд: Народни музеј – Вукова задужбина, 1999.
- МИКИЋ Олга. Портретно сликарство. *Дело Арсенија Теодоровић (1767–1826)*. Нови Сад: Галерија Матице српске, 1978, 39–54.
- ОБРАДОВИЋ, Доситеј. Живот и прикљученија. *Сабрана дела*. Књ. 1. Београд: Просвета, 1961^а.
- ОБРАДОВИЋ, Доситеј. Басне. *Сабрана дела*. Књ. 1. Београд: Просвета, 1961^а.
- ОБРАДОВИЋ, Доситеј. Етика. *Сабрана дела*. Књ. 2. Београд: Просвета, 1961^б.
- ПЕРИЋ, Ђорђе. Портрети Доситеја са књигом Басана у руци. *Ковчежић*, XXVIII/XXIX (1991/92): 57–65.
- СОЛАРИЋ, Павле. Мезимац Г. *Досићеа Обрадовича*. Част II. Будим: издање Павла Соларића, 1818.
- СОЛАРИЋ, Павле. *Сабрана дела*. Београд: Доситејева задужбина, 2019.
- ТЕОДОРОВИЋ, Арсеније Арса. *Прејис Досићејевој писма Павлу Соларићу*. Архив САНУ у Београду, сигн. 685/11.
- ТЕОДОРОВИЋ, Арсеније Арса. Писмо Михаилу Витковићу. Вук Стефановић Караџић, *Вукова њрејиска*. Књ. 3. Београд: Државна штампарија Краљевине Србије, 1909.

Nada Savković

DOSITEJ'S SEVEN FAVOURITE BOOKS

Summary

Painter Arsenije Arsa Teodorović, one of the first Serbian academically educated painters, met Dositej Obradović during his studies in Vienna and painted his portrait in 1793, which was, sadly, lost. He painted a rather accurate copy of that portrait in 1818. Teodorović's portrait of Dositej Obradović bears a special, emblematic significance for the Serbian culture. It was created as a result of mutual respect, understanding and friendship between the writer Dositej Obradović and the painter Arsa Teodorović. It is important to mention that Teodorović left an interesting note about the seven favourite books that Dositej leaned on in the portrait. They are *Träume eines Menschenfreundes*; *L'Homme de trompé (Ou Le Criticon)*; *Homeri Ilias*; *Baconis Sermones*; *Lettres morales*,

I and II; The Spectator I and II, while the title of the seventh book is unknown because Dositej covered it with his hands. But the title of the seventh book is believed to be *Fables*. It is unknown that among the selected authors is the famous Spanish writer Baltasar Gracián (Baltasar Gracián, 1601–1658). Apparently, Dositej had the French translation of his novel *El Criticón* in his library. Dositej selected exceptional works of philosophers and writers from antiquity to his contemporaries, which are still appreciated today. His choice confirms his fondness for the ideology of enlightenment and that his favourite works were those that could point out to the readers the essence of human life, to guide one, to teach one, to be useful to one. He tried to be useful to his people in everything, even the selection of favourite books. Unfortunately, Dositej's library, which he collected all his life, was lost.

Универзитет Унион у Београду
Факултет за правне и пословне студије „Др Лазар Вркатић“ у Новом Саду
Катедра за енглески језик
nadasavk@gmail.com

Примљен: 28. јануара 2022. године
Прихваћен за штампу фебруара 2022. године

Др Вук Петровић

(НЕ)ЗЕМАЉСКИ СМИСАО ЛЕКА КОД КАФКЕ
(СЕОСКИ ЛЕКАР)

У раду се испитују значења лекарства и „неземаљских коња“ као тежишних мотива у Кафкиној причи *Сеоски лекар*. Уметничка поставка приче је експресионистичка: приповедањем у првом лицу изражава се доживљај света као дезоријентација у неразумљивој збиљи. Експресионистичку субјективност Кафка пак надограђује симболичким системом веза између мотива који сугеришу метафизичко утемељење света. Субјективна стрепња не одражава пуку егзистенцијалну угроженост појединца, већ његову неспособност да вредносно одговори на есенцијалне законе живота: лек који је човеку потребан није материјалне, него је духовне природе, а позив лекару не упућује физичко лице, већ душа која вапи за спасењем.

Кључне речи: лекарство, „неземаљски коњи“, храна, спасење, пустош, вера, судија.

Лекарство је средишњи мотив Кафкине, 1920. године објављене, приче *Сеоски лекар*. У наслову приче (*Ein Landarzt*), који је уграђен у назив збирке Кафкиних прозних текстова (*Сеоски лекар. Мале приче*),¹ употребљен је неодређени члан (*ein*) уз именичку сложеницу *Landarzt*, чиме се сугерише извесна парадигматска типичност протагонистиног и уједно приповедача-вог позива. Насловна најава да ће прича приказати типичну егзистенцијалну ситуацију провинцијског лекара у нескладу је с формом и материјом текста. Форму одређује приповедни поступак, то јест аутодијегеза, сходно чему се свеколико спољашње догађање прелама као извод лекаревог доживљаја. Како је доживљај идиосинкратичан, нетипичан² и емотивно оптерећен

¹ Наслов оригинала гласи: *Ein Landarzt. Kleine Erzählungen*. Други део наслова могао би се превести и као „кратке приче“, али је тачнији превод – „мале приче“ или „мале приповести“.

² Круше анализу значења Кафкиног дела изводи из Кафкине приповедне ситуације. Праћећи Кафкин опус као ход од приповедања у првом лицу (*Ich-Form*) до објективне нарације

стрепњом, дакле ирационално је потентан, садржина текста се развија као иреална приповест.

Прича описује лекарев ноћни одлазак пацијенту као згоду чија се фантастичност састоји од низа детаља узрокованих феноменом „неземаљских коња“ (КАФКА 2008: 849). Циљ овог рада је да утврди уметничке принципе приче *Сеоски лекар*, те да на том основу пружи анализу смисаоних својстава трансматеријалног збивања и спрегу кафкијанског лекарства с магијским слојем текста. Будући да су појаве попут лекарства и субјективног односа према „неземаљском“ лајтмотивске у Кафкином опусу, тумачењем пишчеве приче настојимо да прокоментаришемо и одлике његовог дела у начелу.

Канонске, то јест, условно речено, коначне верзије недовршених романа *Процес* и *Замак* показују Кафкино уметничко сазревање у односу на фрагменте и епизоде које су изостављене из основних текстова. Укратко, „финалне“ верзије поменутих дела теже параболичкој објективизацији и универзализацији човекове кошмарне животне ситуације, док, с друге стране, фрагментарне секвенце (јасни примери су исечци из *Процеса: Елзи* и *Оглазак мајци*) чувају снажну психолошку мотивацију, па зачудно збивање изводе из индивидуине пометене субјективности. Уметнички сазрели Кафка уздиже човекову слабост или немоћ до параболичког сведочанства о законима релације између хуманог и трансцендентног домена, а ти закони не подлежу више реалистичкој категорији психолошке вероватности, којој и даље прибегава „млађи“ Кафка како би оправдао ванредност човековог слома. Прича *Сеоски лекар* интерпретативно је захтевна зато што укршта два мотивацијска нивоа: субјективно-психолошки и универзално-параболички,³ а изграђује се као целина у вези с којом влада неизвесност по питању порекла фантастичног збивања, наиме да ли оно представља пројекцију лекареве уздрмане душе или је пак душа уздрмана због фантастике као објективитета света. Пуна фантазмагоријска објективизација (натприродност као исти-

(Er-Foem), Круше објашњава да Кафкини текстови испричани у првом лицу изражавају људску индивидуалност у њеној посебности и екстремним могућностима, те да радикализују проблем јаства (KRUSCHE 1974: 23–29). Такође, упућујемо читаоца на Лезенерову детаљну филолошку анализу *Сеоског лекара*, у којој је једна од средишњих теза та да се лекарево приповедање заснива на систему катахреза; оне уједињују појединачне текстуалне противречности у уметничку целину, а имају следеће семантичке функције: користећи се језичким и стилским девијацијама, лекар-приповедач обезвређује друге актере, скрива своју пасивност, снижава битност својих обавеза, одбија властиту одговорност, правда сопствени фатализам, наглашава себе као жртву (LÖSENER 2006: 152–155).

³ Зокел разликује два Кафкина приказивачка начина: један је експресионистичка трагика која се генерише стилски (прво лице онирички прелама збиљу), а други је параболичка иронија (сведок посредује туђу ванредну борбу са светом; SOKEL 1964: 20–23). Наша класификација у битноме се ослања на Зокелову, али се ограђујемо од његовог вредновања: *Сеоски лекар* се заснива на експресионистичкој перспективизацији, али се лекарева драма не мотивише као трагичка; напротив, пре се приказује проблематичност лекаревог одустајања од трагичког потенцијала ноћи.

на света) уметнички је спутана наративном перспективизацијом која субјективно сужава границе света. Услед наративног плана, спољашња стварност никада не постаје независна од лекареве визуре, већ представља њен одраз. Ипак, сама семантичка тежишта лекареве драме, почев од задатка који се поставља пред његов позив, проширују психолошки основ приче, истежући је до метафизичког домена.

Ради лакше оријентације, сведено подсећамо на кључне тачке фабуле. Усред зимске ноћи и током снежне олује лекар треба да оде пацијенту у суседно село; недостаје му превоз, пошто је његов коњ скончао од исцрпљености прошле ноћи; изненада и нехотице лекар продире у напуштenu свињску шталу на свом поседу и среће коњушара; овај му спрема пар „моћних“ коња (КАФКА 2008: 845), али уједно насрће на служавку Розу и тражи је као део погодбе. Једном коњушаревом речју („напред“; исто: 846) лекар је отпремљен пацијенту натприродном брзином, док сâм предатор јуриша на служавку. Мислећи на Розу, лекар најпре утврђује здраво стање младог пацијента, који пак од лекара тражи допуштење за смрт и у чију собу се кроз прозор извија глава једног коња. Након што га породица суочи с младићевом крвавом марамицом, лекар ипак застаје и открива пацијентову телесну рану, на основу чега за себе закључује да њему нема лека ни спаса, иако тада младић тражи да буде спасен. Породица и гости зауздавају лекара, разодевају га и, у складу с песмом школског хора који пева пред кућом, полежу га у кревет крај болесника. Младић оптужује лекара да му овај „сужава самртничку постељу“ (исто: 849), а лекар нуди болеснику вербалну утеху и настоји да се пошто-пото врати Рози помоћу коња, који као да га на такву делатност и позивају. Међутим, уместо да га коњи хитро транслоцирају у дом, наги лекар је окружен „снежном пустињом“, кроз коју се креће „споро попут старца“, свестан да „никада овако неће стићи кући“ (исто). Наглашавајући безнадежност свог тумарања на „земаљским колима“ и са „неземаљским коњима“ (исто), лекар у последњем исказу за своју рђаву ситуацију оптужује злоупотребе и неоправдана хтења болесника, који од њега траже немогућу помоћ.

Скицирана фабула указује на то да текстуална интенционалност није прозног типа и не почива на логици емпиријски вероватне каузалности. Уместо тога, текстура приче доминантно је поетска и уобличава се као систем паралелизама чија семантика има симболички квалитет. Да пођемо од спољашње позадине збивања: радња се одвија под окриљем ноћи и невремена. Кафкијанска ноћ углавном се фигурише као романтично-експресионистичка и баладна суспензија прозних закона свакодневице (примера ради, ноћним доласком земљомера у нов свет отвара се *Замак*), на чије место ступа не само фантазијска него често и наглашено сабласна и претећа логика ствари. Лекареву једноноћну драму (или ноћну мору) прати динамика зимског и снежног невремена: на почетку приче лекарев одлазак оболелом отежава „јака снежна мећава“, и то усред „ледене зиме“ (КАФКА 2008: 845). По лекаревом приспећу пацијенту „снег је престао да пада – месечина свуда окол“

(исто: 846). На крају приче протагониста је „наг, изложен овом најнесрећнијем годишњем добу“, односно „снежној пустињи“ (исто: 849). На сличне начине Кафка укршта мотиве ноћи, зиме и пустоши у *Сеоском лекару* и *Замку*: ноктурнална закономерност натапа збивање иреалношћу, али фантазијско није у сазвучју с човековим имагинацијским богатством, већ се, на против, манифестује као претња човековој душевној пустоши, коју одражава спољашњи амбијент (у свету *Замка* зима траје, ако је веровати Пепи, готово читаве године). Уколико се прихвати да Кафка ствара паралелу између људске субјективности и спољашње збиље, онда се фантастична могућност света претвара у мору или сновиђење управо зато што човек није у стању да збаци окове који душу држе у замрзнутом стању оскудице.

Да хумана закржљалост – морална, осећајна или делатна – обележава и лекара приметно је на темељу следећег система веза: лекар је старац кога у помоћ зове младић; у интервенцију приповедач креће заштићен топлом бундом, а из младићеве куће бежи разодевен. Профил лекара утврђен је пишчевим насловљавањем приче, као и лекаревим речима о себи. Одредница „сеоски лекар“ у спреси је с начином на који протагониста третира лекарски позив: свој првобитни немар према младићу он правда речима да није „никакав поправљач света“ (КАФКА 2008: 847). Наслов истиче провинцијални, самосужавајући карактер исцелитељског позива, који се од алтруистичког лекарства умањује до пуке рутине у обављању друштвене функције. Протагониста се одриче људског искорак (он није „поправљач света“) изван социјалних и, нарочито, провинцијалних стега зарад удобности у оквирима свакодневне редовности, која се, међутим, руши пред чисто људским позивом у помоћ. Такође, покушавајући да изазове саосећање, огољени лекар на крају приче апострофира своју старост: „ја, старац, тумарам с неземаљским коњима“ (исто: 849–850). И разметање старошћу служи као оправдање за одрицање од пуног људског смисла лекарства: „Увек траже немогуће од лекара“ (исто: 848). Протагонистино становиште има облик прозаичне рационализације: субјект је двоструко ограничен, наиме провинцијалном скромношћу свог знања и својом старачком слабошћу, па зато није спреман за егзистенцијални искорак који би одговарао дубини духовне помоћи која се тражи. За самог субјекта лекарство је занат чији су домаћаји омеђени редовношћу и рутином, те се стога вапај за гестом који превазилази занатске оквире прозне свакодневице („Хоћеш ли ме спасти?“; пита младић; исто) одбацује као немогућност. Наднаравна природа лекаревог ноћног подухвата рађа се пак из конфликта између есенцијалности младићевог потраживања, које се проглашава за немогућност, и протагонистиног истрајавања у томе да лекарство задржи у границама прозне егзистенцијалности, премда квалитет тражене помоћи не одговара кодовима свакодневице.⁴

⁴ Како је нередовност лекареве ноћне драме конкретизирана мотивом оностраних коња, скрећемо пажњу на Емрихово тумачење мотива: ноћни коњи илуструју пробој надљудске моћи из сфере некорисног и одбаченог, а зов коња избацује лекара из свакодневног

Најважнији паралелизам у причи – на фону ког се развија нови низ текстуалних аналогича – има симболичку вредност и тиче се служавкиног имена и младићеве ране. Лекар испрва именује служавку типски – као носиоца функције и као девојку, а коњушар је тај који је назива „Роза“ (Rosa), након чега је и приповедач обележава истим именом. Именовање припада прогонитељу, сходно чему се и само име може разумети као вербализација сексуалне жеље према девојци као објекту. Пре именовања Роза постоји само кроз свест старог лекара, који је редукује до позадинске помоћнице, с чиме је у сазвучју касније лекарево ноћно освешћивање чињенице да је он запустио њену личност: „али да овога пута морам још и Розу да предам, ту лепу девојку која је годинама у мојој кући живела, а једва да сам је примећивао – та жртва била би превелика“ (КАФКА 2008: 847). Име подарује служавки идентитет и проширује њен лик у свести приповедача. Она се, додуше, у извесној мери индивидуализује, али кроз призму две мушке инстанце (од којих једна – коњушар – можда представља само сабласну опсену и приповедачеву пројекцију) које је опредељују као циљ својих мисли или жеља. Од помоћнице Роза се развија до фигуре женствености, младости, ускраћености и угрожености.

У вези с младићевом раном лекар користи придеве „rosa“ и „rosig“, оба у значењу: ружичасто, румено. Првобитно, за служавку везано значење боје односи се на сексуалну привлачност, као и на насилну страст која се усмерава ка невиној, слабој, незаштићеној и беспомоћној; она од коњушара бежи „правилно предосећајући неизбежност своје судбине“ (КАФКА 2008: 846), при чему је од значаја околност да такво предосећање сам лекар оцењује као исправно. Пацијентова повреда је пак „румена [...] с неравномерно згрушаном крвљу, отворена као рудник над земљом“ (исто: 848). Но, изблиза лекар уочава у дубини ране следеће: „Црви, дебели и дуги као мој мали прст, румени од своје крви и још приде попрскани крвљу, држећи се чврсто за унутрашњост ране, с белим главицама, с много ножица, извијају се ка светлости“ (исто). Затим лекар доноси својеврсну пресуду: „Пронашао сам твоју велику рану – пропашћеш од овог цвета на свом боку“ (исто). Након што разодевени лекар буде стављен у болесничку постељу, младић ће му рећи: „С лепом раном дошао сам на свет“ (исто: 849).

Семантика руменила на младићевом телу следи значењске могућности Розине ружичастости, али појачава њихов интензитет до граничног истегнућа. Руменило је ствар крви, и то на неколико нивоа: пацијент је, због своје доби, још увек пун животног набоја и његова пунокрвност избија преливајући се чак и на црве. Виталност младићеве крви животодавна је за црве, који, међутим, означавају ентропију унутар самог болесника: њега једе пошаст, која се узбрзано множи и шири. Тај знак животодавне трулежи лекар назива „цветом“, то јест врхунцем развоја и сазревања, али и извором смрти

поретка на исти начин на који преображај изокреће живот Грегора Самсе, а хапшење Јозефову егзистенцијалну рутину (EHRICH 1965: 129–130).

као будућег плода. Труљење није установљено као последица конкретне физичке повреде у току живота, већ је реч о трулежи која је инхерентна носиоцу живе младости, због чега пацијент и наглашава да је рођен с „лепом раном“.

Служавкино и младићево руменило није описне природе, него одражава сâм праг људског бића, с чије се једне стране налази живот, а с друге смрт. Гранична претња замрачује и девојчину и младићеву егзистенцију, обема фигурама потребна је туђа помоћ, кризни праг њиховог постојања додирује лекар и од њега се изискује – спас. Старац сведочи егзистенцијалној драми чији су субјекти „лепа девојка“ и млади болесник, коме је „лепа рана“ белег самог живота. Њихове животне борбе одвијају се паралелно током ноћи и сустичу се кроз лик приповедача, чије лекарство на нарочит начин прелама дубину двеју криза.

Наиме, категорија спасења један је од смисаоних стожера приче и три пута је изречена, увек у другачијем контексту. Најпре, на почетку своје посете оболелом, лекар увиђа: „Тек сада поново ми Роза пада на памет. Шта да чиним, како да је спасем, како да је извучем испод тог коњушара, удаљен од ње десет миља, с неукротивим коњима пред мојим колима?“ (КАФКА 2008: 846–847). Други пут, након што је лекар осмотрио „румену“ рану, младић га пита: „Хоћеш ли ме спасти?“ (исто: 848). Најзад, током разговора с младићем у болесничкој постељи, приповедач схвата: „Али сад је дошло време да мислим на своје спасење“ (исто: 849). Иницијатор спасавања у све три ситуације треба да буде лекар, али се мења личност којој је спасење потребно (од Розе, преко младића, до самог наратора), као и источник свести о потреби за испомагањем (лекар мисли на Розу и себе, а младић тражи да буде спасен). У три ноћна тренутка не варира се само мотив спасавања него и други тежишни и узајамно повезани елементи приче. На тај начин се развија симболичка текстура као систем означавања чији је заједнички именик спасење као метафизичка потреба немоћног смртника који уписује наде у исцелитељску снагу старца.

У првој сцени, лекарево помишљање на слушкињу саодређено је како самим приповедачевим именовањем девојке као Розе тако и низом који тој помисли непосредно претходи. Младић „шапуће на ухо“ – исповеда се, дакле – лекару: „Докторе, пустите ме да умрем“ (КАФКА 2008: 846). Свестан да од њега „очекују пресуду“, лекар помишља у себи да „у таквим случајевима помажу богови“ (исто). Прича је и иначе поетски пренапрегнута у толикој мери да готово свака употребљена реч актуализује пуни потенцијал свог значења, па и сама дикција постаје смисаотворна. Младићево сотериолошко потраживање аналогно је лекаревој спекулацији о сотериолошкој моћи трансценденције (богови су послали „неземаљске коње“) и његовом пориву да спасе Розу. Спиритуално означавање људске драме постојања – младићеве и Розине – преозначава се пак квалитетом приповедачеве свести, кроз коју се драме укрштају и која младићев вапај одређује као „молбу“, а своју очекивану дијагнозу као „пресуду“. Лекар се не уосећава, већ резонује,

и то на исти начин на који приступа свом лекарском позиву: у његовој мисли богови нису аутентичне инстанце које би биле органски преплетене с иманенцијом, већ име којим лекар компензује своју неспособност и одсуство воље да продре у истинску бит духовног, нередовног збивања током ноћи. Прецизно речено: лекар је потребан као сотер, који неће лечити појединачне медицинске неправилности, већ тескобу човековог постојања; но приповедач одустаје од сотериолошке бити лекарства („нисам никакав поправљач света“) и исповедне суштине болесникове молбе, чиме свој позив деградира до категорија друштвене егзистенцијалности (молба и пресуда). Ипак, као и другде код Кафке – рецимо, у приповеци *Пресуда*, али и у вези с молбама Амалијиног оца у *Замку* и пресудом која чека Јозефа К. – појмови којима ликови приступају као социјалним, каткад и као експлицитно бирократским конвенцијама (а лекар разуме свој посао као ствар сеоске службе) шире се до граничног значења. Лекар жели да отаља своју посету као невољну обавезу, како би се што пре вратио Рози, али се, упркос његовом умањивању и гушењу лекарства као животног позива, и молба и пресуда суштински тичу односа између живота и смрти. Лекар није означен само као потенцијални спаситељ него, такође, и као судија пред душом која се исповеда у свом граничном, вероватно предсмртном часу.

У сцени о којој расправљамо спас се призива због Розе, а младић тражи – или моли за – смрт. Сличност између потреба ипак постоји захваљујући карактеру младићевог исказа. Вапај „пустите ме да умрем“ нема смисао пуне резигнације према животу, већ изражава порив за разрешењем *земалских* мука, над којима бдију „богови“ и „неземалски коњи“. Потреба није конотирана само негативно, као уништење живота, већ може имати и смисао спасења – од неподношљивог егзистенцијалног јада, а за посмртни мир и спокој. Карактеристичан Кафкин поступак је наглашавање појмова чија семантика осцилира од административне до мистичке равни, а очигледан пример је појам пресуде. Конвенционално значење пресуде као коначне одлуке компетентног лица о датом предмету усложњава се у причи *Сеоски лекар* на тај начин што је доносилац одлуке исцелитељ, а пресуда се односи на оболелог у граничној ситуацији. Према томе, суптилно се лекар идентификује као судија. Другим речима, он је за себе самог неко ко је овлашћен да процењује туђе стање, али је – са становишта метафизички отежане целине поетског света – он судија самог статуса људског живота.

Симболичко преозначавање конвенционалних феномена свакодневице, који се, упркос уским узусима лекареве свести, проширују метафизичким значењима – наставља се и појачава у наредном тренутку приче у ком је поменуто спасење. Наиме, након што му је откривена румена и црвљива трулеж у телу, младић више не тражи допуштење за смрт од судије, већ га моли за спас, а такву молбу лекар одређује као нешто „немогуће“ (КАФКА 2008: 848). Категорија немогућности одговара граничном карактеру лекарства као делатности од које се захтева да преступи границе приповедачевих егзистенцијалних кодова. Именујући младићеву тежњу као немогућност

која превазилази међе лекаревог приступања исцелитељском позиву као занату, протагониста кроз негацију и одбијање заправо изоштрава срж лекарства као фатумски оптерећен позив који не оперише медицинском вештином, већ тајном живота. За приповедачевом оценом сотериолошке снаге лекарства као немогуће следи једно од његових важнијих тврђења: „Стару су веру изгубили, парох седи код куће“ (исто). Чланови сеоског колектива остали су без „старе вере“, али „старог лекара“ користе за „свете циљеве“. Најзад, Кафка остварује игру речи преко аналогије између лекаревих речи и песме хора, која се чује док мештани разодевају протагонисту: лекар говори о „светим циљевима“ („heilige Zwecke“), а први стих хора гласи: „Свучите га, онда ће исцелити“ („Entkleidet ihn, dann wird er heilen“). Проширујући значењски хоризонт ранијег приповедачевог помињања богова, прича актуализује онострану раван свог уметничког света кроз хијератску спрегу између сакралне, сотериолошке телеологије исцеливања и побожности.

Премда адвокатура није поменута у причи *Сеоски лекар*, приповедачево ограничавање домена лекарског позива на посао – у складу је с начином на који је она иначе код Кафке значењски мотивисана, најизразитије у *Процесу*, но такође и у *Новом адвокату*, првој причи из збирке *Сеоски лекар*. Чињеница да је *Сеоски лекар* друга прича у збирци у вези је с логиком структурирања збирке, као и значењског надовезивања друге приче на прву. Њихово узајамно огледање се остварује, између осталог, очигледним контрастним паралелизмом између епитета уз функције (нови адвокат и стари лекар). Ипак, тај паралелизам само је знак чврстих смисаоних аналогија између самих функција. О чему се ради?

Лекара оптерећују звуци „ноћног звона“ као позива у трансмедицинску помоћ. Кафкијански адвокат – пример је лик Хулда из *Процеса* – осмишљен је као изневеравање изворног латинског значења вокације: адвокат је онај кога зову, то јест ко се одазива на позив у помоћ. Изневеравање се у оба случаја, лекарском и адвокатском, реализује као службена функционализација и свођење на духовну пустош оног позива чији је предмет сама хуманост (а не људско тело, односно судски предмет). Другим речима, функције се фигуришу као издаја идеала: адвокат се окреће од моралног закона, а лекар од закона људског живота, при чему закони одражавају бит постојања, а не аспекте физичке егзистенције. Доктор Букефал⁵ је „нови адвокат“ зато што

⁵ Вајнбергова студија о Кафки пример је религијски оријентисане анализе чије су начелне тезе подстицајне, но чији су закључци у појединостима често нестабилни услед тога што се Вајнберг не ослања на филолошки метод који би учврстио везу између Кафкиног текста и тумачеве претпоставке. Примера ради, Вајнберг идентификује кафкијанског адвоката као рабина и учитеља, а доктора Букефала као рабина чија су коњска леђа у давнини христјанизовала свет, при чему је Александар изједначен с хришћанством (WEINBERG 1963: 53). Ми смо сагласни с оценом да је религијски потенцијал врло значајан у Кафкином опусу, али се тај потенцијал не актуализује садржинским експликацијама које би допуштале алегоријска одгонетања каква спроводи Вајнберг, већ се остварује суптилношћу поступка који спречава недвосмислене идентификације текстуалних елемената с конкретним

се из идеално нормиране херојске прошлости изместио у стварност бирократске специјализације, а лекар одговорност за коначна питања постојања, попут спасења, пребацује на старе богове.

Опustoшеност кафкијанске збиље – каква окружује старог лекара и какву, примера ради, осликава Титорели у *Процесу* – исходи из човековог заборављавања ритуалне сржи света и живота, но сржи која се непрестано пројављује и, услед своје непрепознатости, избија у форми гротеске или несхватљиве натприродности. У том погледу, хијератско потенцирање исцелитељства симболички се стапа с ритуалном церемонијом лекаревог обнављања⁶ због тога што је он издао смисао свог позива. Лекар се, у духу обредне светковине, коју прати хор као заступник колективне воље, насилно доводи у стање огољене немоћи пацијента како би је осетио својим телом, будући да је одбијао да се у њу уосети душом. Ипак, својеврсно суђење лекару није представљено као једнозначно сручивање правде, јер се заправо сударају два права. Хорско становиште заједнице настоји да казни јединкино запостављање лекарства, али и лекар – из своје перспективе – има право оптужујући заједницу да је заборавила „стару веру“, а задржала њене кодове, које сада неоправдано уписује у лекара као каквог свештеника (док сам свештеник „седи код куће“), штавише левитског судију и спаситеља. Лекар сегментира целину света тиме што инсистира на граници која богове, светост и избављење одваја од егзистенцијалних прилика на земљи и њима својствених послова попут лекарства. Мештани пак подсећају приповедача на ширину лекарског позива коју је он запустио, али, с друге стране, они од лечења очекују сакралну моћ од које су се – можда – окренули запустивши своју стару веру. Парадоксално, колектив греша тражећи у лекару избавитеља, а лекар греша одбацујући *свећу* моћ *исцеливања* која је изражена кроз малопре поменуто спрегу између приповедачевих и речи хора.

појавама из историјске стварности. У том погледу, лекарево истицање властите старости повезано је с његовим оптуживањем сеоске општине да је запустила стару веру, будући да је импликација та да оболели носилац младости у својим захтевима и молбама изражава нову веру, чија обећања више не одговарају моћима старог лекарског позива. Иако подстиче асоцијације, прича *Сеоски лекар* (као ни *Нови адвокати*) једноставно не дозвољава једнозначно и упрошћавајуће дешифровање односа између старог и новог као алегорију јудеохришћанске историје.

⁶ Борштет препознаје сличну сцену у *Новом завету* у којој свлаче Исуса пред распеће (BORGSTEDT 2010: 91), мада не указује на кључну разлику која читаву аналогију чини врло нестабилном: док јеванђеоски мотив обнављања означава ругање аутентичној и исцелитељској светости, колектив код Кафке настоји да казни лекарево занемаривање исцелитељске моћи. Насупрот томе, Лезенер препознаје старозаветно порекло мотива лекаревог полагања у болесникову постељу: У *Првој књизи о царевима* (17: 21) Илија враћа у живот умрлог, а у *Другој књизи о царевима* (4: 33–34) Јелисеј исцељује болесника; Кафкин лекар не леже крај младића добровољно, већ га чланови колектива у *Сеоском лекару* свлаче и смештају поред болесника надајући се „исцелитељском чуду“ у духу старозаветне традиције (LÖSENER 2006: 58–59).

Конечно, трећу секвенцу у којој се помиње спас – смисаоно саодређује исход лекаревог дијалога с младићем у постељи. Ток разговора усмерава се лекаревом журбом, узнемирењем и тежњом да се избави из незавидне ситуације, услед чега његове речи задобијају облик реторичких лажи које болеснику нуде привид утехе. Желећи да увери младића у наводну тачност оцене да црвљива „рана није тако страшна“, лекар каже: „То је заиста тако, понеси часну реч лекарског службеника преко“ (КАФКА 2008: 849). Од прворазредног значаја је последња реч у исказу, то јест прилог *hinüber* (преко). Иста реч има средишњу важност у Кафкиној краткој причи *О параболама*. Ова прича је парадигматска за начин на који Кафка фигурише значењске домете својих уметничких светова и има метапоетски, готово програмски карактер. У њој се сама категорија параболе илуструје кроз речи мудраца: „Пређи преко“ („Geh hinüber“; исто: 1206), чији се смисаони потенцијали потом испитују, али се, у сваком случају, утврђује да исказ нема дословно, већ трансцендентно значење, а да парабола – дакле, принцип књижевне фигурације највише духовности – образује однос између означене оностраности и оностраног субјекта означавања (човека на земљи, то јест мудраца).

Лекареве речи су циничне, неискрене и њима се вербализује приповедачева издаја светог позива исцелитељства утолико што се изговорена лаж не односи на било шта, већ експлицитно на смрт и тајну загробног живота, а уз то је подупрта лекарским заклинањем. Метафизичке потенцијале света по правилу наводи лекар, но увек тако што је интенционалност његове субјективне речи у колизији са смислом исказаног. По себи кардиналне категорије чистог духа, богови, стара вера и оностраност одражавају лекареву свест, која настоји да себе ослободи баласта трансрационалне равни постојања тако што ће властиту одговорност и задатак који је стављен пред њу пребацити у домен који човека више не обавезује, пошто веза човекове егзистенцијалне редовности с тим доменом не постоји. Три метафизичке категорије рефлектују лекарево одбијање да се суочи с духовном аутентичношћу света и моралном битношћу граничне ситуације у којој се налазе он, Роза и младић. „Богови“ вербализују одсуство воље да се проникне у нередовну законитост ноћи, „старом вером“ сваљује се на колектив кривица лекареве индивидуалне немоћи да другом бићу подари лек живота, а прилогом „преко“ софистички се понижава болесникова нада у избављење тиме што се утква у тренутни лекарев интерес (да што пре напусти туђи дом).

Лекар изриче, али сâм не повезује, а неспособност за разумевање смисла аналогија чије је елементе истицао – проистиче отуд што он свој живот партикуларизује, развезује и осамостаљује од целине света, која, по свему судећи, укључује у себе нељудске и надљудске ентитете, или барем логиком свог устројства, које је шире од домашаја људског разума, допушта да се такви ентитети наслуте као саставни део космоса. На пример, богови и загробна оностраност идеалне су конструкције које, међутим, у лекаревом доживљају попримају карактер контингенције, зато што лекарева свест не промишља везу између трансценденције и човекове есхатонске судбине.

Мост између божанства и загробне вечности могла би да јемчи људска вера, која је пак у лекару слаба макар подједнако колико и у сеоској заједници, о чему сведочи управо лекарева вербализација сакралног домена: он оностраност не доживљава истински и искрено, већ је инструментализује при свом труду да се од болесника као голо тело удаљи, уместо да га као носилац духа исцели. Исто тако, могуће би било – но само уколико се човеково физичко постојање сагледа као духовни проблем – успоставити релацију између лепоте ране с којом се младић родио, руменог цвета у који се рана развила и болесникове финалне судбине. Ако рана није пука материјализација запуштене повреде, онда она осведочава човеков живот као априорну упрљаност због пропадљивости тела које је подложно труљењу. У том случају, рана је симбол самог људског постојања⁷ као лепоте трулежи, при чему се лепота може односити на витализам младости, као и на надтелесне тежње духа. Таква рана је трансматеријална, али се опредмеђује као телесни белег и њој није адекватан никакав материјални лек, а протагониста није вољан да препозна своју улогу у тумачењу дубине озледе и потребног лека. Чак и ако се лекарев став не схвати као калкулантски прагматизам, него као резултат здраворазумске логике, која на основу затроване ране закључује о скорој смрти пацијента као нужности, проблем се опет налази у лекаревом прикраћивању лека: наиме, он не нуди духовно прочишћење, али не врши ни физичко чишћење, већ се од загађености младића окреће независно од природе његове трулежи.

*

Премда настоји да фатумску тежину збивања врати у раван емпиријске свакодневице, сâм начин лекаревог приповедања умногоме доприноси судбинској мотивацији ноћне згоде. Лекар се труди да своју субјективну слабост, инертност и пасивност објасни као објективну последицу околности с којима појединац не може да изађе на крај, што га, међутим, доводи до тога да једну своју зимску интервенцију представи као судар човекове беспомоћности и незауостављиве силе која се надвија над његовим животом. Лекар „је знао“ да је тражење коња усред ноћи „безизгледно“ (КАФКА 2008: 845), па је стога само „бесциљно стајао“; он види Розину „судбину“ као „неумитну“ (исто: 846); онострани коњи су „неукротиви“; зима је „бескрајна“ (исто: 847) и сл. Интенционалност лекаревих речи усмерена је ка томе да изазове сажаљење према његовој стварној немоћи да изађе у сусрет неутемељеним очекивањима места док на другој страни страда Роза, којој не може да помогне. Протагониста потура фатумско-трансцендентна дејства испред себе као штит који ће бранити његову неспособност да свесно, до краја, делатно и захваљујући личној иницијативи – помогне младићу и девојци. Но парадоксално, призивањем метафизичког домена врши се његова легитимизација,

⁷ „Ова рана није индивидуалне, већ егзистенцијалне природе“ (BORGSTEDT 2010: 92).

која управо оснажује приповедачеву људску и лекарску одговорност и кривицу за изневеравање идеалног смисла позива: уколико надљудска инстанца постоји, онда она нормира значење феномена људског живота, те за објективни корелатив лекарства поставља судбину оболелог. Слично важи и за приповедачеве намере да себе прикаже као мученика⁸ од ког се тражи Роза као „жртва“, а који је, у ствари, сâм жртва неразумевања („начелно је тешко споразумети се с људима“; исто). Наравно, лекар не успева да себе недвосмислено објективизује као мученика, али зато нехотице уздиже човекову егзистенцијалност до страдалништва, према томе до фатумске и вредносне норме идеала. Иако се труди да себе извини као несрећни изузетак у оквирима сабласних закона света, лекар нужно подлеже истим вредносним мерама које приписује спољашњој збиљи, а којих би себе хтео да ослободи. Мериу његовог лекарства језгровито одређује младић након што му је лекар полегнут у кревет: „Уместо да ми помогнеш, ти ми сужаваш самртничку постељу“ (исто: 849).

Има ли младић право? Он износи оптужбу против лекарског судије. У средишту те оптужбе налази се проблем границе: лекар сужава туђи простор. Не ради се, дабоме, о простору за спавање, већ о простору за умирање. Сужавајући, лекар угрожава сâм егзистенцијални праг иза ког се налази простор „преко“. Оптужба има релативну тежину утолико што потиче од ирационалне озлојеђености болесника („Најрадије бих ти ископао очи“; исто), а уперена је против субјекта који је приведен постељи мимо своје воље. Младићеве речи пак погађају суштину лекареве кривице: протагониста није напросто запоставио одређени аспект своје службе, већ се огрешио о свој лекарски позив и туђе позивање у помоћ. У том светлу, лекар је крив управо зато што је бачен у постељу супротно својој вољи. Кривица је, наиме, у слабости његове воље, која се ни у једном тренутку не преводи у одлучну делатност, па сваки чекани или потребни спас бива изјаловљен. Лекарево сужавање туђег умирућег простора последица је његовог начелног перспективног сужења, које човека умањује до клијента, а спасилачки позив до бесплодне интервенције.

Један од најснажнијих лајтмотива Кафкиног опуса јесте храна животу⁹ чија се глад не може утолити материјом, будући да се живот не исцрпљује кроз пуку физичку егзистенцију: Грегор Самса у *Преображају* губи моћ да једе људску храну зато што је изгубио људски морални лик, мада не и људску свест и осећање; псећи приповедач у *Испрживањима једној њса* нарочито се усредсређује на питање земаљског и небеског порекла псеће хране; уметник у гладовању из истоимене Кафкине позне приповетке одриче се материјалне хране зарад духовне аскезе и неограниченог поста (такву тежњу

⁸ „помоћу мог ноћног звона мучи ме [martert mich] цео округ“; КАФКА 2008: 847.

⁹ Говорећи о *Сеоском лекару*, Емрих младићеву повреду назива „раном живота“ (EMRICH 1965: 129).

му сужава управа). Символичка ширина мотива хране као спиритуалне тежње аналогна је леку који је људима у *Сеоском лекару* потребан, а који, међутим – то је кључна значењска тачка приче – лекар не увиђа као потребу хуманог бића. Мотив лека Кафка конкретизује у *Замку*: земљомер себе представља као познаваоца лекарске вештине, па – иако га свет села већински доживљава као отров – дечак Ханс Брунзвик улива своје свеколике наде у К. као поправљача стварности, који ће донети другачију будућност. Премда К. изневерава дечакову наду и своја лекарска уверавања, од значаја је сâм квалитет потенцијалног лека и наде: земљомер је могао бити трансформатор умртвљене реалности, уводителъ нових мера и доносилац спаса (за Фриду и дечака).

У Кафкином уметничком свету квалитет хране сразмеран је вредности лека. Ове категорије мотивисане су духовно, као одрази потреба целовитог људског бића. Лекарев спиритуални редукционизам врши се управо у односу на такву – моралну и спиритуалну целовитост човековог постојања. Протагонистина ноћна изгубљеност и беспомоћност извиру из његовог огрешења о меру хумане потребе и тежње: та мера је уграђена у смисао позива у помоћ и она формира меру потребног помагачевог геста. Без обзира на то да ли му је бреме одвећ тешко и неоправдано пребачено с парохових плећа услед тога што је заједница запоставила своју стару веру, лекар унижава људско достојанство, своје колико и болесниково. Приповедач се оглушује о битност граничне ситуације – са својом и младићевом одбија да се суочи, а допушта да га страна сила одвуче од Розине кризе – и тиме изопачава ону преломну тачку која утврђује вредност човековог укупног постојања, дакле карактер његовог живљења, као и умирања. Слично адвокатури, ни лекарство није фигурисано као занат чије су надлежности уоквирене партикуларним предметима свакодневице,¹⁰ већ као норма човековог одговора на туђу кризу постојања. Независно од тога у којој ће се мери приближити лекарској норми, лекар одбија да призна саму норму која одређује смисао лекарства – оно кореспондира зову људске душе, а не тела.¹¹ Лекар застаје на телесној рани зато што његов поглед допире само до натурализма материјалних реалија, али с раном је болесник доспео на свет због тога што питање њеног порекла није физичко, већ је – како се чини – онтолошко.

¹⁰ Боргштет лекарев сукоб са заједницом одређује као „процес модерне секуларизације који изгубљену веру покушава да замени профаним светом науке, лекара и очева“ (BORGSTEDT 2010: 89). Елементи ове тезе су, свакако, исправни, али чланак није херменеутички усмерен ка целовитом поретку Кафкине приче, већ ка тражењу могућих интертекстуалних веза које би оснажиле Боргштетово уверење да се у средишту *Сеоског лекара* налази сукоб оца и сина, сходно чему се наведено становиште не разрађује, нити се прецизира од кога профанизација потиче, те ко, евентуално, тежи обнављању ишчезле вере.

¹¹ Позив упућен лекару Емрих тумачи као апсолутни захтев: од лекара се захтева да спасе душу, што је парадоксално будући да сâм лекар пати од душевне оболелости (EMRICH 1965: 130–134).

Бољка која оптерећује кафкијанског човека не погађа поједине сегменте егзистенције, него напада читаво постојање као такво. Из тог разлога, јединка не тражи лек који ће примирити егзистенцијалну муку, већ лек као слободу, избављење, спасење од саме трулежне и црвљиве егзистенцијалности.

Лекарев грех нипошто се не огледа у томе што он није кадар да излечи муку бића, штавише и таква немоћ је инхерентна међама спутаној егзистенцијалности једнако колико и рана која ту егзистенцијалност прати од рођења до смрти. Грех је у његовом избегавању да се суочи с величанственом неизлечивошћу муке коју је позван да исцели. Хумани грех се код Кафке не манифестује преступом, но одрицањем од престопа као немогуће тежње да се ограничена људска мера реалности одиста приближи есенцијалној норми. Тако се, на крају *Сеоској лекара*, приповедачева кривица посредује његовим двоструким апострофирањем грешака спољашњег света: дечији пев, који га прати док се успорено вуче по снегу, он назива „погрешним“ (КАФКА 2008: 849), а звуке ноћних звона, која терају лекара у беспомоћну ситуацију, именује као „криву звоњаву“ (исто: 850). Властита грешност управо се потврђује тиме што се пројектује споља: грех се тиче духовног сужења какво се испољава у пребацивању сопствене одговорности, при чему је и само сваљивање терета кривице редуктивно у том смислу што спиритуални карактер моралне грешности своди на конкретност грешака. За дечију песму лекар употребљава придев „irrtümlich“, чији именички основ означава грешку, заблуду. Разуме се, иронија је у томе што, карактеришући пев спољашњег света, наги лекар, окружен ледом, огољава своју слепу заблуделост која се тиче чак и саме песме. Наиме, протагониста не препознаје аналогичну између прве песме, која позива лекара да исцели, и друге, која одобрава ритуалну казну над лекарем, нити промишља њихову истинитост, утицај и дејство на збивање. Поводом ноћних звона лекар користи сложеницу „Fehl-läuten“, што значи: криво, лажно, погрешно звоњење. Звук позива у помоћ доживљава се као ометање властите интими и рутинског битисања у миру и тишини ноћи, а сасвим се промашује сазвучје тог позива са целином окружујуће збиље. Звук продире кроз ноћ и прате га „неземаљски коњи“. Ноћно звоно има судбински карактер, али не само за угроженог него и за оног коме се помоћ упућује, и позива лекара да се вине над својим видокругом, у чијем се средишту налазе „земаљска кола“, према томе пролазност материјалних датости, како би ниску неразумевања са сеоском, то јест људском заједницом – заменио језичким кодом који потиче од сфере „неземаљских коња“ и којем припада и болесникова молба за смрћу, односно за спасом. Коњи су „неукротиви“, те симболизују духовни и емпиријски неисцрпљиви вишак постојања који – без обзира на то да ли му је порекло у људској уобразиљи или оностраности – прати ритам нередовних, ноћних звукова и подсећа човека на то да потиснута сфера искушења и изазова оптерећује зато што изоштрава вредност хуманог етоса.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

KAFKA, Franz. *Sämtliche Werke*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2008.

*

BORGSTEDT, Thomas. Kafkas kubistisches Erzählen. Multiperspektive und Intertextualität in „Ein Landarzt“. Irmgard M. Wirtz (hrsg.). *Kafka verschrieben*. Göttingen, Zürich: Wallstein, Chronos Verlag, 2010, 53–96.

EMRICH, Wilhelm. *Franz Kafka*. Frankfurt am Main, Bonn: Athenäum Verlag, 1965.

KRUSCHE, Dietrich. *Kafka und Kafka-Deutung: die problematisierte Interaktion*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1974.

LÖSENER, Hans. Textsystem und Perspektivität – zu Franz Kafkas Erzählung „Ein Landarzt“. *Zwischen Wort und Wort: Interpretation und Textanalyse*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2006, 125–192.

SOKEL, Walter H. *Franz Kafka: Tragik und Ironie – zur Struktur seiner Kunst*. München, Wien: Albert Langen, Georg Müller, 1964.

WEINBERG, Kurt. *Kafkas Dichtungen: die Travestien des Mythos*. Bern, München: Francke Verlag, 1963.

Vuk Petrović

(UN)EARTHLY MEANING OF CURE IN KAFKA'S SHORT STORY
“A COUNTRY DOCTOR”

Summary

The paper analyses the meanings of healing and “unearthly horses” as central motifs in Kafka’s short story “A Country Doctor”. The setting in this text is expressionistic: the first-person narrative portrays the vision of the world as disorientation in the incomprehensible reality. Nevertheless, the expressionistic subjectivity is elaborated through a symbolical system of relations between motifs which suggest the metaphysical justification of the world. The subjective anxiety reflects not only the existential imperilment of the individual, but also one’s inability to respond to axiological laws of life. The origin of the cure needed for a human being is not material, but spiritual, and the doctor is not invited by a physical person, but is summoned by a soul that yearns for salvation.

Универзитет у Београду
Филолошки факултет
vuk.petrovic@fil.bg.ac.rs

Примљен: 31. јануара 2022. године
Прихваћен за штампу марта 2022. године

Др Љиљана М. Ћук

НАРЦИС И ЖУДЊА ЗА ОДРАЗИМА – ДВОЈНИЦИ НАБОКОВИЈАНЕ

Читав романескни опус Владимира Набокова прожет је темом двојништва. Први схизофреник Набоковијане је Смуров, главни јунак новеле *Шпијун*. Његова се перцепција цепа после неуспелог самоубиства. Херман Карлович (*Очајање*) нашао је свог двојника у скитници Феликсу. У *Сиварном живоју Себастјана Најша* инсталиран је металептички двојник који постоји само у сећању других ликова. Клер Квилти је „ја-двојник“ Хамберта Хамберта (*Лолиџа*). У комплексној и криптичној *Бледој вайри* двојништво настаје из више приповедних равни. Тако је Џон Шејд сенка В. Боткина а Чарлс Кинбот његов одраз. Сенка и одраз се сусрећу и анулирају, а луди Рус В. Боткин остаје нетакнут помором којим се роман завршава. Главни јунак романа *Полегај Арлекине* пишчев је допелгенгер, „неидентични близанац, пародија, лошија верзија живота неког другог“.

Кључне речи: Набоков, романи, двојник, *гойџелјантер*, дублер.

1. Увод. Набоковијана је прожета различитим призмама двојништва, иако је Владимир Набоков говорио како је мотив двојника застрашујуће досадан.¹ Истина је, међутим, а овај рад ће то и доказати, да двојник не само што није био досадан за нашег писца него му је, баш напротив, био интересантан у највећој могућој мери. Наиме, у двојничком кључу написани су, како ћемо видети, (скоро) сви Набоковљеви романи.

Међутим, двојници које је Набоков инсталирао у својим текстовима, надилазе препознатљиве и једноставне црно-беле двојничке дихотомије, познате књижевности.

¹ *If we consider the Dr. Jekyll and Mr. Hyde story as an allegory – the struggle between Good and Evil within every man – then this allegory is tasteless and childish* (НАБОКОВ 1980: 251).

Поред немаштовитости у употреби двојничког мотива, Набоков се гнушао *Двојника* (1864) Ф. М. Достојевског и због неуверљивости измаштаног света у којем се Гољаткин (лик из реченог романа) кретао. С друге стране, управо због уверљивости Набоков је ценио *Необичан случај докџора Цекила и његовог Хајда* (1886) Р. Л. Стивенсона. Одушевили су га Стивенсонова естетска убедљивост и стил, пунокрвна жива фантазија и оригинална идеја. Набоков у својим предавањима каже: „Ако доктора Цекила и господин Хајда схватимо као алегорију о борби добра и зла која се крије у сваком човеку, онда је та алегорија бљутава и детињаста“.² У својим романима Набоков је превазишао чак и сопствене, изузетно високе, стандарде (и) двојничког наративног механизма. „Користио је разнолике варијанте мотива двојника, од једноставних и оних лажних, преко огледалне рефлексije па све до двојничких представника реалног и идеалног света“ (MEYER 1997: 198).

2. ПРОБЛЕМ НАБОКОВЉЕВИХ ДВОЈНИКА. Двојнички ликови Набоковијане су по својој сложености тешко сагледиви, штавише – неки од њих су нерешене загонетке и до данас. Не само да су нетипични, већ су и апсурдни, проистекли из металептичке немогућности егзистенције у више планова. Или су флуидни, или рефлексни, или сеновити, или онострани, или по мало од свега тога. Као такви, они прелазе оквире нормалне људске перцепције.

О јунацима и шизофреницима романеског опуса Набокова писано је нашироко. Овај рад, међутим, представља синтезу и покушај да се разлуче типови Набоковљевих двојника и да се они што прецизније сагледају, те да се нађе, ако постоји, заједнички именитељ свима њима.

3. ТИПОЛОГИЈА ДВОЈНИКА. У релевантној литератури о двојницима и њиховим типовима наилазимо на, за Набоковљев опус, недовољно развијену типологију. Постоји подела на добре и зле двојнике, односно на различите манифестације двојника. Они су сабласти, савести, огледала-слике, демони и сл.

Ендрју Вебер издваја девет критеријума за дефиницију двојника. Двојник је фигура лакановске визуелне компулзије, представља објективизацију самог себе, видљив је и зависи од примарног ега; другачије се изражава (*double talk*); перформативан је; репрезентује и разум и чула (несвесне инстинктивне силе); постоји игра моћи између њега и ега, има потребу да контролише, субверзиван је; дислоциран је од домаћина и дислоциран је у времену; враћа се и понавља – непознат и непризнат, и непријатан (*Unheimlich*); мушко је; читалац се не поистовећује са њим него са примарним егом; производ је дисфункционалне породице (WEBER 1996: 5). Међутим, двојник може да репрезентује и несвесне силе које су наиндивидуалне и не мора да буде субверзиван. Може да буде и женско. Читалац не мора да се поистовећује са представником примарног ега без обзира на глас и начин приповедања. Вебер каже да двојник зависи од примарног ега, што не мора бити

случај кад имамо равноправну браћу или истоветнике као двојнике. Браћа истоветници такође оповргавају критеријум дислоцираности у времену. Непознат, непризнат и непријатан двојник више не мора да буде. Напротив, може бити оличење свега позитивног.

Шта чини основни наративни конструкт двојника и које услове он мора да задовољи. О двојнику говоримо: кад постоје два лика (1), која су физички слична или истоветна (2) и кад су они у неком односу, обично антагонистичком (3) (Ћук 2021).

Међутим, под двојнике се сврставају два потпуно различита мотива, и то је оно што ствара забуну. Двојници су и отелотворени демони подељеног ума, али и истоветни ликови који замењују улоге. Данкиња Фарохолт Гру (2009) сматра да постоје две врсте допелгенгера и да су они сврстани у исту категорију само из формалних разлога. По њој, Фројд говори о два типа двојника. Један настаје из потиснуте нарцисоидности а други као побуна против процеса социјализације (FAROHOLT 2009).

Двојнички мотив се, по нашем мишљењу, заснива на перцепцији себе као другог и другог као себе (Ћук 2021). Цветан Тодоров, који је у *Увогу у фантасиичну књижевност* разврстао теме фантастике на „ја-теме“ и „ти-теме“, у једној малој напомени је, у контексту тема, поменуо и двојнике: „Неће нас изненадити ни ако пронађемо слику двојника и у једној и у другој мрежи тема које смо установили“ (Тодоров 2010). Критеријум који је Тодоров применио за своју поделу је дихотомија „опажање/ други као предмет полне жеље“. Међутим, кад је у питању двојник, тзв. други заузима далеко шири спектар мотива него што је „полна жеља“. Тодоров одбацује законмерност несвесног, ограђујући се од основа које је са примарном едипалношћу поставио Фројд. За Јунга и његове настављаче људско биће креће се из сфере несвесног у сферу свесног (НОЈМАН 1994; КАНДИЋ 1983; ЈОВАНОВИЋ 1983; Ћук 2021). Дакле, у Фројдовом кључу двојник потиче из индивидуалног несвесног, у Јунговом, из оба, и из индивидуалног и из колективног несвесног (PROGOF 1956; MEGIR 1974; STIVENS 1997).

Репрезентацију ове чињенице имамо управо на примеру двојничког мотивског комплекса. У књижевности двојник се појављује као сенка, савест, сабласт, сан, одраз.

Временом, добија људско тело и стиче телесну аутономију иако представља засебно а исто људско биће. Присутан је и други тип двојника. То су истоветници који мењају улоге. Они представљају два одељена бића. Ове две врсте двојника су потпуно одвојене категорије. Настају из супротних логичких операција, из анализе и синтезе. Један тип двојника настаје разлагањем, разлучивањем, удвајањем једне индивидуалне психе, а други – сумирањем сличности две особе и тежњом ка консензусу. Први двојници су „ја-двојници“, ови други су „ти-двојници“ (Ћук 2021). Дистинкција „ја/ други“ формираће две тематске мреже мотивског комплекса двојника. Ради прегледности, погледајмо табеларни приказ особина ја- и ти-двојника.

ЈА-двојник	ТИ-двојник
иста „ДНК“ ²	различита „ДНК“
једнина (подстанар)	множина (браћа, истоветници)
појединац	друштво
приватни домен	јавни домен
репресиван	мање репресиван
регресиван у времену	прогресиван у времену
одраз, сенка, душа, слика, огледало, гениј, друго ја, дух, савест, временски двојник	људско биће
фантастично	реалистично
индивидуално несвесно	колективно несвесно
центрифугалне силе	центрипеталне силе
„мало путовање душе“ (разрешавање проблема личности)	у мањој мери лични проблем, више проблем уже или шире заједнице
у већој мери тема погледа, визуелног	у већој мери теме дијалога, аудитивног
кад је ја-двојник неинтегрисан – шизофренија	кад је ти-двојник неинтегрисан – аутизам, осама

Табела 1. приказ особина ја- и ти-двојника (Ћук 2021)

За потпуно јасну поделу на ја-двојнике и ти-двојнике, неопходно је уочити да ја- двојник има подтипове које не треба мешати са ти-двојницима. Индивидуално несвесно, у Јунговом смислу, захвата не само патолошко трауматско потискивање (као код Фројда) него и широк дијапазон психе који је изван фокуса свесног ега. Ово је изнимно важно јер проширује досадашње виђење двојника (MILLER 1985; WEBER 1996) као злог, антагонистичког духа из подрума свести. Двојник може доћи, да тако кажемо, и са „истог спрата свести“ из неког прокаженог закутка (дивље, сексуално, хомосексуално, социјално нестандардно) али и са таванског простора (нивоа надсвести) кад репрезентује душу, савест, анђела и сл. То су и даље ја-двојници јер проистичу из једне особе (јунака).

Ја- и ти-двојници су две стране истог новчића. С једне стране, биће се цепа разлучујући део себе који треба ближе да упозна и освести. С друге, два појединца се доводе у везу по сличности, и њихова различитост се потиже, они бивају међусобно замењиви. Процес се заокружује идући од једног ка двојству и од двојства ка једном. Мотивски комплекс двојника је, да тако кажемо, огледалан, има две стране.

Фабула може да почне и заврши у било којој тачки овог кружног процеса (успешне или неуспешне) интеграције садржаја свести. С једне стране, процес иде од разлучивања другости, упознавања другости и (не)спознавање

² Овде коришћена метафора ДНК изравно погађа у смисао. Дакле, у питању је једна особа чији се его поделио.

другог као свог у себи. С друге, процес полази од препознавања истости у другоме и (не)спознавања себе као другог (Ћук 2021).

Подела на ја- и ти-двојнике, како ћемо ниже видети, помоћи ће бољем сагледавању Набоковљевих двојничких ликова.

4. АУТОБИОГРАФСКИ ПРЕДСТАВНИЦИ. Набоковљеви аутобиографски представници по дефиницији нису двојници, али ћемо их навести да се не би погрешно одређивали. О јунацима којих романа је реч?

Набоков се представио руској књижевности романом *Маџењка* (1926), и поздравио се са њом дарујући је романом *Дар* (1938). Један аутобиографски роман је на почетку, други на крају стваралаштва на руском језику. Владимир Набоков је Гањин у *Маџењки* и Годунов-Чердинцев у *Дару*. Ови јунаци нису двојници, али тајанствени саговорник Годунова-Чердинцева песник Кончејев могао би бити двојник главног јунака. Кога представља тихи, уљудни Кончејев којег писац изузетно цени? Да ли је могуће да је Кончејев идеални двојник Годунова-Чердинцева? По свему судећи, он је јунаков (и пишчев) алтер-его из будућности, с краја живота (на шта Кончејев својим именом упућује: *конец* на рус. значи „крај“). Овај јунак се тек неколико пута спомиње у тексту па се овом приликом њиме нећемо бавити.

И Ван Вин, главни лик романа *Ага или сџрасџи* (1969), без сваке сумње повукао је многе гене на свог творца. Анти-Тера, на којој се радња романа одвија, искривљена је реплика Тере, наше Земље. Тако је и Ван Вин идеална верзија Владимира Набокова. Ван је вешт у спорту, у завођењу, у њега је, поред сестре Аде, заљубљена и полусестра Лусет (која ће извршити самоубиство а чије име је изведено од речи *lust*, „похота“). Ван Вин је потентан, частан, поносан, успешан писац, милионер, једном речју, идеалан. Главни ликови, брат и сестра истих родитеља, Ван и Ада, представљају пишчеву таштину (*vanity*) и страст (*ardor*), Анимус и Аниму.³ Као једно биће Ван-и-Ада су метафорички представници Набокова, никако његов (двосложни) двојник.

5. НАБОКОВ У СВОМ ШТИВУ. Још у раном роману *Краљ, дама, њуб* (1928) В. Набоков је виђен од стране приповедача како се сунча заједно са својом витком женом. Јунаци доспевају пред свог аутора у роману *Позив на њојубљење* (1936) (кад главни јунак Цинцинат својом смрћу „излази“ из једне дијегезе и улази у већу) и у роману *У знаку незаконито рођених* (1947) (кад главни јунак Адам Круг умире). У *Пнину* (1957), роману о добричини и баксузу Тимофеју, Набоков је 3. лице („очаравајући предавач“) да би на крају, као 1. лице, преузео глас приповедача. У роману *Прозирне сџвари* (1972) писац Р. изван дијегетичке равни комуницира са главним јунаком Хјуом Персоном. Р је умро и одатле (с оне стране) води нарацију. Латинично „р“ (R) обрнуто је од руског „ја“ (Я) и упућује опет на ауторску инстанцу.

³ Набоков је рекао да је *Ага* његов најличнији роман. Страст двоје јунака одговара унутрашњем загрљају уметника и његовог властитог генија. Љубавна прича догађа се на близаначкој планети Анти-Тери, у свету могућег, Анти-Тера одражава стварност Тере (Ћук 2013а).

6. „Прави“ двојници. Двојнике ћемо наћи у следећим Набоковљевим романима: *Шиијун* (1930), *Очајање* (1934), *Стварни животи Себасијана Најџа* (1941), *Лолита* (1955), *Бледа вајра* (1962) и *Поледај арлекине* (1974).

Два романа се најдиректније базирају на мотиву допелгенгера: *Очајање* (на руском 1934. Париз; измењено издање на енглеском 1965. Монтре)⁴ са изврћањем овог мотива наглавачке и подругљивим реминисценцијама на Достојевског и његове подражаваоце; и *Поледај арлекине* (1974), последњи пишчев роман у којем је главни јунак Вадим Вадимович „неидентични близнац, пародија, гора верзија“ самог Владимира Владимировича Набокова.

Али, пођимо редом.

6. 1. Први СХИЗОФРЕНИК НАБОКОВИЈАНЕ. Смуров, главни јунак новеле *Шиијун*, пуца себи у груди после батина добијених од Кашмарина, мужа своје љубавнице Матилде и – преживљава. Међутим, његова перцепција се цепа. Он посматра себе са веће или мање раздаљине, подељен на правог Смурова (3. лице) и на Смурова-приповедача (1. лице). Негујући „тврдокорне паразите“ својих слика у сећањима људи којима је окружен, Смуров тражи и шпијунира сопствене одразе: „Тако сам решио да се докопам Смуровљеве суштине, већ схватајући да на његову слику утичу климатски услови у разним душама“ (39). Схизофрени Смуров се удвојио како би растеретио его од непрекидних понижења. Он се измешта из себе померањем наративног гласа. Из оног што чини, сазнајемо у којој мери је далеко од памети. Он прогања Вању која воли Мухина и присиљава је на пољубац милосрђа, отима писмо Романа Богдановича из којег сазнаје ружан извештај о себи и сл. Смуров се бави својим одразима, али алтернацијом гласа приповедања постигнут је утисак о подвојености јунака на примарни и секундарни его. Примарни је дат из 1. лица а секундарни из 3. лица. Примарни је надређен секундарном, он је сведок и има божанске прерогативе, што значи да је јунак у својој болести, да тако кажемо, доспео у проширено стање (наративне) свести. Игра са гласом најављује Набоковљеве металептичке продоре из једне равни дијегезе у другу, што ће бити (како ћемо касније видети) његово омиљено наративно средство. Овом раном новелом Владимир Набоков отвара опсесивну тему свог приповедања – двојника.

6. 2. ОЧАЈАЊЕ. Главни протагониста романа је богати индустријалац и произвођач чоколаде Херман Карлович. Он је схизофреник, што у највећој мери дознајемо из описа његовог интимног односа са Лидијом кад се Херман удваја и посматра самог себе:

„Налазио бих се у кревету с Лидијом... и тада бих сасвим изненада схватио да је ђаволак Расцеп преузео ствар у своје руке... Тај осећај да сам у исто време на два различита места пружао ми је изузетно узбуђење“ (32). Злодух јунакове расцепљене личности налази свој одраз у случајном скитници

⁴ Након тридесет година Набоков прерађује *Очајање* и 1965. га објављује у Монтреу. Две верзије романа, руска из 1934. и енглеска из 1965. као да опетују мотив о којем говоре.

Феликсу. Херман Карлович је на Феликса набасао у околини Прага, где је овај несретник лежао на трави и мирно спавао. Луди Херман укопао се у месту угледавши човека који је личио на њега као јаје јајету. Тако започиње однос два лика, индустријалца и скитнице. После овог судбоносног сусрета Херману се у хотелском огледалу привиђа Феликсов лик. Суманута идеја да побегне од банкрота и подигне паре од осигурања тако што ће инсценирати своју смрт (подметнуће убијеног Феликса), није му давала мира. Тек након пола године ступио је поново у контакт са Феликсом, убедио га да је он (Херман) глумац и да му треба дублер, одвео га у неки шумарак, обријао га, подсекао му нокте на рукама и ногама, зачешљао, обукао у своју одећу и на крају га хладнокрвно упуцао с леђа. Међутим, све припреме и интелигентни опрез, цео Херманов савршено изведени злочин, све је то почивало на погрешној претпоставци. Јер, између убице и убијеног није било ама баш никакве физичке сличности. Мотив персонификације расцепљеног ега Хермана који полако луди претходи мотиву његовог физичког истоветника, јер Феликс због своје сличности са Херманом, треба да буде његов дублер. Феликс није стварни двојник Хермана Карловича, није имагинарни зли продукт једног схизофреног лудака, већ колатерална штета и наивна жртва његовог болесног ума. Фикс- идеја о сличности двојице јунака, проистекла из лудила једног од њих, ставља роман у ранг вредне психолошке студије. И на метатекстуалној равни може се наћи мотив двеју јединица које опетују двојничку напоредност. Роман се састоји од једанаест поглавља (1+1); време основне фабуле дешава у временском интервалу од једанаест месеци (1+1); Херман треба да се нађе са Феликсом у Тарницу 1. октобра (1. 10); време доласка једног од ликова на станицу је 10 и 10 итд.

Дакле, два супротна логичка правца из којих се концепт двојника (као симболичког средства интеграције другости) манифестовао у књижевности кроз векове, у овом Набоковљевом роману су обједињена, изврнута наглавце и превреднована. Јер, несрећни Феликс нити је ја-двојник Херманове луде психе (није фрагмент његове свести), нити је прави дублер, ти-двојник (ни по карактеру ни по физичком изгледу не личи на Хермана), а *Очајање* је ипак у врху најбољих текстова о двојницима. Како је то могуће?

Могуће је чињеницом да овај роман тематизује двојништво и на многим местима реферише (и то на негативан, ироничан начин) на *Двојника* Достојевског и оне који су у роману Достојевског нашли свој узор.

Као што видимо, већ роман *Очајање* превазилази јасне граничне закономности Веберове дефиниције. Херман је схизофреник, али његово лудило није нашло уточиште у неком новом лику који се понаша зло и наопако (то би било већ виђено). Болест Хермана остаје у њему и пројектује се на другог. У складу са поодмаклим Хермановим лудилом, пројекција којој главни јунак робује везе нема са реалношћу.

6. 3. НАРЦИС ПОД МАСКАМА. Роман *Стварни животи Себастијана Најџа* говори о детективској истрази коју предузима наратор В. о животу и делу

писца, свог упокојеног старијег брата Себастијана Најта. Пун тихог и постојаног дивљења, В. покушава да реконструише ко је био његов велики узор и како је живео. Он трага за тајанственом Рускињом, последњом Најтовом љубављу, и у свом подухвату полако се али сигурно идентификује са браћом. Већ ова братска веза ствара предуслов за ти-двојништво код којег се два лика померају ка једном идентитету.

Али, у романима Владимира Набокова ништа није онако као што на први поглед изгледа. Постоји, наиме, дупло дијегетичко дно приче. Оно се огледа у чињеници да се мотиви из Најтових романа (уметнути текстови) о којима сазнајемо од В-а, преплићу са животом самог В-а (основни оквирни текст). Навешћемо само примере са Стјуартове листе ових двовалентних мотива (STUART 1968: 312):

а) лик В-овог помагача из воза Силбермана појављује се у Најтовој приповеци *Тамна сцџрана Месеца* као г. Лудић (*Siller*);

б) лик Црног (*Black*) који игра шах са Палом Паличем и В-у отвара врата са фигуром коња (*knight*) у рукама а после изводи дете у шетњу, појављује се као Шварц у *Сумњичавом Злајћојлавоу*;

в) лик Лидије Бохемски, ружне плавуше коју је В. одмах дисквалификовао тражећи Себастијанову фаталну Рускињу, појављује се као Чехиња („Бохемкиња“) у *Злајћојлавоу*;

г) лик Хелене фон Граун, која стиже у Леско и стаје у бару док јој у сусрет хрли Мадам Лесерф, појављује се као примадона у *Злајћојлавоу*;

д) пар који је извршио самоубиство у Блаубергу 1929. године, о чему В. дознаје на путу у Себастијаново одмаралиште, појављује се као професор Нусбаум и његова љубавница у Најтовом последњем роману;

ђ) В-ово писмо за г. Мортимера (послодавца) постоји у Најтовом роману *Изјубљено власништво* као погрешна коверта са пишчевим маскираним опроштајним писмом бившој љубави.

Већ је указивано на то да су В. и његов преминули брат Себастијан Најт са свим осталим ликовима романа, заправо опет само јунаци још једног романа Себастијана Најта.⁵ Доказ да је Најт аутор текста видимо када „глас“ иза В-ових леђа, после В-ове посете Кембрицу, овако саветује приповедача (и читаоца): „Запамти да је оно што чујеш троструко завијено: да је то обликовао онај који прича, преобликовао онај који слуша, а да је то мртав човек

⁵ У раду *The Fledgling Fictionalist* Мајкл Бегнал, бавећи се проблемом ауторства у овом роману, наводи мишљење неколицине познавалаца Набоковљевог дела. С једне стране су „најтовци“, аутори који сматрају да је Најт прави аутор романа. То су Дебни Стјуарт, Ендрју Филдс, Брајан Бојд итд. С друге стране је Џулија Бедер која сматра да – или је В. измислио Најта и написао истрагу и Најтове фрагменте романа, или је Најт измислио В-а. И Шломит Римон тврди да је дублетност ауторства нерешива и да ја не треба одгонетати (BEGNAL 2005). Наш писац Веселин Марковић тврди нешто друго. Он каже да је приповедач „након неуспеха да добије списак гостију, измислио даље догађаје, скупа са Силберманом, и потом читавих пет поглавља фалсификовао сопствену потрагу, а као потка фалсификата послужиле су му Себастијанове књиге“ (MARKOVIĆ 2011: 132).

из приче сакрио од обојице“ (48). Поштујући приповедачево упозорење, закључујемо да је „мртав човек из приче“ сам Себастијан Најт, и да је, попут цртача који црта руку која црта саму себе, управо он написао роман *Стиварни живој Себастијана Најта*.

Дакле, пред собом имамо наратив са извандијегетичким аутором који је предмет, тема приче, и главни унутардијегетички лик. С. Најт постоји једино у сећању других ликова. Као живо непостојање око којег се врти све што постоји у наративу, он је попут трансцендентног божанства приче, невидљив и, истовремено, омнипрезентни аутор исприповеданог света. Сви ликови у причи су његове креатуре. Као што знамо, креатуре (ликови надређеног приповедача) нису двојници. Ипак, има ли двојништва у овом штиву?

Да ли је Себастијанов брат В. у двојничкој позицији у односу на свог брата Себастијана? Одговор је: да – ако Најта посматрамо као унутардијегетички лик. В. је у том случају ти-двојник који открива другог ти-двојника и полако се стапа са њим.

Да ли су ликови који се одражавају у две дијегезе, у оквирној и у уметнутим дијегезама (Себастијановим романима) у двојничкој позицији? Одговор је: да. Као одрази, они припадају ја-двојницима (један је одраз другог) иако немамо примарно „ја“ (примарна „ја“) и његов одраз (и њихове одразе). Јер, не можемо да тврдимо да је оквир надређен уметнутом тексту само зато што „физички“ садржи уметнути текст (Себастијанове романе) – можда су управо Себастијанови романи извор, узрок и смисао оквирних дешавања.

Проблем са дијагностиковањем „примарности“ крије се у оку посматрача (читаоца). Ликови се одражавају преко границе два дијегетичка света, оквирног и уметнутих светова а ми можемо да посматрамо или један или други свет а никако оба истовремено.

Литерарни мађионичар Владимир Владимирович Набоков је отишао много даље од највиших литерарних домета жанра у којем се окушао, у овом случају, детективском и двојничком. Нарцисова жудња за огледалима Себастијана Најта опетује једну те исту мистичну поруку о омнипрезентији демијурга коју Набоков потенцира из дела у дело. Јер, „једини прави број је један. Све остало је понављање“ (95).

6. 4. ДВА ПУТА ХАМБЕРТ. Роман који је Набокову донео светску славу је *Лолита*. Мало је познато да је то још један Набоковљев роман о двојништву. На површини приче имамо талентованог и надахнутог професора француске књижевности Хамберта Хамберта, који се заљубљује у дванаестогодишњу Долорес-Лолиту и, да би јој се приближио, жени се њеном мајком Шарлотом Хејз. Шарлота гине у саобраћајном удесу, Хамберт преузима старање о пасторки и отискује се са њом из затечене средине. Иако није невинашце, Лолита упада у Хамбертову клопку уцена и условљавања и постаје му љубавница и заточеница. После две године путовања и одседања по америчким хотелима, Лолита полази за руком да побегне од Хамберта са Клером Квилтијем, којег ће ојађени Хамберт на крају романа убити. Међутим, у тексту су оста-

вљени трагови који говоре другачију причу. Ево коју: Педофил и убица Хамберт-Квилти-Кларк (једна личност, три имена), заљубљује се у Долорес, жени се њеном мајком и убија је.⁶ Бежи са својом малолетном жртвом у *Зачаране ловце* и управо ту и њу убија. У заточеништву пише своју исповест „обудовелог белца“. Измишља Клера Квилтија (у слободном преводу „Чистог Кривца“), Лолитино бекство са њим и њен потоњи живот као удате госпође Шилер. Измишља убиство Квилтија, и као лудак ослобађа се оптужбе. Потом као „адвокат“ доставља јавности своје признање, своју срцепајајућу исповест.

Измишљени јунаци (другостепене реалности) са „правим“ јунацима (првостепене реалности) равноправно постоје у причи. Клер Квилти заиста прати Хамберта и Лолиту у свом црвеном ауту. Лолита заиста нестаје из болнице. Хамберт заиста покушава да уђе у траг бегунцима. Он заиста прима писмо од удате Долорес Шилер и заиста иде да убије особу која му је украла плен. Али, све је то надахнути педофил могао да измисли како би се одбранио од оптужби. Уосталом, он је лечени ментални болесник. Више пута на почетку романа он указује на своје посете санаторијумима. Хамберт и Квилти су двојници а расцеп Хамбертовог демонског дела личности почиње на трему хотела *Зачарани ловци* кад се пијана особа која седи на столицу у мрачном ћошку обраћа Хамберу и зове га на ручак.⁷ Слажем се са Текинером и Марковићем који сматрају да је Хамберт убио Лолиту.⁸ Јер, пре него што је убијен, Квилти мора да прочита Хамбертову песму из које провејава језиво признање убице да је ухапшен од стране федералне полиције и да је његов монструозни део (Квилти) рашчеречио девојчицу: „Кад сам адамовски наг стајао пред федералном полицијом и свим њеним жежућим звездама...“ (297). „Док си ти/ луцкасту лутку раставио/ и главу јој бацио/ због свег што учинио си/ због свега што учинио нисам/ умрети мораш“ (298). На крају прегањања са својим мрачним двојником, Хамберт признаје: „Ово је, рекох себи, крај једне ингениозне драме коју је Квилти инсценирао за мене“ (303). *Ergo*, Клер Квилти, као довитљивији, лукавији, ђавољи део

⁶ „Набоков је податке из чланка *Савршени злочин*, објављеним у *Њујорк Тајмс* 2. септембра 1952. о извесном Едварду Грамару који је убио супругу Дороти у намештеном саобраћајном удесу, унео у Ремсдејлску епизоду, када Хамберт стоји поред Шарлотиног гроба и приповеда о томе. На крају пасуса Хамберт признаје: Ја сам био успешнији, *I did better* (285)“ (Ћук 2013а: 156).

⁷ Присила Мејер сматра да Квилти није измишљен али да му Хамберт приписује оно што жели у себи да потисне. По њој, Хамберт и Квилти задовољавају критеријуме двојничког жанра из 19. века: *Only Humbert and Quilty fulfill the criteria of the well-defined nineteenth-century genre of the literary double in which the boundaries between host and double are blurred, dialectic, and the conflict between them unresolvable* (MEYER 2009: 5).

⁸ Текинер мисли да је Хамберт у затвору због Лолите а не због убиства Квилтија (BOYD 1997). Веселин Марковић каже: „Своју унутрашњу борбу с Квилтијем наратор је стилизовао у потере и отмице, и целокупну стварност преобликовао према тој халуцинацији“ (MARKOVIĆ 2011: 179).

Хамбертове психе смислио је драму у којој се правда пред собом и пред светом. У поцепаном уму главног јунака лежи и мотивација за његово име, настало удвајањем речи (Хамберт Хамберт). Чињеница да Хамбертов адвокат – Клеренс Кларк (истих иницијала као Клер Квилти), који Хамбертову исповест доноси издавачу, указује на то да је Хамберт-Квилти-Кларк једна те иста особа која је обешчастила и убила девојчицу и која је можда ипак на слободи.

Структура романа је такође преломљена на два дела а они се један у другом огледају. Други део романа почиње после прве ноћи у хотелу *Зачарани ловци* кад Хамберт и Лолита крећу у двогодишње путовање и одседање по мотелима. Тај моменат је почетак фантазмагорије после убиства Лолите. Поред Предговора на почетку и Набоковљевог Поговора на крају, мотиви су обрнуто симетрично распоређени у два дела. Првих десет поглавља првог дела огледа се у задњих десет поглавља другог дела. То су делови романа у којима је Хамберт без Лолите; Хамберт је први пут угледао Лолиту у десетом поглављу, губи је десет поглавља пре краја; у оба дела постоји љубавна компензација у ликовима Рите и Валерије; Хамберт иде из Бирдслија и гони га Квилти, и обрнуто – Хамберт иде натраг у Бирдсли и гони Квилтија (НАМРИТ 2003). У првом делу Хамберт добија писмо од Шарлоте Хејз, у другом добија писмо од Долорес. Паркингтон је место где Хамберт одседа и пре ноћи проведене с Лолитом и пре убиства Квилтија. У Паркингтону Хамберта обе ноћи мори несаница и узалудно телефонира, у првом случају у Лолитин камп, у другом случају у Квилтијев замак. Прва и последња реч романа су исте: *Лолити*.⁹

Набоков је начинио два симетрична дела романа како би читаоца навео на симболично читање штива. Зато и *Лолити*у треба посматрати као двојничку структуру а Хамберта Хамберта као ја-двојника, расцепљену личност, убицу и покајника.

6. 5. ОДРАЗИ И СЕНКЕ. Роман *Блега вајџра* састоји се из четири дела: Предговора, Поеме, Коментара и Индекса. Коментари заузимају највећи део романа. Њихов аутор је Кинбот, универзитетски наставник који спушта фусноће на стихове свог колеге песника и комшије Џона Шејда. Након Шејдове погибије Кинбот краде Шејдову поему, склања се „у илегалу“ и дописује свој текст. Поред догађаја који су везани за живот у Њу Вају и Џона Шејда, Кинбот нам из коментара у коментар открива једну велику тајну – да је он заправо краљ Зембле Чарлс Други Вољени, да је избегао пред новим режимом и да га прогони специјална служба и агент по имену Градус. И таман кад се Градус приближава зембланском краљу, страда Шејд. Убија га грешком извесни Џек Греј, бивши робијаш који тражи судију Голдсвортија да се освети зато што га је овај послао на робију.

⁹ Опетују се и бројеви: Лолита живи у Утринској 342, прва соба коју изнајмљује Хамберт у *Зачараним ловцима* је 342, има укупно 342 мотела које су Хамберт и Лолита посетили за годину дана (Ћук 2013а).

У комплексној и магичној *Блегој вайри* Набоков је употребио читав ешалон својих мађионичарских трикова. На овом месту, у складу са темом рада, говорићемо само о мотивима двојника.

Заступљена су оба типа двојништва. Тему ја-двојника налазимо у чињеници да је приповедач Чарлс Кинбот заправо В. Боткин, луди Рус, професор Вордсмит факултета. На то се недвосмислено указује у тексту када се помиње Шејдов колега Боткин, „амерички учењак, пореклом Рус“, на то указује анаграм „Боткин-Кинбот“, на то указује и сам Владимир Набоков у интервјуу Морису Доблијеру јуна 1962. године, одмах по објављивању романа.¹⁰

Боткин је его-манијак са комплексом величине и расцепљеним умом. Кинбот је његов ја-двојник (они су иста особа, једна особа, и одсад па надаље зваћемо ту особу Боткин-Кинбот). Из Боткин-Кинботових генијално маштовитих коментара сазнајемо да је он био опседнут Шејдом, да га је шпијунирао, да је хомосексуалац, да је избегли земблански краљ итд.

У *Блегој вайри* Набоков је инсталирао више равни приповедања, више дијегеза. Наративни механизам уметнутих прича, испробан у роману о Себастијану Најту, велики књижевни илузиониста овде још више усложњава. Сада имамо једног јунака који учествује у чак три приповедне равни. Приповедач Боткин-Кинбот партиципира и унутар онога о чему пише, и у равни изнад те, али и у уметнутој причи о Зембли.

Друга тема двојништва почива на чињеници да је Боткин-Кинбот супроставио два текста, поему Џона Шејда и своју бајку о Зембли на начин да се та два света одражавају један у другоме као у неком чудном изврнутом огледалу. Везе и повезе ова два света су разломљене, танане и прекобројне. Боткин-Кинбот стоји насупрот свом антиподу Шејду у некој врсти ти-двојништва, где јунаци нису налик један другоме него су опозитни, обрнуто симетрични. Један је доличан и угледан, песник и *strait*, други је неприхваћен, прогнан, критичар и *queer*. Међутим, антагонизам јунака, произведен из једине (Боткин-Кинботове) перспективе, разрешава се стапањем – нападнут је Боткин-Кинбот од стране Градуса али гине Џон Шејд, убијен од стране Џека Греја.

Јакоб Градус је неуспели атентатор на Чарлса II (Боткин-Кинбота). Можемо га видети као мрачну сенку и самоубилачки нагон свог приповедача који се полако али сигурно креће ка самоубиству.¹¹ Тако посматран, Градус је ја-двојник Боткин-Кинбота. Зато је најтачније да нашег троструко расцепљеног јунака, ради сналажења, именујемо „Боткин-Кинбот-Градус“.

Ја-двојништво протеже се кроз различите дијегезе (Боткин-Кинбот-Градус) и ствара оптичку варку због које га је тешко разумети, оно је логички апсурд. Ти-двојништво у роману такође није ништа мање захтевно. И оно произилази из апсурда да се два различита текста противстављају јед-

¹⁰ [T]he nasty commentator is not an ex-King of Zembla nor is he Professor Kinbote. He is Professor Botkin, or Botkine, a Russian and a madman (DOLBIER 1962: 5).

¹¹ Сам Набоков је рекао да је Кинбот извршио самоубиство након што је окончао рад на књизи (НАБОКОВ 1973: 74).

но другом, о чему нам приповеда узурпатор наративне истине, луди професор. Па зато, пошто и сенка (Џон Шејд) и одраз (Кинбот) имају исти извор (В. Боткин),¹² исто сенче и исто одражавају, обрнуто су симетрични једно другоме као руке истог човека. Сенка и одраз се сусрећу и анулирају, а луди Рус В. Боткин остаје нетакнут помором којим се роман завршава.

Иако перцепцију отежавају и многи други захтевни задаци, пред које је Набоков ставио свог читаоца, можемо слободно рећи да је светлуцаво чудо *Бледе вајуре* и роман о двојништву.

6. 6. ПОГЛЕДАЈ АРЛЕКИНЕ. Има мишљења да је Владимир Набоков добио инспирацију да напише овај свој роман кад је прочитао биографију коју је о њему написао Ендрју Филд (SWEENEY 1977: 295) а која је имала мало или нимало везе са истином. Тако је настао јединствени двојник у светској литератури – Вадим Вадимович, Набоковљев допелгенгер, „неидентични близанац, пародија, лошија верзија живота неког другог“ (135). Какав је Набоковљев двојник? Он нема ентомолошких склоности свог творца; нема рефлексивно-носталгичног жала за минулим временима (летимично прелази преко година детињства); његова библиографија је далеки одјек Набоковљеве; његове жене (Ајрис Блек, Ана Благово, Лујза Адамсон, Изабела) мање или више реферишу на јунакиње Набоковљевих романа. Вадим је уместо Набоковљеве опсесије временом, опседнут простором и има посебан психолошки проблем („Нумерички нимбус“). Наиме, када се у мислима окрене за 180 степени, не може да замисли обрнуту перспективу простора који га окружује. Вадимова последња љубав „Стварност“ теши Вадима да је побркао дирекцију и дурацију (просторност и темпоралност). Али то није све, Вадим има сталну слутњу да је ехо неког супериорнијег Ја. Он покушава да се сети свог имена (Небесни, Набедрин, Наблидзе, Мекнаб) и не престаје да се пита: „Шта је та друга особа, која ми је била обећана, која ми припада?“ (343).

Однос Вадима из света романа према свом творцу изван тог света, дакле, креације према креатору, аналоган је нашој људској позицији унутар задатих димензија нашег света према Извору тог света и нас у њему, било да у његово постојање верујемо или не верујемо. Набоковљево реферисање на Онострано прожима сва његова дела па није искључено да је последња Вадимова љубав (Стварност) нико други до сам Владимир Владимирович, божански извор ове шашаве дијегезе.

Набоков је још једном прекорачио металептички оквир. Ставио је свог двојника у затворени дијегетички свет, са самим собом као недокучивим прототипом, извором и „хостом“ извандијегетичке равни.

Кад се не би радило о лику који „представља“ В. Набокова, Вадим би био само још један ишчашени лик Набоковијане. То јест, овде нема класичних двојника (ликова унутар света текста који задовољавају критеријуме двојништва) него опет металептичко суперпонирање две реалности, праве и измишљене, са идејом да се тзв. права доведе у питање.

¹² Иза Џона Шејда стоји В. Боткин. В. доказе у Џук 2016.

7. ЗАКЉУЧАК. Још у првој новели Набоков је далеко испредњачио у варирању и надоградњи мотива двојника. Двојнички расцеп јунака *Шпијуна*, *Очајања*, *Лолије* и *Бледе вайре* мотивисао је лудилом да би кроз призму умерене свести, проблематизовао саму природу стварности, перцепције и психе, а да је стварност схватао као креацију говори његова игра са прекорачењима стварности исприповеданог. Тамо где се нису располутили лудаци, располутила се стварност (*Себасијан Најџ*, *Арлекини*), или се десило и једно и друго (*Бледа вайра*).

Ја-двојник који се протеже кроз (најмање) три приповедне равни у *Бледој вайри*, у *Арлекинима* је и коначно искорачио из свих наративних оквира посежући за својим „домаћином“ изван дијегезе. Није погрешно претпоставити да је и сам В. Набоков имао сличних амбиција према (свом) Творцу.

Цепање ликова Набоковијане, њихови фрагменти, сенке и рефлексије кроз више димензија, њихово лудило и потреба за аутором и „стварношћу“, опетују тему Нарциса који жуди за својим одразима.

Дихотомија идеално–земаљско, онострано–овострано, од Платона преко романтичара до ретког постмодернисте, са двојничким романима Набокова достигла је ненадмашне врхунце метафизичке сублимације.

ИЗВОРИ

- НАБОКОВ, Владимир. *Машењка*. Превод: Петар Вујичић. Вршац: КОВ, 1991 [1926].
- НАБОКОВ, Владимир. *Краљ, гама, љуб*. Превод: Љубинка Милинчић. Вршац: КОВ, 1994 [1928].
- НАБОКОВ, Владимир. *Шпијун и грује њриче*. КОВ: Вршац, 1992 [1930].
- НАБОКОВ, Владимир. *Дар*. Превод: Лидија Суботин. Вршац: КОВ, 1994 [1938].
- НАБОКОВ, Владимир. *Полегај арлекине*. Превод: Зоран Пауновић. Нови Сад: Прометеј, 1998 [1974].
- НАВОКОВ, Vladimir. *Očajanje*. Prevod: David Albahari. Beograd: LOM, 2009 [1934, 1953].
- *
- НАВОКОВ, Vladimir. *Poziv na pogubljenje*. Prevod: Ljiljana Mojsov. Beograd: Nolit, 1988 [1936].
- НАВОКОВ, Vladimir. *Stvarni život Sebastijana Najta*. Prevod: Ljubomir M. Radović. Beograd: Reč i misao, 2003 [1941].
- НАВОКОВ, Vladimir. *Bend Sinister ili U znaku nezakonito rođenih*. Prevod: Branko Vučićević. Beograd: Narodna knjiga, 1988 [1947].
- НАВОКОВ, Vladimir. *Bleda vatra*. Prevod: David Albahari. Beograd: Narodna knjiga, 2002 [1962].
- НАВОКОВ, Vladimir. *Lolita*. Prevod: Branko Vučićević. Beograd: Narodna knjiga, 1989 [1955].
- НАВОКОВ, Vladimir. *Pale Fire*. New York: Berkley Books, 1984 [1962].
- НАВОКОВ, Vladimir. *Ada ili Strast*. Prevod: Srđan Vujica. Beograd: Zepter Book, 2002 [1969].
- НАВОКОВ, Vladimir. *Lectures on literature*. [Vol. 1]. New York: Harcourt Brace Jovanovich; [Columbia, S.C.]: B. Clark, 1980.
- НАВОКОВ, Vladimir. *Strong Opinions*. New York: McGraw-Hill, 1973.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- ЈОВАНОВИЋ, Бојан. Двојник у свету магијске реалности. (Двојник. Миленко Пајић, прир.) *Градац* 51/52 (1983): 87–92.
- КАНДИЋ, Драгана. Двојник и његове метаморфозе. (Двојник. Миленко Пајић, прир.) *Градац* 51/52 (1983): 82–86.
- НОЈМАН, Ерих. *Историјско њорекло свесџи*. Београд: Просвета, 1994.
- ТОДОРОВ, Цветан. *Увод у фанџасџичну књижевносџи*. Београд: Службени гласник, 2010.
- ЋУК, Љиљана. *Арлекини Владимира Набокова*. Београд: ННК, 2013а.
- ЋУК, Љиљана. Бледа ватра – звездани кључеви Кобалтане. *Зборник Маџице срџске за књижевносџи и језик* LXI/ 2 (2013б): 527–543.
- ЋУК, Љиљана. Мотив двојника: ја- и ти-двојници. *Филолоџи* 23 (2021). (У штампџи).
- *
- APPEL, Alfred. Jr. An Interview with Vladimir Nabokov. *Wisconsin Studies in Contemporary Literature* 8, 2 (Spring, 1967): 145.
- BEGNAL, Michael. The Fledgling Fictionalist. (2005). <www.libraries.psu.edu/nabokov/begnal.html> 12. 03. 2019.
- BOYD, Brian. Shade and Shape in Pale Fire. *Nabokov Studies*, Vol. 4 (1997): 173–224.
- ЃУК, Љиљана. *Shine On Nabokov – Celestial Keys to Pale Fire*. Novi Sad: Graphic studio Sputnik, 2016.
- DOLBIER, Maurice. Books and Authors: Nabokov’s Plums. *The New York Herald Tribune* (American Edition, New York), (1962): 5.
- FAURHOLT, Gry. Self as Other: The Doppelgänger. *Approaching Otherness* (Issue 10, Summer), (2009).
<<http://www.doubledialogues.com/article/self-as-other-the-doppelganger/>> 11. 02. 2019.
- HAMRIT, Jacqueline. Structure in Lolita. *Oxford Literary Review* (2003). <www.libraries.psu.edu/nabokov/hamlol.htm> 12. 05. 2018.
- JOHNSON, D. Barton. *Worlds in Regression: Some Novels of Vladimir Nabokov*. Ann Arbor: Ardis, 1985.
- MARKOVIĆ, Veselin. *Uporedni svetovi*. Beograd: Stubovi kulture, 2011.
- MCGUIRE, William (Ed.). *The Correspondence between Sigmund Freud and C. G. Jung (1906–1914)*. New Jersey: Princeton University Press (Bolingen Series), XCIV (1974).
- MEYER, Priscilla, HOFFMAN, Jeff. Infinite Reflections in “Pale Fire”: The Danish Connection (Hans Andersen and Isak Dinesen). *Russian Literature* XLI (1997): 197–221.
- MEYER, Priscilla. Lolita and the Genre of the Literary Double: Does Quilty Exist? *Division III Faculty Publications* 305 (2009). <<http://wescholar.wesleyan.edu/div3facpubs/305>> 12. 05. 2019.
- MILLER, Karl. *Doubles: Studies of Literary History*. Oxford University Press, 1985. MULLAN, John. Ten of the best doppelgängers. *Guardian*, 2 May 2009.
<<https://www.theguardian.com/books/2009/may/01/ten-of-the-best-doppelgangers>> 12. 5. 2019.

- PROGOF, Ilya. *The death and rebirth of psychology; an integrative evaluation of Freud, Adler, Jung, and Rank and the impact of their culminating insights on modern man*, New York: Julian Press, 1956.
- STEVENS, Anthony. *Freud & Jung: A dual introduction*. New York: Barnes & Noble Books, 1997.
- STUART, Dabney. The Real Life of Sebastian Knight: Angles of perception. *Modern Language Quarterly* 29 (3) (1968): 312–328.
- SWEENEY, Susan. E. Playing Nabokov: Performances By Himself and Others. *Studies in 20th Century Literature* 22(2) (1998): 295–318.
- WEBER, Andrew. *The doppelgänger: duple visions in German literature*. Oxford: Oxford University Press, 1996.

Ljiljana M. Ćuk

NARCISSUS AND LONGING FOR REFLECTIONS –
DOUBLES IN NABOKOVIANA

Summary

There are two basic groups of doubles, “I-type” and “You-type” ones. You-doubles are similar identities who change roles and represent separate beings. I-doubles are created by decomposition, and dividing of one and the same individual psyche. I-doubles appear in various forms, such as shadows, reflections, ghosts, demons, etc.

Nabokov’s novels are imbued with various prisms of duality. Konchayev, the writer’s ideal double, his alter-ego from the future, appears in *Gift*. Ada and Van Vin, the main characters of the novel *Ada or Ardor*, are representation of a two-syllable ideal version of Vladimir Nabokov. Nabokoviana’s first schizophrenic is Smurov, the protagonist of the novel *The Spy*, whose perception splits after a failed suicide. Herman Karlovich (*Despair*) found his double in the tramp Felix. *The Real Life of Sebastian Knight* is an installation of metaleptic double that exists only in the memory of other characters. Clare Quilty is an “I-double” of Humbert Humbert (*Lolita*). In complex and cryptic *Pale Fire*, duality arises from several narrative planes. Finally, the protagonist of the novel *Look at the Harlequins* is the writer’s doppelganger, “a non-identical twin, a parody...” The splitting of Nabokov’s characters, their fragments, shadows and images through several dimensions, their madness and need for the author and “reality”, repeat the theme of Narcissus who longs for his reflections.

Научни сарадник
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
ljiljana_cuk@ff.uns.ac.rs

Примљен: 11. фебруара 2021. године
Прихваћен за штампу априла 2021. године

Др Јелена Панић-Мараш

АВАНГАРДНО НАСЛЕЂЕ У ПОЕМИ ЗА ДЕЦУ *ПОЛУДЕЛИ БИЦИКЛЕТ* АЛЕКСАНДРА ВУЧА

Александар Вучо је утемељивач модерне поезије за децу. Његово стваралаштво за децу највећим делом је настало тридесетих година 20. века када је у подлиску *Полиџика за децу* објављивао у наставцима поеме *Сан и јава храброј Коче* (1930), *Полугели бициклеј* (1930) и *Подвизи дружине 'Пеј њејлића'* (1931). Мало је познато да је Александар Вучо утемељивач жанра поеме у српској књижевности за децу, која након његових лирско-епских остварења креће да се развија. Циљ рада је да укаже на конституисање поеме као жанра књижевности за децу, те да на примеру *Полугелој бициклеја* покаже жанровска својства и вишеобличја периодичке форме поеме. Избор овог остварења у вези је како са његовим скрајнутим положајем у Вучовом стваралаштву за децу (о њему се по правилу не пише), тако и са оном маргинализацијом потпомогнутој од стране издавачких и уређивачких политика (испада да ова поема никада није прештампана у засебно издање након објављивања у периодици). Стога, рад уједно претендује да књижевносторијски осветли развој поеме у српској књижевности за децу реактуализацијом Вучовог до сада недовољно расветљеног стваралаштва за децу.

Кључне речи: Александар Вучо, поема, *Полиџика за децу*, фабулативни низ, игра, лиризам, футуризам, надреализам, техника, побуна.

Поема *Полугели бициклеј* Александра Вуча није била предмет засебних студија проучавалаца књижевности за децу. Она се тек узгредно спомињала или је у потпуности прећутана. Разлози за овако маргиналну позицију једним делом могуће су и у чињеници да није прештампана ниједном као засебно дело или у виду неког избора од када је 1930. године објављивана

у подлиску *Полиџика за децу* (излазила у периоду од 18. септембра до 16. октобра). Поред тога, не треба сметнути са ума да су се као Вучове поеме за децу „наметнуле“ *Сан и јава храброј Коче* и *Подвизи дружине ‘Пеј њеџлића’* које и данас представљају канонска дела српске књижевности за децу. Зашто, пак, поема *Полудели бициклеј* није била предмет озбиљнијег проучавања и зашто није прештампавана¹, а самим тим и читана питање је историје књижевности за децу и наше науке о књижевности. Овај рад има за циљ да покаже високе уметничке домете поеме *Полудели бициклеј*, евидентне не само у пољу књижевности за децу, као и да укаже на донекле уједначен синхронизитет у тенденцијама које су биле изражене у српској књижевности међуратног периода и у првом реду читавају се у авангардној стилској формацији.

Александар Вучо као изразит представник београдског надреалистичког покрета, тридесетих година 20. века окреће се писању првенствено поема које својим стилско-тематским особеностима и самим песничким изразом погађају сензибилитет стваралаштва за децу. Окренутост феномену детета и уопште појму инфантилног за надреализам као уметнички покрет било је мање-више разумљиво имајући у виду да у авангарди дете бива откривено као универзални културни симбол, док се детињство посматрало као праоснов и прапочетак, а дечји говор и мишљење проглашавају се за „нулту тачку културе“ (Љуштановић 2009: 24).

Додатно, Вучо на извештан начин проналази уточиште у *Полиџици за децу* где објављује под псеудонимом Аскерланд или Чика Аца, а поједина дела, као што је случај са *Полуделим бициклејом*, оставља непотписана с обзиром на то да је његов политички активизам у супротности са тадашњом владајућом климом. С тим у вези треба приметити да је уређивачка политика *Полиџике за децу*, чији је први број изашао 21. фебруара 1929. године, била више у педагошком духу и са доминацијом стихова Змајевих епигона. Тако авангардне тенденције које доноси Вучо и модерни импулси присутни у стваралаштву Бране Цветковића иду у прилог једног другачијег сензибилитета детета које се гради на страницама овог додатка. Самом Вучу је окретање ка литератури писаној за децу дошло у оном тренутку када му је, као и већини надреалиста, рад био додатно онемогућен Шестојануарском диктатуром. Отуда не треба да изненади и експлицитна ангажованост његових поема за децу, попут *Подвија дружине ‘Пеј њеџлића’* и *Полуделој бициклеја*, која се у првом реду читава у настојању да се друштвени односи промене. Управо на тај начин могу се тумачити завршни стихови поеме *Подвизи дружине ‘Пеј њеџлића’*:

¹ Треба напоменути да је Зорана Опачић уврстила у *Анџолоџију књижевности за децу* (2018) последње певање ове Вучове поеме. Свој избор у предговору она образлаже на следећи начин: „У изразито иновативном *Полуделом бициклеју* сједињују се футуристичка опчињеност техником и авангардни дух побуне, па машине (тротинети, бициклети, мотори) окупљене у масивним демонстрацијама на Теразијама (њихов вођа обраћа им се са врха хотела ‘Москва’) одлучују да збаци ‘јарам људског рода’“ (Опачић 2018: 38).

„Највећим делом света данас крекећу паре,
Уместо плодних њива дремају смрдљиве баре;
Највећим делом света данас су још једино сити
Хуље и паразити“ (Вучо 1933: 33).

Треба рећи и то да са поемама Александра Вуча у периодици почиње и развој поеме као жанра у српској поезији за децу. Структуру поеме *Полугели бициклеј* чине четири дела, а фабуларни ток прати авантуре бициклета условљене сталном променом места. Самим тим што је објављена у подлиску *Полиџика за децу*, то упућује и на то да Вучо у овај додатак намењен деци доноси нов приступ који карактерише одсуство педагогије, употреба деминутива, а доминира начело маште, као и друштвене критике, те се с тим у вези примећује и нека врста револуционарног набоја.

Баш као и у претходно истакнутим поемама Александра Вуча тако и у *Полугелом бициклеју* уочавамо експериментисање језиком, употребу слободног стиха, жаргонизме и изражавање у форми поеме која иначе погодује авангардном мешању стиха и прозе, али и лирског и епског. Отуда се на изванредан начин може тврдити да након лирског романа *Корен вида*, Вучо бирајући поему као доминантан модел изражавања у књижевности за децу, наставља експериментисање и са језиком и са стилем, али и формом изражавања. Оно што доминира у песничком изразу *Полугелој бициклеји* јесте тесна веза са футуристичким стремљењима.

С тим у вези, илустрације ради, треба приметити да у међуратном периоду доминација аутомобила постаје све присутнија, а аероплани све више заузимају јавни простор, па и као уметничке теме у књижевном обликовању. И док у књижевности јуре аутомобили и лете аероплани као израз футуристичких стремљења ка брзини, динамизму и симултанizmu, у књижевности за децу се јављају *убрзани* бициклети који нису достигнуће тог тренутка, али њихова брзина, а заправо побуна, напада се на истом футуристичком извору. О разлозима продора технике у сопствене поеме, сам Вучо је једном приликом изјавио:

„Стало ми је било такође да у својим поемама укажем на техничка достигнућа савременог света, убеђен, већ тада (пре више од тридесет година), да су минула времена када се у књигама за децу говорило само о малим лепотама и ситним удесима биљног и животињског света. Дете је човек, само још малог раста – човек који треба да буде упознат са целокупним савременим животом и његовим развитком.

Морам још нешто да напоменем у поређењу са данашњим научним изумима и техничким достигнућима, моја тадашња ‘техника’, у служби малих јунака и њихових прогонитеља, толико је данас већ застарела да ме нимало не би изненадило ако би се неки шврћа међу малим читаоцима од срца насмејао тадашњим проблемима савлађивања простора и времена“ (Вучо 1966: 6).

Техничка достигнућа присутна су и у поемама *Подвизи дружине 'Пет̄и ње̄т̄лића'* и *Сан и јава храбро̄и Коче*, преко луфт-балона, авиона итд. У поеми *Полудели бицикле̄и* у првом плану је бициклет који има способност невероватних акробација, чак и летења, али првенствено је необично брз. За футуризам се, иначе, везује лепота брзине, могуће јер је и утемељивач футуризма, Маринети упоредио лепоту тркачког аутомобила са лепотом Нике са Самотраке, при чему је предност дао лепоти тркачког аутомобила. Ова шокантна тврдња у најбољој могућој мери осведочава у којој мери се иза опијености брзином у ствари крије продор техницизма и у поље уметничког обликовања. Он се може уочити у тек откривеном звуку аутомобила на београдским улицама, новим киноапаратима на биоскопским пројекцијама, у јурњави за стално новим проналасцима, тзв. „техничким савршенствима”, попут аероплана, реклама, козметичких изума или у апологији спорту који се може тумачити и као „техницизам тела”. Ови различити видови *техницизма* своје су место нашли првенствено у романима са авангардним тенденцијама (рецимо, *Теразије* Бошка Токина је изразит пример). Додатно, естетика шока коју су надреалисти афирмисали у дослуху је са естетском агресивношћу, јер по Маринетију „ремек дела су само она која имају агресивни карактер“ (Маринети према Де Торе 2001: 51). Естетска агресивност делује као изненађење, шок, што су авангардни покрети и желели да постигну. У Вучовој поеми за децу она се читава у бунту малог *бицикле̄ића* према постојећем друштвеном систему, али и у критици одређених структура друштва што је све до тада било неуобичајено у поезији за децу. Наиме, ова је било оно место где се пева о „куцама и мацама“ и која по некој уобичајеној, да не кажемо, универзалној представи носи мање-више идиличне слике и исте такве садржаје са наглашеном педагошком компонентом.

Још један аспект говори у прилог вези Вучовог остварења са футуристичким тенденцијама. Наиме, „величањем машина, брзине, футуристи су указали на прекид који је створен између покретачке силе модерног живота и археолошке спорости мисли и уметности“ (Консиљ према Де Торе 2001: 54). Овај модерни живот читава се и у Вучовим поемама за децу на различитим нивоима, а понајпре у промењеној слици света и самим тим положајем детета у њему. Управо из тих разлога Вучо доноси и радикалне промене у нашу поезију за децу, па и због тога што се у његовим стиховима, првенствено поеме која је у фокусу овог рада, уочава футуристичко одушевљење уопште „модерним светом“ и „новом машинском ером“. Тако и Маринетијеве усклике „Свет је богатији за још једну нову лепоту: брзину“, те „Брзина је смањила земљу и дала нови смисао света“ треба читати у контексту футуристичког слављења брзине, те раскида са претходним традицијама и објавом једном новог света који се непосредно након завршетка Првог светског рата убрзано развијао.² Треба истаћи да се та промена готово истовре-

² Знатно касније из пера Луиса Мамфорда читамо и једну врсту критике култа брзине који је кренуо да се негује управо уз помоћ футуристичких тенденција: „култ брзине је

мено одвијала и у књижевности за децу, понајпре појавом Александра Вуча који је радикално раскрстио са претходним традицијама и првенствено својим поемама наговестио нови свет детета.

Развој човечанства након Првог светског рата је био и технички, технолошки развој, или како је то Блез Сандрап рекао да је то била епоха механике и први покушај да се она прилагоди естетици. На ову његову идеју на изванредан начин надовезује се знаменита студија Луиса Мамфорда *Техника и цивилизација* из 1934. године, време које су, иначе, научници одредили као „доба машина“. Отуда када Мамфорд тврди „Ако желимо да стекнемо јасан појам о машини, морамо размишљати како о њеном психолошком, тако и практичном пореклу; исто тако морамо проценити њене естетске и етичке резултате“ (Мамфорд 2009: 14), или „...да у машинама постоје људске вредности које нисмо претпоставили да постоје“ (Мамфорд 2009: 14), он не само да показује зависност развоја наше цивилизације од машина, већ и да идеологија, друштво, култура, сви профитирају од њих, а онда, самим тим, и књижевност. Начин на који Мамфорд говори о машини може се односити и на Вучов поступак приликом осликавања бициклета, он га антропоморфизује, даје његове психолошке особине, али приказује и етичку страну малог бициклета који се бори против (капиталистичког) система.

Окренутост ка футуристичким тенденцијама оличеним преко слављења брзине, динамизма, симултанитета, а онда и техницизма, па самим тим и транспортним средствима могу се уочити у међуратном периоду не само у основном тону Вучове поеме за децу, већ и у ставовима једног круга аутора који су стварали у исто време кад је и Вучо писао своје поеме за децу. Иако се футуризам у нашој књижевности није посебно развио као покрет, његов утицај је посредно присутан како у дискурзивним тако и у уметничким текстовима појединих аутора. Тодор Манојловић у исто време кад и Вучо пева о аутомобилима и аеропланима и велича „нови ритам времена“. Тин Ујевић слави прогрес, тј. нове садржаје инспирисане техничким, механичким напретком у којима песници треба да пронађу инспирацију. Прогрес доноси „нове мотиве, попут фабрике, арсенала, пароброда, авиона, у први план стављајући анонимне силе друштвене економије или једнообразне, механизоване гомиле пре него егоцентричност појединца“ (Ујевић према Јовић 2020: 615). На примеру Вучових поема за децу прогрес о коме Ујевић говори више је него очит на тематском нивоу, рецимо у поеми *Погвизи дружине 'Пејџ њејлића'* где један дечак ради у фабрици трикотаже, док у поеми *Сан и јава храброј Коче* дечак Коча у авантуре креће авионом, а истицањем тешког положаја деце шегрта пажња се посвећује и „анонимним силама друштвене економије“, као и механизованој гомили у *Полуделом бициклету*. Све то заправо иде у прилог не само симултанитетним тенденцијама у књижевности, већ једном ширем концепту модерности који је тих бурних

створио такво униформно окружење да се у њему, што брже путујемо, призор све мање мења“ (Мамфорд према Голианин 2020: 6).

година захватио управо захваљујући стиховима Александра Вуча и нашу поезију за децу и тиме јој омогућио високе уметничке домете.

Поред ужурбаног демографског развоја Београда у међуратном периоду, на делу је и убрзан урбанистички развој са већ тада јасно оцртаним разликама између центра и периферије. То се јасно уочава и у Вучовој поеми *Полудели бициклеј*, а као одраз стварности своје место су наша и тадашња транспортна средства (трамваји, аутомобили...) која осведочавају и убрзани технолошки напредак. Све то у Вучовој поеми резултира једном динамичном сликом Београда чиме се она на изванредан начин приближава и футуристичкој слици света. У првом реду то је уочљиво у једној новој естетици која се огледа и у језику, стилу, синтакси и доживљају света.

Тамо где је у књижевности за одрасле аероплан присутан као тема и садржај (рецимо у роману *Крила* Станислава Кракова као могуће најизразитијем примеру), у књижевности за децу је, захваљујући поеми Александра Вуча, на делу бициклет. Међутим, док у књижевности за одрасле долази безмало до стапања садржинских мотива аероплана и пилота, у књижевности за децу бициклет постоји сам за себе, те се стиче утисак да он може бити и антропоморфизован у представу детета. То се уочава већ у првим стиховима поеме где се бициклет пореди са „правим малим пробисветом“. На тај начин разазнајемо и позицију из које се пева о *полуделом бициклеју*, тј. позицију одраслог који износи и јасне судове о авантурама овог „пробисвета“. Самим тим што га именује као *пробисвеј* лирски субјект му додељује атрибуте протуве, скитнице, пустолова. Отуда се крајње оправдано можемо запитати да ли *бициклеј* има нешто од особина неког модерног пикара с обзиром на то да долази из нижих слојева а слобода му је нит водиља, сналажљив је, довитљив и успева да пређе многе препреке. Додатно, као у неком пикарском штиву постоји јасно изражен фабулативни низ, а авантуре се излажу кроз епизоде, које су, на примеру поеме, уједно заокружене за потребе периодичне публикације. Са пикаром га додатно повезује елемент друштвене критике, с обзиром на то да се у Вучовој поеми на различите начине сатиричним опаскама приказују друштвени слојеви (рецимо, начин како опсује банке иде томе у прилог).

Догодовштине *полуделој бициклеја* започињу маштањем нашег јунака за активношћу, јер чами негде на тавану, потпуно заборављен од стране свог власника. Елементи хорора су присутни у описивању тавана где дане проводи *бициклеј*:

„У сумраку кад га такне
Хладно крило слепог миша,
Нога једне бубе грдне,
Ил пацова врх од репа, Од ужаса не сме јадник
Да се макне,
Ни да мрдне,
Јер се плаши, страшно плаши“ (Вучо 1930: 143).

Одлука да се сам отисне у авантуре мотивисана је жељом за брзином (чује како на улици брује и зује бициклети и мотоциклети и то га мотивише да се препусти брзини која га нарочито привлачи). Уједно се истиче и његова жеља за осветом „целом овом смешном свету“ који је њему дат као туђ, те отуда и жеља да му се „страшно свети“. Посматрано на тај начин, има нешто од авангардног бунта, рушитељског заноса, естетике шока и скандализовања јавности у ставу *йолугелої бициклеїџа*, што отвара простор за разнолика тумачења која могу ићи од *наивне свесџи* до *par excellance* књижевне провокације и слављења футуристичког заноса.

Однос центра и периферије такође је дат у овој поеми, па и по томе је она у духу књижевности тридесетих година прошлог века. *Бициклеїџ* креће на своје путоштво управо са периферије („Са Котежа Неимара, / Где шарене, мале куће / Ко пилићи у гранама / усред башта мирно чуче; / Где још нема страшног гара, / Ни фабричког густог дима/ Да им чиста лица њина / Све испрља...“, Вучо 1930: 143) која гаји једну посебну визуру центра вароши који се пореди са бајком: „пред очима њему пуче / ко у бајци варош цела“. Поређење вароши и бајке које Вучо прави у овој поеми, потпуно је у духу тога времена. Наиме, послератни период је на посебан начин открио град, те је одушевљење градом и градским амбијентом свој одраз нашло и у књижевности која је настајала тих бурних година. То је са једне стране повезано са убрзаним развојем Београда након Првог светског рата и његове трансформације у модеран европски град. У Вучовој поеми занимљиво је да се као центар вароши види Славија³, а заправо трг као стециште, место сусрета, али и осликавања изворне градске вреве. У том контексту треба видети и опис Славије у овој поеми за децу из тридесетих година, који се наслања на сличан дух у књижевности за одрасле обележене авангардним стремљењима. Виђење централног градског трга није дато преко описа људи колико је обележено описима машина, превозних средстава. У њиховом приказивању смењују се хуморни тонови са гротескним сликама: аутобуси су угојени, пуни гнева „ко зли дуси“, „ауто-таксисти“ су у ројевима и досадни „ко љуте зове“, они лете и у том лету представљају опасност за људе и бициклет. Ужурбаност, нагли развој града, сусрет европског и патријархалног света уочава су у стиховима Вучове поеме и у том контексту он јако добро погађа дух времена.

На општем нивоу то је време кризе европског духа. Време када се Београд ужурбано развија и од турске касабе постаје модеран град. Фигуративно говорећи, Београд суочен са Европом постао је збуњен, што се најјасније види у истовременом дејству и патријархалности и демократичности. Владимир Велмар Јанковић сматра да је после рата у земљи „било много слободе за сва увожења и за сваку лудост изнутра; увозили смо политичке програме, рецепте спаса и моделе управе од комуно-републиканских до

³ Занимљиво је напоменути да је Вучо рођен и одрастао на Славији, тј. на углу Немањине и Делиградске у кући која и данас постоји (на том месту налази се ресторан Мек Доналдс).

фашистичких; увозили смо и литературу и споља и изнутра, лудовали духовно од дадаизма до надреализма, имали смо све до влашкоуличне фекалне поезије; политичари на власти имали су слободу проигравања слободе, политичари ван власти сву слободу деструкције; банкари, профитери свих врста узимали су слободу варања, научници су узимали слободу плагијата, привредници и корисници слободу најужег егоизма. И тако редом, у шареној калеидоскопској слици“ (Велмар Јанковић 2002: 97).

Ова калеидоскопска слика свој ваљани одраз нашла је и у Вучовој поеми за децу, првенствено у слици Београда, тргу Славија, а детаљи који на тој слици искрсавају попут жандара где белом руком регулише саобраћај или млекарнице која не успева од силине вреве да пренесе канту млека или корпу јаја преко трга, као и препуних кафана свађалачког света, ту слику само додатно употпуњују. Очито је да се слика Славије динамизује, убрзава у духу тадашњих тенденција у књижевности.

Исто тако, када је реч о граду још један аспект у великој мери долази до изражаја, а то је утицај хронотопа на семантички и структурални склоп дела. Познато је да су у хронотопу просторна и временска обележја готово у дијалектичкој релацији – „време се овде згушњава, стеже, постаје уметнички видљиво: простор се напиње, увлачи се у кретање времена, сижеа и историје. Обележја времена разоткривају се у простору, а простор се осмишљава и мери временом“ (Бахтин 1989: 193). У Вучовој поеми то више него јасно долази до изражаја, тим пре што се простор додатно динамизује у помахниталом слављењу брзине, што се самим тим одражава и на време које се у центру града додатно убрзава, па и услед сталне јурњаवे и гужве на престоничким београдским улицама.

Авангардни импулси премрежили су Вучову поему на различите начине и уочавају се у многим, каткада инверзивним решењима. И док Растко Петровић у есеју *Хелиоџерација афазије* пише како ноге иду коњем, Вучо у поеми за децу пева о столовима који једва носе лактове и кригле пива. Додатно, бунт који су авангардни покрети разноврсно испољавали уочава се и код Вуча, у *Јолуделом бициклеџу*, уз кога врло често стоји епитет „бесан“. Отуда он не само да крши неке кодирание друштвене норме, јер се осећа стешњено, већ жуди за брзином, слободом, неспутаношћу кретања. То се уочава у стиховима који описују како је трг постао *бициклеџу* тесан, како намерава фуриозно да се креће, да руши и газе све пред собом (каталог тадашњих становника: капуташи, официри, сељаци...), а брзо кретање доводи се у исту раван са „најсмелијим авионима“. Да га привлачи брзина очито је у овом поређењу, те он уједно и прави акробације, пење се на зид, преврће се у лету и сл. На изванредан начин он као да слави тек стечену ослобођеност и неспутаност. Такво његово понашање изазива бес окружења и отворене нападе. При томе се у описима слика тадашње друштвено стање (људи се метонимијски представљају – „брци“ се тресу, „црне браде“ дрхте „масне“... и *бициклеџ* гађају патлицанима, каменицама, кромпирима, перорезима, лењирима итд.).

Отуда не изненађује што у крајње авангардном духу *бициклејѝ* посматран кроз дурбин задобија израз „Као да се неко лице / Из точкава баш кроз жицу/ Целом овом свету плази“ (Вучо 1930: 151). То плажење је, типично, авангардни подсмех на оквире грађанског друштва, уметности, живота.⁴ Баш као што су и авангардисти били заправо реактивно усмерени, али и ангажовани, и Вучо се у својим поемама за децу (првенствено *Подвизима дружине ‘Пејѝ њејѝлића’* и *Полуделом бициклејѝу*) дотиче авангардне ангажованости виђене кроз побуну деце против (капиталистичког) система оличене у *Пејѝлићима* или у побуну *бициклејѝа* која резултира општом (друштвеном) побуном. За разлику од *Пејѝлића*, побуна *ѝолуделој бициклејѝа* прелива се и на остале „бициклете“ који у револуционарном заносу устају у борби за слободу. При томе, Вучо не заборавља да оштро критикује поједине сегменте друштва, политичку елиту, банкаре...

Поход *ѝолуделој бициклејѝа* могао би се свести на Киплингову формулу „цивилизација једнако транспорт“ (Де Торе 2001: 63) с обзиром на то да се приказују различите вратоломије *бициклејѝа* што подразумевају и динамизам перспективе, као и различита средства транспорта које *бициклејѝ* користи за свој поход. У том контексту су и описи скакања по трамвајској жици при чему се тај ход пореди са циркуским играчем на жици ком се окупљени свет подједнако диви, а читав призор подсећа на неку циркуску тачку.

Атипично понашање *бициклејѝа*, провоцирање тадашњег друштвеног система где његова појава доводи до оштре реакције која се може читати и као експлицитна критика друштвеног поретка уоквирена „намђорастим телефонима“, „алапачама-микрофонима“, агентима, жандарима, ојачарима, инжењерима (при томе се уочава и објашњење овог занимања које Вучо нуди деци: „Они који носе пуно справа/ Са којима, ко од шале, / Може брзо да се буши, / Да се руши / Да се мери / Гвожђе, камен, вода, трава“ Вучо 1930: 151), ту су и ватрогасци, лиферанти и продавци...

У општем незадовољству према бициклету учествују сви осим банкара. У самој поеми то се мотивише на следећи начин: „Само једни нису хтели, / Нису смели да се реше... / Далеко од ове хуке, / У отменој крају града/ Тару руке; / Крај прозора лепих кућа / Задовољно сад се смеше/ Сви банкарѝ“ (Вучо 1930: 151).

Моменат друштвене побуне осликан је преко доласка „изасланства неког важног“ чији је свечани дочек приређен на Теразијама (спомиње се и фонтана „нашег града права дика“) испред хотела Москва. Уједно вратоломије бициклета се пореде са фудбалским умећем тада познатог фудбалера Милутина Ивковића званог Милутинац. Окупљени народ бициклет гледа са врха хотела Москва, дакле из птичије перспективе, чиме се сам призор

⁴ О плажењу као авангардном гесту који свој одраз има и у концептуалној и савременој уметности могао би се написати засебан рад. Оно што је важно на овом месту напоменути јесте да је плажење у Вучовој поеми наговештај отпора, али и пркоса који ће мали бициклет исказати.

онеобичава: људи му изгледају као „ситни мрави“, коњи као „бесне муве“ пси и деца као „буве“, а трамваји као „чисте, брзе глисте“, док су улице као „скувани макарони“, а куће као „суве гљиве“. Све то бициклету изгледа као вртлог који се шири, а заправо је на делу онеобичена слика градске вреве и пулсирање градског живота. Ово виђење града тек донекле кореспондира са поемом коју исте године, али нешто пре, Вучо објављује у *Полијици за децу*. Реч је о поеми *Сан и јава храброї Коче*. Наиме, када Коча креће на своје путовање авионом он Београд види такође из птичије перспективе: „У том часу они лете / Већ високо изнад Саве; / Под њима се у дубини / Заглушује свака вика; / Људи налик сви на мраве / Виде им се само главе, / А варош је као слика / Остала крај реке плаве. Свуд се ведро небо шири / Свуда вео сјајне пене, / А из земље само вири / Од радија врх антене“ (Вучо 1930: 34).

Побуни малог бициклета придружују се и сви остали бициклети у граду, „разјарени, побуњени, страшним гневом набојени“, али и „мали дечји тротинети“, као и „стари борац, хроми, троми / Мотоциклет“. На овом месту могу се уочити директне алузије на комунистичко-левичарску побуну против система на којој се до краја поеме доследно инсистира. У том контексту су дати и завршни стихови које изриче лирски субјект поеме: „Иза њега читав сплет / Другарица и Другова / Које мами сад слобода, / Јер их јарам људског рода, / Већ одавно страшно гњави; / Ко бездушна мрачна вода / Заробљене мучи дави / О ко нож у срце пара“ (Вучо 1930: 151). Треба приметити да се стихови „другарице и другови“ може тумачити у склопу комунистичких идеја и укидања подела на сталезе, али и ширења хуманистичких идеја, премда се исто тако може довести на ниво чисто дечјег доживљаја света. Поема се завршава једном врстом прогласа, састављеног из два дела, који *јолудели бициклети* изриче са врха хотела Москва, где је у првом делу истакнут позив за мобилизацију свим точкашима у Београду против људског јарма („Зашто да нас свако ђубре / За нос вуче / Или сеца?“), док се у другом делу дају савети како да у тој борби победе: „Сваки од нас нека чува / Светли образ свога точка, / Јер створени нисмо зато, / Да нас сваки шврћа мува / По прашини и кроз блато, / Ил да нека лења баба, / На седлима нашим сјајним / Седи као стара квочка“, (Вучо 1930: 151). Да су, пак, у тој борби победили види се у завршним стиховима где се открива да сада сви „лењивци“ иду пешке.

Проглас бициклета је враћање на свет детета, али са јасним алузијама на борбу против потлачености. Бунтован однос према свету који је више него истакнут у овој Вучовој поеми својствен је иначе и неким другим његовим авангардним остварењима. Могуће да би се овај бунт, побуна и преврат могли на одређен начин довести у везу са рембоовским слојем у Вучовом опусу, о чему би се тек могло писати. Исто тако, бунт је присутан и у Вучовом делу *Корен вида*, поеми *Погвизи дружине 'Петї ийелића'*, као и у осталим надреалистичким остварењима. Конкретно, у поеми која је у фокусу овог рада он је директно у вези са проблематизовањем конвенција грађанског друштва коме се у неком дадаистичком маниру лирски субјект

руга, плази, баш као што у *Погвизима* пародира рецимо молитву Оче наш или гротескно приказује часне сестре, а све са циљем да уметнички оствари радикални преображај.

На самом крају треба подвући да приближавање одређеном друштвеном и политичком покрету, очитом у *Полуделом бициклеџу*, јесте у дослуху са авангардним тенденцијама, које су припремиле терен за појаву ангажоване књижевности и уметности која је свој пуни одјек у српској књижевности нашла у периоду непосредно након Другог светског рата.

Неко би у побуну бициклета могао тражити побуну играчака или побуну машина и сл., а заправо је на делу још једна футуристичка тенденција присутна у овој поеми – дехуманизација и дезинтеграција постојеће слике света. Очито је то у самој идеји да главни лик поеме буде машина, а не човек, који је до тада био доминантна тема уметности. У том контексту треба приметити да је захваљујући Вучовој поеми премреженој авангардним тенденцијама обогаћен и тематски репертоар књижевности за децу, управо увођењем „култа“ машина, као и урбаног простора.

На једном месту простор тавана на ком обитава бициклет дат је као затвор, док бициклет слуги „да постоји, лепши, лакши, / Њему туђи, много луђи, / Један сасвим други свет“ (Вучо 1930: 143). Открићу тог другог света посвећена је ова поема, он може бити свет града, свет слободе, свет бунта, свет неспутане деље игре за коју ће се након Другог светског рата у књижевности за децу у првом реду истрајно залагати Душан Радовић. Спајајући у једну готово дијалектичку релацију естетско и социјално у којој естетско задобија својства социјалног, а социјално својства естетског, Александар Вучо је и овом поемом досегао високе модерностичке домете.

Напокон о значају надреализма једном приликом је нешто написао и већ више пута спомињани Луис Мамфорд. Он, наиме, сматра да је апсурдно отписати надреализам као лудило и додаје:

„Можда је наша цивилизација та која је луда. Зар није искористила све своје моћи рационалног интелекта, сву строгу дисциплину практичне воље да би универзализовала царство бесмисленог рата и целе државе претворила у фашистичке луднице? У овоме има још нечега, осим оног видљивог. Демони за модерног човека нису ништа мање стварни од електрона; видимо само сенку и једних и других, кроз вео видљиве стварности. Надреализам нас чини свесним те чињенице и припрема неопходну апаратуру. Пре него што повратимо разум, морамо се отарасити оне највеће халуцинације – да је наше данашње друштво здраво. Својим охрабрујуће инфантимним гестовима, својим намерно понижавајућим лудоријама, надреализам нам може да срушимо нашу отуђујућу и самопоражавајућу охолост. Чак и у свом перверзном, злокобном или будаластом издању, надреалисти враћају аутономију машини“ (Мамфорд 2020: 28).

Машта у данашње време постаје наш једини преостали браник од надирућег технолошког света који прети да прогута нашу цивилизацију. У књижевности за децу машта продира са појавом Александра Вуча и на њој

се на овој или онај начин и даље инсистира, баш због тога што су, како је то Пикасо једном приликом рекао, деца изворни надреалисти. Управо стога је и Вучова поема *Полудели бициклеј* добар пример *надреалистичке* маште у српској књижевности за децу.

ИЗВОРИ

- Вучо, Александар. *Дечји њисци о себи*. Београд: Младо поколење, 1966.
- Вучо, Александар. *Подвизи гружине 'Пеј њејлића'*. Београд: Надреалистичка издања, 1933.
- Вучо, Александар. Полудели бициклет. *Полијика за децу*. Београд. Број 36, 37, 38, 39, 1930.
- Вучо, Александар. Сан и јава храброг Коче. *Полијика за децу*. Београд. Број 9, 1930.

ЛИТЕРАТУРА

- БАХТИН, Михаил. *О роману*. Београд: Нолит, 1989.
- ВЕЛМАР ЈАНКОВИЋ. *Пољед с Калемејдана*. Београд: Библиотека града Београда, 2002.
- ГОЛИЈАНИН, Алекса. Луис Јоана Мамфорд, часопис *Градац*. Бр. 216, 217. Чачак: Дом културе Чачак, Уметничко друштво Градац, 2020: 5–8.
- ДЕ ТОРЕ, Гиљермо. *Историја авангардних књижевности*. Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2001.
- ЈОВИЋ, Бојан. Српска међуратна књижевност између (механичког) футуризма и (класичне) старине. *Књижевност, култура, идентитет*. *Зборник у часопису проф. Јована Делића*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2020: 613–631.
- ЉУШТАНОВИЋ, Јован. *Брисање лава*. Нови Сад: Дневник, 2009.
- МАМФОРД, Луис. *Техника и цивилизација*. Београд: Mediteran Publishing, 2009.
- МАМФОРД, Луис. Серија *Обнова живојиа*. *Мамфорд*. Чачак: Дом културе Чачак, Уметничко друштво Градац, 2020.
- ОПАЧИЋ, Зорана. Два и по века српске књижевности за децу и младе. *Антологија књижевности за децу I*. Едиција *Десет векова српске књижевности*. Нови Сад: Матица српска, 2018: 17–53.

Jelena Panić-Maraš

AVANT-GARDE HERITAGE IN THE CHILDREN'S POEM *MAD BICYCLE*
BY ALEKSANDAR VUČO

Summary

Aleksandar Vučo is a founder of modern children's poetry. His opus for children was mostly written in the 1930's when he published in sequels the poems *Dream and reality of brave Koča* (1930), *Mad Bicycle* (1930) and *Adventures of the Gang "Five roosters"* (1931) in the magazine *Politika za decu*. It is not widely known that Aleksandar Vučo was a founder of the genre poems for children in Serbian literature, which started to develop and grow after his lyrical and epic works. The aim of the paper is to emphasize the establishment of poem as a genre of children's literature and use the example of the *Mad Bicycle* to illustrate genre features and multi-forms of the periodical form of poem. The choice of this work is connected with its marginal position in Vučo's works for children (which are usually not written about), as well as with the marginalization aided by the publishing and editorial policies (as it turns out, this poem was never printed as a separate edition after it was published in periodicals). For that reason the paper simultaneously intends to shed light on the literary historical development of the poem in Serbian children's literature by making Vučo's opus, which was not given enough attention, current again.

Универзитет у Београду
Учитељски факултет
Катедра за српски језик, књижевност и
методику српског језика и књижевности
jelena.panic@uf.bg.ac.rs

Примљен: 7. октобра 2021. године
Прихваћен за штампу јануара 2022. године

Др Оља С. Василева

ЕСЕЈ – ВРЕМЕ – ИЗЛАЗАК: БРАНКО МИЉКОВИЋ*

Основно херменеутичко и пре свега дубоко самозагонетајуће полазиште, у литератури запостављеније, тиче се односа песника и есејисте Бранка Миљковића према категорији времена, феномену који се доследно одбија од поезије до есеја и обрнуто. Време у исти мах код овог есејисте заузима и аутопоетичка (тиче се категорије речи) и аутобиографска поља. Односом према књижевној традицији, одабиром свих песника којима посвећује дужну (поетичку) пажњу, Миљковић се заправо утискује као есејиста синхроније песничког стварања, док динамика односа есеј: поезија – а многи есеји доследно и имају своју песничку варијанту, и обрнуто – поставља теорију о песничком субјекту на амбивалентно али препознатљиво неосимболистичко место, на место изласка из себе. Одатле, имплицира сам Миљковић, и почиње владавина простора. Овакав излазак је и метафоричан, и метареференцијалан, јер се односи и на песников став према (нео)симболизму као песничком правцу, а упућује се и себи самом, те је стога дубоко дуалан, пре свега зато што од свих песника-есејиста епохе неосимболизма пишући о другом Миљковић највише говори о себи, и то о повратку себи.

Кључне речи: есеј, време, простор, синхронија песничког стварања, излазак.

*Каг именујем с̄ивари, ја се браним
Од с̄иомена на с̄ирац̄ину њрацелину*

Иван В. Лалић

*Негде сам њисао: време времује. Саг: да ња њревременим,
развременим, ослободим од њеѡа сама: у њоезији. У њоезији?
Станислав Винавер*

* Рад је део истраживања из докторске дисертације *Есеји њесника ср̄пској неосимболизма* одбрањене на Филолошком факултету Универзитета у Београду, 25.09.2020. године.

Песник са аутентичним самоогледањем и испушавањем на пољу испивања једне *континуиране* аутопоетике јесте песник који своје саговорнике проналази како би са њима започео дијалог утемељен пре свега на освештаним позицијама разговора са собом. Бранко Миљковић је један од ретких есејиста поетике (нео)симболизма који нескривено говори о поезији, не плашећи се да своју теорију поезије, самим тим и савремености понуди као једно од мериторних схватања модерног књижевног стварања. Међутим, и поред тога што одговара на сва сложена питања о смислу песничког стварања, Миљковић оставља отвореним и загонетним питање порекла идеје као порекла песме, јер уколико се песма гради од заборавља, на којој прошлости она почива? Доказе и песничке трагове овог питања недовољно заокруженог у његовим есејима добијамо у песничковој поезији. Готово да нема тумача Миљковићеве поезије који није кренуо од њих или поентирао у есејима овог песника српског неосимболизма. Ту песничку и есејистичку поетику чврсто укотвљену у наносе симболизма пре свега је „Миљковић експлицитно изложио у својим есејима који се по обиму и прегнантности у формулисању програмских претпоставки могу упоредити са есејима Зорана Мишића који су објављивани у другој половини педесетих година прошлог века“ (Микић 2014: 56). Ретко проговарајући о митолошко-националним симболима, о узорним историјским поетикама, фолклору и феномену просторно-временског одређивања песме у својим есејима, Миљковић постаје један од мислилаца који је своју експлицитну поетику поделио на стваралачку (не)довршеност рађајући најпрожетији дијалог песме и есеја у свом стваралаштву. Јер, читајући само есеје овог песника, не добијамо комплетне одговоре о проблему континуитета модерне поетске мисли, већ смо у прилици да их стваралачки реконструишемо кроз целокупно дело овог свестраног, ерудитног уметника. Док је код Ивана В. Лалића, рецимо, примаран био начин критичког изражавања јасно одвојен од песничког стварања, а опет везан за лирски систем мишљења овог песника, пре свега на линијама подударних поетичких тема (и песничке поетике и поетике есеја) као што су равнотежа, „узнесење у себе“ (принцип на први поглед супротан Миљковићевом ставу), драма и сл. код Бранка Миљковића се поетичка стална места међусобно надопуњују. Овај начин мишљења и писања успоставља нов интерпретативни систем у ком на месту где стоји одговор налазимо питање и обрнуто, што, видећемо, сама схема мисли есејисте доказује. Зато код овог зрелог мислиоца а младог ствараоца лирско, песничко ја никада није на истом месту, што је уједно део песничких нити премрежених негативном онтологијом. Ставови деривирани из сложених аутопоетичких записа и у есејима и у песмама Бранка Миљковића воде нас кључном питању, месту које је обременено поетичком загонетком овог песника: Где и у чему лежи почетак? Можда одговор на наведено питање налазимо у кружној структури одређених песама (сонетних венаца) које почињу и завршавају се истим стиховима, оним што се потом варирају и у следећој песми, као доказ песничког поимања поезије и континуитета, али и циклусног песничког стварања.

Међутим, оно што стваралац у својим песмама изриче као део увек маскираног проговарања – јер, имплицитна је порука, треба донекле раздвојити лик песничког субјекта од аутора самог – добија одговор, или ново питање у стварности есеја овог песника.

*

Четврта књига Сабраних дела Бранка Миљковића у издању Градине из Ниша (1972) – *Кријџике* – подељена на три сегмента начелно морфолошки хетерогених текстова (*Са делима и ауторима, О њесничкој уметности, Прилози*) од којих први део представљају прикази и чланци (жанровски одређени издањем), потом есеји о песничком стваралаштву и на крају прилози од којих су неки дијалогски, на трагу интервјуа Михаила Блечића са Бранком Миљковићем, органски је јединствена целина. Записи посвећени одређеним песницима и њиховим делима, од којих су одређени предмет интересовања и Ивана В. Лалића и Борислава Радовића, што даје особен херменеутички квалитет нашој теми, пре свега су феноменолошки текстови кроз које песник успева истовремено да води дијалог са темама и проблемским местима одабраног песништва, али и да на основу једног импулса пронађеног у датом делу формира сопствену теорију песништва разрађену и заокружену у сваком запису на посебан начин.

Можда зато и не чуди што први песников, и то један од аутопоетичких есеја (који није стављен у ову групу у књизи *Кријџика*) у виду Пролога, мислимо не случајно, отвара књигу критика и есеја под насловом *Песник и реч*. Библијски подтекст текста наговештен феноменом речи која је „пробудила свет из његове безглавости и безимености“ (Миљковић 1972: 13) указује на идејне, синтаксичке и морфолошке облике записа схваћених на изузетно личан начин, као део поетике дисеминиране у оквиру Миљковићу блиских, али амбивалентних културолошких поља – философије, па и религије. Овом првом реченицом којом се потајно, у *времену*, поистовећују песникова и божја реч (јер, „у почетку беше реч“) кроз саображавање са стиховима Велимира Лукића, реч се заправо оживљава, у миљковићевском стилу се претвара у биће у чијем окриљу настају и песма и живот. С обзиром на то да ствари не постоје док их не дозовемо, Миљковић начиње причу, теорију о изласку, бегу од сопства управо овим текстом, јер песник је тај који треба да побегне од себе не би ли дозвоао речи после којих ћемо остати сами – песнички изоловани: „Треба изаћи из себе говором незадрживим, речима које ће нас рећи заувек, речима после којих ћемо остати сами и покрадени као богови“ (Миљковић 1972: 13). Песник и бог као дубоко јединствени и недељиви ентитети играју исту улогу коју налазимо у есејима Јована Христића у моментима остваривања античке хармоније успостављене деловањем богова, док је модерни субјект тај који ту равнотежу настоји да наруши, или бар да створи своју. Ово место је место оностраног изласка: из природно наметнуте границе и из значења које она одашиље. Само Миљковић у једној

реченици може изрећи суштинске супротности што нас и одржавају у времену, као што је јанусовска улога речи које ће нас *рећи вечно* (заувек завршено), именовати нас упијајући наше бивство у лични речник и време једног стварања, али и речи које ће нас, утврдивши овакву аутентичност, оставити саме призвавши нам празнину.

Видевши праву „хелиотерапију афазисе“ речи у језику Момчила Настасијевића и Станислава Винавера, управо облик речи Миљковић временски одређује позивајући се на Аристотела, јер је облик „распоред делова у оквиру целине“ (Миљковић 1972: 16), а од речи тек протоком времена настаје појам који твори значење. Интересантно је то што на овом месту можемо увидети разилажење реализоване мисли Миљковића-есејисте и Миљковића-песника, јер, говорећи о времену које успоставља значење у поезији, песник *Ариљској анђела* реч у песничком свету открива у дистанцирању од времена. У таквим *ипроситорима* археолошке дубине управо речи проговарају као биће песниковог бића, увек на местима где се најмање очекују. Реч је та која се мора осетити, свако њено подрхтавање и избочине јесу рељеф који песник треба да наслика у својој глави – углавном заборавом, да би се поново могло сећати, што је основа и Малармеове поетике, како је бележи Жорж Пуле, јер „сећати се значи поново гледати у одсутност, у празнину“ (Pule 1974: 337). Зар дозвана или наново створена празнина као двострукост трагичне и стваралачке позиције песника није Миљковићева песничка константа? То значи да категорије сећања, односно заборава песник мора да конституише у времену, у духу дијахроније која песнички настоји да се потисне од прве до последње збирке овог песника. Самим тим, време као категорија у спрези са песничким простором деривираним из жанр-слике и мисли надреалиста постаје једна од најинтригантнијих есејистичко-песничких константи. Зато и не чуди што песма посвећена Његошу из циклуса *Седам мртвих њесника*, песма *Гроб на Ловћену* почиње цитатом: „Али не, *што још увек није / време. То је једно местио / које ипрејознајем у ипроситору*“ (Миљковић 2001: 36, курзив аутора).

Можда се са разлогом и питамо – шта је то што Миљковић не говори, а што се као феномен континуирано конституише у есејима и поезији овог песника. Трагове тог духа вертикалности, оног који је (философски) усправљен трасирајући пут од земље до космоса налазимо на појединим местима у есејима Бранка Миљковића, у поезији такође, али на различите начине. Стога и не чуди интригантност односа стваралачког духа према оваквим егзистенцијално-поетичким категоријама, јер се песник и не може самоодредити у односу на једну од две константе, што је осетио и сам Иван В. Лалић пишући *Пролећну литургију за мртвој њесника* где се сви песнички валери и стална места Бранка Миљковића исцртавају у јединственој вертикали. Она као и сви здружени квалитети модерне поезије држи стуб на коме ће нићи ново време и ново место, нови пут за Црног коњаника из истоимене Миљковићеве песме: „Ноћи дивља и горка вертикална / као ограда ево долази црни коњаник / да заверу са путевима склопи“ (Миљковић 2001: 18).

На такав дисонантним бојама осенчен пут сам Миљковић одговара да „човекова усправна мисао је дошла у сукоб са физичким законима“ (Миљковић 1972: 149), што би значило да је стварност оно што песник може да одабере као своју слободу или стегу, а да дух поставља све елементе ограничења у рођење нове речи што ће истовремено постати и време и простор.

Песамa којима је тема реч у поезији Бранка Миљковића има небројено, а „његову поезију, али и његову критику и есејистику могли бисмо да посматрамо управо као усредсређен, готово опсесиван, говор о речима“ (Радолчић 2011: 121). Као што песнички постаје исто казати и ћутати: „кажем / ћутим / изговорена реч стоји насупрот мени / оптужује ме / насмејем се / реч се враћа постиђена у моја уста / моје ме речи не познају“ (Миљковић 2001: 11), тако и речи попримајући онтолошку функцију и почињу да беже од онога који их природом свог позива дозива да би их присвојио. Посебно је интригантна игра додавања речи и смисла у циклусу *Седам мртвих ђесника* у ком Миљковић, заправо, отеловљује свој есејистички идеал заснован на функцији песничког двојника који саопштава све оно што песник не може. Речено само може да се оствари јаком теоријско-филозофском подлогом, слојевитом освешћеношћу која не може да негира време, на шта указују многи европски песници и есејисти, али може песнички да га склони, поготову кад своју потврду добије антички аксиом да „сваки пут када у нашем духу постоји двојност постоји време“, каже Пол Валери у својим расправама о сну и времену (1991: 221).

С обзиром на то да је Миљковићева теорија о стварању поезије заснована на постулирању својеврсних излазака из себе, позиција есејисте јесте да утемељи теорију тумачења као читања двојности. Та двојност уједно је и двојност постојања у времену, из чега се види да Бранко Миљковић спада у ону врсту критичара и есејиста (иако је скоро сваки текст овог песника на овај или онај начин аутопоетичко самоогледање) који време као лексичку категорију не жели тематски да уводи ни у свој песнички ни у свој есејистички свет, иако се равни стварања (прошлост, садашњост и будућност) неминовно самеравају у модерној уметничкој творевини, као што је призивање историје песништва циклусом *Седам мртвих ђесника* или дијалог са „националним симболима“ и фолклором у циклусу *Ујива злајнокрила*. Као песник сна, Миљковић време по логици и философији органског састава сна и не жели, са недвосмисленом чињеницом да „у једној тачки у неког сна способност сећања и предвиђања је минимална (...) хоћу да кажем да је у тој тачки све истина“ (Валери 1991: 8, подвлачење аутора). Отуд је истина, као и тачка, у теоријама перспективе, врховно песничко начело, позиционирана у *ипростору* који је потребан новим речима, а не у времену.

Просторне категорије у поезији Бранка Миљковића, зато, небројене су. Може се, самим тим закључити, колико је непорециво важна игра између реченог и прећутаног, између експлицитног и оног невидљивог у неосимболизму, и како треба приступити тумачењу односа времена и простора у есејистици и поезији овог песника. Просто се, ако површно погледамо, у

Миљковићевој поезији намеће просторна подела, увек на нешто са ове и нешто са оне стране, на нешто горе и нешто доле, на оно унутра и оно изван, на кретање и трагичну сталност. Овом својом философијом простора (јер је и у есејима све у простору чула, просторима осећајности, просторима сна, итд.) есејиста се приближава Морису Бланшоу који изриче највећу потврду Миљковићевог осећаја за значај простора, свезујући управо реч и простор као узајамно дозивајуће категорије, јер „реч осећа потребу за простором да би испољила и да би се чула и где простор, постајући сам кретање речи, постаје дубина и треперење споразумевања“ (Бланшо 1960: 87). Простор, кретање и реч три су сталне, парадоксално непроменљиве категорије песничке и есејистичке линије Бранка Миљковића, оне које увек подразумевају унутрашњи преображај, било у песми или читању песме. Отуд још једна стална читалачка позиција из које се зазива (епска) утопија ослепљивања, са својим ослепљеним певачем грандиозне унутрашње снаге (о)певања у простору где се ревитализује прошлост, код Миљковића постаје делимично травестирана у палимпсестно измишљање новог света такође изнутра.

У вези са Бланшоовим могућностима речи у простору, Миљковићев однос према поезији испеваној у времену и оној доказаној у простору једно је од коренских колико есејистичких, толико и песничких питања овог песника, досад у текстовима о њему неиспитаних у датом виду. Док није дошао до краја свог песничког пута толико суптилно призваног и дубоко трагички освешћеног у *Песми за мој 27. рођендан*, кад уместо простора песничког остваривања песничко ја каже „више ми нису потребне речи, треба ми време“ (Миљковић 1972: 309), поготово оно расејано у збирци *Узалуд је будим*, Бранко Миљковић је почео да гради специфичан однос према песничком простору и стваралачко-есејистичком осећању времена. Просторне категорије са јасном ознаком места у поезији овог есејисте („ту изгубљено сећање пустињу храни“; „пред вратима иза којих простор гњије“; „крај ватре којом не хране се дани“; „из тог подземља где светилку / и птицу никад да доселим“; итд.) и готов простор сам јесте уједно претња, али и Миљковићу-песнику и Миљковићу-есејисти неопходан не би ли се песма подигла на солипсистичким основама. Основни стваралачки циљ јесте *есејистичка позиција* овог ствараоца што пре свега подразумева не само позиционирање тумача у односу на песму, већ и у односу на метатопетику и јединствену аутореференцијалност, а она је на првом месту простирање мисли (и песме) кроз простор, а не кроз време. *Време* сучељава поетику и биографију, зато као да је исувише видљиво, нескривено, самим тим есејиста бежи од потребе да се зазива, док је у аксиолошком *ипросјору* модерног стварања потврда песничког. Уколико је егзистенција метонимија времена, онда Миљковић стваралачки бежи од ње, као што тематски уводи нијансе уметничког бежања од себе.

Зато је простор ту, не да би песму доказао у временима књижевних стварања, већ да би подигао метафоре стварања на ниво слике, целине која ће

сама утврдити *ново време* свог настајања. Зато је Бранко Миљковић есејиста нечега што бисмо назвали *синхронијом њесничкој стварања*. Речи само у простору могу да се изазивају, мешају и одбијају, простор је симболика речи, док је време песникова егзистенција на делу; простор је тај у ком нови свет настаје заборавом (а где је заборав, ту време и не постоји, напротив, оно се ништи). Као да простор претходи времену, јер је статичност само условна, она је жанр-слика достојна сликара, на слојевит начин конституисана у поеми *Ариљски анђео* где је све у погледу и синтези новог простора. Зато и у песми посвећеној Његошу „на врху Ловћена с челом пуним сунца, тамо / где не постоји време“, као и у осталим песмама циклуса *Седам мртвих њесника*, где се множе мртви гласови-двојници самог Миљковића простор је митски заснован, а пун онтичких, сартровских карактеристика, јер „овде нико не долази одавде нико не одлази“, каже се у песми *Дис*. Уосталом, потцртајмо само свезане просторно-временске категорије у напред наведеним стиховима посвећеним Његошу: „тамо“ где опстаје време без времена.

Песма са апотеозом простора који завређује статус теме као у песми *Сонет* и почиње Паскаловим цитатом – „Ти простори ме ужасавају“:

Простор језиком трајања препричан
и претворен у вечност која ником не треба,
вечност за проклетство, које будно вреба
под свежом хумком плен свој непомичан (Миљковић 2001: 45).

Простор одређује песму, али ништи живот. Само у простору је могућ одјек, зазив и одзив песника са којима есејиста успоставља најсложеније дијалоге о сржи песничког стварања. Као што се види у наведеној песми, просторно-временске категорије су често испреплетане, са циљем да се истакну и додатно обележе (или укину) новонастале трагичне границе које песму саму опчињавају, а есејисти нуде моменте запитаности над оним валеријевским естетичким бескрајем. Вечност као замена за непознавање самог себе оличена у Тиресијиним мислима основна је прича Миљковићевог песничког, али и есејистичког пута. Зато је, да би се до себе дошло, тако што ће се од себе побећи, за Миљковића-есејисту неопходно препознати простор, а не време, синхронију, а не дијахронију, можда зато што је простор знак, траг и наслућивање, а не реконструкција. Ово је један од разлога зашто се у једној од најлепших и најсложенијих песама Бранка Миљковића, песми „Море пре него усним“ каже:

Свет нестаје полако. Загледани сви су
у *лажљиво време* на зиду: о хајдемо!
Границе у којима живимо нису
границе у којима умиремо (Миљковић 2001: 235, курзив О. В.).

Простор је у овим стиховима животодајно оптимистичан, покрет доноси промену, можда и спасење, а не пролазност.

„Орфејским завештањем Алена Боскеа“, сликар *Ариљској анђела* ствара целовиту причу о поезији којој је један песник са својим делом само повод. Заснивајући положај песника и песме на утврђеним, метафоричким постулатима Васка Попе, али и Момчила Настасијевића, Миљковић бележи чињеницу модерне поезије са фокусом у њеном одбијању да призна песника, јер песник и добија статус Песника онда кад се његово дело окрене против њега. Стога и не чуди циклус *Свесћ о њесми* посвећен управо Боскеу као инкарнација не само Миљковићевог дијалога са овим уметником, већ песниковог дијалога са собом као есејистом. Излазак из себе као инстинктивно песничко, аутентично философско решење што дарује ствараоцу слободу и дар проналаска истинског кључа за откључавање песме и речи које се отимају уметничковој интервенцији је у потпуности (као поетички задатак самог Миљковића) остварено у трима песмама циклуса *Свесћ о њесми*. „Верујем, да бих могао да говорим, / да изађем из себе с надом на повратак“ (Миљковић 2001: 171). Овим Миљковић не жели да поништи улогу песника, иако му је то једно од најтежих аутопоетичких колебања, како у поезији, тако и у есејистици, већ би пре желео да укаже на основне (несвесне) линије модерног стварања где лежи песнички таленат за проналажењем речи што ће настојати да изрекну неизрециво, а оне ће то успети само ако песма почне да живи својим животом, да се метафорички речено, опире било каквој врсти песникове интервенције: „Песма и песник врло брзо замене своје улоге. Песник уместо да каже бива *казан*. Да би задржао своје право на речи, песник је принуђен да постане објекат поезије. Уместо да песник пише поезију, поезија пише песника“ (Миљковић 1972: 193, курзив аутора). На овај начин орфејска провенијенција Миљковићевог лирског гласа добија сву пуноћу управо у овом циклусу у ком се остварује опевање иза зида, иза ограничености и неслободе, јер „у том зиду чувам своју гордост, певам / из те зазиданости лепше но на слободи“ (Миљковић 2001: 169).

Само уврхуњењем способности да се живи без себе, *ајојтеозом изласка из себе*, песник какав је Миљковић успео је да изокрене категорије слободе и песника, песме и простора њеног остваривања, и то горко освешћеним, а дубоко стваралачким питањем-казном „је ли то чудна жеља да се живи / без себе? Жеља за песмом без песника?“ (исто). Међутим, ни ово песничко путовање ван себе не би ли се открили заборављени простори, као орфејски легат Алена Боскеа не може бити константно пут изласка из себе. Посебну врсту наслеђене равнотеже овај песник српског (нео)симболизма зачиње другачијом врстом игре која, поново своје темеље уграђује у експериментисање песничким поступком. Тако је смрт једини мотив, једина реч која у читавој поезији Бранка Миљковића песничког субјекта успева да врати себи, те зато и не чуди што је управо ову стваралачку трансформацију и скривену равнотежу уметник динамички поставио у циклус посвећен Алену

Боскеу. Управо је смрт та која доноси и у песму и у есеј Бранка Миљковића жељену удвојеност, позајмљивање песничког гласа:

Реч смрт! хвала јој што ме не спречава
да отпутујем у себе ко у непознато,
где ако не нађем себе и смисао што спасава
наћи ћу свога двојника и његово злато (Миљковић 2001: 170).

С обзиром на то да „смрт није инцидент који, наступајући са временом, суспендује субјектово самоосећање, у целини истине која претпоставља његово постојање, него јесте сама та, онтолошки закономерна, истина“ (Николић 2014: 136), и смрт се одваја од своје временске функције, иако је дубоко заснована у њој. Проналазак двојника уместо себе (оног који ишчезава, нестаје из песме, што Миљковић осећа у поезији Тодора Манојловића или Вука Крњевића), кад имамо у виду и песничке и есејистичке прогласе не значи само проналазак замишљеног двојника чије ће збирно име држати Орфеј или Анђео, већ подразумева и директан дијалог са изабраним двојником коме је збирка или циклус посвећен. Сходно реченом, вечити тематски, односно песнички троугао који је поставио Иван В. Лалић – љубав-смрт-време – код Миљковића је добио аутопоетичко, унутрашње преобликовање. Лалићево саобраћавање времена и поетике преточило се у Миљковићево самоогледање у троуглу: песник-реч-нереч (према Миљковић 1972: 194). Између ових категорија вечито лежи борба између бића и не-бића, као суштина имплицитно жељене равнотеже, у захтеву модерног стварања песме. Види се да Миљковић у духу свог односа према именовану ствари, време не жели да именује тим речима, иако је његов есеј *Песма остаје ако је исцелвана у времену* доказ супротног. Кад песма опева везе и односе између слика (или простора), реч постаје средство доказивања бића. Уколико су „данас закони поезије [су – О. В.] закони бића и његовог постојања“ (исто: 195) онда се у удаљавању од сопства крије основна тајна проналажења себе; на тај начин реч у одсуству бића обавља његове функције. Овакво малармеовско утемељење онтолошког статуса поезије могуће је једино уколико назване речи опстају као истините, јер „ако су речи постале неистините у односу на стварност која је ишчезла, онда оне морају бити истините у односу на стварност којој претходе“ (Миљковић 1972: 197). Ово је доказ да је време стварност. Другачијим речима речено, реч претходи времену било каквог дешавања, али зато простори једној речи од које све почиње стварају погодно тле за развијање односа песничких елемената, за изазивање, напетост и умноженост чија прича почиње да ствара песму.

Као да је настасијевићевски наслеђен – јер и овај велики песник-есејиста остаје запитан над тим шта уметност (и критика) *жртвују*, негирајући паушалну оцену уметности ради уметности – посебан вид стваралачког кажњавања (неопходног жртвовања) дефинисао је питањем управо Момчило Настасијевић, чинећи га неопходним, круцијалним. Он је уврхуњен у жељи

да се „формула“ ларпурлартизма замени истински истинитом: „Уметност ради љутске душе?“ (Настасијевић 1939: 30) каже песник испред свог времена. На ову врсту трагичне самосознаје, повлачења гордости у песничком стварању, одговара и сам Миљковић истом врстом истине похрањене у теорију „цвета ради цвета“. Уколико на месту језика често налазимо цветање, онда се у неисцрпном кругу замене места елемената који чине песму Миљковић непрекидно и пита: Где је место песме, тамо где је њен траг – онај виђен у простору, или се он налази тамо где време диктира бескрајем песме? Миљковић и ово питање песнички формулише, наравно, као и увек кад је у питању реч и њен опстанак, кроз метафору цвета као какву опевану формулу, како би рекао сам песник за све формуле света које се истински могу испевати: „Када мирис помери цвет, / где је цвет, да л тамо где мирише са руба / света пуног а празног, ил тамо где му је цвет“ (Миљковић 2001: 171). Овим значајним естетичким питањем есејиста уноси импликације сложеног типа као што је колебање између описивања самог језгра или онога што то језгро чини. „Загледајте се у прашњави убоги цвет крај пута, у њему ће те осетити тајну свих цветова“ (Настасијевић 1939: 18) као да одговара Момчило Настасијевић. Питајући се, заправо, где је истина, и Миљковић и Настасијевић покрећу једно од најинтригантнијих и најкомплекснијих питања које у себе упија једна песничка творевина, а то је управо древно питање о истини уметничког стварања око кога су се ломиле мисли философа још од Сократа и Платона. „Само чистом умном активношћу, којом се схватају идеје, долази се до сазнања истине“ (ПЛАТОН 1976: 104), каже се у дијалогу Сократа и Симије у Платоновом спису *Федон*. Она Настасијевићева тајна цветова и Миљковићево философско питање о месту цвета кореспондира у потпуности са Сократовом замишљеношћу над песништвом, и то у тамници, јер поред тога што је многим песницима ултимативни стваралачки чин поистовећивање музике и поезије, као што сам Сократ спаја философију и музику (исто: 99), свим модерним песницима стваралачки аксиом остаје опевање измишљеног које јесте најстварнија од свих могућих истина.

Оно што је у најтешњој вези са описаним местом античке осаме, у циљу стваралачког освешћивања јесте најгласније стварање из валеријевско-рилкеовске *ћесничке собе*. Иако је у стваралачком кругу Бранка Миљковића утамниченост углавном метафора, он о уметничкој изолацији и удаљавању од себе говори у лирском есеју *Песничка соба*, у простору који зазива синтагму-проглас и поетичко упориште Јована Христића, јер „ту је све проговорило“ (Миљковић 2001: 324). Ту где је све проговорило јесте апсолутно песничко место, како у запису *Песниково место* каже Васко Попа, алудирајући заправо на свеукупну метафору хармоније речи:

Где ти је место док пишеш песме? Негде где ти простор није више за петама. Негде где те је и време заборавило, и где си и ти заборавио време. Негде где си заборавио и самога себе. Иначе не би могао ништа да видиш и одатле у песми на светлост дана да изнесеш (ПОПА 1975: 505).

Иако се та хармонија очитује у одбацивању и простора и времена, ипак се свака језичка дефиниција песниковог места изриче просторним категоријама, као што је и логично, чак и код Попе; иако је то место недефинисано, обележено је (изван)стварносним категоријама – негде. То негде је и опипљива „соба у којој дух што ту борави коначан након живота и хроматских пустиловина проналази само једну вредност: да је *ийка*“, изриче Рилке у тексту *Веровајна соба* (1983: 138, курзив аутора) у ком песничка соба постаје визуелно-духовна тема есеја.

Враћајући у поетичку расправу питање о ненаписаним песмама, оним о којима је писао Дучић, потом Иван В. Лалић, а онда и Јован Христић, сваки на свој начин, Миљковић је створио своју причу чија срж првенствено лежи у симболичком процесу „самоеманципације песме“ (Миљковић 1972: 201), њеног изласка из „песничке собе“. Дајући кораке што песму приближавају одвајању од њеног аутора (што нпр. Лалић традиционалистички заобилази експлицитно да подржи), у Миљковићевом ланцу који песму води потпуном одвајању од аутора на дну стоји песник, те тако ланац изгледа овако: песник-реч-песма-Песник. Неопходно је да се задржимо на цикличности која се уочава у овом степеновању начина стварања песме, јер код Миљковића последња симболичка етапа – Песник – само добија то име; овај ступањ се не односи на песника већ на песму која је постала свој песник. Скоро исте речи бележи сам Маларме знатно пре Миљковића: „Чисто дело подразумева изражајно ишчезнуће песника, који препушта иницијативу речима, стабилизованим сукобљавањем њихове неједнакости“ (MALARME 1975: 57). Интересантно је проматрати који су разлози за Миљковићеву употребу лексеме „песник“ уколико жели да означи биће саме песме. Можда одговор лежи у чињеници да је желео ону симетричност која почиње песником и завршава (начелно) песником, али пре ће бити то да је за представљање живота песме било неопходно оживотворити самосталност песме саме. У односу на то есејиста и води питања песме у савременој песничкој продукцији, иако се на многим примерима задржава на осећању и духу песника, иако то његовој теорији о „чистоти песме“ није својствено, јер „суштина поезије је да саму себе створи независно од песника, или, чак, упркос песнику. С обзиром на суштину поезије, песников пораз је његов подвиг достојан ловоровог венца“ (Миљковић 1972: 200). На овај начин есејиста је објаснио први ступањ на ком песник допушта песми да буде Песма, да се осамостали. На другом ступњу који је егзистенцијално-онтолошки стоји „поверење у реч“ што ново постаје јача од песника, док на самом крају кад наступи коначно одвајање песме од песника, потврђује се или оповргава истинитост и снага песме. Позиција песничког гласа увек остаје удвојено трагична, неретко парадоксално осенчена стиховима који завршавају циклус посвећен управо Алену Боскеу. Наравно, поново је све у стиховима о песми код Миљковића одређено просторним (немогућим) категоријама, јер „песмо празна и звездана, тамо, / твој цвет ми срце слаже, кроз крв шета. / ако га уберем оставља ме самог, / ако га напустим за леђима ми цвета“ (Миљковић 2001: 171). Ово је

доказ трагичног учешћа песника у песми, јер њеним осамостаљивањем песник бива лишен задовољства њеног настајања, али испуњен слободом која јој је дарована.

*

Варирајући у сваком свом аутопоетичком есеју ставове изнете кроз читаву књигу *Критика*, у есеју *Поезија и онтолоџија* есејиста оживотворавља управо временске категорије што превазилазе порекло песме, свет из ког све настаје. Овај есеј доказ је да за песника не постоји ни садашњост, ни прошлост, већ празнина, толико пута осмишљавана као стално место његове поезије, онај предео који постаје предео реалности у „вакууму речи“ (Миљковић 1972: 212). Поставши једно, ствар и реч не могу постојати паралелно, стога је задатак поезије да песму ослободи присуства ствари, те тако „оно што се мисли и каже узима се као нешто стварно, али стварно у својој одсутности, која је присутност бескрајно удаљена“ (Исто). На овом месту од велике важности јесте Миљковићева имплицитна *теорија именовања* заснована у поезији а разложена у критикама и есејима. И сам у циклусу *Седам мртвих песника* уводи семантему именовања, кад „име ти своје остављам кад не могу да се вратим“ (Миљковић 2001: 41), што би значило да име остаје на месту празног, напуштеног, чиме постаје празнина где ће нићи нови слојеви смисла. У игри именовања видљивог једини губитник остаје песма уколико то видљиво не одбаци од себе као сувишно и песнички и егзистенцијално, али које постоји тамо негде у просторној удаљености, а онтолошкој близини. Претапајући Бодлерову дефиницију поезије као „перцепције односа“ у замишљање ствари у њиховој одсутности, Миљковић је оснажио песничку творевину што покушава да се гради на философским односима у природи, свету и песнику. Зато је и запис *Цакисџи и фрајерџи* на у *Поезији* један од битних елемената потврде шта је оно што савремену поезију и њене тенденције не чини константном, самим тим и некавалитетном, поготову у жаргонском и фетишистичком односу према језику недопустивом у свеопштој „менталној посрнулости и отужном укусу“ (Миљковић 1972: 231). Као вид неискорењене болести која је захватила однос према језику и сам језик, и која је изобличила и погрешно протумачила време, овај негативни феномен доказ је свега површног што захвата ткање модерне песме.

Ствари у кретању као „лудирање бића са својом властитом свакодневном истином“ (Исто: 221), поново откључавају суштинске нити песме свезане у појмовима истине, ствари и бића. Миљковића-естетичара и есејисту интересују ствари у кретању јер само тада пролазе, неповратно се мењају, што значи да остају стварне и истините. Посебно када се остваре у својој пуној улози, а то се дешава у моменту осећаја за *рез*, исти онај лалићевски, кад ствари постану последње, „камен спотицања, камен мудрости“ (Исто). Есеју *Биће и певање* у потпуности одговара поетичност и аутопоетичност

Трајичних сонета. Јер, они су лирски пут, песнички опеване есејистичке и критичке мисли Бранка Миљковића. Као прича о кретању речи, о простору њиховог сударања и изазивања, односно њиховог кретања, овај циклус конституише се као један од изразито аутопоетичких. Покоравање песника песми лежи управо у покретности елемената песме. Способност да се речи и ствари супротстављају, траже и поништавају лежи управо у њиховом (просторном) кретању, а не у њиховој суштини по себи. Ово је још један моменат пробијања Валеријеве мисли која је на истом трагу, јер свако кретање „оно је наклоњено нама и изгледа да скуп кретања и скуп линија којима кретање постаје опипљиво стреме ка тачки у којој се ми налазимо“ (Pule 1974: 479). Мисао изашла као из есејистичког пера Бранка Миљковића, кретање, покрет као стално место песничке поетике и Ивана В. Лалића конституише померање са места које потом условљава необичан остатак (јер „целог живота речи су нас крале“, Миљковић 2001: 61), траг што за нама путује док се кретањем од нас удаљава. Поново, да би се гравитационом силом стремилу месту на ком се потом налазимо. Две кључне речи овог чисто философског оквира појашњавања песничког и кретања бића јесу управо простор и онтологија. Управо тиме се ствари приближавају симболу у новом, неосимболистичком схватању истих, јер „симбол је за нас [неосимболисте – О. В.] инкарнација стварности“ (Миљковић 1972: 243), а не затвореност система, пука мистерија. Зато је тајна у издвајању које води откривању себе. Дакле, још једном, време јесте стварност.

Отуд Миљковићева потреба за песмом-двојником есеја *Биће и њевање*, песмом *Поисјовећивање бића и речи*, јер остаје доказ онога што окружава песничко ја, што постаје биће црпљено из Песника – ствар која се може реконструисати, вратити у живот песника који је из себе изашао и то понављањем: „понављам речи које су ми дале / Тај цвет тај камен птицу што искрсну / Из ничега“. То је моменат кад „непокретна / Реч је над светом за речи остале“. И другој песми-двојници есеја *Биће и њевање*, песми *Почетак итрајања за бићем*, Бранко Миљковић оставља записе, песничке ставове о неопходности издвајања, осамљивања са сврхом у јединственом остављању стваралачког трага, јер „неиздвојен појавом још нико није / Открио себе“ (Миљковић 2001: 63). Тај траг лежи у јачини, напетости путовања што собом носи потрага за речима; зато је реч све оно што се опире будућности, а будућност ствара. Да би се пронашла Реч од које ће све почети неопходно је вратити се у просторе пре свега, у просторе рођења, поништења, заборавља, предлитерарног света. Можда у овоме лежи есејистичка драма између хајдегерјанског певања и мишљења и Валеријеве „патетике ума“, јер је једно узрок а друго последица, иако управо у есеју *Биће и њевање* Саша Радојчић види пројављивање Хајдегеровог списа *Извор уметничког дела*, вероватно мислећи на став да се у делу, парафразирамо, не ради о понављању свагда постојећег појединачног бића, него о понављању опште бити ствари. Понављање само, као акт песничке побуне против почетка, јер песма постоји и у предлитерарном језгру (невидљивог) стварања, неопходно је Миљковићу

и у песничкој поетици. Овај пут у есеју „Биће и певање“ Миљковић је дао предност дефинисању садржине, а не форме (облика) песничког стварања, чиме јасно задржава положај онога који по естетским и естетичким критеријумима организује песму.

*

Када Јован Христић говори о нејасности у модерној поезији (есеј *О модерном у поезији*) овај есејиста наводи три корена новонастале нејасности: неодређеност саме емоције, дисциплину израза што подразумева настојање да се са што мање средстава и што краће каже што је више могуће, док трећи узрок нејасности савременог дела лежи у сложености алузија (према Христић 1957: 22). И Христић је на трагу Пола Валерија, једног од најзначајнијих песника-есејиста у поимању Миљковићеве целокупне поетике, јер сам Валери у *Песниковој бележници* наводи двоструко порекло нејасности, јасно је кодификујући, исто као Христић, између несразмере духа, али овај пут ствараоца и читаоца: „Нејасност, производ двају чинилаца. Ако је мој дух богатији, хитрији, слободнији, строжи од вашег, ми ту не можемо ништа, ни ви ни ја“, каже се у *Мегийеранским надахнућима* (2010: 461). И Миљковић је експлицитно дихотоман на многим аутопоетичким местима, као у разговору са Михаилом Блечићем, где је свет двојности поставио у темеље напетости позиције у којој човек према свету, може или да се диви, или да „осети своју ништавност“. Самим тим што је под дисциплину израза ставио категорију елиптичности, коју Миљковић посебно цени код „комплетног“ песника какав је, рецимо, Васко Попа, Христић је остао при неутралном, ипак позитивнијем ставу према нејасности модерне поезије не дајући јој експлицитне квалитете. Са друге стране, Валеријеви редови другачије звуче, не као производ критичарске логике, већ као сублимат истинске песничке самодовољности и самосвести (која се понекад може помешати и са нескромношћу). Међутим, као песник који искрено подржава критичку школу песника-критичара, а не критичара-научника, иако поезију доживљава као солипсистичку творевину, може се рећи да и Христић сам инклинира хетерогености песниковог изражавања, оној која се потом мири у хармонији неразумљивости.

Правећи скицу односа између речи и неразумљивости, Миљковић оправдано уноси елемент другачије песничке самоосвешћености – оне која у име неразумљивости надвладава значење „мелодијом и хармонијом“, чиме се ослобађају све нијансе емотивне вредности језика (Миљковић 1972: 226). Овај поступак ослобађа језик свих временских (стварносних) стега у „тежњи савремене песничке речи да превазиђе и укине дуализам онтос-логос и да постане реч – биће – дело“ (Исто: 227). Језгро неразумљивости, чини се, лежи управо у траженој тачки (равнотеже!) која мири супротности, и где смрт и живот постају исто. Све животно-песничке категорије могу се превазићи само собом, одустајањем, дистанцирањем од себе, неуморно понавља

есејиста. Уосталом, зар за речено није доказ Миљковићева коауторска збирка *Смрћу њројшв смрћш*, где „треба се молити смрти за свој живот“, каже Миљковић у свом *Requiem*-у (Миљковић 2001: 23). Управо је песников велики *Requiem* са подтекстом у Рилкеовом *Реквијему за грофа Волфа фон Калкројша* настао на основама сликања смрти коју живимо, а не мртвих којима је савремени песнички реквијем посвећен (као код других модерних песника великих реквијема – Лалића, Раичковића, Павловића); тако се, у цитату који начиње песму крије мисао да „смрт треба претворити у празник“ (исто: 31). Да је смрт још један двојник који омогућава живот у простору песме доказ је једна од најзначајнијих песама у целокупном опусу Бранка Миљковића, песма *Balaga* у којој су на чисто миљковићевски начин опеване формуле, и то баш у оквиру необично виталистичког односа према смрти: „Исто је певати и умирати“ (Миљковић 2001: 233). Управо овакво трагичко колебање између (неразумљивог) солипсизма и општечовечанског детерминизма као вечите теме задира у корене стварања и универзалне парадоксалности егзистенције. Отуд Миљковићева фасцинација кореном, мистичним почетком, животом биљака, кад су то они симболи који песми враћају прошлост као алузију, загонетку, а интересантно је да на сличан начин Настасијевић дефинише „матерњу мелодију“: „Матерњом мелодијом називам ону звучну линију која, долазећи из најдубљих слојева духа, везује појмове у тајанствену целину живог израза. Афективне је природе (и математичка апстракција изражена, па садржи свој степен распеваности). Коренита је и колективна“ (НАСТАСИЈЕВИЋ 1939: 40). Формула је заменила време у стварности.

Неразумљивост као дете аутентичности (а не асптракције по сваку цену) увек је подстакнута песничком тежњом ка ширењу и свеобухватности (према Миљковић 2001: 230), због чега се имплицитно поставља питање колико критика овом захтеву може да одговори. То се пита и сам Елиот баш у „радионици“ једног песника-критичара, кад:

ова врста критке коју песник пише о поезији, или како сам то назвао критичком радионицом песника-критичара, има једно своје очито ограничење. Све оно што нема везе са самим песниковим делом, или оно што му је антипатично, налази се изван његове компетенције. Још једно ограничење критичке радионице песника-критичара јесте то да критичарев суд може бити нездрав ван оквира његове властите уметности (ЕЛИОТ 2017: 111).

Ова мисао би се могла у потпуности прихватити у односу на Бранка Миљковића као есејисту, јер он, уистину пише о другима као да пише о себи. Зато и његове критике, поред експлицитно теоријских и философских есеја о песничком стварању садрже развијене, довршене мисли о сопственом стварању, односно о песничком свету песника прочитаног оком и духом једног Миљковића. Тако, још једна алузија којом Миљковић-песник објашњава Миљковића-есејисту на пољу неразумљивости поезије јесте управо она која се тиче односа цвета и језика, и птице и слободе.

Развијајући доследно свој однос према цвету (што смо већ нагостили) од прве до последње своје збирке, уписавши се у плејаду песника што доследно, опсесивно негују најзначајнији симбол-глас свог стваралаштва чији је недвосмислено најзначајнији представник управо Стефан Маларме, Бранко Миљковић цвет оставља бременитим улогом који има управо својим синестезијским карактером: својим кореном (везаношћу за земљу, подземље, самим тим орфејску причу), цветом (лепотом), мирисом (који јесте ћутање и алузија), али и цветањем. Цветање је пут цвета ка небу, ка симетрали, „мала шетња до / непознатог и натраг“, каже песник *Паралелне њесме* (Миљковић 2001: 212); цветање је усправни ход песника, амбивалентно кретање ка себи као у Миљковићевом циклусу *Похвале* из 1955. „Велим: цвет! и ван заорава у који мој глас потискује некакав обрис, као нешто друго него знане цветне чашице, музички се подиже сама умиљата идеја, одсутна из сваког букета“ (MALARME 1975: 58), каже Маларме наговештавајући целокупно биће Бранка Миљковића.

У *Похвали биљу* песнички глас изриче управо оно што је корен (нео)симболистичке неразумљивости, а то је певање линије која стоји на средини између измишљеног и стварног, ван сваког времена, несвестан фолклорне основе. Управо је биље као подземни, дихотомни симбол живота, реч-кључ за одбрану од света, јер „биљке што ждери празнину и враћају нам ваздух“ (Миљковић 2001: 207) доказ су оног настасијевићевског става да се цвет не може разглобити: „Покушајте, међутим, да разглобите један цвет: и самом помишљу да га анализирате ви сте га већ повредили у његовом сувереном јединству“ (НАСТАСИЈЕВИЋ 1939: 2). Како је цвет оно што је цело, име и алузија у исто време, корен теорије неразумљивости коју Миљковић дуетски разматра како песнички, тако и есејистички, јер рашчињавања његове поетике једног без другог нема, он лежи насупрот атомизираним свету. Коначно, у цитатној песми *Фрула* којом Миљковић зазива првог песника фруле, управо Момчила Настасијевића и феноменолога музике Стефана Малармеа, даје се циљ и неопходност поетике модерне неразумљивости што лежи у понављању, али и певању круга, као и у животу песме пре свега: „Пожури, певај пре празника свет. / Понови дан због незахвалног тела (...) Нек буде све мање / Видљивог да оствариш успомену“ (Миљковић 2001: 193).

Дистанцирајући се од мистичности симбола у поетици симболизма, што само по себи усложњава причу о Миљковићевом цвету, есејиста недвосмислено каже да „нама су потпуно туђи идеализам и мистика симболистичке поетике. Симбол је за нас инкарнација стварности“, јер „остваривање симболичког израза је омогућено унутрашњом дистанцом према стварима“ (Миљковић 1972: 243). Колико год настојао да се удаљи од саговорника од којих је потекао (симболиста), Миљковић ипак оставља запис о симболу који су европски симболисти дефинисали на исти начин. Фикционализујући причу о симболу, есејиста наставља на истој линији, па тако, надаље, када се симбол оствари, као реч која означава, он се као песма осамостаљује. Тако је, рецимо, са симболом птице у тематско-поетичком реквизитаријуму

Бранка Миљковића. Она, здружена са сунцем означава неутуђиву веру, недостајућу слободу, али и поетичку целину; птица јесте „уздана у мозак и зид“, како се каже у *Сонеју о њици*, уздана у унутрашњи вид песника ослепљеног за стварност као такву, модерног епског песника трагедије садашњости. Самим тим, не чуди што поезију која идејом и тоном лежи у основи његове поетике, Миљковић у есејима слика птицом и њеним летом, и што поезију за децу присваја и конституише управо наведеним симболом. Ово је један од темељних разлога што је Бранко Миљковић есејиста синхронизације песничког стварања, јер птица, као и многе друге (лирске) речи у есејима такође остају алузија, тумачењски знак простора песме која настаје, а не времена њеног настанка.

Уосталом, птица је недељива са ватром, а неретко се у песничком свету овог есејисте јавља као противтежа зиду (изузетно јаком малармеовском трагу), што Миљковић и доказује стиховима „док из неког зида певају моје кости. Птицо ваздухом измишљена“ (Миљковић 2001: 81). Птица је, као и цвет, неретко граница, јавна птица је одељак стварности пресељен у песму, али птица је и повод за стварање песме изнутра. Птица је повод за дијалог са утемељитељем симбола птице, Дединцем (*Јавна њица* из 1926.), у лирском есеју *О њици нимало очигледној*. Као права песма-есеј о статусу и узвишеној вери у један самозадани симбол, Миљковићева, а посредно и Дединчева птица јесте „више предмет слутње него предмет мисли“ (Миљковић 2001: 321). Као она која свезује дихотомију горе:доле, птица је, паралелно, симболистички плод стваралачког прегнућа и естетске идеје, зато је она, смислом овог есеја, стварнија у времену него у простору. У духу дистанцирања од појма „симбол“, изводимо закључак да у напетости игре између простора и времена у есејистичко-песничком проседеу Бранка Миљковића време остаје везано за симбол, док простор остаје аутентичан говор о универзалном стварању песме. Учинити симбол јавним, универзалним, а инспирацију успети реконструисати – то је стваралачки модел по ком функционише како један песник тако и један есејиста. Жеља за дистанцирањем од времена остаје парадоксално немогућа као и жељени излазак из себе. Зато однос према есеју конституише и време и излазак из себе као две имплицитно поетичке, незаобилазне категорије.

*

Поетика наслова есеја код Миљковића, као и касније код Борислава Радовића, још једног великог есејисте епохе неосимболизма јесте посебно интригантна тема. За разлику од Ивана В. Лалића, Миодрага Павловића, па чак и Момчила Настасијевића, Бранко Миљковић се, као и Борислав Радовић окреће сликовитом у насловљавању својих есеја. Посебна брига једног песника-есејисте, исто као што је специфичан задатак и (не)обично велика одговорност дати песми добар наслов, о чему сам Миљковић и говори и чему је песму и посветио, јесте дати наслов есеју који ће само навестити

његов садржај. У овом смислу Бранко Миљковић наставља традицију стварања песме од њеног почетка, па до привидног завршетка. Ближим погледом на наслове свих критика и есеја Бранка Миљковића, може се уочити целовита (не)доследност која прати и песничко стваралаштво овог песника српског неосимболизма. Поред уводног текста *Криштика, Песник и реч*, у коме почетак есејистичког програма као реконструкција стваралачког позива почиње управо двама песничким категоријама најблиским и најудаљенијим у исти мах, ако се има у виду Миљковићев однос према песнику и према речи који смо до сада настојали да заокружимо, постоји неколико есеја језички конципираних тако да директно упућују на песника, песму или поезију. То су есеји *Песничка реч Ивана Цековића*, потом једини класично епштејновски насловљен есеј *О поезији Десимира Блајојевића*, текстови *Песник и његов двојник, Песма и смрт, Песник мајерије, Речи њихе и њојле*, па потом низ текстова посвећених двојној природи песме и песника, *Двојник или ојевање воде, Поезија гејџаља, Од Нарциса до Орфеја* и текст *Песма осџаје ако је исџевана у времену*.

Текст о Владимиру Мајаковском је нарочито интригантан јер додатно усложњава однос Бранка Миљковића према (песничком) времену и његовом трвењу или сагласју са просторима којима је посебно наклоњен. Такође, не можемо а да не приметимо да Миљковићу није био довољан пример Мајаковског како би развио свој однос према патриотској и револуционарној песми, дакле песми која директно зависи од доживљаја времена и историје, већ овим (националним) питањима посвећује пажњу у посебним есејима о патриотској ноти у књижевном стварању. У истом смислу, текст *Цакисџи фџајерџиџина у поезији* успоставља директан однос са временом и песничким поимањем стварности, јер пре свега говори о помодности, неприлагођености и непримерности модерног језика садашњости. У сваком од текстова које смо навели, а који недвосмислено упућују на (ауто)песнички квалитет појединачног лирског гласа успоставља се континуирана поетика самог Миљковића. Он у сваком од ових есеја (а зовемо их есеји управо зато што обилују материјалом неизоставним у сагледавању сопствене ауто/метапоетике) исцртава мукотрпни пут проналаска праве, велике речи, јер „велика реч, права реч, то је искуство, слика света, свест његова и пакао“ (Миљковић 1972: 14), као што је реч и „једина истина у поезији“ (исто: 34). Као што се може и видети, есејисти није толико неопходан песник, иако је он знак времена и простора модерне поезије остварене у аутентичности статуса ствараоца и (новом) статусу песме саме (што је песнику и есејисти важан доказ о кретању савремене поезије исцртане баш Миљковићевим начелима, а само по себи може бити знак померања промишљања поезије саме и унутар једног књижевног правца, како је то обично и случај), већ се сам есејиста управља ка (естетски и естетички) најсветлијем знаку, *феномену* у поезији одређеног песника, не би ли имплицитно указао на своје мишљење о развоју и потребама модерне песничке продукције.

Тако је и са незаобилазним, и Лалићу и Миљковићу интригантним статусом песничке речи Десимира Благојевића, јер је Миљковић бира на линији посебне изузетности коју сам настоји да песнички (де)шифрира, а то је непрекинутост, континуираност поезије саме, односно неисцрпност њених облика. Онако како је Благојевићева поезија и музика, и шум, и сан и тајна, како је све одређује есејиста, тако је и поезија Тодора Манојловића са сржи у „песнику и његовом двојнику“, посебно самосвојна са својом слободом, јер „исповедајући се песник је морао да призна у себи свога двојника, некога ко је он сам, а различит од њега“ (Миљковић 1972: 76). Посвећујући најмање три есеја уметничкој теорији о песнику и његовом двојнику, Бранко Миљковић је читаоцу понудио најскривенија меандрирања сопствене есејистичке (не песничке) мисли. Песника и његове двојнике есејиста као јунаке уводи на примерима поезије Тодора Манојловића, Вука Крњевића и Златка Томичића. Код последње двојице Миљковић прати једну од најинтригантнијих песничких игара модерног духа, а то је сложено егзистенцијално-поетичко удвајање код ког је двојник представник митског. У сваком од ових есеја о песницима и њиховим лирским двојницима Бранко Миљковић суптилно истиче непрекинуту, везивну тачку што ће помирити дух, таленат и свестраност једног Манојловића, осећај за чула која мисле једног Крњевића и доживљај са јавним тумачењем мита у поезији Златка Томичића. То је у сваком случају јасно трагање за равнотежом, самим тим што се као и код свих самопостављених полова (у поезији самог Миљковића) увек ради о супротстављености нечега са ове и нечега са оне стране, онога горе и онога доле, онога што се види и што се наслућује.

Тако је Златко Томичић, растрзан између напетог дијалога за превласт Нарциса и Орфеја ипак песнички забележио лалићевски есејистички амалгам, он је „открио *јуну меру* песничког и објективног поимања света“ (Миљковић 1972: 146, курзив О. В.), успео је „да споји у својој поезији бујност и једноставност“ (Исто: 149). Исто тако, Крњевићев Нарцис, двојник који опева у његово име то исто поимање света, показао је да „спорост и привидна неуредност његових стихова имају иза себе једну скривену, *ћросћрану хармонију* и несвакидашњу хитрину инвенције и духа“ (Исто: 137, курзив О. В.). То би значило да су се идеја и положај песника у садејству са светом и речима усагласили у аутентичности самог језгра стварања модерне поезије. У динамичности и напетости односа песника и његовог двојника лежи универзална уметничка порука настала на личним песничким одабирима. Тако је и код Тодора Манојловића присутна посебна песничка самоосвешћеност, тон што га одваја и приближава плејади песника који су имали довољно храбрости да се одвоје од своје поезије: „Јер овај песник признаје потпуни расцеп између себе суморног и свога ведрога двојника кога он зна, али који њега не познаје. Па ипак тај јаз је најбољи мост и спона између две обале, између обале у магли која види обалу сунца и обале сунца која не види обалу у магли“ (Исто: 77). Равнотежа је и овај пут остварена у дисеминираном песничком гласу.

Текстови са метафоричким насловима чине преостали део *Криџика* Бранка Миљковића. Довољно је погледати већину ових есеја којима доминира одлука есејисте да метафору постави као основу текста, дакле у наслов, па да се види чист песнички однос есејисте према једном или низу истакнутих феномена поезије. Тако, многе наслове Миљковић посвећује бојама (*Мраморно њлеме, Исџина црних сџвари, Немоџћности одласка у зелено, Под џејелом звезда, Свејлосџи и сенке*), али и статусу песничког субјекта, заузетој позицији самог песника која насловом есеја призива чисте лирске/надреалистичке наслове (*На ноџама, Лобања у џрави, Зџвореник у ружи, Исџод џрања и звезда, Прелудиј за неимаре, Ивицом земље змија, Кад би дрвџе џе ходало*). Сваки наслов као да је изникао из посебног сна есејисте који надреалистичке црте задржава чак и у самим насловима, као што је у понеким наведеним; тај је сан такав да су у њему „блага одступања од одвијања ствари у бдењу – додаци и изобличења утолико несхватљивији што је у њима сачуван велики део будности“ (VALERY 1991: 9). Та блискост сна и будности посебно се уочава у првом од свих метафорички насловљених есеја, у есеју о Сретену Перовићу, *Мраморно џлеме*, насловом који колико сугерише садржинску нит поезије овог песника, ону са поентом у разговору са самим собом, толико имплицира и географско порекло песниково (Црна Гора) ком је сам посветио многе уметнички успеле песме. Успела лирска замишљеност над собом и стварима овоме песнику обезбеђује најприснији дијалог са стваралачком истином. Бранко Миљковић се у осврту на Перовића, интересантно је, задржава на стиховима који дозивају сагоревање (црну, мраморну боју), специфичан обрачун са собом малим, смештеним и доживљеним у грандиозности космоса, што је корен порекла песничке драме. Такође, црна боја у наслову есеја позајмљеном од самог Божићара Тимотијевића, *Исџина црних сџвари* ту је да сугерише трагичност борбе са проналаском праве речи, увођењем специфичног немуштог језика који га и утемељује као песника превасходно емотивне грађе, како сам есејиста каже (према Миљковић 1972: 23). Тако језик постаје тај што у песму доводи све реалности једног сложеног стваралаштва, „он је ту да створи неспоразум између свега што је до тада било у једном комотном и архаичном односу“ (Исто: 24). Миљковић код оваквог песника код ког је идеал песничке равнотеже, очигледно изостао, ипак не види опредељеност за једнострану бол и незнање, већ, напротив смештајући његову песничку аутентичност у емотивни лирски план, он његове интенције уравнотежује. И ово је поезија која је од сна отела стварност, зато је та истина ствари црна, јер је неумитно врховна: „Ова поезија је направљена од оног што песнику беше сном знано. Код њега стварност прво ишчили пред нападно субјективизацијом чијим се деформацијама она опире а затим се враћа сном преобраћена и солипсистички накнадно дата“ (Исто: 23–24). Овај двоструко засновани песнички солипсизам утолико је многообличнији у моментима препознавања понора између стварности и њене лирске слике, како Миљковић и каже.

Метонимија будног сна остварена је у потпуности насловом текста о Томиславу Мијовићу и његовој поезији валеријевски профилисаног, „будног спавача“, „На ногама“. Сва саздана од бучности, од несмирености, покрета, Мијовић као Давичов ученик и његова поезија отелотворење су песничког лутања, те отуд добро пронађена насловна метафора која спаја све истоврсне квалитете ове поезије. Исто је и са поезијом Изета Сарајлића чије је временске валере рата, бола и неспокојства есејиста поравнао гетеовском љубављу, те иако је насловио свој текст *Немоћућности одласка у зелено*, као неку прикривену, травестирану игру са Лорком, Миљковић је и ову поезију извукао из дубина и понора песимизма мишљу да је песимизам као такав неопходан, али да као категорија и песнички принцип не опстаје у аутентичној модерној поезији. Сходно још једном надреалистичком импулсу у бићу самог песника, овај пут Блажа Шћепановића, још једног црногорског песника, Миљковић свом есеју дарује почетак надреалистички назван у наслову *Лобања у њрави*. Сва саздана од уланчаних слика, још једанпут реминисцентна у односу на Давича, и ова поезија је достигла ниво посебне умешаности у стварни свет, не остајући до краја асоцијативна и крајње сликовита чињеницом да „песник уједињује у својим песмама надреализам и друштвени сензибилитет“ (Миљковић 1972: 38). Управо из оваквих ставова Бранка Миљковића може се видети шта је то што њега самог везује за надреализам, а у којим (здруженим) елементима и песничким начинима га превазилази. Лобања у трави, тако је метафора песника везаног за земљу и ратне мотиве, али и слика непојамног у борби за човека. Песничка слика и време у овим насловима су се уистину удружили.

Још један песник чула, невидљивих сила разарања, али и стварања невидљивога као што је лето које свој ударац задаје песницима какви су Иван В. Лалић и Бранко Миљковић, Драган Колунџија добија своју тумачењску синтагму у есејистичком перу Бранка Миљковића, као „затвореник у ружи“. Ружа као симболички амалгам лета у овом случају јесте метафора за основни квалитет ове поезије која је у својој суштини пуна светлости, боја и сунца. Њему супротна, поезија Блажа Шћепановића у тексту *Ивицом земље змија* зачарана је чистим миљковићевским аксиомом стварања – изласком из себе, светом чијом границом се протеже претећи симбол, симбол змије, кад „ако је змија стварна, не зато што ће то остати, већ зато што то јесте, онда се може учинити то да она буде искључена из онога света који човек измишља“ (Миљковић 1972: 98). Поново Бранко Миљковић налази пут, танку линију која дели оптимизам од песимизма, негативност од свега што значи свет песме. Односно, јасно се види, симбол змије есејиста свезује са временом, јер то је оно што је у сржи (модерног) философа, не оно што ће остати, већ оно што јесте. Да поезија остаје ако је испевана у времену доказ су управо сви наведени Миљковићеве есеји, њихов тон, сврха и опсег поетичког, на махове и историјског оснаживања. Посвећујући се феноменима у времену, као што су детињство, потом песничке револуције и побуне,

потом односом према историји, рату и географском подручју (додуше у много мањој мери) свих песника о којима пише у *Кријџикама*, Миљковић надопуњује експлицитну поетику изражену многим својим песмама. Јер, без времена не би било заорава, основног поетолошког знака овог великог песника и есејисте. Уосталом, без времена не би било простора у ком ће настати песма. Зато смо као читаоци модерне песничко-есејистичке мисли савремених ерудита на извору и увиру игре видљивог и неисказаног. Заувек?

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- БЛАНШО, Морис. *Есеји*, Београд: Нолит, 1960.
- ВАЛЕРИ, Пол. *Медијтеранска надахнућа*. Београд: Службени гласник, 2010.
- МИКИЋ, Радивоје. Бранко Миљковић и српски симболизам. *Бранко Миљковић: моћ речи*, Крагујевац: Народна библиотека „Вук Караџић“ (2014): 50–67.
- МИЉКОВИЋ, Бранко. *Кријџике*. Ниш: Градина, 1972.
- МИЉКОВИЋ, Бранко. *Сабране ђесме*, Ниш: Просвета, 2001.
- НАСТАСИЈЕВИЋ, Момчило. *Есеји*. Целокупна дела. Београд: Издање пријатеља, 1939.
- НИКОЛИЋ, Часлав. Смрт у песми *Гроб ђријателја* Бранка Миљковића. *Бранко Миљковић: моћ речи*, Крагујевац: Народна библиотека „Вук Караџић“ (2014): 136–144.
- РАДОЛЧИЋ, Саша. Миљковић и филозофија – у трагању за филозофским подтекстом. *Бранко Миљковић, ђесник вајџре*, Београд: Чигоја штампа (2011): 121–128.
- ХРИСТИЋ, Јован. *Поезија и кријџика ђоезије*. Београд: Матица српска, 1957.

*

- VALERY, Pol. *San; Vreme*. Sveske V. Sarajevo: Svjetlost, 1991.
- ELIOT, Tomas Sterns. *Tradicija i individualni talenat i drugi eseji*. Beograd: Službeni glasnik, 2017.
- MALARME, Stefan. Kriza stiha; O književnoj evoluciji. *Rađanje moderne književnosti – poezija*, Beograd: Nolit (1975): 52–62.
- PLATON. *Odbrana Sokratova; Kriton; Fedon*. Beograd: BIGZ, 1976.
- ПОРА, Vasko. Тајна песме; Песникова мутавост; Извор живе рећи; Чувар извора; Песниково место; Песникови дарови; Од злата јабuka. *Rađanje moderne književnosti – poezija*. Beograd: Nolit (1975): 499–507.
- PULF, Žorž. *Čovek, vreme, književnost*. Beograd: Nolit, 1974.
- RILKE, Rajner Marija. *Sabrane pesme*. Beograd: Nolit, 1983.

Olja S. Vasileva

ESSAY – TIME – GETAWAY: BRANKO MIJKOVIC

Summary

The main goal of this research is to read the essays of Serbian neosymbolistic poet Branko Miljkovic in a new selfdetermined mirror that establishes philosophical and poetic thought about a lyric subject's position both in modern essay, as in a modern poetry. This kind of a theoretical base is an introduction to equally complex question that Miljkovic wanted to be noticed – the question about space and time in modern poetry and in the circle of thought around it. This ancient phenomenon lies in the poetic as an autobiographical ground of this poets thought. The battle between space and time in these essays and poetry establishes the essayistic position towards the history of literature as the position towards the question about the origin of loneliness in every modern poetic creation.

Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Центар за проучавање језика и књижевности
o.vasileva06@gmail.com

Примљен: 22. фебруара 2021. године
Прихваћен за штампу мај 2021. године

Мср Виолета Р. Митровић

СЛИКА КОСОВСКОГ БОЈА И КОСОВСКИ ЗАВЕТ У *ЗЛАТНОМ РУНУ* БОРИСЛАВА ПЕКИЋА

Настојећи да расветли епизоду битке на Ровинама као антиципације романескног описа Косовске битке, истраживачка пажња усмерена је ка аналитичком сагледавању слике Косовског боја и Косовског завета у Пекићевом *Златном руну*, у апокрифној епској песми коју предочава јунак Вукоје Хранисављевић. Рад расветљава односе јунака Бартоломеа Мићиелија и Симеона I Цариградског према вредностима које Вукојева песма баштини, као и интертекстуалне споне које она остварује спрам епских песама косовског циклуса, особито творевине *Косанчић Иван уходи Турке*. Ослањајући се на дијалогичност романескне епизоде са референцом на Косово, на трагалачку, епистемолошку природу дијалога, као и на основне појмове које Слободан Владушић обликује у књизи *Књижевности и коменџари*, рад указује на кључне етичке/духовне постулате јунака и на пишчеву блискост Вукојевом разумевању значаја Косовског боја. Пекићеви ставови о смислу ове битке, расути по другим његовим делима, тиме се богате другачијом, вукојевском визуром која суштину одсудног боја препознаје у својевољном опредељењу за Царство небеско, у поразом досегнутој духовној, етичкој и идентитетској потврди и победи.

Кључне речи: слика Косовског боја, Косовски завет, дијалогичност, интертекстуалност, историографска метапроза, прича/мит.

1. Увод. Размишљајући о природи дијалога, условима под којима се остварује и циљевима ка којима стреми, Борислав Пекић у дневничкој белешци *Симџосион или оџлед о дијалоџу* запажа да се дијаложки начин сагледања ствари одликује саборношћу и искушавалачким дејством што их дијаложки односи остварују спрам ставова учесника. Дијалог се разумева као духовни симпозијум, скуп равноправних појединаца спремних да сопствена знања и идеје што јасније и потпуније вербализују инспиришући тиме

ум саговорника који ће „морати да мисли такође дубље, па ће његови аргументи за властиту истину тиме постати јачи“ (Пекић 2013: 421). Инстанца другог тиме постаје кључна референтна тачка јер се управо спрам туђих, другачијих аргумената постиже континуирано, беспштедно и у интелектуалном смислу поштено проверавање, развијање, кориговање или одбацавање сопствених тврдњи. Умеће дијалога обележено је и антидогматским приступом, дистанцирањем од радикализације или апсолутизације идеја које би укинуле могућност вишестраног, балансираног мишљења. Уметност конверзације на одређену тему стога „не служи да би на њој неко доказао своје право и своју истину него управо обрнуто, да би она била начета туђим истинама престајући бити апсолутна постала дубља“ (Пекић 2013: 420). Ослањајући се на аналогију са светом спорта Пекић, најзад, пластично илуструје коначни, епистемолошки циљ дијалогских односа и њихову трагичку природу:

„Добар разговор није као билијар у коме се кугле сударају да би неопштећене отишле у своје рупе и тако вам донеле поене. Он више личи на вежбу у мачевању у коме фингирани ударци доносе *искусство* (курз. В. М.), односно *сазнање* (курз. В. М.), не ризикујући повреде“ (Пекић 2013: 421).

Баш као што целокупна конструкција *Златној руна* почива на принципу дијалогичности,¹ тако у његовом знаку протиче и романескни опис Косовске битке изграђен као разговор са отвореним супротстављањем различитих гледишта, али и елементима скривене полемике између Бартоломеа Мићиелија, Млечанина из Жигмундове најамничке војске, и Србина са Косова богаља Вукоја Хранисављевића, оклопника деспота Стефана. Ускожавању наративне стратегије доприноси повремена појава неименованих Морејаца као приповедних гласова – они, слушајући Вукојев и Млечанинов разговор у београдској крчми, својим репликама иницирају анакризу, знаменити поступак сократовског дијалога, који провоцира речи сабеседника и подстиче његову способност да мислима обезбеди што прецизнији вербални облик. Овакав ток дијалогских релација у склопу епизоде описа Косовског

¹ У тематско-мотивском смислу дијалогичност се остварује посредством репетитивних, увек другачије контекстуализованих садржина и лајтмотива, а у идејном смислу захваљујући различитим становиштима јунака чиме се сведочи идејно-духовна гипкост и поливалентност текста. У наративном погледу дијалогичност се остварује кроз мрежу перспектива створених сменом казивања писца-хроничара (десетогодишњег кузен-Борислава који фигурира и као јунак-приповедач), безличног приповедача и бројних наративних гласова што несливено, самостално коегзистирају градећи „полифонију пуноправних гласова“ (Бахтин 2019: 13). У композиционом погледу запажа се дијалогизација седме, архетипске, „кодне књиге“ (Анали Борислава Пекића 2007: 15) са сематичком констелацијом њених претходница, а у жанровском погледу дијалогичност своје присуство потврђује кроз синкретизам форми и проседа.

боја непрекидно је пресецао током свести Симеона I Цариградског. Пошавши из Цариграда у гурбет како би у Београду остварио сјајне планове и стекао средства за отварање радње, јунак се у јесен 1427. године када деспот Ђурађ Бранковић предаје Београд Угарима (и када је радња текстуалног одељка ситуирана), обрео управо у крчми да слуша разговор наведених романескних јунака. Симеонов ток свести, заправо, његови коментари поступака/тврдњи које у крчми види/чује исказани су приповедањем у трећем лицу, из перспективе безличног приповедача чија се тачка фокализације изједначава са тачком фокализације Симеона који посматра, размишља и осећа, критички коментарише и евалуира исказе других приповедних гласова. Полифонијска природа епизоде додатно се наглашава и са наративног становишта компликује продором Симеонуловог гласа у свест његовог оца Симеона. Ова појава, коју Пекић означава одредницом „разговор у духу“ (Пекић 2006: 6, 121), а Бахтин именује дијатрибом, односно, унутрашње дијалогизираним реторичким жанром оствареним „у облику разговора са одсутним сабеседником“ (Бахтин 2019: 156),² отуда не фигурира само као једна од бројних, у историјском трајању Његована присутних манифестација архетипа разговора оца и сина, утемељеног дијалогом Ноемиса и Хирона у седмој књизи, него и указује на наративни полиперспективизам, идејно-семантичко раслојавање и продубљивање епизоде, којом се у раду бавимо, кроз интеракцију визура различитих свести и наративних гласова.

Да би се пишчевом мишљу о епистемолошкој вредности дијалога и са њом сплетеној потреби да се кроз плурализам пуноправних гласова досегне неко више сазнање на адекватан начин подстакло сагледавање романескне слике Косовског боја, неопходно је упутити истраживачки поглед ка појединим текстуалним чвориштима ван и унутар самог *Злајиној руна*. Пекић најпре у *Трајању за Злајиним руном* поводом дела романа са референцом на Косово наглашава у њему реализовану специфичну перспективу репрезентовану ликом Србина Вукоја: „ту је и оклопник из 1389. године, који ми омогућава бацање једног нарочитог светла на тај наш највећи историјски пораз и нашу велику моралну победу, од које нисмо много имали“ (Пекић 1997: 240). Уводна белешка четврте парнице шесте књиге *Злајиној руна*, под чијим се окриљем остварује епизода о Косовском боју, истиче пак да кир Симеон Његован (под којим се подразумева Газда Симеон као скупни појам, састајалиште свих претходних Симеона) „у дивотној утвари испраћа из Београда деспота Ђурђа Бранковића, сазнаје *косовску исјину* (курз. В. М.) и мистирион рашћења младих руку“ (Пекић 2006: 6, 119). Имајући у виду значења наведених одломака, искрсавају вишеструке запитаности: које су

² С обзиром да се ради о продору заумног, пренаталног гласа Симеонула за којег Симеон, удаљен од цариградског дома, није ни сигуран да се родио, те имајући у виду да се на тај начин преплићу миметичка и ирационална, магијска приповедна логика, ови разговори у духу свој термилошки еквивалент налазе у појму „магијског дијалога“ (Станојевић 2001: 51).

особине и крајње импликације тог нарочитог светлосног снопа што, извирући из становишта јунака Вукоја, обасјава разумевање слике Косовског боја у роману? Да ли се смисао Косовске битке огледа само у рефлексији о тоталној историјској катастрофи или се и оним што Пекић именује моралном победом нешто задобија? Најзад, да ли се истакнута одредница косовске истине може перципирати као тек постмодернистички *petit-jeu* у коме се кроз парадоксално призивање и дестабилизовање историјског знања, посредством скепсом оснажених иронијских поступака, указује на његову проблематичност, условност, конструисаност, имагинацијом и претпоставкама допуњен мањак података, или се синтагмом *косовске истине* ипак прелудира оно трагичко, дијалогу блиско досезање дубљих, далекосежних увида?

2. Романескни опис битке на Ровинама као пролегомена слике Косовског боја. Како би се пронашли прецизни одговори на назначена питања, те сагледала слика Косовског боја у *Златном руну*, потребно је најпре обратити пажњу на епизоду у којој јунаци – Млечанин, Вукоје и Симеон I Цариградски – експлицитно, у виду дијалога или у форми унутрашњег монолога предоченог приповедањем у трећем лицу коментаришу битку на Ровинама, особито нарав и последње животне тренутке Марка Краљевића. У крчми која се перцепира као гранични простор – како са спацијалног становишта, чињенице да јунаци трају у транзитној ситуацији,³ тако и са аспекта изузетне ситуације као одлике сократовског дијалога, оних разговора *на њрају* у којем се речи изазивају ради досезања дубинских слојева мисли – окупљени јунаци, пре свега Млечанин и Вукоје, супротстављају различита гледишта о бици на Ровинама у којој су учествовали на османској страни (Млечанин као турски најамник, а богаљ Вукоје као оклопник деспота Стефана, једног од неколико српских велможа у статусу османских вазала). Жижна тачка спора огледа се у сведочењима поводом личности Марка Краљевића и његовог држања током одсудне битке. Млечаниновом опису славног српског јунака као грчког Херакла, неустрашивог, дивљег и преког „који је тога дана посекао више хришћана од иједног Османлије“ (Пекић 2006: 6, 135) дивергентни су Вукојеви искази о Краљевићу Марку који је уочи битке изашао стотинак метара испред бојног реда и, клекнувши на земљу, одбијао да у боју учествује уз речи: „Госпode, подај хришћанској сили победу, макар ја први погинуо“ (Пекић 2006: 6, 138). Оваквом полемичношћу историографске метафикције, с једне стране, дестабилизује се граница између фикције/дискурса уметности и фактографије/дискурса историје и компликује читалачки однос према историјској референци: управо Млечаниновим контрастним сагледавањем понашања Краљевића Марка проблематизује се поузданост/ универзалност текстуализованог знања о

³ Млечанин се налази у предању између најамничких ратовања, Вукоје у часу сеобе и напуштања Београда, а Симеон у гурбету у српској деспотовини и историји начелно.

прошлости које се, кроз Вукојев наведени исказ, обзнањује као евокација идентичних речи Краљевића Марка уочи боја што их записује Константин Филозоф у *Жиџију Десџоџа Сџефана Лазаревића*.⁴ Ова преиспитујућа полемичност спрам могућности поузданог историјског знања коју Пекић, кроз наративни глас Вукоја, уједно дискретно иронијски и аутореференцијално означава „као учењачко истеривање историјске истине“ (Пекић 2006: 6, 138), оснажује се, с друге стране, и у низу текстуалних сигнала који указују на непоузданост, условност и партикуларност познавања чињеница прошлости. Вукојев опис Краљевића Марка, поред речи познатих из историографских извора, апострофира и карактерни склоп знаменитог јунака какав је обликован у усменом предању – Марко је усамљени јунак на коњу Шарцу, „женскар, винопија и мегданција, али и човек наопако сведен, на мах људољубив, на мах унезверен“ (Пекић 2006: 6, 138). Тиме не само да се наглашава порозност границе између историјских датости и народне имажинације, она подвостручена фигура краља Марка/Марка Краљевића који је и „историјска личност изгубљена у вртлогу турске инвазије“ (САМАРЦИЋ 1978: 48) и „силни херој предања“ (САМАРЦИЋ 1978: 48), него се активира и нестабилност позиције наративног гласа-сведока Вукоја који закључном констатацијом о личности Краљевића Марка изражава скепсу: „не знам шта је ту кажа, а шта истина“ (Пекић 2006: 6, 138).

Сумња у верификовану реконструкцију прошлости додатно се бокори спознајом о партикуларности знања појединца, његовом изразито индивидуализованом, субјективном и тако условном познавању историјске истине чиме се измиче ослонац стабилности једне приповедачке тачке „која би омогућила да се аутентизује један систем вредности“ (Лукић 2001: 175). Управо тиме се објашњава прозни одељак у којем Вукоје, на питање морејских слушалаца шта се десило након што је Марко Краљевић, услед жеље да хришћани победе, непомично клекнуо одбивши да учествује у боју, одговара: „Не могу казати. Нисам видео“ (Пекић 2006: 6, 139). Капацитет полемички шаржираног разговора Вукоја и Млечанина на тему Марка Краљевића исцрпљује се тек са Млечаниновим допунским описом смрти силног јунака којој је сведочио: будући да је Марко љутито замахвао буздованом чим би му неко, приближивши се, нарушио децидирану одлуку, јунака су најзад из даљине дотукли стрелама. Оваква (мета)фикционализована историјска збивања моделована убризгавањем духовног винамула, о којем Пекић сведочи у *Годинама које су њојели скакавци*, а којим се досеже „биће *и*рошлосџи од крви и меса“ (Пекић 1988: 13), а не „густа, масна, сува глина историјског модела“ (Пекић 2012: 201), оваква паралелна историја обликована онако како су се догађаји могли одвити – јер фикционалност није само

⁴ Исказ Краљевића Марка у *Жиџију Десџоџа Сџефана Лазаревића* само је лексички другачије уобличен него у *Злајном руну*; семантички ниво остаје истоветан: „Ја кажем и молим Господа да буде хришћанима помоћник, а ја нека будем први међу мртвима у овом рату“ (Томин 2001: 302).

одлика писања, него и иманентни потенцијал историје обдарене „међусобно повезујућим заплетима који утичу једни на друге независно од људске концепције“ (Хачион 1996: 215) – подразумева отуда укрштање индивидуализованих, са становишта званичне историје запостављених или анонимних реконструкција минулих догађаја, ограничених у гносеолошком и мнemo-техничком смислу. Историјска истина коју јунак Вукоје настоји да учењачки истера током разговора са Млечанином о бици на Ровинама остварује се отуда једино као скуп појединачних, делимичних читања прошлости.

Већ уводна сцена описа битке на Ровинама доприноси профилисању јунака као отелотворења различитих идеја и животних принципа. Индикативни су начини на које, уочи почетка разговора, јунаци у крчми пију вино: Млечанин пије „дугим, скупим гутљајима“ (Пекић 2006: 6, 133), Вукоје „на махове, и у кратким гутљајима, стално у врч загледајући“ (Пекић 2006: 6, 133), док се Симеон I Цариградски уздржава од пића и трошка. Овим густативним апартностима повлачи се први потез у карактерном портретисању јунака – Млечанинов лежеран однос према пићу одређује чињеница да његово вино, као и ратничко деловање, плаћају други (у овом случају Морејци, слушаоци његових војних догововштина). Вукојеви скромни, брижни гутљаји сугеришу његов статус материјално осиромашеног бившег српског ратника примораног на сеобу, док Симеонова хипертрофирана мисао о нужности уздржавања и штедње указује на његову рационалну/рачунску природу.

Наредни потези у конституисању карактерних портрета тичу се најпре Млечаниновог приповедања у првом лицу у којем он својим слушаоцима детаљно казује о начелима оклопног ратовања, да би се затим његова рефлексија оријентисала ка филозофско-етичком аспекту најамничке борбе. Наглашавајући ирелевантност стране на којој се бори, јер најамник ратује за оне који више плате, као и ирелевантност противника, јер је смрт за плаћеника истоветна и кад „је у стомаку хришћански мач или турска сабља“ (Пекић 2006: 6, 140), Млечанин себе сврстава међу скупе справе што „не троше се забадава“ (Пекић 2006: 6, 140). Поистовећујући се са окретним, убојитим направама, јунакова мисао није уперена ка питању стране на којој ратује, него ка демонстрирању ефикасности, правдању уложене временске и новчане укупности у његову активност. Ово одсуство осећаја припадништва одређеном колективу, нарочито народу као духовној заједници, некроза емотивне/духовне сфере на рачун хладним разумом и вештином импрегнираног професионализма, упућује на жалосну, индивидуалистичку испражњеност: најамник увиђа да има само „Бога, копље и живот. Веру за Бога, спретност за копље и памет за живот, да га не изгуби мешајући се у ствари које не разуме“ (Пекић 2006: 6, 141).

У склопу романескне епизоде о бици на Ровинама назначена су и основна животна начела Вукојевог бића. Млечаниновом исказу о сопственој борби са *Турцима*, односно на страни Турака током битке на Ровинама, јунак претпоставља дистанцирајућу, разликотворну црту тиме што љутито напомиње

да се борио „*йоред њих* (курз. В. М.), не с њима“ (Пекић 2006: 6, 136). Премда су обојица ратовала на страни Османлија, Вукојева лексичко-семантичка дистинкција указује не само на поштовање и оданост Деспоту Стефану под чијом се непосредном командом на османлијској страни борио, него и на значај поносног, непокорног чувања сопственог идентитета у условима вазалства.⁵ За Млечина је, међутим, разлика на којој Вукоје инсистира ми-норна: „за најамнике разлике осим у плати нема“ (Пекић 2006: 6, 136).

Текстуалним одељком о бици на Ровинама установљавају се и почетне координате за сагледавање Симеонове личности. Његов ток свести предочен приповедањем у трећем лицу заснива се на коментарисању Млечаниновог казивања о најамничком ратовању: исказујући равнодушност према причама о рату, јер Њагоима/Његованима он традиционално доноси пожаре, сеобе и смрт, Симеон пажњу према оваквим казивањима мотивише искључиво предачким саветом да је војска „одувек била добра муштерија“ (Пекић 2006: 6, 135) о којој треба што више знати јер „благо је за потомство човеково знање којим се благо стиче“ (Пекић 2006: 6, 135). Овим Симеоновим унутрашњим опсервацијама трговачко-лукративног предзнака придружена су и јунакова аналитичка осветљавања исказа и поступака Млечанина и Вукоја. Понирући попут откривалачке сонде у срж расправе о неистоветном значењу одреднице борбе *са Турцима* и *йоред Турака*, Симеон запажа да је Млечанин сталожен, „разуман трговац смрћу“ (Пекић 2006: 6, 137) заинтересован за новац, а не част, док Србин Вукоје са жестином брани своја уверења не рачунајући „много шта ће га коштати“ (Пекић 2006: 6, 137). На овај начин фигура Симеона не само да се открива као доминантно рачунско-пробитачна природа, него се, са наративног становишта, опажа као интровертовани, у текстуалном времену и простору неоглашени коментатор чија свест по принципу рефлектора дубински обасјава карактере чије беседе слуша.

Сагледавање епизоде битке на Ровинама свој значај црпи из чињенице да се управо овај одељак *Злајној руна* разумева као пролегомена романескне слике боја на Косову. Њиме се антиципирају додатно разбокорени елементи у опису Косовске битке попут третирања стабилности историјског знања, подробнијег разликотног сенчења нарави јунака и њима својствених етичких/духовних постулата, као и потоња развијеније присутна свест Симеона као аналитичког коментатора.

3. Слика Косовског боја и Косовски завет. Епизода описа Косовског боја из 1389. године – чији се дисконтинуирани наративни ток огледа у чињеници да се Вукојево песничко казивање о Косовској бици у којој је учествовао

⁵ У духу Пекићеве значењски поливалентне мисли, овим Вукојевим разликовањем на релацији *са Турцима-йоред Турака* апострофира се, сасвим могуће, и онај психолошки механизам суптилног негирања и одагнавања притиска гриже савести јунака услед *de facto* борбе на страни Османлија.

доследно прекида Симеоновим унутрашњим опсервацијама/тумачењима Вукојеве песме и спорадичним, динамизујућим анакризама Млечанина и морејских слушалаца – отвара се апострофирањем једне од носећих мисли косовског етоса. Након што Млечанин открије да се у Косовској бици није борио јер је рањен лежао у Алеманији, Вукоје, на питање једног од морејских слушалаца да ли је он био учесник Косовског битке, одговара: „и сад сам“ (ПЕКИЋ 2006: 6, 141). Када даље у роману такође један од морејских слушалаца не буде успео да, током Вукојевог усмено-поетског казивања, разуме како се заправо бој завршио, Вукоје још једном језгровито апострофира: „није се завршио“ (ПЕКИЋ 2006: 6, 145). У оваквим лексички и смисаоно кондензованим јунаковим исказима о неисцрпној присутности никад окончаног боја препознаје се оно вечно, јеванђеоско, заветно оприсутњење, бескрајна презентификација косовског опредељења за Царство небеско. То „судбинско опредељење увек за тежу ствар“ (ЈЕВТИЋ 1992: 250) подразумева да појединац и заједница што га обухвата, добровољно бирајући чин анабазе, прихватају позив за превазилажење историје и досезање тј. испуњење метаисторијског, надсветовног, есхатолошког, небеског. Витална свевременост за коју Вукоје пледира, а која упућује на хришћанску надвременост/надисторијност, евоцира тако оно „Косово непролазно, у једном дугом ланцу који се не кида“ (СЕКУЛИЋ 1977: 13), ону вечно живу потресеност нараштаја косовским предањем у којем се препознаје извор „не само уметничких мотива, него свих израза наше душе“ (ДУЧИЋ 1989: 273).

Као једини од саговорника у крчми који је сведочио Косовском боју Вукоје свом казивању најпре даје облик приче, те у маниру непосредног говора казује да је кнез Лазар, чувши да се султан Мурат упутио ка Косову, послао чауше по земљи да саберу Србе у столном Крушевцу, да би потом приповедање наставио „али не обичним гласом као до тада, него као да запева“ (ПЕКИЋ 2006: 6, 142). Транспозиција са становишта форме казивања нимало није случајна: замена уобичајене, разговорне лексике десетерачком усменом епиком мотивисана је, с једне стране, интуитивним опажањем јунака да су фигуративни, рафинирани, узвишени стил и тон епског песништва адекватнији са аспекта описивања одсудног догађаја у којем се физички пораз трансцендира у духовну победу.⁶ У Вукојевом уобличавању кључног историјског догађаја у епску песму, с друге стране, остварена је и хипостаза народног духа који је тежио да певањем о Косовској бици чува и пренеси

⁶ Поменута спонтаност и интуитивност Вукојевог преласка са разговорног облика саопштавања на епску поетску форму може се разумевати и као поступак аутореференцијалног предзнака. Обавештавајући у писму Михиза, свог оданог, немилосрдног читаоца-саветника, о композицији и садржини шесте и седме књиге *Златној руна*, Пекић наглашава да је сопствену уметничку верзију Косовског боја неинтенционално, скоро рефлексно оставио у форми песме: „Немојте ме грдити али овде мислим доста успешно дајем у десетерцу своју интерпретацију боја на Косову. Није ми била намера, али чим сам почео са проласком војске поред Милице у Крушевцу перо ми је само отишло у песму“ (ПЕКИЋ 2014: 563).

њој иманентне вредности, поетску представу о прошлости народа: „епска песма је била она снага која је уздизала српску вертикалу“ (САМАРЦИЋ 1989: 32). Преузимањем позиције песника/рапсода Вукоје најзад евоцира фигуру Орфеја из седме књиге *Злајној руна*: стварајући епску песму о путовању Аргонаута ка Колхиди митски певач симболизује, баш као и његов лик двојник Вукоје, уметничку, осећајну, етичку и духовну раван постојања, ону потискивану и/или запостављану страну диморфне, кентаурске симеонске природе.⁷

Стихована реконструкција Косовског боја коју Вукоје предочава, а у којој се поетички посматрано препознаје „трансгресија књижевног облика“ (ЈЕРКОВ 2009: 79), пишчево инклинирање ка имплозији форме, недописивости, несмирености у пронађеном жанру, ка приповедању „које би обухватило све и текло одувек и довека“ (ЈЕРКОВ 2009: 78), своју хипотекстуалну подлогу налази превасходно у народној песми *Косанчић Иван уходи Турке* активирајући подједнако теме, мотиве и језичке конструкције својствене другим народним епским песмама косовског циклуса. Започињући своју песму измењеним уводним стиховима песме *Смрт мајке Јуџовића*⁸ Пекићев јунак Вукоје најпре каталогски набраја српске племиће који су се у Крушевцу окупили да у бој пођу: „за крст часни и слободу златну, / Небескоме Царству, да предстану“ (Пекић 2006: 6, 142–143). Апострофирајући знаменити, вишевековни српски кредо, утемељен у православној хришћанској вери, симболици распећа/крста којим се не слави смрт, него победа над њом, као и у слободи ка којој се стреми подвижнички, уз чување образа и вере, а не

⁷ Да се у Вукоју заиста може препознати архетипска појава фигуре Орфеја из седме књиге *Злајној руна*, те да се заиста ради о ликовима двојницима, видљиво је већ и по томе што обојица подривају конвенције песме коју стварају. Орфеј тако у стиховима слави храброст и херојство учесника похода чак и када то противречи стварном току догађаја, док Вукоје на своје начине, о којима ће бити даље у раду речи, дестабилизује концепт целовитог, поузданог историјског знања. Мисао Орфејева да ниједан нечасан, неузвишен поступак не сме да постане део песме, његова апсолутна, слепа посвећеност једној идеји која не узима у обзир конкретне околности опажа се онда када он предлаже да вођа похода постане Ноемис (управо онај због чије нечисте природе јунаци и полубогови западају у низ невоља), те Јасону у форми песме саопшти да мора да напусти брод. Критика догматске свести утемељене на безусловној вери приметна је и у лику Вукоја. Иако је по наредби деспота Стефана изгубио обе руке – јер се оглушио о његову заповест да побуну рудара у Сребреници угуши у крви, те је мирним путем покушао да реши напетости – Вукоје свог владара брани његовом плахом нарави и чињеницом да деспот, када је наредио десетковање, није могао знати ко ће тачно бити осакаћен. Ликовима Орфеја и Вукоја обезбеђена је тако двострука, позитивна и негативна карактеризација: као парагони уметничке/духовне равни постојања обојица заговарају узвишене идеје (Орфеј идеал ничим помућеног слављења светлог јуначког дела и похода, Вукоје феудални идеал верности према господару и чојство на чијем темељу деспота чува од оптужби), али истовремено оба јунака репрезентују амплифицирану, безрезервну идеолошку лојалност.

⁸ Војска у Вукојевој песми сабира се у Крушевцу, док је у народној песми ситуирана на Косову.

сурово и аподиктично, Вукоје истовремено истиче опредељење српске војске за Царство небеско, за вредности надсветовне. Песнички занесена апоптоза српске војске, којом се наглашава њена величанствена јединственост – „Такве војске више бити неће / Па да Срби до вајека живе / И све саме дивове рађају!“ (Пекић 2006: 6, 143–144) – огледа се даље у ланцу поредбених, силовитих описа бојне опреме (челенке златом извезене, стегови велможа снажни толико да ветар дижу, копља што наликују непрегледној шуми) и густој, светлосној метафорици којом се глорификује блистава појавност српске снаге: „Сунце да је по земљици пало / па са земље да просипа сјаје“ (Пекић 2006: 6, 144). Аудитивне слике које Вукоје потом у својој песми обликује – „звекет штита и тутањ копита“ (Пекић 2006: 6, 144) – иницирају стварање зачараног мизансцена утемељеног на појави изненадне статике у природи и укидању граница између светова чиме онострано постаје приступачно – птице су намах под облаком пале, траве престале да расту, воде стале од страха, да би се и обод међу световима нарушио: „Мртви Срби (се, прим. В. М.) из гроба дигосе / За слободу још једном мрети“ (Пекић 2006: 6, 144). Сцену испраћаја војске из Крушевца Вукоје моделује у знаку паралелизма: кнегиња Милица и остале жене испраћају ближње који иду у смрт, док небеска знамења српских владара и светитеља бодре и управљају ратнике ка вечном животу:

„На њему (Небу, прим. В. М.) се Душан указује, / Свети Сава Србе благосиља / А Немања миро на нас точи, / Претвара нас у *божју ѿврђаву* (курз. В. М.), / О коју се бојно копље ломи. / Које свака стрела промашује, / Што је ни мач дотаћи не може. / Осећасмо да нам сила расте, / Да нас ништа победити не може“ (Пекић 2006: 6, 144).

Вукојеви стихови, особито одредница *божја ѿврђава*, недвосмислено сугеришу да јунак суштину Косовског завета не препознаје у култу јунаштва као пукој вољи за моћ овоземаљског скупа ратника него превасходно у православном хришћанском, мистеријском, небеском завету/савезу, Косовском завету као визији Царства небеског: „Косовски завет није упутио на Небеско царство као замену за земаљско (као утеху), него као на *ѿврђаву* (курз. В. М.) која никаквим државним поразом (на Косову) не може бити начета“ (Видовић 2021: 170).

Вукојевим даљим певањем о томе како је, непосредно након што је српска војска напустила Крушевац, чауш кнеза Лазара јавио Ивану Косанчићу да осмотри османлијску ордију, активира се интертекстуална спона Вукојевих стихова и епске народне песме *Косанчић Иван уходи Турке*. Извештај о бројности турских трупа који Косанчић Иван предочава Милошу Обилићу у народној песми, у Вукојевој песми трансформисан је у форму сведочења будући да је Вукоје, као Косанчићев штитоноша и виноточа, и сам присуствовао извиђању турских снага. Визуелно живописне метафоре о бројности турске војске које су карактеристичне за народну песму, а у којима се запажа

елеменат „комичке имагинативне виталности у оквиру једне трагичке структуре“ (Кољевић 1974: 166), онај смех који успева да демистификује оно што се чини страхотним и безизлазним, запажају се подједнако и у Вукојевој реконструкцији бројчаног стања турске силе. Смехотворна гастрономска представа из народне песме – „Сви ми да се у со прометнемо / не би Турком ручка осолили!“ (Стефановић Караџић 1976: II, 226) – као и потоњи стихови у којима Косанчић Иван казује о безмерности турске војске – „ја све ходах по турској ордији, / и не нађох краја ни хесапа“ (Стефановић Караџић 1976: II, 226), односно, „да из неба плаха киша падне, / ниђе не би на земљицу пала, / већ на добре коње и јунаке“ (Стефановић Караџић 1976: II, 226) – налазе своје одјеке у Вукојевом опису размера турске силе у којем се запажа идентични смеховни тон, метафоричност и хипертрофираност језичких поигравања. Наведени стихови из народне песме о беспрегледној турској сили резонирају отуда са Вукојевим стиховима о знатности турске војске:

„Нигде броја кад броја немаше, / Нигде краја кад га не нађосмо, / Не знаш краја, почетка не видиш, / Убојитост гора је од броја, / Нема мере нити разбирања, / А без броја и без разбирања, / Како ћеш им бојног реда наћи? / Толко би га и мору нашао / Да се хоће с њиме ратовати“ (Пекић 2006: 6, 145–146).

Употребом синтаксичких и семантичких паралелизама, анафора, реторског питања, параномазија и истицањем фоностилема Ј, Р и Б (нешто мање и фоностилема М), Пекић у овим Вукојевим стиховима остварује смеховну хиперболизацију која, чувајући значење прототекста, смисаоно и стилистички доспева до пароксизма поређењем бројчане јачине турске силе са морском безобалношћу.

У народној песми *Косанчић Иван уходи Турке* Милош Обилић чувши Косанчићев извештај о турској надмоћности предлаже да реално бројчано стање не предоче кнезу Лазару и војсци, да се не би забринули и поплашили, него да кажу: „има доста војске у Турака, / ал’ с’ можемо с њима ударити, / и ласно их придобити можемо; / јера није војска од мејдана, / већ све старе хоце и хаџије / занатлије и младе ћарџије / који боја ни виђели нису“ (Стефановић Караџић 1976: II, 227). У Пекићевој уметничкој, апокрифној варијанти Косовског боја пак, насталој деловањем „историофагије“ (Пантић 2020: 221) – ствалачког механизма у којем креативна свест прождирући/прерађујући историју ствара нови литерарни ентитет – Косанчић Иван се са својим виноточом Вукојем, како потоњи сведочи, договара да на исти начин пређу-те кнезу и српској војсци стварну турску бојну готовост. Отуда они казују: „да их (Турака, прим. В. М.) има много, / Ал’ за Србе много никад није, / Па да тако и нема их много, / Него таман кол’ко сабљи треба“ (Пекић 2006: 6, 147). Овим Вукојевим стиховима семантика подтекста подједнако остаје неокрњена; она се само чињеницом „да се у тако одсудном часу господару лаже“ (Кољевић 1974: 166), као и кумулацијом речи *мноџо* (понављање лексема

карактеристичан је стилистички поступак Пекића као рапсода) сенчи у смеховном кључу који изокреће реално-логичко предочавање односа снага у сферу одагнавања притиска надолазеће борбе.

Протичући у знаку описа доласка српске војске на Косово, атмосфере вече уочи боја, кнежеве вечере као последњег причешћа бојовника и кнежевог говора, заправо клетве преузете из народне епске песме *Мусић Сиван*, даље Вукојево певање апострофира дилему обичног човека који, суочен са одлучујућим историјским искушењем, испољава запитаност над одабиром пута и ефектима које одабрана алтернатива подразумева. Пекићев јунак, наглашавајући да је сила турска на Косову била толика да „једва места за себе нађосмо“ (Пекић 2006: 6, 148), указује ипак на радосну околност стицања косовског искуства које памћењем и сваким поновним, истоветним опредељењем морално и духовно оживљава српски народ: „Ал’ смо срећни што места нађосмо, / Могли смо га никако не наћи, / И Косовска боја не имати“ (Пекић 2006: 6, 149). Стих којим се, међутим, овај песнички одломак финализује – „Шта је боље ни сада не знамо“ (Пекић 2006: 6, 149) – и који својом неодлучношћу дестабилизује првобитну решеност у погледу одређења и испуњења Косовског завета, осветљава како позицију нестатистичког, званичној историји страног, анонимног човека са његовим недоумицама и страховима – јер тај павловићевски „избор’ лепше стране страдања’ није без дилема и упитаности“ (Делић 2010: 374) – тако и ону архајску, античку, ахилловску проблематику. Описујући аветни амбијент вечери уочи боја, Вукоје најпре износи увереност да се поразом/смрћу стиче вечни живот, да је „смрт на бојном пољу једини пут да се ратнику осигура вечни боравак са оне стране живота“ (Милошевић-Ђорђевић 1990: 83). Јунак стога пева: „Сватко знаде погине ли сутра / Сватко знаде да ће живет вечно“ (Пекић 2006: 6, 149). Само неколико стихова даље испољава се и његова колебљива мисао ахилловске провенијенције: „Опет хтесмо, јер људи смо слаби / Слава живе да нас загрејава“ (Пекић 2006: 6, 149).

Мотив Обилићеве одлуке да султану Мурату стане „ногом под гр’оце“ (Стефановић Караџић 1976: II, 227), исказан у епској песми *Косанчић Иван уходи Турке* (али и у *Кнежевој вечери* и песми *Слућа Милуџин*), у Вукојевом песничком излагању трпи сижејну трансфигурацију. Пекић кроз Вукојеву епску песму реконструише једну нову, истиниту слику Косовског боја – јер „ништа не доказује да све тако и није било“ (Пекић 2014: 563) – састављајући је од претпоставки и имагинације „као ’везивног ткива“ (Делић 2002: 55) без којег би се људска повест заглавила „још на степеништу Вавилонске куле“ (Пекић 1991: 74), а које је подстакнуто/допуштено самом текстуализованошћу историјског знања и њему својствених уређујућих процеса и места неодређености. За разлику од отвореног описа Обилићеве намере да Мурата усмрти у народној песми *Косанчић Иван уходи Турке*, Вукојево песничко сведочанство о Косовском боју темељи се на мотиву тајног ратног савета. На њему су се, пред кнезом Лазаром, Милош Обилић, Топлица Милан и Косанчић Иван заветовали да сваки, са своја два пажа, напусти главни корпус

српске војске, удари на лево турско крило и симулирајући предају упути се ка „утроби звери“ (Пекић 2006: 6, 155), султановом чадору где Обилић убија Мурата, хитро „ни колико муња када севне“ (Пекић 2006: 6, 156). Проблематичност и ограниченост Вукојевог историјског знања преточеног у стиховано казивање се, међутим, испољава у неколико облика. Оно је последица објективних ограничења Вукојеве визууре јер, с једне стране, он није присуствовао тајном договору на кнежевом двору, него је све на њему утврђено сазнао током боја, пративши Косанчићеве инструкције чији је паж, односно, пратилац био током операције упада у Муратов чадор. Одвојивши се заједно са Обилићем, Топлицом и Косанчићем од језгра српских трупа, са друге стране, Вукоје чињенично и није могао да сведочи самом судару српске и турске војске због чега признаје: „Ал’ би, људи, у греху остао, / Кад бих реко да сам бој видео, / А камоли кога посекао“ (Пекић 2006: 6, 154). Начело поуздане и целовите реконструкције прошлости подрива се и потенцирањем афектиране субјективности и селективности Вукојеве перспективе. Послушавши Косанчићев завет да се, након продора у турски чадор, мора избавити како би збиља, када „песмама пропева“ (Пекић 2006: 6, 153), имала „ока за сведока“ (Пекић 2006: 6, 153), Вукоје песму завршава описом онога што је последње видео – смрт свога господара Косанчића и Топличин самртни час – при том потврђујући да се ничега даље не сећа: „Ал’ не видох и не умем рећи / Како сам се у води нашао, / Ни како сам Лаба прегазио“ (Пекић 2006: 6, 156).

Пекићев однос према народној песми *Косанчић Иван уходи Турке* као прототексту, али и према тематско-мотивским чвориштима присутним у другим народним песмама евидентно се не укотвљује у поступку пастиша разумеваног у негативном смислу, као пука имитација, изругивање, профанизација или снижавање тона. Пастиш, међутим, јесте присутан уколико се он опажа као неутралнија „примена мимикрије“ (Бечановић-Николић и др. 2011: 287), естетско, сужењностилистичко преображавање и интензивно наглашавање у прототексту присутних тема, мотива и стилистичких поступака уз чување њиховог основног идејно-семантичког језгра. На снази није ни пародија у којој се на подруглив, патетичан или сатиричан начин тривијализују, профанизују или разарају хијерархијски односи на разним нивоима текста. Пародијски модел који се пак заиста остварује у грађењу слике Косовског боја, а који захвата проблематизовано третирање историјског знања, ваља разумевати на начин на који Линда Хачион дефинише пародију као „понављање са критичком дистанцом“ (Хачион 1996: 55) у којем се успоставља парадоксално постмодернистичко интертекстуално призивање/афирмисање историје како би се остварило преиспитивање њених конвенција и начела наративног представљања историјског знања. Условношћу и парцијалношћу Вукојевог историјског знања обистинује се „проблематизовано уписивање субјекта у историју“ (Хачион 1996: 199), те се иронијско-преиспитујућим односом спрам начина на које субјекат производи значења прошлости дестабилизује како могућа увереност у сопствену,

неупитно поуздану реконструкцију прошлости, тако и ауторитет јединствене, централизоване перспективе. Пекићева визија Косовског боја и однос који она спрема прототекста успоставља најпрецизније би се, имајући у виду све наведено, могли дефинисати као сижејно-стилска мистификација са елементима пародије, разумеване онако како је схвата Хачион, и хиперболизације која на махове, стилистички и смисаоно, доспева до адинатона.⁹

Симеонови интериоризовани коментари најпре Вукојевих исказа о учешћу у Косовском боју, а потом и његове песме одликују се специфичном генезом. Док Млечанин и морејски слушаоци не успевају да схвате значење Вукојеве тврдње да је он и сада на Косову и да се Косовски бој није завршио, Симеон луцидно запажа поенту Србинове мисли као и разлоге због којих Млечанин њу не успева свом бићу да приближи. За Млечанина су, наиме, све битке једнаке јер су све суштински туђе, док се за Вукоја ниједна друга битка есенцијално није догодила осим: „Тога Косова на коме изгубљени рат још војује. Као што ће га, вероватно, водити и преживели бранитељи Другог и Потоњег Рима, његовог (Симеоновог, прим. В. М.) родног Константинопописа“ (Пекић 2006: 6, 142). У Симеоновој спознаји дубинских слојева Вукојеве рефлексije видна је идентификација са богаљевим сведочанством: Симеон не само да у одсудном значају Косовског боја за српски народ наслућује судбинске импликације које ће скорашњи пад Цариграда имати по Ромеје, већ такав историјски паралелизам растеже да обухвати и грчко Термопиле: „Има бојева који се никада не завршавају. Као што их има који никада нису ни започели, иако људи мисле да су их већ одбојевали. Непотребни се никада ни водили нису. Потребни никад неће престати да се бију. Јелинско Термопиле увек се бије“ (Пекић 2006: 6, 145). Премда слушајући стихове о безмерности турске силе, Симеон испрва помишља да Вукоје не разликује песничко од ратничког претеривања, он, најзад, евоцирајући Хомерову *Илијаду*, закључује да степен поетских пренаглашености спрема реалног стања ствари није ни приближно онолико важан колико је заправо за Вукоја кључно доследно сећање на српско Термопиле и континуирано сведочење давнашњег опредељења:

„Омирова Илијада је, по свој прилици, крвавија од Тројанског рата. Рат који се још увек води увек је тежобнији од докончаног, ма какав иначе овај био. Кроз стотину година биће ово њихово Термопиле још крвавије.

⁹ Желећи да помогне Антону Хаму, преводиоцу *Времена чуда* на немачки језик, у његовим настојањима да оцени „до које мере се језик књиге потпуно поклапа са библијским језиком“ (Пекић 2017: 354), Пекић у одговору преводиоцу бележи значајно одређење свог односа према библијском тону: „то наравно није никакво иронисање свечаног говора, него нешто што бих ја назвао стилском мистификацијом“ (Пекић 2017: 356). Иако се пишчеве речи тичу обликовања језика и тона *Времена чуда*, те односа према библијском изразу, евидентно је да се сличан однос спрема језика и узвишеног тона епских народних песама, особито епске песме *Косанчић Иван уходи Турке* као прототекста, остварује и у Вукојевој песми о Косовском боју.

Па и друкчије? По томе како се о боју говори, изгледа да су га Срби изгубили. Кроз стотину година војевања на томе Косову, могу га и добити? Упоран, стрпљив и смишљен народ добија најзад и изгубљене ратове“ (Пекић 2006: 6, 146).

Суптилно Симеоново дистанцирање спрам ових проницљивих тумачења очевидно је најпре у утилитарности јунакове намере да стечена историјска знања о Србима користи „у много важнијим пословима, као што су трговачка преговарања и погађања“ (Пекић 2006: 6, 142). Оно се потом увиђа и у чињеници да Симеон, док Вукоје пева о доласку српске војске на Косово и последњој вечери јунака, контемплира само о продајним изгледима, роби коју би Вукоју могао да понуди (маст што наводно подстиче раст руку) и његовој потенцијалној солвентности. Ова особина, у којој се архетипски обистињује Ноемисова навика да мисли у категоријама разумско-егзактног, рачунског света док други говоре о суштинским темама, појачава се онда када Симеон, слушајући песму, сазнаје да је Вукоје од свог господара Косанчића добио златан прстен као дар уочи боја. Симеоново нагонско користољубље, подстакнуто поменом прстена и наследном, фантазмагоричном опседнутошћу профитом, тако се испрва усмерава ка стварању трговачке стратегије за добијање Вукојеве драгоцености, да би се затим нагло преусмерило ка новој фасцинацији – царској хазни за којом Вукоје полази ка Смедереву како би му исплатили пензију деспотовине. Овакво градативно низање појавних облика симеоанске лукративно-алгоритамске мисли – низање којим се остварује критика рачунске свести и материјалистичке цивилизације – располаже и смехотворном снагом што извире, с једне стране, из чињенице да читалац, на основу понављања симеоанског пробитачног начина мишљења, лако предвиђа даље предмете јунакове опсесије. Захваљујући том репетитивном принципу и рефлексном преусмерењу Симеона на погодније трговачке прилике, програмираност његове фигуре асоцира, с друге стране, оно „тренутно претварање личности у ствар“ (БЕРГСОН 2020: 43), просту механику, биће-аутомат којим се смеховно-критичка раван оснажује.

Истакнута инверзија у Симеоновом мишљењу кулминативну тачку досеже у завршној сцени романескне епизоде о Косовском боју у којој су најпре каталонски, градативно, по важности и старешинству, наведени учесници исељеничке српске колоне: иза моштију Свете Петке Трновске и свештенства кретала се висока властела, деспотови војници, Двор, дворско племство и Ђурађ Бранковић, дворско чиновништво и небројене слуге, најзад и стража окружујући ризничара и благо за којим је, међу старијим богалима, ишао и Вукоје. Реченица „Али, он не беше последњи од Срба“ (Пекић 2006: 6, 163), која се на Вукоја односи и потом варира у женском роду поводом старице што за њим напушта Београд, управо понављањем и читим сугерисањем да је Симеон заправо онај који последњи излази кроз београдску капију, исказује сопствену децентно иронично-смеховну интонацију. До изражаја долази она танана иронија због које се „одједном намрешкава

површина озбиљне реченице“ (Јанкелевич 1989: 60), односно, онај стишани, редуковани смех чији се траг „осећа у структури приказане стварности, али се сам смех не чује“ (Бахтин 2019: 214). Оваква мешавина луцидне, у пола гласа присутне ироније и редукованог смеха манифестује се и у финалном исказу безличног приповедача, у којем бројне алитерације (Р, Ч, К) иронијски дочаравају последњи поступак трговином непоправљиво зачараног Симеоновог бића: „На трећи мирозов угарске трубе и прву шкрипу чекрка на покретном мосту, из бившег Београда, српског Вечног Рима, истрча Симеон Нагос, Царски син, торбар ромејски“ (Пекић 2006: 6, 163). Циљ оваквог тињајућег смеха, особито наслућивачке ироније врхуни се не у тежњи да исмева или анархично разара, него да неприметно, изнутра разлаже предмет своје критике (у овом случају то је развијање симеонске, абнормалне зависности од материјалних релација) чинећи га транспарентнијим и у крајњим видовима његове појавности безумнијим. Таква иронија располаже дијалошком и гносеолошком вредношћу јер, подстичући тобожње истине да се до краја испоље у својој бесмислености, подстичући и самог читаоца да примећује неприметно и разумева неизговорено, она појединца усмерава ка просторима у „којима има више истине и више духовне светлости“ (Јанкелевич 1989: 58). Управо је на ту отмену, ненаметљиву иронију, што динамизује односе тежећи дубљем разумевању, Пекић мислио када је у интервјуу за *Књижевну реч* истакао: „Моја иронија не потиче из мржње и зловоље него је инструмент спознаје људске ограничености и неограничености, поготово непримености наших амбиција“ (Пекић 2013: 355).¹⁰

4. ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА. Да би се доспело до (за)кључних увида који се тичу носећих смисаоних чворишта слике Косовског боја у *Злајном руну*, идејне карактеризације јунака и уопште одговора на питања постављена на почетку рада, нужно је најпре евоцирати и објаснити појмове материјалне и симболичке имовине, тестаментарног писања, личности и индивидуе, доживљаја, искуства, животне приче и аутокреације онако како их Слободан Владушић одређује у књизи *Књижевности и коменџари*. Имајући у виду да вештина стицања није идентична вештини управљања, те да онај који наслеђује имовину не мора нужно да располаже и способношћу да је стиче, као и да може да се јави неравнотежа између ближњих са аспекта поделе наслеђене заставштине, материјална имовина опажа се као она која „ствара (вертикални) дисконтинуитет између оставиоца и наследника, као и (хоризонтални) дисконтинуитет између ближњих који наслеђују имовину“ (Владушић 2017: 63). Симболичка имовина, остварена у виду књижевних дела као особених књижевних тестамената, постаје пак залог и вертикалног

¹⁰ Пекићеву истанчану иронију наглашава и Никола Милошевић када примећује да је пишева митوماхија далеко од сваке грубости: „позлату са митова отклања Пекић суптилним и рафинованим потезима. Грубо директни, 'варварски' манир 'гигантомахије' овом писцу дубоко је стран“ (Милошевић 1996: 107).

и хоризонталног континуитета. Она се управо, у свету књижевности, завештава ближњима – другим личностима или онима који ка обликовању свог бића као личности стреме – путем тестаментарног писања. Појединци који располажу само материјалном имовином и само њу могу да наследе означени су као индивидуе, док они што поред материјалне имовине, коју наслеђују и остављају другима, поседују и симболичку имовину, као и способност да је сами произведу, хипостазирају личности. Приписујући доживљају флуидност и ефемерност, а искуству трајност форме која настаје реторичком, херменеутичком и интертекстуалном обрадом самог доживљаја, Владушић наглашава да личност, одликујући се богатством унутрашњег света, љубављу према ближњима и способношћу „да удаљене третира као ближње“ (Владушић 2017: 85), фигурира као онај који има моћ „да доврши доживљај“ (Владушић 2017: 243), да доживљено претвори у искуство да би потом „повезивањем секвенци искуства“ (Владушић 2017: 154) конституисао властиту животну причу. Под индивидуом међутим подразумева се појединац који оптерећен квантификацијом доживљаја губи прилику/моћ да открије његову квалитативност, да ослањањем на технике самоизградње (које управо књижевност нуди) доживљаје претвори у искуства чије секвенце, постојећи нелинеарно и напоредно у бићу, стварају личну животну причу. Индивидуа тако не располаже способношћу „да властити живот наративизује“ (Владушић 2017: 102) што доводи до губитка животне приче и симболичке имовине. Одредница самоизградње (аутокреације) такође је значајна јер указује да се између индивидуе и личности не успоставља супротан однос, нарочито не однос који би сугерисао ексклузивну супериорност личности. Аутокреација заправо подразумева „могућност индивидуе да себе угради у личност“ (Владушић 2017: 65), чињеницу да „личност је изграђена индивидуа“ (Владушић 2017: 64).

Сагледавајући досадашње увиде о наравима Млечанина, Симеона I Цариградског и Вукоја у светлу концепције коју Владушић обликује, запажа се најпре да фигура Млечанина, руковођена искључиво математичким, инструментализованим видом знања/вештине које се, кроз новац као крајњи улог и циљ, морају оправдати, одговара појму индивидуе што располаже искључиво материјалном, новчаном имовином. Удаљен од духовно-осећајне сфере и осећања припадништва одређеној заједници за чије се вредности залаже и бори, Млечанину су, као најамнику мотивисаном рачунском егзактношћу, све битке очекивано идентичне не само зато што ниједна није за њега, тако дистанцираног од народа као колектива, духовно-идентитетски судбинска, него и отуда што је густа новчано-рационална премреженост његовог унутрашњег света у стању да апсорбује доживљаје – суму привремених, равнодушних сећања на бојеве – никад од њих не начинивши искуства. Отуда нимало не изненађује чињеница да Млечанин, не успевши да обликује/осмисли своју животну причу, напушта романескни простор крчме безнадежно запитан над смислотворном димензијом сопственог постојања:

„кад Бартоломеу Мићиелију буду чупали руке, знаће ко му их чупа, знаће и зашто, али неће знати чему“ (Пекић 2006: 6, 160).

Да су новчане релације и владавина разума најдубље повезане јер им је заједничка „чиста предметна рационалност у приступу људима и стварима“ (Зимел 2001: 137–138) запажа се у лику Симеона. Иако испрва слуша и, коментаришући у себи, разумева суштину Вукојеве песме поистовећујући значај Косовског боја за српски народ са падом Цариграда за Ромеје, односно битком код Термопила за Грке, Симеонова свест пресудно је обележена чином инверзије и заокретом ка плутократском духу профита.¹¹ Настојећи испрва да од доживљаја Вукојеве песме као заоставштине ближњима формира, посредством херменеутичке методе, искуство, Симеонов самоизграђујући пут бива напуштен у име трговачко-рационалне, лукративне сфере, сведен на раван функционисања индивидуе и атрофиран до нивоа флуидног, фантазмагорично магловитог доживљаја. Поред тога Симеон знаће о историјском догађају што га стиче слушајући Вукојеву песму инструментализује: као што Млечанин обезбеђује утилитарни циљ свом ратничком знању/вештини стављајући их на располагање онима који уложе већу своту, тако и Симеон, знаће о српској историји функционализује (зло)употребљавајући податке, вредности и идеале њему иманентне како би стекао благо. Укотвљен у разумској, материјалистичкој логици која доживљају/индивидуи смета да се развије у искуство/личност, и Симеон, као и Млечанин, располаже једино материјалном имовином (скромном сумом новца и ковчежићем са мастима и кентаурским гљивама) и безизгледном запитаношћу над смислом свог гурбетског постојања: „ко ће икад овај јад неизвесности и бриге оплакати, ко ће о њему омирски певати, ко ће, кад се једном златно руно узме, разумети и умети да израчуна, чак и хтети да мисли о томе *poso kostizi* све то, шта је све то коштало“ (Пекић 2006: 6, 126–127). Имајући у виду да иста ова Симеонова мисао закупа и Газдину свест што током Бадње вечери 1941. године увиђа да не постоји наследник који ће стечено материјално златно руно Његована желети и умети да идејно-филозофски осмисли, Симеонова запитаност над крајњом сврхом наследног, рачунско-квантитативног усмерења прелудира уједно породичну мисао-салетиљу.

¹¹ Још развијенија упрегнутост разума у кола профита видљива је у лику јунаковог потомка Симеона Лупуса који, разговарајући са кумом Илијом Гарашанином о суштини Косовског боја, не показује, чак ни у рудиментарном виду, знаке разумевања значаја ове битке. Лупус је неопозиво уверен да морални и душевни обзире служе само за песмарице, те да се успешно историјско трајање не заснива на „реномеу светца у историческоме гробу“ (Пекић 2006: 4, 379), него на експанзивној привреди, јакој војсци, свезнајућој полицији и трезвеној политици. Лупусовој мисли да Косовска битка, схваћена као пораз, није дичан „ексамплар за угледање“ (Пекић 2006: 4, 379), супротставља се Гарашанинов став да Косовски бој није за угледање „ако ћемо га третирати као војени пораз, али ако на њега гледамо као на израз приправности једног нација да између живота у ропству и смрти у отпору изабере друго, за понос јесте“ (Пекић 2006: 4, 380).

Поред материјалне имовине – златног прстена, али и коња и штита као Косанчићевих дарова и пензије деспотовине – Вукоје пак располаже и симболичком имовином, доживљајем Косовског боја чијом реторичком и херменеутичком обрадом изграђује лично искуство Косовке битке. Истовремено у њему као личности присутна је способност да симболичку имовину сам произведе, односно да искуство Косовског боја преточи у усмену песму којом се, као парагоном тестаментарног писања, гарантује континуитет будући да се сопствена јединствена животна прича као симболичка имовина завештава другима – у оквиру књижевне равни слушаоцима у крчми, односно, са аспекта рецепције, читаоцима текста. Премда се током Вукојевог певања на појединим местима изражава постмодернистичка скепса према поузданости, целовитости историјског знања и њему блиских конструишких, селективних процеса, Вукоје, за разлику од Млечанина и Симеона који своје знање о историји инструментализују, показује умеће да сопствено знање о Косовском боју уобличи као властито сведочење искуства одсудне битке које се темељи на мисли о опредељењу српског народа за Царство небеско чиме се на парадоксалан начин смрт (време, историја) превазилазе смрћу. Да је тврдња Зорана Мишића како је „косовско опредељење онај последњи, беспризивни одговор којим се одговара на *йишање о смислу* (курз. В. М.) човековог постојања“ (Ђурић 1990: 197) заиста истинита, те да проналази своје одјеке у епизоди о Косовском боју у *Злајном руну*, видљиво је у чињеници да једино Вукоје не контемплира о питању сврховитости свог овоземаљског трајања. Смисао његове егзистенције огледа се не само у испуњењу Косанчићевог аманета да бој преживи, те да о њему и вредностима које он баштини сведочи, него и у способности да своје искуство Косовског боја обликује у песму као симболичку имовину завештану ближњима. Вукоје отуда фигурира као једини који не размишља о смислу не због тога што би га та врста запитаности мање од Млечанина и Симеона занимала, него зато што је он већ својим искуством Косовског боја спознао и интегрисао вишу истину, учинио је својим вечно присутним, смислотворним конститутивним садржајем.

У својој песми о Косовском боју Вукоје наводи прегнантан детаљ поводом сопственог порекла: истичући традицију наслеђивања имена *Вукоје* у његовој породици, јунак открива да крвљу и старином потиче „из Дробњачка, са Планине Црне“ (Пекић 2006: 6, 151). На овом ступњу тумачења, утемељеном на очитом Пекићевом убризгавању властитог дробњачког порекла у Вукојеву епску песму, није неоправдано упутити поглед ка једном драгоценом, ванроманескном текстуалном пасажу. У писму број осам – једном од стотинак писама што их је Пекић писао супрузи Љиљани током периода њихове раздвојености – писац наглашава како је, нашавши у антикварници књигу о Дробњацима, открио „да су моји преци под другим именом учествовали у Косовској бици“ (Пекић 2011: 33). Књижевни поступак приписивања сопственог порекла литерарном лику, додатно мотивисан наведеним ванроманескним податком, може се означити као Пекићево „укњижење“

(Пијановић 1992: 1712) у *Златно руно*, поновно уписивање аутора у сопствено књижевно дело (јер писац се појављује у роману и као јунак-сведок-записничар). Овим чином не упућује се тек на (пост)модернистичко поигравање границама између емпиријског аутора и лика-наративног гласа. Тиме што Пекић своје порекло приписује Вукоју, сугеришући изразиту блискост између себе као личности и сопствене фикцијске творевине обликоване такође као личности, писац симболички постаје равноправни носилац система вредности свог јунака и његовог искуства Косовског боја. Пекићеви ставови о значају и смислу Косовске битке, расејани по другим пишчевим делима, отуда се богате другачијом, вукојевском визуром, оном која суштину Косовске битке и Косовског завета разумева као вид трансцендирања историје, својевољног опредељења за Царство небеско којим се Косовски бој перцепира не као на пораз, него као поразом досегнута духовна, етичка и идентитетска потврда и победа.¹²

¹² О значају и смислу Косовског боја Пекић је у другим својим делима размишљао са историјско-политичко-прагматичног становишта. Коментаришући белешке свог јунака из *Црноберзијанаца* Александра Његована о књигама које је читао, а које су тематизовале стицање профита, Пекић, како сам наглашава, долази до „јеретичког уверења“ (Пекић 1989: 121) да би било боље када би се у школама изучавали начини за плодносно организовање капитала и унапређење економске снаге земље, када би се учило како се „тера успешна трговина и, њој за вољу, нечасна политика“ (Пекић 1989: 121), него што се слави пораз на Косову и од њега прави неуспела историја. Ова мисао, као и исказ да су Срби „ваљда једини народ на свету што је своју највећу катастрофу прогласио својом највећом победом“ (Пекић 2012: 81) адекватно се разумевају уколико се има на уму да Пекић смисао Косовске битке сагледава искључиво са војно-политичког, рационалног, овоземаљског аспекта, мимо духовне-моралне сфере, па отуда у његовом виђењу она фигурира као Косово историјско (симбол пораза), а не као Косово заветно (избор Царства небеског и заједнице са васкрслим Христом). Таква перспектива најочевидније се изражава у пишчевој констатацији о „*нејрактичном*“ (курз. В. М.) односу према косовском поразу“ (Пекић 2012: 82) те потреби занемаривања душевних разлога који ће „можда на небу бити од неке важности, а на земљи су само од штете“ (Пекић 2012: 82). Уколико би се стремиле ка контекстуализацији, испитивању евентуалних корена/узрока оваквих Пекићевих погледа, они би се, сасвим могуће, могли опазити у вредностима грађанског друштва којем је Пекић припадао и које је, према Пекићевом мишљењу, почивало на манама „што их је кроз грађанско друштво материјалистичка цивилизација инаугурисала у нашим моралним стандардима“ (Пекић 2014: 87). Оваква изражена рационалистичко-прагматична црта пишчеве духовне формираности, коју је он оштро критиковао истовремено јој припадајући, уједно фигурира као кључна баријера у његовом односу према питању/осећању вере. Пекић у дневничкој белешци управо указује на језгро које непрекидно производи његова одбацивања и сумње: „оно што ме спречава у ствари не само да нађем дефиницију него да уистину будем религиозан јесте мој наслеђени рационализам кога ја већ годинама покушавам да се отресем. Моја религиозност заправо није права, јер не потиче од открочења већ од рационалних покушаја да будем религиозан, она је у ствари више потреба за Богом него што је спознаја Бога“ (Пекић 2013: 9). На путу ка хришћанској ортодоксији писцу смета и његова љубав према античким митовима и класичној филозофији, „нарочито покушај амалгамисања неохишћанског мистицизма на религиозним искуствима Истока“ (Пекић 2017: 23) због чега Пекић себе именује „ходајућом

Подстакнути Вукојевим поменом свог порекла, и Симеонови интерпретирани коментари тематизују његова размишљања о старини породице Нагос (Њаго/ Његован), о томе где су живели пре него што се Симеон Трачки, најдаљи предак којег се сећа, пробудио на трачкој обали 1205. године. Тим питањем закупљен Симеон, најзад, закључује: „Пре су били у *џричи* (курз. В. М.). Налик косовској. Били су тамо где ће ова српска прича тек стићи и куда већ добрим путем граби – у фантазији. Из фантазије дођосмо, у фантазију идемо, у фантазији живимо? Шта смо?“ (Пекић 2006: 6, 152). Управо апострофирана *џрича* у којој су се Нагоси налазили пре зачињања своје историјске аргонаутике упућује на њихово предачко, како ноемисовско, митско трајање, тако и на протомитско, арионовско невреме Аркадије. Имајући у виду да је Пекић у архајским временима, нарочито миту препознавао „кодирану истину о етносу у коме се (мит, прим. В. М.) родио“ (Пекић 2012: 277), онда таква истиноносна прича/мит, разумевајући се као она што наликује косовској причи, сугерише да је и Вукојева/Пекићева песма о Косовском боју, ма колико она била естетизована, имагинативна, фантазијска, домишљана или претпостављана, и сама носилац истине. Овакву истинитост приче Пекић истиче када на крају седме књиге *Златној руна* бележи да ће Ноемиси наших дана, ти „андроиди који у име Разума митове одбацују, а сами се даве и губе у Миту разума“ (Пекић 2006: 7, 585) градећи свет без душе и вере, сматрати пуком песничком слободом све што је причом предочено, препознајући у њеним вредностима тек „уметничку, а не животну истину“ (Пекић 2006: 7, 585). Дехуманизујућим, манипулативним, свенагризајућим механизмима који су својствени „Златној Ери Материје“ (Пекић 2006: 7, 585) и разуму коме је блиско *лице* ствари, пука опажајна страна стварности, опире се управо Прича, Вукојева/Пекићева епска песма о Косовском боју. Она се, као симболичка заоставштина личности,

херезом“ (Пекић 2017: 23). Смета му, најзад, и списатељска професија која најдубља духовна искуства неминовно „унакажује, јер их подвргава ’правилима игре’ једне туђе, тврде, прагматичне стварности у коју се често укључује чак и задовољавање комерцијалних захтева тржишта“ (Пекић 2017: 23). У духу противречности као своје праве природе (обуздавене аскетском дисциплином) и стратегије кошења углова у сагледавању ствари, Пекић у *Златној руни* обликује визију Косовског боја која настоји да његову суштину осветли на другачији начин од оних виђења које је писац изражавао на другим, у овој фусоти наведеним текстуалним пасажима. У Пекићевом делу тема Косовског боја прелама се кроз оптику сачињену „из позитивних и негативних момената: то је не само пораз него и победа; несумњиво пораз у војничком и политичком смислу“ (Богдановић 1985: 60), али и носилац „духовног тријумфа у опредељењу за идеал хришћанске цивилизације“ (Богдановић 1985: 60). Чини се отуда да би Пекићевим ставовима о улози и смислу Косовског боја требало приступити са обновљеном мисаоном невиношћу, без предрасуда, ригидности, једностранних виђења и брзоплетих закључака, као и са свешћу о целини Пекићевог дела. Управо оваква свест наглашавана је међу проучаваоцима пишчевог стваралаштва у виду тврдње да је једини прави начин разумевања Пекићевих књига – начин који их неће симплификовати, злоупотребити или петрификовати пишчеву мисаону гипкост и истраживачку, полиперспективну природу – управо онај који подразумева интегралан приступ Пекићевом делу.

обистињује са *наличија* стварности, „под месецом“ (ПЕКИЋ 2006: 7, 586), криптично, али доследно, упркос експанзивном, немилосрдном деловању рачунске логике и сфере предметних очигледности.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Богдановић, Димитрије. *Књига о Косову*. Београд: САНУ, 1985.
- Видовић, Жарко. *Срби и Косовски завей у новом веку*. Београд: Српски научни центар, 2021.
- Владушић, Слободан. *Књижевност и коментари*. Београд: Службени гласник, 2017.
- Делић, Јован. (Ауто)поетички слој у „Новом Јерусалиму“ Борислава Пекића. Предраг Палавестра (ур.). *Сјоменица Борислава Пекића*. Београд: САНУ, 2002, 39–62.
- Делић, Јован. Косово и косовско одређење у поезији и критици. Валентина Питулић (ур.). *Косово и Мејхоџа у цивилизацијским токовима*. Косовска Митровица: Филозофски факултет, 2010, 367–380.
- Дучић, Јован. *Моји сајућници: књижевна обличја; Прикази и белешке; Чланци*. Београд: БИГЗ: Просвета; Сарајево: Свјетлост, 1989.
- Ђурић, Војислав. *Косовски бој у српској књижевности*. Београд: Српска књижевна задруга, 1990.
- Јевтић, Атанасије. *Свети Сава и Косовски завей*. Београд: Српска књижевна задруга, 1992.
- Јерков, Александар. Све о Пекићу: шта је најважније од свега. Петар Пијановић, Александар Јерков (ур.). *Поетика Борислава Пекића: ирејлићање жанрова*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2009, 73–88.
- Кољевић, Светозар. *Наш јуначки ей*. Београд: Нолит, 1974.
- Милошевић, Никола. *Књижевност и мејафизика: зиганица на њеску 2*. Београд: „Филип Вишњић“, 1996.
- Милошевић-Ђорђевић, Нада. *Косовска ејика*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1990.
- Пантић, Михајло. Океан Пекић. Михајло Пантић (ур.). *Океан Пекић*. Београд: Библиотека града Београда, 2020, 215–228.
- Пекић, Борислав. *У шраћању за Злајним руном*. Београд: БИГЗ, 1997.
- Пијановић, Петар. Човек који је преживео смрт. *Књижевност* 92–93/11–12 (1992): 1712–1716.
- Прејледни речник комјаристичке терминологије у књижевности и култури*. Бечановић-Николић и др. Нови Сад: Академска књига, 2011.
- Самарцић, Радован. *Идеје за српску историју*. Београд: Југославијапублик, 1989.
- Самарцић, Радован. *Умена народна хроника*. Нови Сад: Матица српска, 1978.
- Секулић, Исидора. *Из домаћих књижевности II*. Београд: Издавачко предузеће „Вук Караџић“, 1977.

Сїара срїска књижевностї. Светлана Томин (ур.). Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2001.

СТЕФАНОВИЋ КАРАЦИЋ, Вук. *Срїске народне ѿјесме II*. Београд: Просвета, 1976.

*

ВАХТИН, Mihail. *Problemi poetike Dostojevskog*. Novi Sad: Akademska knjiga, 2019.

BERGSON, Анри. *O smehu: esej o značenju komičnog*. Београд: Centar za izučavanje tradicije Ukronija, 2020.

НАЌИОН, Linda. *Poetika postmodernizma*. Novi Sad: Svetovi, 1996.

JANKELEVIĆ, Vladimir. *Ironija*. Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1989.

ЛУКИЋ, Jasmina. *Metaproza: čitanje žanra*. Београд: Stubovi kulture, 2001.

ПЕКИЋ, Borislav. *Godine koje su pojeli skakavci I*. Београд: BIGZ, 1988.

ПЕКИЋ, Borislav. *Godine koje su pojeli skakavci II*. Београд: BIGZ, 1989.

ПЕКИЋ, Borislav. *Korespodencija kao život I*. Београд: Službeni glasnik, 2011.

ПЕКИЋ, Borislav. *Korespodencija kao život IV*. Београд: Službeni glasnik, 2017.

ПЕКИЋ, Borislav. *Novi Jerusalem*. Београд: Prosveta, 1991.

ПЕКИЋ, Borislav. *Sabrana pisma iz tuđine*. Београд: Službeni glasnik, 2012.

ПЕКИЋ, Borislav. U traganju za Elevsinom, ili Građenje Arga. *Anali Borislava Pekića* 4 (2007): 7–132.

ПЕКИЋ, Borislav. *Život na ledu III*. Београд: Službeni glasnik, 2013.

ПЕКИЋ, Borislav. *Život na ledu V*. Београд: Službeni glasnik, 2014.

ПЕКИЋ, Borislav. *Zlatno runo 4*. Београд: Dereta, 2006.

ПЕКИЋ, Borislav. *Zlatno runo 6*. Београд: Dereta, 2006.

ПЕКИЋ, Borislav. *Zlatno runo 7*. Београд: Dereta, 2006.

СТАНОЈЕВИЋ, Dobrivoje. *Retorika Zlatnog runa*. Pančevo: Mali Nemo, 2001.

ZIMEL, Georg. *Kontrapunkti kulture*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk, 2001.

Violeta R. Mitrović

THE IMAGE OF THE BATTLE OF KOSOVO AND THE KOSOVO VOW IN BORISLAV PEKIĆ'S *THE GOLDEN FLEECE*

Summary

Tending to illuminate the episode of the Battle of Rovine as an anticipation of the novel's description of the Battle of Kosovo, research attention is focused on analytical view of the image of the Battle of Kosovo and the Kosovo Vow in Pekić's *Golden Fleece*, in an apocryphal epic poem by Vukoje Hranisavljević. The paper examines the relations of characters Bartolomeo Micielli and Simeon I of Constantinople according to the values that Vukoje's poem inherits, as well as the intertextual ties it achieves towards epic poetry of the Kosovo cycle, especially the work *Kosančić Ivan spies on the Turks*. Relying

on the dialogic nature of the novel episode with reference to Kosovo, on the exploratory, epistemological nature of the dialogue, as well as on the basic concepts that Slobodan Vladušić shapes in the book *Literature and Comments*, the paper emphasize the key ethical/spiritual postulates of the characters and the writer's closeness to Vukoje's understanding of the significance of the Battle of Kosovo. Pekić's views on the meaning of this battle, scattered throughout his other works, are thus enriched by a different, Vukoje's vision that recognizes the essence of the decisive battle in the voluntary commitment to the Kingdom of Heaven, in the spiritual, ethical and identity confirmation and victory reached through defeat.

Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Докторске студије
viomitrovic@gmail.com

Примљен: 13. децембра 2021. године
Прихваћен за штампу марта 2022. године

Др Јелена Марићевић Балаћ

ЕКОПОЕТИЧКО ЧИТАЊЕ ПОЉСКЕ И СРПСКЕ ПОЕЗИЈЕ (ВИСЛАВА ШИМБОРСКА И МИРОЉУБ ТОДОРОВИЋ)

У пољској науци о књижевности екопоетика представља подстицајну интерпретативну теорију, која уједно доприноси одбрани хуманистике у ери давања предности егзактним наукама. Иако се углавном у овом кључу чита поезија песника најмлађе генерације, озбиљна институционална истраживања обухватила су шири контекст пољске књижевности. У том смислу индикативан пример представља поезија Виславе Шимборске, са којом је у овом раду упоређена поезија српског песника Мирољуба Тодоровића. Показало се да је његов сцијентистички и сигналистички опус погодан за примену екопоетичког модела читања. Аналитички део рада је четвороделно сегментиран на заједничке поетичке тачке како Шимборске, тако и Тодоровића: 1) Дарвин; 2) Њутн; 3) Микробиологија; 4) Палеонтологија и херпетологија. Екопоетички приступ помера устаљену перспективу, омогућује нов поглед и откривање света, креирање чуда, критичку оптику и подстиче имагинацију.

Кључне речи: екопоетика, поезија, сцијентизам, сигнализам, Дарвин, Њутн, микробиологија, палеонтологија.

Јулија Фједорчук (Julia Fiedorczuk) и Херардо Белтран (Gerardo Beltrán) у тројезичној монографији на пољском, шпанском и енглеском језику *Екопоетика. Еколошка одбрана поезије (Екопоетица / Екопоетика / Екопоетика, Ekologiczna obrona poezji/ Una defensa ecológica de la poesía/ An ecological "defence of poetry")* (2015; 2020), на трагу промишљања о последицама „треће научно-технолошке револуције“, пишу о покушајима ревидирања и стварања нове „треће културе“, као епохе у којој треба да живимо. Она би требало да буде помирљива, будући да је велики проблем што савремена епоха „поставља науку изнад уметности, а инструментализовани разум изнад маште“ (FIEDORCZUK – BELTRÁN 2020: 11).¹ Такав поредак требало би прева-

¹ Сви цитати из студија на пољском језику дати су у преводу аутора овог чланка.

зићи јер је радикалан и једностран, а кључно решење овог питања била би екопоетика, схваћена као „интегришућа пракса која води ка стварању нових начина живота и нових облика знања“ (FIEDORCZUK – BELTRÁN 2020: 11).

Проучавање уметности скопчано је са проучавањем стварности и у тој синергији могли би да леже „темељи за савез између поезије и науке. У да- том контексту актуелизоваће се питање маште и њеног основног облика – метафоре, јер и поезија и наука напредују кроз метафоре“, која је одређена као „средство за дестабилизацију антиномија природа/ култура“ (FIEDORCZUK – BELTRÁN 2020: 22–23). Управо се „јаз између науке и поезије“ третира „симптомом антиеколошког темперамента нашег времена“ (FIEDORCZUK – BELTRÁN 2020: 35), па би се сваки вид успешне интеграције могао видети као прворазредни еколошки чин.

Пишући о екопоетичкој поезији теоретичарке и песникиње Јулије Фје- дорчук, Јоана Градзијел-Војћик (Joanna Grądziel-Wójcik), на трагу њених аутопоетичких и теоријских текстова, одређује је као „покушај да се схвати однос између поезије и природног окружења, интердисциплинарни праксу костварања људског и нељудског света, који није повратак природи, већ само остварење одређеног људског потенцијала“ (GRĄDZIEL-WÓJCIK 2018: 239). Осве- тљавањем екопоетичког аспекта у овој студији обухваћена је и поезија Ви- славе Шимборске (Wisława Szymborska), али и Уршуле Козјол (Urszula Kozioł) и Мажане Богумиле Кјелар (Mażanna Bogumiła Kielar). Све наведене песни- киње неретко користе деминутиве и мотивски се оријентишу на ситнице из света природе, пажљиво их набрајајући (куглице, ораси, љуске, бактерије). Крупни микроскопски планови песничких слика осликавају се дугим тра- јањем и кондензацијом времена, реконструишући праисторију (људског) рода у једној реченици (уп. GRĄDZIEL-WÓJCIK 2018: 245).

Дарија Лековска (Daria Lekowska) у докторској дисертацији (*He)mojyha ekoiowejika. Природа у женској поезији после 1989. (Ekoпоetyki (nie)możliwe. Natura w poezji kobiet po 1989 roku*), одбрањеној 2021. године на Универзитету Адам Мицкјевич у Познању, анализира у овом кључу поезију свих споме- нутих песникиња, уз Кристину Милобедзку (Krystyna Miłobędzka), Уршу- лу Зајончковску (Urszula Zajączkowska) и Елжбјету Михалску (Elżbieta Michalska) и пионирски примењује екопоетичку теорију у пракси. У сваком случају, може се констатовати да је поезија Виславе Шимборске канонски пример репрезентације екопоетике у пољској науци о књижевности.

Бисерка Рајчић (2020: 262) истакла је и резимирала у поговору српског издања биографије о нобеловки *Ниција обично*, коју је написао Михал Ру- шинек, шта је све прошло кроз њену читалачку радионицу:

„Пишући фелтоне, од којих је годинама живела, није се понашала као критичарка, већ као особа која ‘гута литературу, а не књижевност’, пре ону о природним наукама, историји, антропологији, митологији, дневнике, писма, енциклопедије, лексиконе, монографије, чак уџбенике... Стога је и многе песме посветила биљкама, животињама, птицама, обла-

цима, минералима, историјским догађајима и личностима... Користила је одређена сазнања из тих области и у писању поезије“.

Рушинек (2020: 117) је осветлио који однос је песникиња имала према

„некњижевним областима које су је фасцинирале и инспирисале – о математици, астрономији, генетици, физици, биологији, археологији. Сматрам да није веровала да песник може бити само хуманиста, или пре – да је хуманиста неко ко презире егзактне науке. Стога је у њеним песмама толико материје узете отуд: број пи, човек који је измислио нулу, хемијски састав сузе... О свему томе је читала, о свему томе је волела да разговара“.

У рецентном издању новосадског Прометеја публикована је обимна књига Шимборскихних фељтона, такође у преводу Бисерке Рајчић, под знаковитим насловом *Необавезна лекција* (2019). Песникиња је писала о „предањима, бајкама, познатим и непознатим личностима, древним народима, малим државама, животу краљева [...] животињама, гмизавцима, зоолошким вртovima, биљу, планинама, глечерима, дунглама“ (Раљчић 2019: 496). Од значаја су у том смислу, примера ради, прикази књига *Гренланд* (Општа наука, 1969), *Неколико милиона година историје шума* (Геолошки издавачки завод, 1970), *Гласови живоишња – увод у биоакустику* (Државно издавачко предузеће, 1971), *Гимнастика за жене у шрудноћи и бабињама* (Државни издавачки завод за медицинску књигу, 1974) или *Тајанствени свети вирус* (Земаљска издавачка агенција, 1976).

Када је реч о контексту српске књижевности, репрезентативан пример била би сцијентистичка и сигналистичка поезија Мирољуба Тодоровића, чија је песничка имагинација изграђена на темељима науке. У интервјуу *Извори сигнала* Тодоровић (2004: 48) експлицитно говори да је педесетих година почело његово

„интересовање за науку. Да будем искрен, то интересовање, нарочито за хемију и биологију, било је неко време јаче од литерарних амбиција. Посебан потицајни подстрек на самом почетку имала је књига *300.000 километра у секунди*, (Техничка књига, Београд, 1949). Нешто касније, као извор многих драгоцених сазнања која су узбуђивала немирну дечачку машту, послужиле су књиге Чарлса Дарвина *Путовање једној природњака око света*, (Ново поколење, Београд, 1951) и *Један, два три... до бесконачности* Џорџа Гамова (Техничка књига, Београд, 1955). Све ове књиге, као и многе друге сличног садржаја, из којих сам црпио своја прва знања из разноврсних грана наука, имам још увек у својој библиотеци и понекад их сентиментално прелиставам“.

Његова поезија је са екопоетичког становишта изазовна и може се унеколико упоредити са поезијом полске нобеловке.

ДАРВИН

У *Дневницима сигнала* наведени су одломци или исечци из новинских чланака и најразличитијих књига, али су уједно дата сведочанства о даљим креативним импулсима и настанку бројних радова на том трагу. Индикативан је пример писма Жилијену Блену (27. априла 1983. године) у коме пише да му шаље „исечке из новина актуалних догађаја (слика и текст) обрађени на мој специфичан начин“, поред осталих, *Дарвина као мајмуна* којим почиње његов циклус *Tout le mondes*, „а завршава се мајмуном који руча“ (Тодоровић 2012: 607). Визуелна песма *Дарвин као мајмун* штампана је на корицама и у књизи *Нокаути* (Тодоровић 1984: 27) и представља познату карикатуру Дарвинове главе на телу мајмуна (из часописа *The Hornet*), коју је уметник уоквирио новинским резанцима са леве и горње стране, исеченим речима на пола, у којима препознајемо конјугиране форме глагола бити у различитим временима, крњим облицима или као почетак неке друге речи (бу-, било, ћу-тање), уз додатна слова која сигнализују потенцијална значења (на(ј)-цију). Иако је коначан смисао немогуће у потпуности и са сигурношћу реконструисати, слуги се вишеструка сигналистичка иронија, којом је обухваћен проблем човековог постојања, суштине, места у свету и ћутања (које можда бива све „тање“) о могућности да се људско биће доведе у везу са мајмуном.

Дарвинова теорија покренула је питање постхуманистичке парадигме перцепције света, по којој се преиспитују односи између људског и нељудског на релацији *човек – животиња – машина*, а „људска бића нису више најзначајнија у космосу“ (Живковић 2015: 14). Дарвинова глава на телу мајмуна инверзна је слика староегипатских божанстава која су представљана са животињским главама на људским телима (уп. МЕТЈЕ 2004: 9). У том контексту ваља приметити да је Тот, бог мудрости, творац писма и заштитник математике, геометрије, астрономије и уметности, био представљен са главом птице ибис, али и мајмуна (ТАНАСИЈЕВИЋ 1989: 134), па би, самим тим, могао да функционише као својеврсни емблем екопоетике. Тот је, дакле, божански прапредак човека и мајмуна као свете животиње у Египту, док је Дарвинова теорија на научном трагу сличне идеје, која не укључује божански елемент: „човек и мајмуни имали су заједничког претка од кога се одвојила једна еволутивна линија, која је дала људе, и друга еволутивна линија, која је дала мајмуне“ (СТАНКОВИЋ 2021: веб).

Касније, 1984. године, Мирољуб Тодоровић доноси одломак о човеколиком мајмуну, „за кога се верује да представља најранијег човековог претка“, који је „стар око 32 милиона година, или 5 милиона година више него што је првобитно било процењено. Овај закључак изнела је америчка Национална фондација за науку, на основу најновијег открића остатака људског давнашњег претка у египатског провинцији Фајум“ (Тодоровић 2019: 9). Најпосле, током 1989. бележи како је Дарвин у научном делу *О њореклу врста* писао да се „не сме искључити могућност да је живот, можда зачет на некој далекој

планети или небеском телу' које је имало контакт са нашом Земљом“ (Тодоровић 2019: 424). У дневничким записима више је запитан над прочитаним и нема коментара, али су издвојени примери у виду научних чињеница или претпоставки заправо грађа која покреће машту и стога се може именовати екопоетичким идејним заметком: „брига о индивидуалној и колективној имагинацији људи, постало је питање од највеће важности“ (FIEDORCZUK – BELTRÁN 2020: 16).

Вислава Шимборска у барем две песме тематизује мајмуна и Дарвина (*Мајмун* и *Рагосић*), сублимишући основна уџбеничка знања о теми и са становишта различитих народа, култура и верских погледа. У песми *Мајмун* посебно иронизује дарвиновску теорију о томе да су човек и мајмун имали заједничког претка: „Раније од људи из раја истеран [...] И, зато је, ето, / морао, мада без понизног помирења / на земљи да заснује своја славна покољења. [...] У Египту древном штован [...] У Европи му душу одузеше [...] У Кини јестив [...] У бајкама усамљен и несигуран, / Унутрашњост огледала испуњава гримасама, / руга се себи, дајући добар пример нама, / о којима зна све као сиромашна рођака, / иако се у пролазу и не поздрављамо“ (Шимборска 2014: 42). Пољска песникиња директно суочава Дарвинову теорију са хришћанским изгоном из раја, па њено духовито разрешење репрезентују песничке слике које истовремено прихватају и сублимишу и научну и религиозну истину. У том светлу, човек који је изгнао мајмуна из раја може се именовати његовим Богом. А када је Бог протерао Адама и Еву нарушен је савез између човека и Бога, али је пружена прилика да се поново успостави рајска копча са мајмуном, но на земљи. Међутим, та веза је релативна и свака цивилизација људи другачије се односи према мајмуну, што Шимборска типологизује у свакој строфи понаособ. Божански савез и помирење очигледно су успостављени само у Египту, док га у другим деловима света једу, сматрају бићем без душе, памети и лепоте, што стаје у ефектно метафоричко именовање „сиромашном рођаком“, коју се правимо да не познајемо и стидимо је се илити као у визуелној песми Мирољуба Тодоровића – о којој се ћути.

У песми *Рагосић* Вислава Шимборска успоставља инверзију између своје књижевне и Дарвинове научне позиције, потенцијално имплицирајући да како уметност црпи надахнуће из науке, тако је и научницима потребна духовна храна: „Дарвин. / По свој прилици одмора ради читао је романе. / Али је имао захтеве: нису се смели завршавати тужно. / Ако је наилазио на такав, / бесно га је бацао у ватру. // Истина или неистина – / радо ћу у то поверовати“ (Шимборска 2014: 345).

Уједно, песникиња, пишући о Дарвину и огледајући се у њему, посредно указује да можда и она слично приступа научној литератури коју чита. Стиче се утисак да прихвата, као и Тодоровић у дневницима, занимљивости, открића, претпоставке или чињенице које јој се чине духовитим и побуђују у њој радост, а да остало одлучно одбацује. Најпосле, цела прва строфа устројена је тако да се стиче утисак да је о Дарвину као читаоцу романа

песникиња прочитала информацију највероватније у новинама или енциклопедији. Због тога је лирски субјект решен да поверује у то, јер је једина истина која из свега произилази песничка истина којој она даје коначан облик и смисао.

Последње две строфе, дате у по једној реченици, исцртавају обресе научног и романескног света, који се међусобно огледају, укрштају и донекле постају комплементарни. Дарвин је у својој глави прелазио огромна пространства и временске деонице, нагледао се изумрлих врста, тријумфа јаких, узалудних покушаја преживљавања, па је због тога највероватније, како се сугерише у трећој строфи, „имао права да очекује срећан завршетак“ (Шимборска 2014: 345). У четвртој строфи нижу се типични срећни завршеци романа који би могли да задовоље научника, примера ради, „љубавници који су опет заједно, помирили родоци, / расејане сумње, награђена верност, / повраћен иметак, откопано благо [...] марамице мокре од суза помирења, / опште певање и музицирање, / међутим псић Фидо, / изгубљен у првом поглављу, / нека поново трчи по кући / и радосно лаје“ (Шимборска 2014: 345–346). Сам завршетак песме потребно је додатно објаснити. Могућно је да се ради о чувеном псу кога је на аутобуској станици 1941. године пронашао Карло Сориани и дао му име Фидо. Године 1943. Сориани је страдао за време бомбардовања, а пас га је чекао на истом месту на станици наредних 15 година, о чему су, као занимљивости, извештавали бројни магацини и дневне новине.² Ако је песникиња имала у виду тог пса, онда она на концу песме врши још једну инверзију – између живота и фикције, јер се у новинској причи на почетку проналази пас, а на крају страда господар, док би жељени литерарни крај подразумевао да се пас на почетку изгуби и врати на крају, а да домаћин не изгуби живот.

Ако би, дакле, књижевност омогућила Дарвину срећан завршетак, онда би и Шимборска имала право на свој срећан крај након читања Дарвина. Та радост, апострофирана насловом, била би написана песма којом би песникиња прешла у глави велика пространства, време, изградила своју имагинацију на темељима научних достигнућа.

ЊУТН

Посебно су од значаја примери у којима се апострофира Њутн и то у поетичком, полемичком и умногоне духовитом контексту. Шимборска га спомиње у нобеловском предавању, говорећи због чега воли речи „не знам“: „Да Исак Њутн себи није рекао ‘не знам’, јабуке у башти могле су да падају пред њим као град, а он би се, не у најбољем случају, сагињао по њих и јео

² О Фиду се читалац може известити из различитих извора. На српском језику доступан је на следећој адреси: <https://djole.dog/ovo-je-fido-verni-pas-koji-je-nakon-drugog-svetskog-rata-14-dugih-godina-cekao-svog-vlasnika/> (приступљено 9. 3. 2022).

их са апетитом“ (Рушинец 2020: 29). У песми *Мала девојчица свлачи чаршав са стола* песнички је обликовала мисао изречену на додели награде, што потврђује и сведочанство њеног биографа о настанку песме. Хранећи једногодишњу ћерку Наталку, јавио се на фиксни телефон у суседној соби „у тренутку кад је почела да свлачи чаршав са стола. За тренутак је све што се налазило на њему завршило на поду“ (Рушинец 2020: 119). Управо Шимборска га је била назвала и када је испричао шта се догодило, после извесног времена добио је да, као њен секретар, препише песму *Мала девојчица свлачи чаршав са стола*, која је публикована 2001. године у трећем броју *Књижевних свески*.

Чеслав Милош био је одушевљен песмом, пишући у есеју *Шимборска и велики инквизиџор* како она „дотиче основне филозофске проблеме, с којима су се Лав Шестов и Фјодор Достојевски борили“, али и Кјеркегор, Блок, Симон Веј (Рушинец 2020: 121–122). Песма је, поред осталог, била предмет пољско-америчког семинара, који је организовао Хјустонски универзитет у Кракову:

„Ту песму увршћујемо у сферу невиности која нам је увек драга, мада она у бити није невина, јер шта значи открити закон земљине теже? У песми ништа није присутније од тог закона. Дужни смо да се одвајамо од земље, лебдећи и искачући кроз прозор, на пример, летећи као Булгаковљева Маргарита да би учествовала у Валпургијској ноћи или узјахујући метлу као Хари Потер“ (Рушинец 2020: 122).

Ако у фокус поставимо кључне речи „не знам“, које би биле песнички аутопоетички кредо, јасно је њено вишеструко одушевљење Рушинецовом причом о несташној ћерки. Девојчица, наиме, не зна још увек ништа о свету око себе, али га свакодневно интензивно открива. Из њеног незнања произилазе открића, па би и песник требало да се угледа на децу, непрестано откривајући китсовску, матићевску и христићевску *непрекидну свежину света* (уп. Христић 2016: 31).³ У тим спознајама закони физике се не само уче, већ и превазилазе у жељи статичних предмета за кретањем: „Сада се испробавају ствари, / које се саме не покрећу. [...] Занимљиво је, / који правац ће изабрати, / када се заљуљају на ивици: / путовање по плафону? / лет око лампе? / скок на прозорску даску, а одатле на дрво? // Господин Њутн нема више ништа с тим. / Нека само гледа с неба и маше рукама“ (Шимборска 2014: 316–317).

Тања Крагујевић (2018: 98) запажа да је поезија Шимборске по себи „неминовно у покрету – лирски дискурс муњевитих спорења – до којих доводе конфронтација фактографије, углова посматрања, различитих опција у ‘животу песме’, које бележе све доступно чулима, разуму и емоцијама“. То се доста прецизно уочава у песми о девојчици, будући да је радознали

³ У песми „Непрекидна свежина света“ Јован Христић полази од Матића и Китса, које узима за мото песме.

импулс који покреће на акцију и реакцију важнији од последица падања и разбијања предмета, који су утемељени Њутновим законом. Песма треба да је сва „у покрету“ и динамици, вери да је чудо могуће (уп. КРАГУЈЕВИЋ 2018: 114), без обзира на пад и због тога „Њутн нема више ништа с тим“.

На том трагу су песма и истоимена збирка *Њуџинов дремеж* (2004) управо Тање Крагујевић, у којој се „очигледност“ третира „несавладивом азбуком“ (КРАГУЈЕВИЋ 2016: 119). Али, „само на њеној литици / могу кушати замишљено [...] Шта бих знала о мореузу / у летовалиштима дубине / О ширини царског реза / на трбуху планете [...] да није таласа / Њутновим дремежом / заљуљаних Постранце / С ударима о слепоочнице“ (КРАГУЈЕВИЋ 2018: 119). Српска песникиња полази од спознаје до које је дошла Шимборска, али је даље имагинира и продубљује сазнајну раван. Релативизација Њутновог закона гравитације именована је његовим дремежом што има барем двоструку семантизацију. С једне стране, он као у песми пољске нобеловке „нема више ништа с тим“, а са друге се активира познат термин *Хомеров дремеж*, чиме се у исту екопоетичку раван смештају имена из сфере уметности и науке. Није толико реч о томе да Њутн или Хомер могу да погреше, већ да ниједна истина, било научна или књижевна, засебно гледано, није коначна. Потребна је целина погледа, одлазак на „литицу“ и спајање „обе хемисфере / неизбрушене“, како би се изрекао „талог недовршеног / Аквамарин“ (КРАГУЈЕВИЋ 2016: 120), што је очигледно метафора српске песникиње за освајање чуда и оног простора који се противи законима физике.

Коначно, Мирољуб Тодоровић оставио је неколико дневничких записа о Њутну. Један говори о саставу „беле“ светлости коју је научник открио 1672. године и Гетеовом неслагању са њим: „Гете [је] полазио са становишта да је природни осећај ‘бело’ јединствен а не сложен. Али светлост као узрок не треба мешати са осећајем светлости. Осећај може бити прост и поред сложености његовог узорка“ (Тодоровић 2012: 124). Могућно је да је метафора аквамарина на трагу промишљања и о „белој“ светлости, па би тако фигура Њутна у песми Тање Крагујевић сублимисала бар два његова научна открића.

У *Дневницима сиџнализма* могу се прочитати и фрагменти по којима су „сви важећи закони у савременој физици симетрични у времену, што значи да подједнако важе и када часовник вратимо уназад или га померимо унапред. То важи за Њутнову механику, на пример, за сударе честица, за Ајнштајнову општу релативност, Максвелову електромагнетску теорију, уобичајену формулацију квантне механике“ (Тодоровић 2012: 173). Управо ова димензија укида значај последице измицања чаршава у песми Виславе Шимборске, јер је једино важно оно време када се преиспитује важећи закон физике.

У циклусу *Када бугем био енглески фудбалски рејрезентативац* (1969) може се прочитати Тодоровићева песма *Нисам се појзалио Њуџину и Ајнштајну*, која има ироничну и хумором прожету завршницу: „после снажне / експлозије икаруса замислите добијем / срчану ману противно свим законима

/ гравитације ипак још се нисам / пожалио њутну и ајнштајну страх ме / да не испаднем смешан“ (Тодоровић 1982: 12). Песник суочава важење Њутновог закона гравитације и Ајнштајнове релативности на земљи и у свемиру, будући да се они тамо укидају, чинећи то посве упечатљивом „скандалозном“ сликом „120 наставника физичког васпитања“ који летују на Венери и осталим планетама (Тодоровић 1982: 12). Бестежинско стање и проблем да се у таквим условима људи хране доводи у питање могућност да летовање на Венери може представљати ужитак, јер нема „свежег пива и / свињског ћевапа“ (Тодоровић 1982: 12). Лет у свемир и на друге планете свакако се може сматрати антигравитацијским чудом, као и лет авионом, али песник релативизује еуфорију указујући на благодети земље, који не би били могући управо без силе земљине теже. Стога, најпосле, може да констатује како им се није пожалио, јер заправо постојање тих закона човеку може дати смисао или лепоту живота, а врло је извесно да утичу на здравствено стање.

МИКРОБИОЛОГИЈА

Ако је Мирољуб Тодоровић у песми *Нисам се љожалио Њуџну и Ајнштајну* изразио песничку скепсу према летовању у космосу, Вислава Шимборска „забезекнута“ је не само планетом, већ и светом микрокосмоса: „Када су почели да гледају кроз микроскоп, / ужасно је дунуло и до данас дува. / Живот је и дотле био довољно луд / у својим димензијама и облицима. / Али, створена су и некаква сићушна бића, / некакве мушице, и црвићи / који су се и голим људским оком / могли видети“ (Шимборска 2014: 381). Откриће микроскопа и његова употреба очигледно репрезентују отварање Пандорине кутије спознаје, које не само да човека поставља у подређени положај: „Можда чак не знају да постоје – или не постоје. / А ипак одлучују о нашем животу и смрти“ (Шимборска 2014: 382), већ се микроскопски видљива бића граниче са самом могућности постојања: „Та бића немају чак ни пристојну утробу. / Не знају шта је то пол, ни детињство, ни старост“ (Шимборска 2014: 381). У песми *Шуљљикације ризојоде* песникиња конкретизује своје чуђење над једноћелијским животињама, за које се не зна да ли се могу именовати једином или множином (уп. Шимборска 2014: 383). *Тарс* је песма у којој проговара „животињица мала, састављена из два ока [...] седим жив на прсту човека [...] и шта још тамо неко од нас има / од довитљиве беланчевине [...] такорећи пола нечег, / што је ипак целина [...] знам колико много треба бити тарс“ (Шимборска 2014: 121–122). Јулија Фједорчук је, пишући у дијалогу са поезијом Шимборске, лирски субјект одредила „ја“ позицијом која „улази у односе са нељудском природом, субјективношћу заснованом пре свега на емпатији, свесности и мајчинству“ (GRĄDZIEL-WÓJCIK 2018: 240). Дакле, за њу постаје примарно важно да се проговара из женске позиције, док је код Шимборске субјект у том смислу неодређен, али се може, дакако, одредити изразито емпатичним.

Почев од размишљања о микроскопу као справи коју је изнедрила наука, песникиња преиспитује последице овог технолошког открића, садржане у могућности да сфера невидљивог микрокосмоса постане део видљивог света. Чудећи се над тим светом, покушава да схвати његову перспективу постојања и због тога позајмљује глас тарсу. Најпосле, у песми *Можда се све што* у потпуности врши инверзију посматрања ствари, па људску цивилизацију и себе поистовећује са светом испод стакленцета: „Можда смо експерименталне генерације? / Пресипани из суда у суд. / Мућкани у ретортама. [...] Предајници звиждућу, / персонал се окупља. / Ах какво бићенце / са срценцем које унутра куца?“ (Шимборска 2014: 286–287)

Цела песничка књига *Инсект на слепоочници* (1978) Мирољуба Тодоровића представља свет под микроскопом: ћелије, плазма, беланчевине, ожилиште (крвни судови, вене, капилари), клице, семена и стабла. Песник покушава да разуме тај свет тако што га описује познатим именима и цртајући оно што може да се види под микроскопом, посвећујући велику пажњу сваком детаљу, микрочестици, амебоидном облику и орнаментици вићеног. Тако се непознати микрокосмос, будући естетизован, преводи уметношћу (песмама и цртежима) у свет макрокосмоса. Једино уметност омогућује да се наслуте и иоле схвати моменат када око спозна невидљиву сферу.

У насловној метафори инсекта, примера ради, читалац може препознати ендокрину жлезду хипофизу, која лучи хормоне и практично управља микросветом људског организма. Како се лирски субјект Шимборске поистоветио са тарсом, тако и Тодоровићев пред крај књиге каже: „ја сам инсект“ (Тодоровић 1978: без пагинације), што имплицира да то говори хипофиза. Будући да ова жлезда управља и координише процесима у телу, може се упоредити са песником који креира и конципира тело сопствене књиге. Мотив, песма и цртеж беланчевине такође кореспондирају са *Тарсом*, чију је егзистенцију Шимборска именовала „довитљивом беланчевином“. Коначно, у Тодоровићевој песми *Кариокинеза* прати се сликовит процес митозе или деобе ћелија: „ћелија трудна расте кидајући / пламен ваздуха с лица сунца [...] у две ћелије свемирним морем / ткива пламтеће руже дишу / плућима подељеним куцају“ (Тодоровић 1978: без пагинације). Код полске песникиње слика није прожета разбокореним описом и драматичном космичком имагинацијом, већ у неколико речи констатује: „Стакленце то чак и не притиска, / већ се испод њега неограничено удвостручује и / утростручује, / крајње слободно и произвољно“ (Шимборска 2014: 381). У оба случаја се песници суочавају са научним чудима и, онеобиченом перспективом, сугеришу бројна егзистенцијална, па и етичка питања.

ПАЛЕОНТОЛОГИЈА И ХЕРПЕТОЛОГИЈА

Лирски субјект у песми *Скелеи љуштира* добија обресе кустоса у Природњачком музеју, театарлно описујући костур изумрлог диносауруса који,

по свему судећи, подсећа на гуштера. Посебна пажња обрађена је на његову „смешну главицу“, која „ништа није могла предвидети / и због тога је то главица изумрлог гмизавца“ (Шимборска 2014: 149). Иронична песникиња је дискретно суочила и упоредила људску цивилизацију са изумрлим циновским „гуштером“, баш на основу запажања о малој глави: „природа не греша, али воли шале [...] премало мозга, превелик апетит, / више глупог сна него мудре бојазни“ (Шимборска 2014: 149). Посредно, њена песничка истина обликована сусретом са животињским скелетом, обликује се у мисао да непрестано морамо постављати питања и откривати свет у свим смеровима, јер је то, у коначници, фундаментално за опстанак на планети.

У том погледу са песмом *Скелет њушићера* комплементарна је *Црни лук*, јер субјект описује лук, примећујући његову складну структуру и раван постојања: „а у луку је лук, / не везана црева [...] Црни лук је неантиномично биће, / црни лук је успела творевина“ (Шимборска 2014: 201). Суочавајући црни лук и човека, песникиња непрестано хвали лук и даје му предност, међутим, у последњим стиховима долази до обрта и ефектне поенте: „У нама – сало, нерви, вене, / слуз и секрет. / Плус ускраћен нам је / идиотизам савршенства.“ (Шимборска 2014: 202) Управо та природна ускраћеност кључ је опстанка и потврђује хетерогеност као вредност.

На трагу ових песама била би феноменолошка поезија Мирољуба Тодоровића, коју одликује дескрипција, „радикална десубјективизација песме“, те „депсихологизација естетског предмета“ (Тодоровић 1972: 7), а у којој су теме и мотиви оријентисани махом на животињски свет и предмете за свакодневну употребу. Посебно су у овом аспекту важне песме из циклуса *Мравињак* у збирци *Поклон-џакећ* (1972), које функционишу као резултат посматрања живота у природи или читања енциклопедије о животињама. Оне су у текстуалном погледу нужно лишене било каквог обрта, али би требало да у читаоцу побуде реакцију. Примера ради, песма *Њушићер* је слика борбе и завођења која подсећа и на ситуације у људској заједници: „када мужјак / победи све своје супарнике / приближава се женки / у усправном ставу // она га охрабрује / тиме што се креће / дрхтаво и змијолико / испољавајући своју спремност / да га прими“ (Тодоровић 1972: 40). Ако се ова песма упореди са Шимборским *Скелетом њушићера* уочава се да, иако мотив гуштера повезује обе песме, оне заправо проговарају о двома супротстављеним категоријама – изумирању и стварању новог живота. Тако се иза циновске животиње у музеју крије изумрла врста диносауруса која подсећа на гуштера, а кључни непосредни контакт између мужјака и женке гуштера обележен је змијоликошћу, не само на основу сличности гуштера и змије, већ и еротске конотације коју побуђује овакав покрет женке. Тај елемент повезује гуштера са човеком и кроз ту аналогију проговара такође о опстанку.

Будући да је у пољској књижевности и науци у књижевности екопоетика у великој мери утемељена, поставило се питање може ли се она применити и на контекст српске књижевности. Истраживачки оквир овог рада обухватио је поезију Виславе Шимборске, Мирољуба Тодоровића и делимично Тање Крагујевић, који је сегментиран на четири целине: 1) Дарвин; 2) Њутн; 3) Микробиологија; 4) Палеонтологија и херпетологија. На основу упоредне анализе, утврђено је да се Шимборскина и Тодоровићева поезија укрштају управо у овим екопоетичким тачкама, с тим да је песма *Њуџинов времеж* Тање Крагујевић, контекстуализована са другом целином. Аспекти теорије релативности наслућују се у свим тачкама рада, што омогућује да се донекле докучи смисао метафора које долазе из света науке. Оне, наиме, померају перспективу, доводе у питање, омогућују нов поглед и откривање света, креирање чуда, критичку оптику и подстичу имагинацију. Најпоследње, екопоетички поглед на свет могућност је да се он спозна у својој пуноћи и целовитости. Човекова позиција у том погледу није дехуманизована или подређена у односу на свет природе, већ се преиспитује, освешћује и огледа у борби за опстанак.

ИЗВОРИ

- КРАГУЈЕВИЋ, Тања. *Три о свили: изабране њесме*. Београд: Задужбина „Десанка Максимовић“ – Народна библиотека Србије, 2016.
- ТОДОРОВИЋ, Мирољуб. *Поклон-џакећ*. Београд: Петар Кочић, 1972.
- ТОДОРОВИЋ, Мирољуб. *Инсекти на слепоочници*. Горњи Милановац: Дечје новине, 1978.
- ХРИСТИЋ, Јован. *Изабрана дела*. Антологијска едиција Десет векова српске књижевности (књ. 89). Бојана Стојановић Пантовић (приредила). Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 2016.
- ШИМБОРСКА, Вислава. *Необавезна лекџира*. Бисерка Рајчић (превод). Нови Сад: Прометеј, 2019.

*

- ТОДОРОВИЋ, Мiroљub. *Џорба од мозга*. Београд: Zapis, 1982.
- ТОДОРОВИЋ, Мiroљub. *Нокaут*. Београд: Београдска књижга, 1984.
- ТОДОРОВИЋ, Мiroљub. *Дневници сигнализма (1979–1983)*. Београд: Tardis, 2012.
- ТОДОРОВИЋ, Мiroљub. *Дневници сигнализма (1984–1989)*. Београд: Everest Media, 2019.
- ШИМБОРСКА, Vislava. *Изабране песме*. Biserka Rajčić (prevod). Београд: Трећи трг, 2014.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- ЖИВКОВИЋ, Милица. *Огледи о џосџихуманизму и књижевности*. Ниш: Филозофски факултет у Нишу, 2015.

КРАГУЈЕВИЋ, Тања. *Пуџиџик ка омеџи: џџри џесника, џџри есеја*. Бања Лука: Кућа поезије, 2018.

СТАНКОВИЋ, Сара. Дарвинова теорија еволуције – истине и заблуде. *Ecoblog*, Београд: Удружење Екогенеза, 8. 2. 2021. <http://ekoblog.info/darvinova-teorija-evolucije/> (приступљено: 8. 3. 2022)

*

ANONIM. Ovo je Fido. <https://djole.dog/ovo-je-fido-verni-pas-koji-je-nakon-drugog-svetskog-rata-14-dugih-godina-cekao-svog-vlasnika/> (приступљено 9. 3. 2022)

FIEDORCZUK, Julia. BELTRÁN, Gerardo. *Ekopoetyka / Eco-poética / Ecopoetics, Ekologiczna obrona poezji/ Una defensa ecológica de la poesía/ An ecological “defence of poetry”*. Warszawa: Muzeum Historii Polskiego Ruchu Ludowego – Biblioteka Iberyjska, Uniwersytet Warszawski – Instytut Studiów Iberyjskich i Iberoamerykańskich, [2015] 2020.

GRĄDZIEL-WÓJCIK, Joanna. “Instrukcje obsługi kobiety i świata”. O (eko)poezji Julii Fiedorczyk. *Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka* 33/ 53 (2018), 237–253.

LEKOWSKA, Daria. *Ekopoetyki (nie)możliwe. Natura w poezji kobiet po 1989 roku*. Poznań: Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu, 2021.

МЕТЈЕ, Milica Edvinovna. *Staroegipatski mitovi*. Nazif Kusturica (prevod). Gornji Milanovac: Dečje novine, 2004.

RUŠINEK, Mihal. *Ništa obično. O Vislavi Šimborskoj*. Biserka Rajčić (prevod), Beograd: Treći trg – Srebrno drvo, 2020.

TANASIJEVIĆ, Miroslav. *Rečnik egipatske civilizacije*. Beograd: Opus, 1989.

TODOROVIĆ, Miroljub. *Tokovi neoavangarde*. Beograd: Nolit, 2004.

Jelena Đ. Marićević Balac

AN ECOPOETIC INTERPRETATION OF POLISH AND SERBIAN POETRY (WISŁAWA SZYMBORSKA AND MIROLJUB TODOROVIĆ)

Summary

In Polish literary studies, ecopoetry represents a stimulative interpretative theory which further adds to the defense of humanities in an era when mainly exact sciences are promulgated. Although the youngest poets' poetry is mostly interpreted in this key, serious research carried out by institutions encompasses a wider context of Polish literature. In this sense, the poetry of Wisława Szymborska is an indicative example, with which we compare in this paper the poetry of the Serbian poet Miroljub Todorović. It would appear that his scientific and signalist work is useful for the application of an ecopoetic model of interpretation. The analytical segment of this paper is divided into four parts that reflect the common poetic points of both Szymborska and Todorović: 1) Darwin;

2) Newton; 3) Microbiology; 4) Paleontology and herpetology. The eco-poetic approach shifts the conventional perspective, enables a new viewpoint, reveals the world, creates miracles, critical optics, and it fuels imagination.

Универзитет у Новом Саду
Одсек за српску књижевност
jelena.maricevic@ff.uns.ac.rs

Примљен: 14. марта 2022. године
Прихваћен за штампу априла 2022. године

Ана Д. Козић

ЖАНР МОЛИТВЕ У САВРЕМЕНОЈ СРПСКОЈ ПОЕЗИЈИ (ИВАН В. ЛАЛИЋ, ЉУБОМИР СИМОВИЋ, МАТИЈА БЕЋКОВИЋ)

Тумачећи неколико репрезентативних песама-молитви у поезији тројице песника – Ивана В. Лалића, Љубомира Симовића и Матије Бећковића – рад настоји да покаже како песници различитих сензибилитета и поетика посежу за једним традиционалним жанром и на који начин га укључују у своју поезију. Посебна пажња посвећена је мотиву песничког стварања који је присутан готово у свим песмама, а поготову у оним које су испеване као молитва пред иконом Богородице Тројеручице. У раду се покрећу и теме песничког односа према традицији, културној и историјској прошлости и релативизују се устаљени појмови традиционално и модерно.

Кључне речи: молитва, поезија, икона, Богородица Тројеручица.

Размишљање и писање о молитви као средњовековном жанру који се обнавља на нови начин у савременој поезији покреће питања песничког односа према традицији, а тиче се и индивидуалних поетичких ставова песника. Познато је да савремени песници на нови начин прилазе традиционалним темама, мотивима и жанровским облицима, па и молитва добија нова својства. С друге стране, ослањајући се на молитву као изразито песнички жанр у средњем веку, ови песници уједно призивају у свест и значај и старину овог жанра.¹ Песник у средњовековној књижевности није био

¹ Зоран Глушчевић сматра да уколико се прати хронолошка класификација условно можемо говорити о молитви старе српске књижевности, молитви народне књижевности и молитви савремене књижевности тј. поезије (Глушчевић 1998: 10). Треба имати у виду да свака од ових епоха представља много више од обичног хронолошког поретка – оне носе своја правила, књижевне конвенције и својеврстан „отисак времена“ (Исто: 10). Аутор при томе истиче да је оваква подела условна, јер су честе хронолошке неусаглашености – извесне одлике молитве као жанра које су везане за одређене периоде могу се појавити и пре него што дата епоха заузме своје место у хронолошком поретку (Исто: 10). Постојање молитве у народној књижевности сведочи о старини овог жанра, а њене одлике разликују се у зависности од епске или лирске поезије. У епској песми фантастика се често објашњава

само записивач, већ уметник стваралац, а народно грађење личности светитеља трајало је све до тренутка када песник може да опева (Трифуновић 1970: 12). Током писања средњовековни песници су усклађивали ум и срце јер се једино тако могла спознати надахнута реч, а надахнута поезија показивала је пут духовности и узвишености (Алексић 2014: 28–29). За тим путем кроз молитву трагају и савремени песници, исказујући различита унутрашња превирања, која су део интимних и колективних искустава. Кроз тумачење репрезентативних песама-молитви у поезији Ивана В. Лалића, Љубомира Симовића и Матије Бећковића настојаћемо да покажемо како један традиционални жанр добија значајно место у поезији XX и XIX века, уз посебно освртање на песме-молитве пред иконом Богородице Тројеручице, које су код наведених песника повезане и изразитим аутопоетичким елементима.

1. Сумња у БОГА и ВЕРА у БОГОРОДИЦУ (Иван В. Лалић). Жанр молитве, молитвени тон и лирски дијалог са *Сћарим* и *Новим заветом* обележили су песнички пут Ивана В. Лалића. У тексту *Јефимијин дух и чејири њесме* песник молитву повезује са песништвом, наводећи Бремонов закључак да поезија, с обзиром на то да води у простор присуства другачијег од људског, у својој основи увек тежи да постане молитва (Лалић 1997: 136). У овом жанру он је видео могућност да се човек и свет духовно и религијски преиспитају. Поигравање са жанром молитве омогућило је Лалићу да искаже посебан доживљај света, као и однос према Богу и Богородици, који ће у свом пуном облику и величини бити исказан у његовој последњој збирци, *Чејири канона*.

Активан однос Ивана В. Лалића према традицији и култури отвара и могућност поигравања са устаљеним песничким темама и облицима. Кроз жанр молитве, а посебно молитве Богу, често се проблематизују давно успостављене вредности или хришћански поредак света. О томе сведочи и Лалићева песма *Као молишва*, у којој се полемички однос према Господу открива већ у наслову песме – семантички акценат је на речи *као*, а не на речи *молишва* (Делић 2011: 131).

Кроз обраћање лирског субјекта приказује се слика болесног и уморног Бога, а описани умор долази од „неизвесности дела“, што се може повезати са неизвесношћу која прати свако стварање. Јован Делић у књизи *Иван В. Лалић и њемачка лирика* подсећа да у *Библији* Господ након сваке фазе стварања казује *да је добро*, чиме се може сугерисати да неизвесност стварања прати и оно што је божија креација (Исто: 131–132). Тако је и са песницима, док стварају они не знају каква ће бити њихова творевина и колика ће бити њена вредност (Исто: 131–132).

дејством божије моћи и деловања, па се онда у критичним ситуацијама Бог позива у помоћ нпр. песма *Смрт мајке Јујовића* (Исто: 11–12), док у лирској поезији доминира духовност и инвокација Бога, анђела или Светих лица (Исто: 12).

Пукотине у целини божије креације сведоче о несавршености света, а песника интересује како се Бог поводом тога осећа, па лирски субјекат иде толико далеко да божије стварање повезује са болешћу (Стојановић 2007: 85). Несреће и пукотине у целини представљају алузије на злочине који су се одиграли у XX веку, чиме се покреће питање теодицеје. Слика божије ране коју човек може да напиша у трећој строфи представља пренаглашену антропоморфизацију из које произлази осећање присности са Богом, али присности која није молитвена већ из које се развија расправа (Стојановић 2007: 86). Присутно је изокретање главних обележја молитве: помоћ је неопходна Богу, а не човеку који моли. Лирски субјекат, међутим, не одустаје од обраћања Господу, а бунтовнички тон у песми произлази из беса што су несреће допуштене, али и из сазнања да је молитва ипак човеку потребна.

Стање душе лирског субјекта јесте патња због судбине човека, коме стари закони и старе вредности не пружају неопходне одговоре, нити утеху, па зато позива Бога на нови, трећи завет, нудећи као залог сопствену егзистенцију. При томе, човек није сигуран да ли је његово земаљско време дато по казни или по милости чиме се сугерише да човек не познаје ни своју меру нити меру Бога. Читава песма представљена је као обраћање Господу чиме се упућује на жанр молитве, али ипак основно осећање је сумња, увиђање о пролазности човека и немогућност Бога да исправи несавршености света.

Сличног тона је и песма *Моли́тва* из збирке *Време, вај́ре, врѝови*. Ова песма је сонет који својим почетком подсећа на молитву *Оче наш*: „Љубави, нека буде воља твоја/ На овом небу, страшно несигурном, / Ко и на земљи. Сад је доба боја / И јужног ветра у листању журном“ (Лалић 1997: 106).

Лирски субјекат обраћа се љубави, што се може повезати са новозаветном мишљу о љубави, али доживљај света у песми одступа од хришћанског погледа јер је небо *неси́урно*. Пажљивим избором речи (*сти́рој, ране*) и поетским временом песме које је одређено као *доба боја*, упућује се на трагичко искуство рата. У свету који је упрљан ужасима рата могу да буду срећни само они који још увек *верују у сти́аре лукобране* тј. они који још увек верују у старе вредности.

Сасвим другачији тон Лалић је показао у молитвама Богородици, које је издвојио као карактеристичну подврсту молитве истичући да се најлепши примери песама-молитви Богородици могу наћи у византијској, а одмах затим у српској књижевности. Таква је и Лалићева песма *Ave Maris Stella*², у којој се лирски субјекат обраћа Богородици као *уљаници божјој*, чије је „гориво“ „безразложна милост“. Богородица се приказује у „одређеној дубинској перспективи“ (Стојановић 2007: 81), чиме се још једном истиче светлост коју доноси у свеопшти мрак егзистенције. Дубина може призвати

² Познато је да “maris stella” потиче из латинске химнографије, а код Јеронима класично Богородичино одређење било је “stilla maris” тј. „капи мора“, али је преписивањем *stilla* прешло у *stella* (Стојановић 2007: 81).

у свест и слику пакла, а познат је Богородичин силазак у пакао који се описује у апокрифима. Она тамо одлази како би помогла грешницима и постаје посредник у разговору са Господом: „Године све краће/ Даљине све ближе/ А све скупље речи/ Звездо моли за нас“ (Лалић 1997: 164).

Ако је свет отуђено место без светлости, пуно зла и неправде, онда у њему не може постојати ни потреба за молитвом или поезијом. Ова песма пориче такву тврдњу јер се у њој приказује јака вера у Богородицу. Павле Евдокимов у књизи *Жена и сјасење светиа* истиче да ако Исус спасава свет, Богородица је та која га чува и која у тај „дехуманизовани свет“ уноси радост и умиљење (Евдокимов 2001: 154). Тако и у овој песми Богородица пружа наду за свет и човека, Она се претвара у „топлу заступницу“ свих људи пред Господом.

Друга изузетно битна молитва Богородици и једна од најлепших Лалићевих песама јесте *Шайаи Јована Дамаскина*. Као тему ове песме Лалић бира легенду о првом запамћеном чуду које је настало посредством иконе Богородице Тројеручице.

Лирски субјекат је Јован Дамаскин, који има улогу посредника између песника и апсолута. То посредништво је прикривено јер једино *ја* које је присутно у песми јесте *ја* Јована Дамаскина (Делић 2002: 299). На тај начин спаја се интимно, традиционално и модерно. Поред византијске традиције, Лалић се у песми *Шайаи Јована Дамаскина* ослања и на две песме Лазе Костића – *Santa Maria della Salute* и *Певачка 'имна Јовану Дамаскину*, и то тако што преузима тематику друге песме, али задржава тон из прве Костићеве песме (Исто: 297). Тон Лалићеве песме је молитвени, а не химнични, није екскламативни израз као код Костића, већ је то шапат пред Богородицом Тројеручицом (Исто: 297). Први стих песме је цитат првог стиха из *Santa Maria della Salute*, па се у литератури може пронаћи да је Лалићев песнички глас „двоструко посредован“ – гласом Јована Дамаскина и песничким гласом Лазе Костића (Петров 2008: 320). С обзиром на то да се проговара у интимном тону и садашњем тренутку, можемо претпоставити и да је Лалић латентно присутан и да преко својих претходника проговара и о себи.

Као што се у Костићевој песми лирски субјекат моли Богородици посредством цркве, овде се лирски субјекат моли посредством иконе Богородице Тројеручице³ (Делић 2002: 300–301). Продужено магновење ноћи у

³ Контекст у коме се одиграва чудотворно исцељење Дамаскинове шаке јесте спор између иконобораца и иконобранитеља. Суштина тог спора састоји се у томе да су иконоборци тврдили да је поштовање икона једнако поштовању дрвета и боје, те су оптуживали иконобранитеље због идолопоклонства, док су иконобранитељи тврдили да се поштовањем икона у ствари поштује садржај – лик насликан на икони (Успенски 1979: 253). Гледајући у икону верник види пралик, па се, у вези са тим, за икону никад не каже да је то слика Бога или Богородице, већ да је то Бог или Богородица (Исто: 256). Преко иконе остварује се веза са лицем које је на њој насликано, а према учењима Теодора Судита и Јована Дамаскина, однос између прототипа и иконе тј. однос између пралика и лика аналоган је односу Бога-Оца и Бога-Сина (Исто: 257). То значи да ономе ко је у стању да у икони види

којој се Јован Дамаскин обраћа мајци божијој јесте магновење чудотворног исцељења за које се моли и које се уз молитву и одиграва (Исто: 300–301). Из сенке рађа се светлост која долази од Богородице тј. од њене чудотворне иконе.

Лирски субјекат је свестан своје грешности као људског бића и тога да је он само „тек један у следу“, што се може тумачити и као одраз песникове свести о сопственом положају у односу на традицију – он је само један у низу песника претходника, који заједно чине општи рој (Исто: 303). Када је сам, зуј пчеле је слаб, али тек у целини он добија свој смисао, смисао који зависи и од заблуделе пчеле (Исто: 302). Тако се и песник не може никад у потпуности одвојити од традиције, било да је потврђује било да је одриче. Није случајно ни то што Лалић користи поређење са пчелама – пчела у његовој поезији готово увек представља симбол бесмртности, а пчелињи восак је битан јер се од њега праве свеће које се пале за живе и мртве, као и у славу светаца, па и самог Господа (Исто: 301).

У трећој строфи интимни тон постаје све израженији. Опроштај се тражи за бол, за крварење у мраку, па и за саму молитву, али указује се и на величину губитка јер је десна рука она којом се храни и крсти, а што је можда још важније она којом се *ишце*. Не треба заборавити да је Јован Дамаскин био песник и да му је рука одсечена због онога што је писао, а у молитви која се налази у његовом житију Дамаскин обећава да ће након чудотворног исцељења својим *иисањем* славити Богородицу и Христа:

„Владичице Пречиста Мати која си Бога мог родила, ево десна рука ми је одсечена ради Божанствених икона. Теби је познато шта Лава изазва на гнев, зато ми похитај брзо у помоћ и исцели руку моју. Десница Свевившњег, која се оваплотила из Тебе; стога молим да Он и десницу моју исцели на Твоје посредовање. О Богомати! Нека ова рука моја *наишце* у похвалу Теби и Сину Твоме оно што јој Ти будеш дозволила, и нека *иисањем* својим *иомојне* *иравославној вери*. *Ти можеш* све *ишце* *хоћеш*, *јер си Мајини Божија*“ (према Ерац 1997: 18; курзив А. К.).

Чудо које се захтева и очекује у последњој строфи јесте чин којим ће се песникова рана претворити у Богородичину славу, а том чуду лирски субјекат се „као правди нада“. Драган Стојановић у књизи *Поверење у Богородицу* закључује да оваквим довођењем чуда у везу са правдом песник сугерише да се чињење чуда не препушта само вољи или милости чудотворца, већ да у томе постоји и нека *обавеза* бића које може да учини чудо

пралика, а не дрво или боју, постаје разумљива и сама идеја Тројице, јер му постаје разумљив однос Бога-Оца и Бога-Сина (Исто: 257). Тако се и у овој Лалићевој песми лирски субјекат преко иконе директно обраћа Богородици, па и нема потребе да се икона посебно спомиње у песми, она се све време подразумева. Лирски субјекат који се налази пред иконом Богородице Тројеручице обраћа се њеном пралику, па и сама комуникација постаје непосреднија. Иста ситуација биће присутна и у Симовићевој песми *Десет обраћања Богородици Тројеручици Хиландарској*, као и у Бећковићевој песми *Богородица Тројеручица*.

– то се имплицира појмом правде (2007: 77). Лирски субјекат у песми је свестан своје грешности и он себе умањује као смртно и пролазно биће, али због величине губитка и бола који је осетио он сматра да има *право* на чудо. То се отворено казује у последњем стиху, па и сама молитва постаје излазак пред икону Богородице са *захтевом* да се учини чудо (Делић 2002: 303): „Али учини чудо. Овде. Сада“ (Лалић 1979: 162). Драган Стојановић истиче и то да се у оваквим речима може пронаћи извесна врста гордости душе која се моли, али и упозорава да се упркос томе не може говорити о охолости, јер је основни тон песме ипак молитвени – лирски субјекат тражи чудо зато што сматра да га заслужује, али ипак је свестан своје недостојности, па и тога да је и сама молитва за чудо у извесном смислу грешна (2007: 78). Чудо се као правда може захтевати једино од Богородице, јер код ње милост и сажаљење долазе пре праведности или строгости у поштовању закона, како земаљских тако и небеских (Исто: 54). Молитва Богородици можда је важнија од молитви другим лицима – Богородица је она која прати законе срца, а грешник којег Богородица узме у милост има највеће шансе за опроштај. На тај начин се показује да молитва није узалудна, па иако је Лалић показао сумњу у Бога, вера у Богородицу остаје чврст пут ка нади и спасењу.

2. Саборност у молитви (Љубомир Симовић). Песме-молитве Љубомира Симовића представљају одраз колективног искуства и испеване су у име пониженог и несрећног народа. Овај средњовековни жанр Симовић богати и одређеним елементима народне књижевности – народном лексиком, легендама, обичајима и обредима, кратким говорним облицима и слично. У њима се јавља колективни лирски субјекат који се за помоћ моли различитим светим лицима. Светитељи још у средњовековној књижевности постају заступници свога народа. Обраћајући им се као „предстојницима“ песници моле своје светитеље за избављење (Трифуновић 1970: 26),⁴ па тако и у Симовићевој песми *Свјетом Јоаникију Девичком* лирски субјекат моли свеца да заштити жртве својом једином и највећом силом – хлебом и сољу.

Познато је да је со један од основних мотива у Симовићевој поезији. Со представља културу и штити од непријатеља, а при томе је и неизоставан састојак у народној медицини као и у обредима иницијације (САМАРЦИЈА 2011: 379).⁵ Значајна је и хришћанска симболика јер се Христос у Јеванђељу по Матеју обраћа верницима на посебан начин: „Ви сте со земљи“ (Матеј 5, 13). О значају овог мотива сведочи и наслов Симовићевих изабраних песама у редовном колу Српске књижевне задруге – *Хлеб и со*, где се со налази на месту вина као Христове крви што указује на чврсту семантичку

⁴ Трифуновић указује на то да глагол „предстојати“ призива у свест тачно одређену визуелну сцену – светитељ стоји пред Господом и заступа свој народ (Трифуновић 1970: 26).

⁵ То је уједно и симболика која се подразумева у пословицама, басмама и заклетвама нпр: *Слажу се као хлеб и со; Тако ми соли и хљеба; Чоек чоека не може познаћи док с њиме не изједе онолико соли колико у зубима може одићи* (САМАРЦИЈА 2011: 379).

повезаност сва три појма (Јовановић 2011: 27). *Со је* у Симовићевој поезији повезана са хришћанским принципима праштања, милосрђа и љубави и као таква она се супроставља свакој подлости, издајству и злу.

У овој песми-молитви колективни лирски субјекат моли за спас који се огледа у заустављању осипања, у повратку у јединство, а нарушавање јединства представљено је као кретање (Радоњић 2011: 150), па се светитељ моли да „заустави расипање“, „врати мораве у мравињак“ и „рибе у Ибар“, „кључ у катанац“ и „воде у воденице“. Тек повратак ранијем јединству, здружености и целини може обезбедити спас несрећној заједници, а до тога стиже само ако се поштују највише вредности хришћанства: „и учи нас,/ на страшном месту/ да градимо Град/ од камења/ којим нас каменују“ (Симовић 2008: 53). У овим стиховима откривају се појмови врлине и љубави, а Јоаникије Девички је познат по својим речима: „Љубите Бога и наћи ћете благодат, ништа не цените изнад љубави његове“ (према Трифунковић 1970: 77). Највиша врлина коју хришћанин може достићи је љубав, о чему сведочи и Јован Лествичник. За владавину принципа љубави моли се колективни лирски субјекат, као што се за исто, али на сасвим други начин, моли лирски субјекат Лалићеве песме *Молићива*.

Издавајмо и песму *Молићива Мајке Лујћалице Свешћом Свешћану Вешћровићом*, у којој се лирски субјекат моли за спас од зла оличеног у магли. У овој песми од светитеља се очекује да маглу отера ветром, који такође представља значајан симбол у Симовићевој поезији.

За ову молитву карактеристичан је интиман тон у обраћању светом лицу, па би се могла направити паралела са неким Лалићевим песмама-молитвама. Као што се Јован Дамаскин у Лалићевој песми „чуду као правди нада“, тако и лирски субјекат у овој Симовићевој песми подсећа свеца на *дужности* да помогне свом народу у невољи. Светац се задужује тиме што му се пале свеће и има *обавезу* према свом народу, он мора да оправда своје име и свој статус, што може сведочити о извесној таштини лица које моли, таштини која у овом случају долази из безизлазности ситуације. С обзиром на зло које се шири лирском субјекту се чини да молитвени тон није довољно јак, па се прелази на отворени захтев, а светац се назива *дужником*. Ни овај последњи покушај, међутим, неће бити делотворан. На крају песме долази до иронијског преокрета – не само што очекивани спас не стиже, већ долази неко много веће зло у виду даха са небеса (можда је то дах звери), а тада се првобитна магла призива као човеков свесни избор за мање зло.

Сличног тона је и песма *Молићива свешћом Несћору који је убио алу а из ње йосћали мищеве тущћери змије и друћа тамад*. У наслову песме присутно је жанровско одређење, као и извесна наративност која је честа у Симовићевој поезији. Иако је одређена као молитва присутна су многа одступања – нема скрушености и молитвеног тона, већ употребе императива и ироније (Чолак 2011: 438). Ипак, неке одлике молитве као жанра су присутне и оне се огледају пре свега у форми – захваљивање, исповедање и молба, али

са присуством ироније и колоквијалног говора (Исто: 438). У хришћанској традицији Свети Нестор се супроставио циновском Лију и спасао свој народ од даљег мучења, па он представља симбол спасења, жртвовања и подвижничтва (Исто: 440). За овог свеца се, такође, везује лик змајборца и представе о борби са аждајом (Исто: 440). У овој песми Симовић релативизује чин победе јер и након убиства але човеку прети опасност са свих страна од гуштера и змија који су од ње настали. Сам лирски субјекат, такође, почиње да се трансформише у демона, чиме се сугерише да је потпуно уништење зла немогуће. Песма представља молитву за мање зло, а у томе се огледа иронијско поигравање са темом последњег суда и коначног спасења (Брајовић 2011: 204). Оно што је настало након алине смрти веће је и горе зло – још једном је целина, па макар и у злу, боља од разједињености.

Посебно место у Симовићевом опусу заузима песма *Десет њ обраћања Богородици Тројеручици хиландарској*. Ова песма темељи се на познатим глаголима из средњовековне књижевности – *исцели, њомилуј, узвиси душе наше*, а уједно представља и модерну молитву са скорашњим или савременим страдањима српског народа (ШЕАТОВИЋ ДИМИТРИЈЕВИЋ: 299). Преко иконе Богородице Тројеручице Симовић спаја византијско културно наслеђе и савремени тренутак у коме је песников народ угрожен (Исто: 298). Поред чудотворности којом је спасила одсечену руку Јована Дамаскина, ова икона је значајна и због везе која се преко ње успоставља са Светим Савом, јер је ову икону Свети Сава добио на дар од палестинских монаха. На тај начин, фигура највећег српског светитеља и просветитеља придружује се колективном гласу у молби за спасење српског народа.

У име народа коме припада лирски субјекат се обраћа икони Богородице Тројеручице десет пута кроз десет строфа, а сам број десет симболично означава „повратак јединству“, па се преко њега све уздиже до метафизичког и материјалног јединства (ЛАЛИЋ 1997: 138).

Песник Богородицу назива „Мајко Слова и Спаса“, што упућује на принцип љубави који се отелотворио у Христу (спас) и реч као почело света (слово), а управо речју човек приближава Господу. Слика густе олује и чамца на пучини визуелно представља немир песничког гласа, који је у вези са бурним дешавањима у историји песниковог народа (ШЕАТОВИЋ ДИМИТРИЈЕВИЋ 2011: 297–298), али уједно представља и обећање о спасу, јер упућује на Нојеву барку и обнову човечанства. Птице које се појављују долазе од Богородице, па оне постају водичи до сигурне луке.

Богородица се моли да као уточиште пружи трећи длан на ком ће се сазидати црква спаса, што подсећа на ктиторске фреске у српским манастирима. На овај начин се још једном успоставља веза са српском традицијом и истиче да се Богородица првенствено стара о душама грешника и мученика.

Свет од ког (и за који) се тражи спас је „свет без соли“, па се Тројеручица моли за „со суза“. Ова синтагма преузета је из средњовековне књижевности, а сличан спој, „светлосна суза“, јавља се и код Лалића, у Богородичином тропару, прве песме *Четвртој канона*. У средњовековној књижевности за

страдање се поред венца стиче и светлост (Трифуновић 1970: 72)⁶, а како је Богородица искусила највеће страдање она може пружити и највећу светлост, па се зато и код Лалића и код Симовића њене сузе повезују са светлошћу. Мотив светлости је и те како примећен у Симовићевој поезији и готово увек се доводи у везу са женом. Светлана Шеатовић Димитријевић као пример наводи стихове песме *Мркла јесен*, из збирке *Источнице*, у којима се налази светлосни опис жене. Слика жене која клечи пред шпоретом и разгорева ватру у овој песми симболички се може повезати са сликом Богородице која моли за људски род (ШЕАТОВИЋ ДИМИТРИЈЕВИЋ 2011: 293). Жена је способна да кроз светлост приближи суштину постојања као смирење, а смирење је „умети се налазити тачно на свом месту“ (ЕВДОКИМОВ 2001: 227). Бити задовољан оним што нам је дато, бити на свом месту и бити задовољан тим местом јесте један од идеала хришћанства, а ту врсту смирења може пружити само Богородица. Чини се да би се Симовић сложио са речима Павла Евдокимова: „Лепота ће спасити свет; али не било која лепота, већ лепота Светог Духа, лепота *Жене обучене у сунце*“ (Исто: 227).

У последњој строфи Симовићеве песме-молитве уводи се храст, симбол из словенске митологије, и на тај начин се молитва пред хришћанском иконом обogaђује паганским симболима (ШЕАТОВИЋ ДИМИТРИЈЕВИЋ 2011: 299). Храст је дрво под којим су се одржавале скупштине и који има улогу божанства и култа, па и у овој песми храст представља облик саборности и спаса народа коме песник припада и за који се моли (Исто: 300).

Када погледамо песму у целини закључујемо да је изграђена на принципу контраста – с једне стране су олуја, катанци, браве, метар, тег, мотке, секире, јаме, неслана мора и јела, патња и страдање, тј. свет у коме је основно начело зло (ВУКАШИНОВИЋ, 2010: 63), а с друге стране све добро потиче од Треће руке Богородичине – со суза, птице, храст, црква, нада и спасење. Трећој руци се песник све време обраћа и тако се она појављује као лајтмотив (ШЕАТОВИЋ ДИМИТРИЈЕВИЋ 2011: 297). Верољуб Вукашиновић истиче да је за спасење неопходна трећа рука (ВУКАШИНОВИЋ 2010: 63). У тексту *Молитва трећој руци* овај аутор нуди неколико могућих значења треће руке – она може указивати на страдање српског народа кроз историју као што је Јован Дамаскин страдао у одбрани вере, затим она упућује да вером у чудо треба очистити себе од греха и зла, и на крају трећа рука је праведна рука која пружа заслужену милост, опроштај и спасење (Исто: 62). Трећа Богородичина рука је песничка рука, она има моћ да очисти дух, да опрости, пружи милост, врати наду и ствара чуда, а рука песника то чини поезијом.

3. Божије и песничко стварање (Матија Бећковић). Попут Лалића и Симовића и Матија Бећковић је песнички проговорио о Хиландару, Светом

⁶ Одатле и тврђење Ђорђа Трифуновића да „светлост највише сија у поезији XIII века“, који се може одредити и као „век светлости и светлосних тражења“ (Трифуновић 1970: 72), а уколико посматрамо песме-молитве Богородици исто се може тврдити и за савремену поезију.

Сави и икони Богородице Тројеручице. Само је прва од три Бећковићеве песме посвећене Богородици Тројеручици молитва. У питању је песма *Богородица Тројеручица*, у којој се лирски субјекат у личном и интимном тону непосредно обраћа икони у Хиландару.

У првим строфама песнички субјекат алудира на чудо са Јованом Дамаскином и на Светог Саву, који је овом иконом измирио своју браћу, наглашавајући при том безизлазност своје позиције – руке су до рамена ишчупане, а браћа убијена. Испод песме налази се место и година настанка: *Хиландар, 1976*, а то се може разумети као знак да је песма део извесног ходочашћа које се тада одиграло и чији је циљ откривање сопственог идентитета (Делић 2002: 88–89). Да би спознао себе лирски субјекат се мора вратити традицији, мора открити како га одређују преци и прошлост, па долази у окриље Свете Горе, која се иначе сматра Богородичиним крилом⁷. У Богородичином светом месту Срби имају своје уточиште – Хиландар и имају своју заштитницу – икону Богородице Тројеручице, па се зато у потрази сопства лирски субјекат мора Њој обратити.⁸ Доласком у Хиландар где се вековима моли (а и пише и пева) без престанка може се доћи до неког спознања – док је тог места на којем песнички субјекат стоји пред иконом постојаће и он сам, а открити сопствени идентитет у овом случају значи потврдити песника у себи. Не треба заборавити да је Богородица Тројеручица повезана са мотивом песништва.⁹ Она је заштитница песника, а чак иако све остало нестане док она траје – траје и поезија.

У издању Српске књижевне задруге 2015. године (у оквиру посебних издања) изашла је и књига Матије Бећковића под насловом *Три њој*, која садржи три песме-молитве Богу: *Господе њомилуј*, *Учини ми љубав* и *Слава њеби Боже*.¹⁰ У овој књизи присутно је настојање да се молитва укорени у

⁷ Многи црквени оци и историчари уметности сматрају да се хришћани у цркви осећају као „Маријина деца“ (самим тим осећају се и ближи Христу), а отуд и честа метафоричка употреба речи као што су *крило*, *мајка*, *џлој* при описима цркава и манастира (Стојановић 2007: 54).

⁸ Дошавши на Атос Богородица је рекла: „Божија благодат биће на месту овом и у онима што ће на њему (месту) живети с вером и страхом и по заповести сина мојега. С малим старањем избилно ће имати све на земљи и живот вечни ће стећи и неће оскудевати милост сина мојега од места овог до скончања века. А ја ћу бити топла заступница код сина мојега за место ово и за оне што живе у њему“ (према Стојановић 2007: 54).

⁹ О овоме сведочи и Бећковићев предлог Светом архијерејском сабору Српске православне цркве 1999. године: „Узимам слободу да предложим Сабору архијереја Српске православне цркве да у поводу 800-те годишњице манастира Хиландара прогласи чудотворну икону Богородицу Тројеручицу Хиландарску заштитницом српских песника и српског песништва. Трећа рука по којој је ова икона и добила име – рука је песника. И то не само великог песника Православне цркве Светог Јована Дамаскина, него би се с највишим правом могло рећи да је то рука српских песника и да је њоме исписано сво српско песништво“ (према Марић 2012: 345).

¹⁰ Ове три песме већ су раније објављиване у издању Јовице Вељовића, али су сада први пут објављене заједно под једним насловом, и то насловом који упућује на поеме Милоша Црњанског, па се веза са традицијом успоставља и на овај начин.

савремено време и простор, а играма речи и употребом таутолошких фигура (које иначе заузимају значајно место у Бећковићевој поезији) песник повећава експресивност и емотивни набој. Уместо песама-молитви, Бећковић сада ствара поеме-молитве, па се у њима препознаје преплитање лирских и епских одлика. Лирски је молитвени, интимни тон, а епски елементи огледају се у позивању на српску народну епску традицију и на Његоша, као и у развијању одређене фабуле, која се односи пре свега на каталоге божијег стварања или људског страдања.

Прва песма, *Господе помилуј*, састоји се из седам строфа од по дванаест стихова, а последња два стиха сваке строфе су иста, тако да се константно понавља оно што је разлог обраћања и молитве: „Моли те душа само теби знана/ Још неначета а испрепадана“ (Бећковић 2015: 11). Ови стихови именују молиоца као усамљеног и угроженог појединца (Јаковић: 117), који утеху и наду може пронаћи још само у молитви; то је душа која је испрепадана живим ранама и злом света, а то је уједно и позиција сваког духовног човека у отуђеном друштву. Успоставља се и контраст између „живе ране“, која је карактеристична за поредак света и „душе неначете“ која упућује на невиност и очуваност доброте људске душе (Исто: 117).

Лирски субјекат се моли за читав свет, па прави неку врсту географског каталога, доводећи у везу удаљене просторе и културе, истичући при том и највеће српске светиње и подсећајући на значај Косовског боја у историји, култури и уметности српског народа. Ово је уједно и молитва за читав биљни и животињски свет у којима једно поред другог стоје але и вране и лептири и врапци, а то је молитва и за све људе независно од тога којој вери припадају. Циљ молитве је живот у међусобном прихватању и благостању, а прихватити различитост другог и јесте (често заборављена) порука хришћанства.

Друга песма-молитва, *Учини ми љубав*, заузима средишњи део књиге и представља молитву Богородици да се у време када се читав космос окрећу на своје наличје и када влада расуло унесе искра светлости, наде и божанског реда. Као код Симовића и Лалића и овде се Богородица повезује са светлошћу, а захваљујући етимолошким фигурама и алитерацији сјај и лепота која је повезана са светлошћу на ликовном плану, на звуковном повезује се са струјањем сугласника *с* и *з*: „И све грехове у сјају окаји/ Док се свако слово у књизи осјаји/ И глеђ језика се у песми засјаји“ (Бећковић 2015: 32).

Као код Лалића у *Четири Канона* и овде ће Богородица осветлити својим сјајем слова из Књиге, а то сведочи о великом поверењу у Богородицу, јер се смисао из Књиге не открива при свакој светлости, како истиче Драган Стојановић (2007: 98). Присутно је и повезивање са песничким позивом, јер ће захваљујући Богородичином сјају у поезији постати видљива глеђ језика односно сама суштина језика – на овај начин песник сугерише да се најпре у поезији открива *logos*. Није случајно ни то што је молитва Богородици молитва да се учини љубав, јер Богородица представља посредника до божије љубави, комуникацију са Христом Богородица чини непосреднијом.

Љубав о којој се говори је делотворна љубав, јер само она омогућује да се свет види онако идеално како га је Бог створио, а самим тим и да се тај свет боље разуме и спозна. У божијој љубави достиже се апсолутна хармонија са светом коме се припада, као и хармонија са целим људским родом.

Трећа песма више представља славу и похвалу Богу него молитву, али и даље постоји упућеност ка Божанском, које се слави заједно са својом творевином. Пре песме налазе се Његошеви стихови који сведоче о стварању света као о поезији Божанској, што је повезано са темом треће песме. Најважнији мотив у поеми *Слава њеби, Господе* је мотив песништва – божије стварање света песник означава именицом „стиходело“, а сам процес стварања глаголом „словословити“ („словословио си“), што упућује на значај речи и поезије, о чему сведочи и стих који се као рефрен понавља на крају сваке строфе: „Слава теби Боже песнице једини“ (Лаковић: 118). Господ је отац слободног стваралачког чина, он ствара ни из чега, без калупа, модела и поетика, а почело свега су речи и језик: „И како си које слово прословио/ Нови језик си изјезикотворио/ И како си који слог изговарао/ Нове светове си олицетварао“ (Беђковић 2015: 39).

Језику се покуравају копна и мора; из речи се зачала читава васељена, а сва лепота природе представља игру речи, стилске фигуре и метафоре. У складу са тим развија се и романтичарска идеја да од свих бића које је Бог створио најближи су му песници, па док има поезије и песника има и Бога и обрнуто: „Од бића по твојој слици и прилици / Највернији су ти одливци песници / И где год се пламени поета родио / Себе си у њему још једном одлио“ (Исто: 50).

У овим песмама-молитвама присутне су и речи попут гигабајт, линк, ресетовати, гугл, екран и слично, које уносе извесну дозу ироније с једне стране, али које с друге стране сведоче да и у „ери интернета“ није нестала потреба за молитвом. Присутне су и бројне кованице (*стиходело, небодан, крсјосан, изјезикотворио*) које и на лексичком плану указују на доследно спровођење песничког принципа. О лепотама божије творевине и песничког стварања сведочи се избором речи, њиховим звучањем и значењем тј. самом лепотом песме.

* * *

У раду смо показали како три савремена песника преузимају један средњовековни жанр и модификују га према својим потребама и сензибилитету. Жанр молитве постаје адекватан за изражавање сумњи, веровања и односа према традицији. Битно је и коме се песници у молитви обраћају, јер се чини да је код сва три песника молитва Богородици важнија од молитве другим Светим лицима, па чак и Господу самом. Одређен број песама испеван је као молитва Богородици Тројеручици, чиме се успоставља веза са српском културном историјом, Хиландаром и Светим Савом, а при томе ова икона се доводи у везу и са мотивом песништва – штитећи од света пуног зла Бого-

родица Тројеручица уводи у поезију. Пишући песме-молитве, уз доследно поштовање естетског принципа (којем сакрални аспекти само доприносе), ови песници су стварали врхунску поезију, остављајући неизбрисив траг у српској књижевности и култури.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- БЕЋКОВИЋ, Матија. *Три њојеме*. Београд: Српска књижевна задруга, 2015.
- ЛАЛИЋ, Иван В. *Време, вајуре, врџови*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1997.
- ЛАЛИЋ, Иван В. *Сѣрасна мера*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1997.
- ЛАЛИЋ, Иван В. *О њоезији*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1997.
- СИМОВИЋ, Љубомир. *Госѣ из облака*. Београд: Просвета, 2008.

*

- АЛЕКСИЋ, Јана М. *Жудња за лејоџом и савршенсѣвом: ѣеурѣјска димензија књижевно-уметничкој сѣваралациѣва*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2014.
- БРАЈОВИЋ, Тихомир. Свет наопако: иронијска апокалипса у поезији Љубомира Симовића. *Песничке верѣикале Љубомира Симовића*. Јовановић, Александар и Светлана Шеатовић Димитријевић (ур.). Београд: Институт за књижевност и уметност: Учитељски факултет; Требиње: Дучићеве вечери поезије, 2011, 189–217.
- ВУКАШИНОВИЋ, Верољуб. Молитва тређој руци. *Пољед на две обале (о лирској и драмској њоезији Љубомира Симовића)*. Јован Делић (ур.). Београд: Београдска књига: Центар за културу Плужине, 2010, 60–63.
- ГЛУШЧЕВИЋ, Зоран. Молитва као песнички жанр и као духовни статус. *Јефимија. Часоѣис за књижевносѣ, уметносѣ и духовносѣ* година осма. Број 8–9. Трстеник, 1998, 9–19.
- ДЕЛИЋ, Јован. Иван В. Лалић и Лаза Костић. *Зборник Маѣице срѣске за књижевносѣ и језик* књ. 50, св 1–2 (2002).
- ДЕЛИЋ, Јован. Бећковићеве плетенија словес. *Маѣија Бећковић, ѣесник*. Драган Хамовић (ур.). Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“, 2002, 81–99.
- ДЕЛИЋ, Јован. *Иван В. Лалић и њемачка лирика*. Београд: Српска књижевна задруга: Институт за књижевност и уметност; Источно Сарајево: Филозофски факултет, 2011.
- ЕВДОКИМОВ, Павле. *Жена и сѣасење свѣѣа*. Цетиње: Светигора, 2001.
- ЕРАЦ, Милован. *Хиландарска чудоѣврона икона Боѣородице Тројеручице*. Крушевац: А ПРОПО, Издавачка делатност ТОК, 1997.
- ЈОВАНОВИЋ, Александар. Песничке вертикале Љубомира Симовића. *Песничке верѣикале Љубомира Симовића*. Јовановић, Александар и Светлана Шеатовић Димитријевић (ур.). Београд: Институт за књижевност и уметност: Учитељски факултет; Требиње: Дучићеве вечери поезије, 2011, 17–31.

- Кукић, Бранко. Дуалистички песник Љубомир Симовић. *Среда у субојџу*. Београд: Рад, 2002.
- ЛАКОВИЋ, Александар. Молбено и игриво језикотворство. *Бајгала*, год. LVIII, бр. 507, јануар-март 2016, 115–120.
- МАРИЋ, Андреја. Српско средњовијековље у поезији Матије Бећковића. *О ѿесмама, ѿоемама и ѿоеѿици Матије Бећковића*, Јован Делић, Драган Хамовић (ур.). Београд: Институт за књижевност и уметност: Учитељски факултет Универзитета у Београду, Требиње: Дучићеве вечери поезије, 2012, 337–349.
- РАДОЊИЋ, Горан. Структура Симовићевих пјесничких слика. *Песничке верѿикале Љубомира Симовића*. Јовановић, Александар и Светлана Шеатовић Димитријевић (ур.). Београд: Институт за књижевност и уметност: Учитељски факултет; Требиње: Дучићеве вечери поезије, 2011, 143–160;
- САМАРЦИЈА, Снежана. Кратки говорни облици у поезији Љубомира Симовића. *Песничке верѿикале Љубомира Симовића*. Јовановић, Александар и Светлана Шеатовић Димитријевић (ур.). Београд: Институт за књижевност и уметност: Учитељски факултет; Требиње: Дучићеве вечери поезије, 2011, 359–391.
- СТОЈАНОВИЋ, Драган. *Поверење у Бојородицу*. Београд: Досије, 2007.
- ТРИФУНОВИЋ, Ђорђе. Стара српска црквена поезија. *О Србљаку*. Београд: Српска књижевна задруга, 1970.
- УСПЕНСКИ, Борис. *Поеѿика комѿозиције. Семиоѿика иконе*. Београд: Нолит, 1979.
- ЧОЛАК, Бојан. Поступак симболизације у поезији Љубомира Симовића на примеру песме Молитва светом Нестору који је убио алу а из ње постали мишеви гуште-ри змије ии друга гамад. *Песничке верѿикале Љубомира Симовића*. Јовановић, Александар и Светлана Шеатовић Димитријевић (ур.). Београд: Институт за књижевност и уметност: Учитељски факултет; Требиње: Дучићеве вечери поезије, 2011, 435–448.
- ШЕАТОВИЋ ДИМИТРИЈЕВИЋ, Светлана. Нада и светлост: култ Богородице у Симовићевој поезији. *Песничке верѿикале Љубомира Симовића*. Јовановић, Александар и Светлана Шеатовић Димитријевић (ур.). Београд: Институт за књижевност и уметност: Учитељски факултет; Требиње: Дучићеве вечери поезије, 2011, 281–301.

Ana D. Kozić

PRAYER IN CONTEMPORARY SERBIAN POETRY
(IVAN V. LALIĆ, LJUBOMIR SIMOVIĆ, MATIJA BEĆKOVIĆ)

Summary

The subject of this work presents the analysis of the nature and function of prayer in the poetry of three Serbian poets – Ivan V. Lalić, Ljubomir Simović, and Matija Bećković. The paper seeks to show how poets of different sensibilities and poetics reach for

one traditional medieval genre and how they include it in their poetry. Special emphasis is placed on poems that are written as prayers in front of the icon of Three-handed Theotokos (Bogorodica Trojeručica). This work also considers the issues of individual and historical identities in contemporary Serbian poetry, raises the topics of the poetic attitude towards tradition, cultural and historical past, and relativizes the established notions of traditional and modern.

Институт за књижевност и уметност
anakozic92@gmail.com

Примљен: 19. марта 2022. године
Прихваћен за штампу априла 2022. године

Др Ђорђе М. Деспих

ЛИРСКИ ДОЖИВЉАЈ СВЕТА У ПОЕЗИЈИ ВОЈИСЛАВА КАРАНОВИЋА*

Рад настоји да, разматрајући Карановићев опус у целини, аналитички укаже на неке од манифестација лирског доживљаја света. Однос према свету првенствено је присутан кроз истрајну тежњу ка свепрожимању Карановићевог субјекта, песме и природе, то јест космоса, и то у виду његовог интегралног поимања, што подразумева нестабилност граница које постоје између (текста) песме и живота, унутрашњег и спољашњег, видљивог и невидљивог, конкретног и апстрактног, стварности и имагинације, оностраног и оностраног. У тим координатама ова поезија се читава као плод једне инвентивне лирске свести која на (пост)модеран начин развија (нео)романтичарску осећајност, док песничка имагинација и метафизичка стремљења у њој добијају вредност аутентичне уметничке визије.

Кључне речи: лирски доживљај, свет, прожимање, песничка слика, имагинација, метафизичко, интуитивно, метафоричност.

1. Уводне напомене. Означавајући *Свејлосӣ у налеџу* Војислава Карановића као „суптилну лирику“ (Петковић 2004: 77), „лирски импресионизам“, односно „спиритуализовани неоимпресионизам“ (Вучковић 2004: 83, 84), као „чисту и рафинирану лирику“ (Делић 2004: 88), везујући још раније његову поезију за наслеђе суматраизма (Стојановић Пантовић 1998), то јест, стављајући је у неоромантичарски контекст (Пантовић 2021), да наведемо само нека мишљења, критика се јасно одредила према профилу Карановићевог лирског сензибилитета. Притом, овакви увиди не важе само за *Свејлосӣ у налеџу* или за неку фазу унутар Карановићевог стварања, већ се, уз мала одступања, односе безмало на целокупан његов опус. Карановићева поезија на свим нивоима песме проговара оном лирском осећајношћу која тежи да досегне и објави прожимање са светом који га окружује: од

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

језичко-стилског нивоа, преко оног мотивског и плана поетске слике, нивоа интуитивног разумевања и убедљиве песничке имагинације, до епифанијских спознаја и метафизичких продора, придружујући свим овим аспектима и сам песнички текст као онај простор и оно *ишло* које предано учествује у артикулисању и оваплоћењу визије сједињења са космосом.

Лирска тежња субјекта ка стапању са светом у поезији Војислава Карановића није од почетка текла истим интензитетом. Она се постепено развијала, показујући из збирке у збирку знаке све већег присуства и учесталости, једнако као и различите видове њеног манифестовања. Отуда прве збирке, које су углавном још под утицајем неоавангардних тенденција (*Таситијура* нарочито), нису у великој мери имале ову одлику, да би касније она све више кренула да се намеће као једно од незаобилазних поетичких обележја Карановићеве поезије. На ту специфичну тежњу скренуло је пажњу више тумача, попут Бојане Стојановић Пантовић, која говорећи о Карановићевој „чезњи и стапању са бескрајем“, те „свепрожимајућу визији“, истиче: „Јединка и свет повезани су нераскидивим, готово опсесивним *иризиравањем Целине*, ослушкивањем треперења и вибрација тог *инијетралној космичкој йорейки*“ (2021: 42). По Саши Радојчићу Карановићева поезија „изграђује представу о флуидној стварности у којој не постоји ниједна чврста и непомерива граница, него је све у промени, покрету и преображају, у којој језик и свет струје један кроз други, додирују се и прожимају, а песма настаје на месту тог додира и прожимања“ (2021: 89), док по Гојку Божовићу „кључни свет у овој поезији постаје свет епифанијских објава, а оне су увек негде иза, иза видљивих предмета и иза доступних појава“ (2021: 63). Свест о важности ових поетичких одлика који се приписују Карановићевој поезији исказаће и сам песник, јасно се одређујући према улози и важности песничке слике, али и поступку метафоричности у својој поезији:

„Поетска слика, уколико извире из дубоке личне емоције и успева да артикулише визију света самог песника, увек је покушај да се постигне јединство, да се окупе и привуку раздвојени и распршени делови стварности. Метафора је друго име за озареност која тај покушај изазива и прати. Ова озареност у себи садржи битне елементе рефлексije и живу, обликовану покретљивост маште. При чему су поетској слици не приближавају само елементи стварности које језик призива, нити се смањује само дистанца између међусобно удаљених речи, него се такође међусобно приближавају речи и оно што се речима призива. У поетској слици се зближавају, готово додирују, језик и свет. Овај други аспект поетске слике, та могућност да се њоме доведу и приближе речи и свет иза речи, мени је врло подстицајан“ (Карановић 2003: 13).

2. ПРВЕ ЗБИРКЕ. На спорадичне назнаке доживљаја света као својеврсног суматраистичког додиривања различитих сфера, наилази се у *Зайиснику са буђења* (1989), другој по реду Карановићевој збирци. У песми *Ово је њесма*, у структури блиској одређеним неоавангардним решењима, стихови су дати

у форми каталога феномена у чијим релацијама се препознаје процес зачудног међусобног преливања: прва половина песме кроз синтаксичке паралелизме стихова креће преко предлога „из“, а друга половина преко предлога „у“. Поступак којим је ова песма остварена омогућава и линеарно, поступно, али и оно нелинеарно читање, што је и у складу са том загонетном и флуидном преобразивошћу о којој песнички субјект сведочи. Тако се стихови могу читати редом, поступно, али и комбиновано, у скоковима, па се на четврти стих првог дела песме: „из стручка зелене траве што се цеди у небо“, може надовезати девети стих другог дела: „у мекоткани говор лењ, летњи шапат“ (КАРАНОВИЋ 1989: 56–57), али и било који други из овог дела песме, стварајући тиме бројне могућности за онеобичене спрегове песничких слика и сензација, посредујући притом ефекте надреалне имагинације. Песнички субјект интуитивно наслућује неке неухватљиве законитости међу облицима и егзистенцијама у свету, али истовремено суптилно указује на моћ коју поезија у том процесу има. Давши песми наслов *Ово је њесма*, оваква врста преображаја света и даље се задржава у границама песме, са свешћу, дакле, да се ови додири и преливања одвијају унутар текста, док ће у каснијим збиркама почети експлицитније да се јавља и идеја о поистовећивању песме и живота, односно о покретљивости и нестабилности „језичко-онтолошких координата“ (БОШКОВИЋ 2021: 24).

У *Живој решетки* (1991), трећој Карановићевој збирци, наклоњеност ка метафизичком осећању света бива унеколико уочљивија и присутнија. Она је сада заступљена углавном кроз модалне конструкције и као вид интуитивног наслућивања да је биће лирског субјекта *мојло* имати егзистенцију и у другој форми, што је вероватно последњи корак пред чежњу за лирским стапањем са светом. На ову врсту модалности пажњу скреће Драган Бошковић, говорећи о „преливању и мењању онтолошких координата“ при чему такве граничне позиције за субјекта „значе константно губљење једног идентитета и никада у потпуности досезање другог, непрестано посматрање и оностраног и ононостраног знака, појава, субјекта“ (2021: 23, 25). У том смислу, овде је прилично присутан поступак поистовећивања субјекта са разноврсним облицима живота, било из света флоре, попут јаворовог дрвета или трске (*Избор; За крајко*), било из простора фауне, где се у различитим решењима јављају риба (*Срећна Нова*), жаба (*Слика*), кртица (*У кафани*), мртва пчела (*Реакција*), дивља патка (*Избор*). Управо у песми *Избор* код Карановића се вероватно по први пут појављује једна кључна песничка слика која метафорички тематизује релацију између унутрашњег и спољашњег, односно артикулише се визија померања границе субјекта и тежња ка стапању са светом, у овом случају симболички датом кроз мотив дивље патке и живе решетке: „Постао сам жива решетка. / Са пернатим клупком / Иза себе“ (КАРАНОВИЋ 1991: 14). На живу решетку као на важну Карановићеву метафору осврће се и Бошко Сувајчић: „Она означава флуидност и сензибилност лирског субјекта, који постаје мембрана, решетка која пропушта чулне утиске, импресије и сензације спољашњег света унутра, и истовремено,

приближава унутрашњост лирског субјекта спољашњем, ‘објективном’ свету“ (2021: 117). Метафором „живе решетке“ овде је именован процес субјекатског стапања са светом који ће убудуће ову поезију значајно обележити, али она је такође и важна назнака да је формирана свест о покретљивој граници између сопства и света, што је очито већ и у неким другим песмама ове збирке. У *Авеишињском трагу*, рецимо, стихови јасно предочавају то типично лирско поимање света: „Ходао сам градом / Раширених зеница / А свет се уливао у мене / (Као у стаклену посуду) / Више него што се то могло поднети. // И прелио сам се / Преко граница сопствених чула [...] И дрвеће, и људи, и аутомобили: / Све је то изгледало чудно. / Све се кретало заједно са мном. / И све је пратило таласање / Мог даха“ (КАРАНОВИЋ 1991: 23). У оваквом Карановићевом доживљају цео свет је стопљен у једно, субјект прима у себе спољашње форме, али истовремено из себе у њих излива своје биће, чинећи свет неразлучивим на унутрашње и спољашње. На ову врсту схватања света наилази се на више места у збирци, где се у облику јасне рефлексије доводи у питање она уобичајено прихваћена структура света: „Дубоко сумњам / Да реч *најољу* значи / Оно што ми мислимо / Да значи [...] Наш дах је више уроњен у ваздух“ (КАРАНОВИЋ 1991: 46).¹ Отуда извесна неповерљивост у видљив свет и окренутост ка оној реалности до која се може допрети тек преко метафизичке равни: „Можда нас слика вара. / Можда пипци света / Голицају тек нашу машту“ (КАРАНОВИЋ 1991: 50), при чему ту врсту запитаности у песми *Невидљиви сјој* Карановић додатно подвлачи, и то експлицитним исказом: „Преписујем на папир / Упамћену мисао: / ‘Невидљиви спој / Јачи је од видљивог’“ (КАРАНОВИЋ 1991: 52). Ипак, оваква поетика која свакодневље и стварност уводи у простор лирског чуда, у *Живој решетки* још увек нема доминантну заступљеност јер и даље постоји колебање, али и зебња да још није стигло време потпуног стапања субјекта са светом: „Далеко си свете, далеко / Од мене. Још увек / Покушавам / По неком несрећом, самопозлеђивањем, / Да ти се приближим [...] Измичеш ми. / Или је боље рећи: измичем ја теби“ (КАРАНОВИЋ 1991: 26).

У *Сирмим њризорима* (1994), међутим, чежња ка стапању са светом бива изразитија, и јасан је помак који одаје поетичку обузетост идејом за свепрожимањем. У песми *Отвореност*, наговештај те тежње дат је кроз истицање пријемчивости бића за свет који га окружује. Отвореност Карановићевог јунака предочена је као природност, као нешто што се подразумева, и на шта он на крају крајева нема никаквог утицаја: „Као летња ноћ / Зрикавцима, // Или ушна шкољка / Звучима, / Отворен сам. [...] Не затварам се. / Не могу.“ (КАРАНОВИЋ 1994: 35). Одређени стихови могу се такође схватити као вид стопљености са светом, премда на први поглед можда тако не делују,

¹ Ова метафора даха који субјекта спаја и прожима са светом више него што је он тога свестан, варирање је једне од ретких слика из *Зайисника са буђења*, из песме *Лисабон*, у којој се приказује јунакова нежна стопљеност у једно са универзумом: „плућима огрћем свет / голубови меких крила / моје руке“ (КАРАНОВИЋ 1989: 36).

као, рецимо, у песми *Бийно*, где лирски субјект, у стању лирске медитације, опуштености и препуштености природи, на крају изговара и ово: „Кроз грање које трепери / Као некад давно мајчини / Прсти, да осетиш / Птицу како лети / Твојим оком“ (КАРАНОВИЋ 1994: 32). Ова последња два стиха сада добијају на посебној конотативности јер птичји лет може бити тек одраз на површини ока, тек приказ који субјект посматра, али овде се готово не приметно одвија и прожимање са светом, па стихови могу да сугеришу и лет који се одвија унутар ока, чиме се границе субјекта померају и изједначавају са границама и простором универзума. Међутим, код Карановића се повремено наилази и на задршку када је у питању овај однос према свету. Он је свестан да се то прожимање одвија првенствено у афирмативном, виталистичком контексту, а да га нема када су у питању пошаста, односно деструктивни аспекти манифестације природе. Отуда иронија у песми *Пожари који овој часа*, у којој се тематизује свест о селективности те жеље за прожимањем са светом, јер свет није само феномен слободе, лепоте, миља, већ подразумева и пожаре, поплаве, муње, громове, смрт, на чијим примерима се види да природа „Није уз нас прионула глатко / Мирно и до краја / Како је прионула рецимо / Маховина уз натрули пањ / У некој мрачној и непрозирној шуми“ (КАРАНОВИЋ 1994: 41).

3. Син земље. Осећај урастања или сростања са феноменима који га окружују, из ових повремених стихова у ранијим збиркама, од *Сина земље* (2000) постајаће све фреквентнији, чиме се тематско тежиште са нивоа спорадичних исказа помера на план песникових важнијих поетичких преокупација. Притом, у духу постмодернистичке поетике и сам текст као *ћело* песме бива све више саставни део тог лирског доживљаја света као многоструког и разноврсног додиривања, преплитања и стапања. Тако, рецимо, стихови песме *Усион* фингирају управо песму као онај ентитет који има способност да омогући метафизички додир. Песма постаје прави *ћросћор* живота јер кретањем кроз њу Карановић постиже утисак кретања кроз природу, при чему језик, именујући ствари и феномене из природе, добија моћ да апстрактност речи приближи некој материјализованој форми, и учини да читалац текст прихвати као простор у којем постоји одређени напон и интензитет реалног. И као што се при успону, и кретањем уским стазама према врху неког природног амбијента, „под ногом / роне каменчићи“, тако се исто одвија и силазак у подножје, „Путељком, где се роне / Речи“ (КАРАНОВИЋ 2000: 8), при чему се аутореференцијалношћу простор природног амбијента изједначава са простором песме, те силазак у подножје постаје исто што и излазак из песме. Стављајући на исту егзистенцијалну и онтолошку раван каменчиће и речи, природу и песму, песник свом лирском поступку суптилно придружује и феномен *ћесме* као онај нови елемент који ће у постмодернистичком духу допринети богаћењу и нијансирању сензибилитета који тежи ка спајању са светом. На ту врсту изливања из сопства, према свету и према песми подједнако, наилази се рецимо у песми *Оћрез*: „Наићу тако дани / Препустим

се потпуно / Стварима изван себе [...] Све ме то присвоји. Препустим / Се и песми коју пишем“ (КАРАНОВИЋ 2000: 15). Будући да се лирски субјект препушта стварима изван себе (ножу за љушћење јабуке, зрнима пиринча, уличној светиљци, одблеску сунца), једнако као и песми коју пише – и сама песма добија нешто од сугестије чулности и живота, без обзира што се на њу односи завршна аутоиронија: „Али, опрез! Оне су апстрактне, /Хладне. У песмама живот / Не трепери, чак ни као лист / У хербаријуму“. Међутим, ово одрицање живота песми у контексту Карановићеве поезије може бити препознато тек као повремена аутоироничка игра. Ово је поезија која верује да читаочев сензибилитет може да препозна и упије управо ону сугестију која се кроз структуру песме шаље, и тиме актуелизује у његовој свести оно ка чему субјект ове поезије тежи, а то је брисање границе између песме и живота, као на пример у песми *У њарку*. Песма својим веристичким поступком, односно мирним, дескриптивним и неутралним тоном приближава идиличну ситуацију из парка којој песнички субјект присуствује, и коју „покушава да преведе у речи“, сугеришући веродостојност такве песничке слике према животу који се управо испред њега одвија. Она завршава реторским питањима: „Зашто ја уопште живот преводим у речи? / Зашто једноставно не устанем са оне клупе?“ (КАРАНОВИЋ 2000: 24), у којима се слуте одговори који произилазе управо из ове лирске тежње ка брисању дистанце у односу на свет: само писање је поверење у снагу стихова да оживе стварност: песма можда није прави живот, али има ту моћ да буде паралелна животу. Зато песник не устаје са клупе.

Структура Карановићеве песме почиње обично неком реалистичком сликом, неким запажањем о свету или запитаношћу над самим собом, а потом стихови, понекад јасно а понекад готово неприметно залазе у метафоричност која је у потпуности у служби песничке имагинације, толико убедљиве да ствара утисак нове реалности. На слична запажања наилази се и код других тумача, по којима се догађај код Карановића развија „од уоченог детаља ка метафизичком уопштавању“ (ПАНТОВИЋ 2021: 46), или се наизглед стабилна и реална слика нагло дереализује (БОЖОВИЋ 2021: 65). Тако се у песми *Сйишцаностй* долази до сугестије посебне егзистенције субјекта који је попримио особину морске звезде, и на ову имагинацију надовезује се песма *Обала*, у којој унутарњи, ментални садржаји добијају обележје конкретности једне песничке слике, односно попримају обележје стапања са спољашњим светом, градећи стиховима једну нову онтолошку димензију у којој се лирски јунак обрео. У песми *Граница*, пак, фингира се позиција која је и раније умела да буде тачка оглашавања Карановићевог субјекта.² Овако насловљена песма аутопоетички свесно истиче границу

² О граници, овога пута између унутрашњег и спољашњег, имагинације и стварности, сведочи се и у песми *Сйрашна симетрија*: „врата су љрега мном, ту / а да ли сам ја унутра / или напољу“ (КАРАНОВИЋ 1989: 75), у којој се поставља питање слутње могуће инвертованости света, односно колебање у вези са чврстим дефинисањем његове структуре.

као онај феномен који је у овој поезији најпре пропустљив и порозан него-ли стабилан и одржив. Започињући песму са: „Себи се нећу враћати. / Тамо, шта ћу?“ (КАРАНОВИЋ 2000: 45), субјект симулира оглашавање из простора изван сопства, што имплицира прелазак границе која се подразумева да постоји између унутрашњег и спољашњег, између бића и света. Другим речима, субјект се оглашава из простора имагинарног, и на сличну чежњу могло се повремено наићи и у ранијим збиркама, при чему, рецимо, *Жива рещејка* то можда и најексплицитније исказује у песми *Биоској*, која се, кроз жудњу за другачијим, имагинарним идентификацијама, поиграва са изласком и повратком у себе: „Прија идентификација. / Живот што га живе ван тебе. [...] Поново у себи. // Тај повратак није пријатан“ (КАРАНОВИЋ 1991: 40). Овде је и даље присутна та свест о граници која дели сфере, што значи да фантазија није до краја превагнула и бићу можда подарила неку нову онтолошку суштину. Уколико се поново вратимо *Сину земље*, видећемо да у песми *Ток* имамо такође то гранично оглашавање, то колебање или бивствовање у различитим световима, где Карановићев субјект своју измишљену реку делимично доживљава као стварност, као вид творачког принципа, али са извесном постмодернистичком задршком, односно са свешћу да та стварност није спољашње већ оне унутрашње природе. Па опет, без обзира на свест о постојању границе, која је и аутоироничка и парадоксална истовремено, песничким језиком сведочи се о имагинацији која у субјекту обликује једну посебну, интимну реалност: „Само ти теци, мирно теци / Измишљена реко. [...] По твом дну / Котрљају се каменчићи // Подједнако лепо и нестварно / Као ове речи. // И као лишће, што се / У наручју ветра тек смири: // Тако и ти реко, почивај / Мирно, у мени“ (КАРАНОВИЋ 2000: 58).

Из лирске тежње Карановићевог јунака ка прожимању и стапању са светом произилази и особеност имагинације ове поезије, заједно са специфичним песничким језиком који на првом месту рачуна на фигуру пренесеног значења, једнако као и на упечатљиве поредбене релације. Једна од песама која има изражену и убедљиву имагинацију засновану на метафоричким учинцима јесте песма *Најтешће гуце*. Она се развија кроз различита решења метафора ватре и дима, чија се пренесена значења односе на живот и његов нестанак. Сведена у тону, без наглашене емоције, песма је низ метафоричких медитација које преносе чежњу ка спознаји мистичног тренутка успона душе која одлази са овог света. Дата сва у интуитивној спознаји, тако пластичне а истовремено и блиставе имагинације, песма завршава у смирају слике и спокоју увида који у обичном, свакодневном призору препознаје ону скривену, мистичну димензију света. И овде, као и у песми *Умивање*, на пример, Карановић уме да комбинује реалистичку слику, антропоморфно виђење света са интуитивним доживљајем, водећи тако песму ка епифанијском спајању различитих сфера. Слично је и у песми *Поћлед мачке*. Карановићева поезија без сумње јесте поезија апсолутног поверења у језик и песничку имагинацију. Језичка прецизност у именовању ствари и имагинација која увек кроз праву, некада једноставну, некада сложену метафоричност,

повезује феномене, чине да сама песма постане простор живота и света који се дочарава. Језичко-имагинативни поступак ствара песничку слику чија је ментална живост и животност у читалачкој свести не само до краја конституисана, већ бива и неодољива, сугестивно успостављајући један безмало чулни однос са мачком.

У *Сину земље*, међутим, врхунац лирског доживљаја света огледа се у аутопетичким стиховима претпоследње песме *Молићва*, у којима се у непосредном виду исказује принцип свепрожимања субјекта са светом:

„И дај ми снаге да се не
Погордим, због радости,
Тих тренутака озарења,
Када сам се са светом
Спајао у љубавнички
Загрљај.

Нерватура листа, светлуцање
Површине реке, мирис
Расцветалих липа, шкољка
Укопана у песак, облаци
Нагомилани испред
Тамне позадине неба.

Све је то толико стварно,
Да мора бити у мени.“ (Карановић 2000: 64)

Спајање са светом у „љубавнички загрљај“ *par excellence* је потврда лирског песничког начела: природу у овој поезији, фингирано присутну у овим стиховима као нешто животно и стварно, Карановићев субјект доживљава као саставни део његовог бића, његове унутрашњости, што ће заједно са стиховима из *Заклона*, последње песме *Сина земље*, довести до поетичке поенте: „Ово плаветнило, није небо. / То је спољашња опна / Људске мисли“ (Карановић 2000: 65).

4. СВЕТОСТ У НАЛЕТУ. *Светлост у налету* (2003) још више истиче трансцендентни аспект лирског доживљаја света. У композиционом смислу можда постоји и одређени вид симетрије у надовезивању на *Сина земље*, будући да је у претходној крај збирке обележен *Молићвом* (друга с краја), док у овој књизи започиње *Псалмом* (друга с почетка). Обе у директном обраћању Богу истичу тежњу за прелажењем границе искуства, при чему у *Псалму* тај императив бива директнији, и по тону обраћања неопходнији по Карановићевог субјекта: „Господе, нека брзо прође ова ноћ / у којој осећам како ништа није моје. // [...] Господе, нека сване јутро / у коме ће ми се чинити / да је све моје“ (Карановић 2004: 8). Овде се поред континуитета чежње за трансцендентним искуством уводи и насловни мотив збирке – светлост,

која се представља као услов таквог доживљаја. Ово није први пут да се мотив светлости јавља код Карановића. И у *Сину земље*, у песми *Свејлосћ*, она се јавља као озарење и принцип витализма, али и као поистовећивање са чудом љубави. И тамо је она основно начело стапања субјекта са светом, с тим да у *Свејлосћ* у *налећу*, у песми *Видео сам*, на пример, светлост бива и услов свеукупног постојања, и оног спољашњег, и оног унутрашњег: „видео сам, сигуран сам, / ту сенку, што клизи, измиче, / и светлост у налету / како обасјава, зари све пред собом, / све у себи“ (КАРАНОВИЋ 2004: 16). Но, издвајајући из ове песме синтагму „светлост у налету“ за наслов целе збирке, песник јој придаје и ону симболичку димензију уопштено је везујући за поезију. Тиме и само песничко стварање бива изједначено с виталистичким принципом светлости, а пратећи у овој песми однос светлости и таме на симболичком плану, поезија постаје тријумфална и обновитељска сила од које зависи укупан живот.³

У *Свејлосћ* у *налећу* чулност нема вредност по себи и не представља феномен којем се прилази једино кроз призму физичких квалитета, већ су емпиријско искуство и слој предметности полазна основа за сублимирани и синтетичнији доживљај човековог универзума. Уопштено посматрајући, Карановићева поезија је изразито субјективизована и поунутрашњена, она је „медитативна, јер није окренута другоме, није дијалоска, него је сва сачињена од урањања у себе сама“ (ПЕТКОВИЋ 2021: 78). Његови стихови, притом, садрже нешто од елемената који су по специфичној осећајности блиски поезији неколицине савремених српских песника оне генерације којој више или мање и сам аутор припада. У њима се виде релације према лирском солипсизму (Живорад Недељковић), обликовању посебне поетске осетљивости (Д. Ј. Данилов, Саша Јеленковић), једнако као што је приметна склоност ка песничкој слици и питањима језика и речи (Никола Вујчић), при чему је Карановићева поезија свакако сачувала поетичку самосвојност и препознатљивост (ДЕСПИЋ 2012: 1044)

У овој збирци више је песама које на релативно познат начин тематизују лирски доживљај света и принцип свеопште повезаности. Лирско стапање са елементима (*Камен*), трагови суматраистичке емоције произашле из вере да је све са свим у додиру (*Блајосћ*), интуитивност у доживљају природе и нежност у фигуративном и фантазмагоричном виђењу (Јесен), све су то донекле очекивани приступи овој теми, без обзира на песникову особеност у артикулацији. Међутим, у односу на раније наслове ова збирка у процес лирског свепрожимања изразитије уводи феномен песме, а преко ње и самог читаоца. На почетку песме *Поезија насћаје* Карановић аутопо-

³ С друге стране, песма у којој је не налет светлости – већ таме, јесте *Још једна ноћ*. Мрак у њој, међутим, нема ону очекивану манихејску ноту која би се аксиолошки конфронтирала са светлошћу. Напротив, она не носи напетост нити негирајући принцип, већ пре доживљај смираја и спокоја који не ремети постојаност метафизичке визије и додир ониричког са универзумом.

етички приближавајући свој песнички поступак поставља једини услов за разумевање његових стихова, а то је преданост и концентрација, иза чега следи готово неприметан метафорички преображај текста у онеобичени, фингирајући спој песме и природе. Он пледира за поверење читаоца јер сам верује у моћ језика и стихова да „ономе ко се у њих / унесе“ (КАРАНОВИЋ 2004: 12) подари једну епифанијску спознају. Карановићеви стихови имају ту сугестивност да читаоца учине пријемчивим, отвореним за једну нову лирску димензију стварности у којој се песма, попут правог чуда, с лакоћом преплиће са елементима света. Тако, док траје песма траје и чудо, односно песма добија нешто од конкретности, постаје *шело* које је део појавног света. Још раније испољена Карановићева жеља да живот *буге* у песми, и обратно, да песму сведочи живот, у *О њисању њоезије* добија своју нову артикулацију. Поново се кроз особену имагинацију песничког субјекта одвија стапање и преплитање песме и света, где завршни стихови: „Написаћу јабуку лепу / као ова песма на длану“ (КАРАНОВИЋ 2004: 43) пружају инвертовану, све-могућу перспективу, као потврду свести о свепрожимајућој новој реалности и покретљивим онтолошким координатама, што ће Бранко Миљковић својевремено означити као „померање вањског и унутарњег света једно у другоме“ (Миљковић 1972: 260). Стога Карановић нимало случајно у својим експлицитним исказима говори о „склоности ка космогонијским идејама“ и „поверењу у ирационалне моћи човековог бића“, истичићи да су за њега „емоционална назнака, отвореност значења и поетска сугестија основни квалитети поезије“ (КАРАНОВИЋ 2003: 13). Та већ уочена тежња Карановића да живот и стварност *ћрисусћвују* у песми види се и у песми *У шуми*, која креће од поступка дескрипције, али и претпоставке о антропоморфној природи Земље као планете. Да би се таква врста метафизичке чежње остварила потребна је она Карановићева посебна песничка осетљивост и имагинација која верује у невидљиве везе између сфера и феномена. Овде је та увереност реализована кроз чулни додир живота: песма постаје зачудни продужетак света, а њеним речима, стиховима, пулсира сам живот: „Ти се жежиш када те такне / ваздух, његови невидљиви / прсти. Отуд сви ови / сплетови речи, шума / реченица, тихи пропланци“ (КАРАНОВИЋ 2004: 44-45). И управо је ова врста фингирања покрета, односно продужетак живота кроз текст песме једна од најспецифичнијих Карановићевих поетичких одлика којом се издваја унутар савремене српске поезије.

Она се јасно уочава у песми индикативног наслова *Догир*, која почиње метафоричком сликом микро и макро космоса, односно онеобиченом асоцијативном, или чак узрочно-последичном везом која је на трагу суматраистичког доживљаја света: „Кад се муње у постељи / промешкоље, змије се / у свом леглу размиле“ (КАРАНОВИЋ 2004: 29). Стихови се даље развијају у правцу додатног чулног доживљаја, и то кроз симулирање текста као конкретне форме, форме која има своје *шело*: „Ти нешто читаш, можда / ову песму, али слова / клизе, топе се, веју // на све стране. Покушаваш / да се удубиш у

свет / нестваран, треперав“ (КАРАНОВИЋ 2004: 29), и на ове ефекте лелујања и треперења текста поједини критичари с правом ће скренути пажњу: „Одуховљене импресије из природе и материјалног света пренете у песму изазивају утисак лелујаве измаглице која се увлачи међу речи и подстиче их на чудно треперење“ (ВУЧКОВИЋ 2004: 85). Кроз поступак једне лелујаве *гезиније* песме читаоцу се структура нуди у расутости, која својом сугестивном представом песми, тексту, одриче ослонац, одриче конвенционалну смисаону стабилност. Ово је заправо варирање оних аутопоетичких стихова из збирке *Зайисник са буђења*, и то из *Песме без средишња*: „Измицање је облик постојања“ (КАРАНОВИЋ 1989: 20). Песма се кроз фрагментарне песничке слике разлива, остављајући као своје средиште тек песничку имагинацију која постаје гарант зачудних метафизичких односа у свету. Заправо, композициона структура песме својом фрагментарношћу предочава виђење тог нестварног, треперавог света, при чему свака од тих песничких слика функционише као један треперави исечак, који управо у том моменту читања постаје средиште, да би се по наилажењу новог мотива овај претходни повукао и средиште препустио надлазећем призору. Тако песма одаје сугестију трепераве структуре као пресликане егзистенције света, али и бића самог субјекта. Карановићеве песме умеју да буду херметичне управо јер им недостаје то традиционално схваћено средиште (јасног) смисла. То је свакако посебна тема, али она итекако уме самосвесно да кореспондира са тежњом ка метафизичком прожимању са светом, што примећују и неки млађи тумачи Карановићеве поезије: „Закупљеност метафизичким, оностраним, неопипљивим и певање о томе у Карановићевој поезији неретко води у благу херметичност, иако њено дискурзивно кретање почиње од низа асоцијација подстакнутих најобичнијим поступцима и стварима“ (ПАНТОВИЋ 2021: 276).

С друге стране, песма *Тракијат* је на оној линији проблематизовања која је у Карановићевом песништву уочена као однос видљивог и невидљивог, присутног и одсутног, стварног и нестварног, живота и песме. *Тракијат* се добрим делом развија као један каталог ствари и феномена којима песнички субјект одриче стварност, премда је више емпиријске основе за супротан став. Но, указивање на нестабилност њихове егзистенције заправо је игриви део једног парадоксалног преокрета у композиционој структури ове песме, где се на крају као права стварност жели нагласити она имагинацијска активност која се одвија у контексту писања и читања песме. Тај наставак парадоксалне песничке игре са стварним и нестварним, постојањем и непостојањем, присутан је и у песми *Слика*. Њени стихови носе притом и ону веру да песничка слика постаје стварност у менталном простору читаоца, и да је она та која управља чудесним преображајима самог читаоца. Карановић исказује свест да сам читалац, у духу постмодерног поимања, и сам волшебно постаје део песме. Преносећи на овај начин акценат на читаоца и имагинацију, песник до краја консеквентно извлачи ону поетичку идеју о неразлучивом јединству живота и песме.

5. НАШЕ НЕБО. И збирка *Наше небо* (2007) у себи такође садржи бројне одлике оне Карановићеве интенције која је усмерена на артикулисање лирског виђења света као стопљености човека са космосом, за чију је спознају потребна једна посебна концентрација и поетска осетљивост, како то сугеришу стихови почетне песме, *Дани и ноћи*: тек она поништава границу и омогућава стање метафизичког свепрожимања. И у *Нашем небу* се наставља проблематизовање односа песме, света и човека, као на пример у песми *Пошрес*. Тематизовање потреса код Карановића личи на онеобичени лирски инцидент, будући да га са геолошке преноси на менталну равани, при чему је повод за њега сећање на реч живот. Живот, видели смо, и јесте велика тема Карановићеве поезије, као и непрестана интенција да му се песма не само приближи, већ и да се с њим идентификује, једнако као и он с њом. Та врста вере у нову метафизичку реалност света присутна је у *Пошресу*, при чему рећи да потрес долази „из мисли једног становника“ (КАРАНОВИЋ 2007: 24) значи исто што и „из ове песме“, јер управо ова песма, као уосталом и свака друга, покреће ментална, имагинацијска гигања и подрхтавања у самом читаоцу. Тај „становник“ уједно је и сам песник чији стихови преносе *вибрирања* и фингирају моћ текста да уприличи свејединство света.

Лирски доживљај света у овој збирци има различите видове манифестовања: од света као фигуре тела и сугестије живота као чуда микро космоса (*Рана*), преко истицања неопходности имагинације у тежњи ка метафизичким искуством (*Хранљивосић*), до спознаје света као посебне врсте текста за чије је разумевање потребно најпре поверење у постојање скривене кореспонденције, а које Карановићев субјект поседује (*Чињање хоризонтиа*). У том погледу, важна поетичка одлика *Нашеи неба* произилази из запитаности из песме *Анимизам*: „зашто претпостављамо да је/ свет нежив, да ствари немају/ душу? (КАРАНОВИЋ 2007 : 38). На овој тачки деконструкције логоцентричности Карановић изграђује своју поезију метафизичког и интуитивног виђења, али и *оживљавања* света – чина тако природног чистом лирском духу и трансцендирајућој тежњи. Притом, готово непрестано присутна свест о властитом песничком поступку и језичко-изражајној условљености тако обликованог света, условиће умерену ноту меланхолије, али и чежње за наслућеним могућностима живота. Отуда Карановић свој сензибилитет испољава како поверењем у песничку имагинацију, тако и поклањањем пажње помало занемареним природним појавама и феноменима, препознајући у облацима, небу, ветру, ваздуху, шумовима, жуборима, заправо једну органску интегралност, једно свејединство које и витално и мистично пулсира и одаје знаке божанског принципа, нечега преобразивог а опет постојаног, нечега „што стално // нестaje, а увек је ту“ (КАРАНОВИЋ 2007: 68) (ДЕСПИЋ 2008: 427). На тај принцип преобразивог и истовремено вечног наилази се и у песничким експлицитним ставовима у којима поезију доживљава „као флуид, струјање, као нешто што је увек у настајању. Она се само за трен застави у неком облику, језичком или неком другом, али већ следећег часа она

је негде другде. И мора да буде тако покретљива, да би била поезија... Она је вечно жива, у покрету, у нестајању и у настајању (Вулићевић 2016: 13).

Као и у *Свејлосџи у налеју*, где се „чулна искуства и сензације из интимног људског свијета [...] преносе на макро план, на космички ниво“ (Делић 2021: 90), и у *Нашем небу* телесност задржава метафизички квалитет и космичку димензију. Чулност коју субјект доживљава доследно је свепрожимајућа и универзумска, интуитивна и имагинацијска уједно: „У дугој ноћи, наша чула / светлуцају сјајем / који је непролазан. // Коњ, у галопу, јури небом“ (Карановић 2007 : 57). Ова изненадна, чиста поетска визија коња, прелази у наредним стиховима у процес поистовећивања његове „гриве“ са елементима од којих је свет лирског субјекта саткан. Изједначити *џкиво* „његове гриве што вијори“ са: „шумором лишћа, жубором / воде, пролећним сутоном, / ненаданом суснежицом“, подразумева и једну лакоћу и лепоту сензација, али и једно *осећање* енергије света: из овакве сугестивне поетске имагинације директно извире метафизичко виђења света (Деспич 2008: 430). Можда је најпластичнији пример трансцендирајуће тежње песма *У џвом џолегу*, која нуди пантеистички доживљај света, и доноси са собом колико аутентичну, толико и блиставу визију. За Карановићевог песничког субјекта наша егзистенција у таквој лирској перцепцији света у потпуности је условљена не само божанским творачким принципом већ и његовим свеприсутством, и где је целокупан живот и свет еманација његовог постојања. Ова идеја није нарочито нова, али свежина и упечатљивост Карановићевих песничких слика чине ову визију ванредно убедљивом. Управо оне омогућавају да се метафизичке истине до којих лирски јунак јасно и питко долази прихвате као праве мале епифаније, иако се заустављају негде на граници сна и маште.

6. Унутрашњи човек. У *Унутрашњем човеку* (2011) такође је присутна та особена лирска осетљивост Карановићевог субјекта наклоњеног прожимању са светом, док ће критика ваљано препознати да је „унутрашњи човек његове поезије [...] човек који своје искуство темељи на моћима имагинације (Божовић 2021: 75). У односу на претходне збирке, *Унутрашњи човек* не садржи у толикој мери развијено интересовање према песми као тексту, као симулирајућем *џелу*, већ је акценат најпре усмерен како на интуитивно разумевање света и прожимање с њим, тако и на унутрашњи простор као на онај есенцијални квалитет који одликује човека. Тај унутрашњи простор истиче се већ у песми *Дејте учи*, песми којом се отвара збирка, где је ефекат очуђења изведен кроз парадоксалне аналогije изведене између детета које учи, које упознаје и спознаје свет, и процеса који се одвијају у природи и космосу. Дечја радозналост заправо и јесте једна од манифестација оне *ојвореносџи* субјекта за коју се Карановић уметнички залаже дуж целог свог опуса, што експлицитно, што иманентно – отвореност у којој се сливају крајности, попут конкретности и апстрактности, земаљских и астралних слика, постојања и непостојања (Пантић 2012: 1031). У песми *Дејте учи* та

отвореност добија свој нови вид кроз инфантилну позицију која обећава откривалачку спознају и суштински контакт са светом. Стихови у *Унутрашњем човеку* сугеришу да је истина света доступна само песничкој интуицији и песничком виђењу, и могућа је само захваљујући императиву непрекидног стапања који није тек нека меланхолична чежња, већ је и процес који је у току. Његова лирика говори о стапању са природом и космосом, где субјект осећа све титраје света и представља део општег виталистичког принципа. Карановићево „дете“, то песничко у бићу, не само да фингира унутарње просторе („оно сада подражава кораке / који замиру под прозором, / и трепет срца које се / управо вратило из шетње / по нашим грудима“), већ стихови на симболичком плану откривају пулсирајући склад тог унутрашњег живота са космичким ритмом: „Удисајима и издисајима, плућа/ имитирају кружење планета“ (Карановић 2011 : 9).

Осим овог аспекта инфантилности који се прикључује лирском осећању света, у овој збирци намећу се још нека решења којима Карановић проблематизовање своје важне теме чини разноврснијим, попут придодавања елегичног тона, али и митопоеетских импликација. Песма *Несћанак* је вероватно песма са најизразитијим елегичном атмосфером у Карановићевом опусу, која се испољава као природна емоција у доживљају пролазности света и живота. Та пролазност и нестајање односе се и на спољашње и на унутрашње видове егзистенције песничког субјекта, и елегичност извире управо из таквог доживљаја света – из свести да га је немогуће сачувати, те да измиче и у реалној, и у духовној сфери. Овде је тежња лирског субјекта за стапањем, за интегрисањем са светом дата као чин раздвајања и неухватљивости, и управо тај утисак губитка рађа елегичан тон: „Трудим се, покушавам да задржим / и сачувам нешто. / Хоћу да дохватим / снегове што су се отопили и оне / што још нису пали, бар једну / пахуљицу од њих, / на неком длану, негде, да држим; // или пламен у очима, који је / обасјавао ствари [...] али не могу, гасе се и топе, / редом, све ствари“ (Карановић 2011: 16).

С друге стране, *Стварање* је песма у којој лирски доживљај света бива допуњен митском праситуацијом и начелом демијуршког стварања, где је у оквирима једног лирско-ониричког искуства реактуелизован *човек*, и то као *елементарно* саздан. Лирски јунак сања да га демијуршки ствара, али будећи се, и још у полусвесном стању, док га ониричке слике још окружују, а митска атмосфера није скроз ишчилила, он у недоумици назире да је улога демијурга коју је у сну имао можда тек привид, те да се доживљена визија заправо двоуми између њега као створитеља, с једне, и такође њега, али као предмета демијуршког вајања, с друге стране: „Човек ствара човека. / Ствара га лако, без грча / и напора. Умиреног даха // меша честице сна, звезде, / са прахом тишине, / и лепи их пљувачком. [...] Али човек говори, и сваком / својом речи он ствара / човека [...] Човек каже: риба, и одмах / почиње да плива кроз / ваздух и сопствену мисао // он се трза, немирно, и буди, / из сна излази као створење, / као неко ко се с напором сећа // понеке слике, атмосфере, / и више ничег“ (Карановић 2011 : 25, 27). Стихови *Стварања*, тако,

интензивно артикулишу мито-поетску визију човековог порекла, и то у парадоксалној сугестији која као да парафразира Настасијевићеве стихове из *Речи у камену*: „стварају а створени“, што и јесте песникова истинска позиција (Деспич 2012).

Прожимање лирског субјекта са светом у Карановићевој поезији, дело се, има разноврсне облике, који, опет, варирају у међусобно удаљеним збиркама, као што је то случај са *Представом* из *Унутрашњег човека* која призива песму *Биоској* из *Живе решејке* (1991). *Представа* је чежња субјекта за другачијим идентитетом, који се креће од ликова из античких трагедија, преко елемената природе – попут сунца и облака, до оних „нижих“ структура, попут листа или кромпира. Но, у позадини овакве жеље стоји чежња за стапањем са светом, једнако као и тежња за пуноћом бића, за смислом живота који се чини да измиче, и да је негде мимо самог Карановићевог субјекта. Свака од тих прижељкиваних манифестација обећава неким смислом, неком новином или авантуром, животом дакле, што није негација властитог бића ма колико тако звучали завршни стихови, већ потреба за прелажењем онтолошке границе. У питању је тежња ка истинској пуноћи бића коју субјект може досегнути тек кроз трансцендирајући напор, односно кроз непрекидни покрет и преокрет бића.

7. ИЗБРИСАНИ ТРАГОВИ. И у *Избрисаним траговима* (2017) неколике песме су јасно тематски оријентисане ка артикулисању лирског у поимању света. Песма *Звуци* доноси још једну манифестацију Карановићеве тежње да се живот пренесе у поезију, и да се поезија поистовети са животом. Овога пута се кроз аудитивну перцепцију препознаје само стварање света, и стихови поново добијају нешто од митопоетске природе јер самим стиховима, самим њиховим исписивањем (и звучањем) – тим језичким сведочењем о стварању света – и сама песма добија моћ креације. Тај сусрет живота и универзума са песмом, то неразмрсиво *једно*, досегнуто метафизичким и интуитивним чулом, јесте управо она поетичка преокупација која значајно обележава Карановићев песнички опус. С друге стране, песма *Оно што видимо*, на изразито фигуративан начин, и на подлози бујне имагинације, наставља са видом лирског идентификовања субјекта са светом. У овим стиховима истакнута је та уметничка опседнутост идејом стапања са светом изван субјекта, овога пута кроз наглашену визуелну перцепцију. Виђење овде има све одлике ониричког и фантазмагоричног, и отуда се због тих надреалних слика Карановићевом јунаку се прописују дијаболичке силе као *објашњење* његовог стања: „Видео сам ноћ, густу прашуму. / И невидљиве људе како / Крче себи пут кроз густиш и таму. / Рекли су: опседнут је! Нека сила, / Неко стран вршља у њему. / Запосео је његову унутрашњост“ (Карановић 2020: 214). Али ова упечатљива имагинацијска игра има и своје пренесено значење на аутопоетичком плану, где је „опседнутост“ непознатом силом заправо она Карановићева тако истрајна стваралачка интенција да биће субјекта стопа са светом. Притом, можда једина важна разлика у односу на раније примере јесте

јасна свест, која долази са завршним стиховима, да то више није само чежња, већ напосред њена реализација: „Престао сам / Да гледам и постао оно што видим“.

Песма *Избрисани ѿрадови* носи са собом и елегичност и ону тему која је већ била артикулисана у *Унуѿрашњем човеку* (песма *Несѿанак*), а то је доживљај пролазности живота. *Избрисани ѿрадови* варирају мотив нестајања кроз стихове, али не самог света већ упамћеног доживљаја света („Одлећу из свести призори [...] одлећу кадрови“), односно губљења оног аутентично интимног осећања које прати сваку људску животну спознају. Завршни стихови у том смислу експлицитно доносе запитаност и зебњу Карановићевог субјекта над судбином тог искуства, тих трагова које свет током живота у њему оставља: „Када се из твоје свести изгубе, / Где су, да ли су и даље слике, / И у чијој свести?“ (КАРАНОВИЋ 2020: 217). Али, истичући кроз стихове неке од тих слика, неке од тих трагова који нестају у Карановићевом субјекту, песма их својим актуелизовањем преноси у читалачку свест. И то је можда вид неке метафизичке утехе јер посредством комуникације која се одвија на линији лирског субјекта, песничке слике и читаочево свести, доживљено искуство и виђење света наставља да егзистира кроз имагинацију у туђем читању, постајући део другог бића, уписујући у његову свест ново искуство, односно остављајући у њему нови траг света. На моћ имагинације као оног медијума који омогућава прелажење границе истиче се и у песми *О ѿсми и још ѿнечему*, где се отвореност и безграничност не одвијају само у оквирима песме, већ трају у свести читаоца и након изласка из ње, и та врста отворености и слободе бића може се досегнути једино поезијом: „Песма воли кад из ње изађеш, рашириш / Мапу тренутка и кренеш на пут / У друге непознате предела. // Заувек затворени у њој остају само они / Који поезију не воле, они који песме / Нити читају нити слушају [...] Они који се плаше изласка из себе“ (КАРАНОВИЋ 2020: 231).

Разматрајући Карановићев опус у целини, настојали смо аналитички да укажемо на неке од манифестација лирског доживљаја света, и са аспекта такве уметничке интенције ова поезија могла би се условно речено сагледати кроз две њене фазе. Прва би се односила на рана Карановићева остварења, закључно са *Сѿрмим ѿризорима* (1994), у којима је стапање са светом тек повремено, и дато више као предзнак и наговештај оне лирске чежње ка новој онтолошкој реалности која ће у другој фази, а од песничке књиге *Син земље*, попримити вид доминантнијег поетичког начела. Ово начело огледа се најпре кроз постојану тежњу ка свепожимању Карановићевог субјекта, песме и природе, то јест космоса, и то у виду интегралног поимања света, што подразумева нестабилност граница које постоје између (текста) песме и живота, унутрашњег и спољашњег, видљивог и невидљивог, конкретног и апстрактног, стварности и имагинације, оностраног и ононостраног. У тим координатама поезија Војислава Карановића представља се као плод једне инвентивне лирске свести која на (пост)модеран начин развија

(нео)романтичарску осећајност, док песничка имагинација и метафизичка стремљења у њој добијају вредност аутентичне уметничке визије.

ИЗВОРИ

- Карановић, Војислав. *Зайисник са буђења*. Нови Сад: Матица српска, 1989.
- Карановић, Војислав. *Жива рещејка*. Нови Сад: Матица српска, 1991.
- Карановић, Војислав. *Сјирми њризори*. Нови Сад: Матица српска, 1994.
- Карановић, Војислав. *Син Земље*. Београд: Српска књижевна задруга, 2000.
- Карановић, Војислав. *Свејлосиј у налеју*. Вршац, Београд: Витал, Плато, 2004.
- Карановић, Војислав. *Наше небо*. Београд: Завод за уџбенике, 2007.
- Карановић, Војислав. *Унујрашњи човек*. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“, 2011.
- Карановић, Војислав. *Зајрљај у коме нема никоја*. Београд: Задужбина „Десанка Максимовић“ – Народна библиотека Србије, 2020.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Божовић, Гојко. Како поезија настаје? Од растављеног језика до обновљене блискости у поезији. С. Шеатовић (ур.). *Поезија Војислава Карановића*. Београд: Задужбина „Десанка Максимовић“ – Народна библиотека Србије – Институт за књижевност и уметност, 2021, 57–82.
- Бошковић, Драган. Покрети Војислава Карановића, или: како нисам положио последњи испит на основним студијама. Београд: Задужбина „Десанка Максимовић“ – Народна библиотека Србије – Институт за књижевност и уметност, 2021, 17–36.
- Вулићевић, Марина. Волим да послушкјем језик. *Полијика*. 24.8.2016: 13.
- Вучковић, Радован. Лирски импресионизам. У: Карановић, Војислав. *Свејлосиј у налеју*. Вршац, Београд: Витал, Плато, 2004, 83–87.
- Делић, Јован. Пјесничка слика као спој космичког и тјелесног. У: Карановић, Војислав. *Свејлосиј у налеју*. Вршац, Београд: Витал, Плато, 2004, 88–93.
- Деспиа, Ђорђе. *Сјирални ѡрајови*. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“, 2005.
- Деспиа, Ђорђе. Поезија завејаних зеница. *Лејојис Мајице срјске*. Год. 184, књ. 481, св. 3 (2008), 426–431.
- Деспиа, Ђорђе. Срицање тишине. *Лејојис Мајице срјске*. Год. 188, књ. 489, св. 6 (2012), 1044–1050.
- Миљковић, Бранко. *Песме*. Београд: Просвета, 1972.
- Пантић, Михајло. Срицање тишине. *Лејојис Мајице срјске*. Год. 188, књ. 489, св. 6 (2012), 1030–1033.

- ПАНТОВИЋ, Катарина. Неоромантичарско искуство у поезији Војислава Карановића. Београд: Задужбина „Десанка Максимовић“ – Народна библиотека Србије – Институт за књижевност и уметност, 2021, 269–290.
- ПЕТКОВИЋ, Новица. *Суйићилна лирика*. У: Карановић, Војислав. *Свейлосић у налеићу*. Вршац / Београд: Витал / Плато, 2004, 77–82.
- РАДОЛЧИЋ, Саша. Између: прилог онтологији песме. Београд: Задужбина „Десанка Максимовић“ – Народна библиотека Србије – Институт за књижевност и уметност, 2021, 83–98.
- СТОЈАНОВИЋ ПАНТОВИЋ, Бојана. *Наслеђе суматраизма*. Београд: Рад, 1998.
- СТОЈАНОВИЋ ПАНТОВИЋ, Бојана. „Поезија настаје“ – програмске варијанте једне песме Војислава Карановића. Београд: Задужбина „Десанка Максимовић“ – Народна библиотека Србије – Институт за књижевност и уметност, 2021, 37–56.
- СУВАЛЦИЋ, Бошко. Поезија настаје: између митске приче и живота. Београд: Задужбина „Десанка Максимовић“ – Народна библиотека Србије – Институт за књижевност и уметност, 2021, 115–138.

Dorđe M. Despić

LYRICAL EXPERIENCE OF THE WORLD IN THE POETRY OF
VOJISLAV KARANOVIĆ

Summary

The paper strives to, analyzing Karanović's opus as a whole, analytically point out some of the manifestations of the lyrical experience of the world. The attitude towards the world is primarily present through the persistent aspiration towards the pervasiveness of Karanović's subject, poem and nature, that is, the universe, in the form of his integral understanding, which implies the instability of the boundaries between internal and external, visible and invisible, concrete and abstract. This poetry is the result of an inventive lyrical consciousness that develops (neo) romantic sensibility in a (post) modern way, while poetic imagination and metaphysical aspirations acquire the value of an authentic artistic vision.

Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за српску књижевност
djordje.despic@ff.uns.ac.rs

Примљен: 28. марта 2022. године
Прихваћен за штампу априла 2022. године

Др Дејан Д. Милутиновић

БОРАВАК ДОСТОЈЕВСКОГ У СИБИРУ

Ако ћиццем о Сїинози и Емерсону, или о Шексїициру и Сервантесу [...] ћиццем о њима на начин којим ћосїїају вицце ликови из књиїа неїо славни људи.

Х. Л. Борхес¹

Сваки наратив представља причу о идентитету, односно идентитет се састоји из наратива (прича). Биографија Достојевског обилује причама „фантастичнијим од сваке стварности”, почевши од његове непрестане трке за новцем, коцкања, преко односа са женама, до славе. Ипак, оно што је обележило његов живот јесте боравак у Сибиру којим се у овом раду бавимо.

Кључне речи: Достојевски, петрашевци, притвор, „стрељање”, Сибир.

1. Увод. Посткласична наратологија сматра да сваки наратив представља причу о идентитету (Милутиновић 2014), односно да се (силогистички) идентитет састоји из наратива: говорити о (неприсутном) другом подразумева причање прича из његове биографије. Када се ради о знаменитим и значајним личностима, биографски наративи се прихватају и продукују и на основу остварења по којима је та личност позната. Тачније, биографија одређеног уметника се временом, попут још једног артефакта, прикључује осталим његовим остварењима. Зато, када су у питању великани књижевности/уметности, уопште културно-научно-историјског наслеђа, не могу се пренебрегнути и њихови животописи. То не значи позитивистичко (биографско) каузално повезивање и тумачење дела животом уметника, већ интерпретацију биографије аутора као још једног, можда најбитнијег, остварења у његовом опусу. Наглашавамо да је реч о интерпретацији јер се не ради само о бављењу историјским чињеницама пищевог живота или његовим

¹ Наведено према: Милутиновић 2015: 64.

психолошким карактеристикама, већ је у питању потрага за литерарним – занимљивим, митологизираним, фантастичним – сегментима биографије који остварују причу аутора (артистичку или, пре, артифицијелну биографију) о којем је реч и која се, прича, повезује и изједначава са (целокупним) његовим стваралаштвом.

Биографија Достојевског обилује причама „фантастичнијим од сваке стварности”, почевши од његове непрестане трке за новцем, коцкања, преко односа са женама, до славе. Ипак, оно што обележава како све наведене наративе, тако и његов живот у целости, јесте боравак у Сибиру на који ћемо се осврнути у овоме раду. Али, најпре, истаћи ћемо неколико информација из живота Достојевског пре „сибирских дана”.

1.2. ПОРОДИЦА И ПОРЕКЛО. Фјодор Михајлович Достојевски рођен је 1821. године, 30. октобра, по старом, односно 11. новембра по новом календару. Имао је седморо браће и сестара. Одрастао је у породици у којој су се поштовале строге патријархалне норме: устајање је било у 6, ручак у 12, у 16 се пио чај, а тачно у 21 сат служена је вечера након које је следило читање и одлазак на спавање. Сем молитви, родитељи су често читали највећа дела руске књижевности и историје и успели су деци усадити љубав према истим, као и религији² и језицима (посебно латинском, коме их је учио отац, француском, немачком). Дојиља Фјодоровог млађег брата Андреја, Лукерија, успављивала их је бајкама, а мајка је, уз помоћ Библије, почела учити Достојевског да чита и пише када је имао четири године (Чулков 2015: 37–40).

Породица Достојевски, по Михајлу Адрејевичу, пишчевом оцу, била је племићког порекла, чија генеологија може да се прати од XIV века. Један од његових предака био је Татар по имену Аслан Челеби-Мурза, припадник чувене Златне хорде.³ 1389. преци Фјодора Михајловича прелазе на страну руских принчева. 1506. године далеки предак писца, Данило, долази у село Достојево (у значењу достојанственик) на пространима Пинске области (Казакстан). Име породице Достојевски дошло је од имена овог села. Тачније, преци Достојевског нису живели толико у Достојеву колико на Волињу,

² Достојевски је, током школовања, због фасцинације религијом и строгог моралног кода, добио надимак „монах Фотије”. Свети Фотије Велики био је цариградски патријарх 858–867 и 877–886. Сматра се једним од најученијих византијских теолога и убраја се међу најзначајније поглаваре Цариградске патријаршије. Такође је био заслужан за покретање мисије Св. Њирила и Методија међу панонским Словенима („Фотије Г”. Wikipedia)

³ *Златна хорда* је била један од елемената Монголског царства који је оставио непролазни траг у историји. Реч је о моћном војном и политичком ентитету који је вековима доминирао Евроазијом. Постоји више теорија о пореклу назива ове формације: по једнима, име долази од шатора златних купола карактеристичних за Монголе; други сматрају да назив хорде треба повезати са монголским степским (синестезијским) именовањем праваца света: црно – север, плаво – исток, црвено – југ, бело – запад и жуто или златно – центар. Чувени Бату-кан, унук Џингис-кана, оснивач Златне хорде у XIII веку, имао је величанствени златни шатор који је означавао његову будућу престоницу на Волги. Има и оних који мисле да се назив хорде односи на огромно богатство које су њени припадници стицали.

у Ковельској области. Ту је 70-их година XVI века живео је и извесни Теодор Достојевски, који је служио са кнезом Андрејем Курбским. Око 1664. године у селу Секун (код Ковеља, Украјина) помиње се још један Достојевски.

Достојевски су 1775. г. продали своја имања у Ковельској области. Затим се прадеда Фјодора Достојевског, Григориј Гомерович, преселио у Јанушпол, где је постао унијатски свештеник. Његова два сина такође су били свештеници. Један од њих, Андреј, пишчев деда, служио је у селу Вијтовци у Подиљу 1782–1820. где је морао прећи у православље. И његов син Лев био је свештеник у Вијтовцима. Још један син, Михаил, пишчев отац, припремао се за свештеничку каријеру. Студирао је у Подолској богословији у Шаргороду. Одатле је, као један од најбољих студената, послат на студије у Москву, на Медицинско-хируршку академију, где се и настанио (Кралюк интернет).

Достојевски није знао генологију своје породице.⁴ Њу ће „открити” његова супруга Ана.

1.3. ШКОЛОВАЊЕ. Када је Фјодору Михајловичу било само 16 година, мајка му је изненада умрла од туберкулозе (27. 9. 1837.). Отац је послао Достојевског и његовог старијег брата Михајла у Главну инжењерску школу у Санкт Петербургу, иако су обојица сањала о студирању књижевности. Достојевски није волео студирање јер је знао да то неће бити његов позив. Све своје слободно време посветио је читању и превођењу домаће и стране литературе. 1838. он и његови другови створили су књижевни круг у којем су били Бережетски, Бекетов, Григоријев.

Током студирања Достојевски је био под снажним романтичарским утицајем, почевши од „готског” замка у коме су били смештени, преко, у то време, најбољег пријатеља И. Н. Шидловског (касније службеника Министарства финансија, песника, историчара цркве), па до литературе која га је фасцинирала – Шилер и Хофман (Чулков 2015: 47–48). Чулков још наводи (52–53) да се у Достојевском током студирања родила жеља/идеја о остваривању (личне) слободе, независности, моћи и богатства, слично Раскољникову.

Пет година касније, Достојевски је добио место инжењера, али га је напустио након годину дана и посветио се писању. 16. 6. страда др Михајил Андрејевич – по службеној верзији од можданог удара, али један од његових суседа оптужио је слуге, тачније кочијаша да га је убио (на путу од села Дарова (Даровое), где је Михајил живео, ка Чермашину). Упркос отужбама, нико није осуђен, али је превладало мишљење да су оца Достојевског убиле његове слуге.

2. СЛАВА. Финансијске потешкоће нагнале су Достојевског да напише роман *Бедни људи*. Волео је да посећује позоришта, опере и балете, што је

⁴ Тачније, Фјодоров отац Михаил Достојевски знао је за племићко порекло породице, али није желео њиме да се „бави”. Тако је, када су га упитали зашто се не занима за старину своје породице, одговорио цитирајући басну *Гуске*: „Оставите претке на миру (у покоју)” (Чулков 2015: 37)

било превише скупо за посао инжењера.⁵ Сем тога, Достојевски је био склон и коцкању (билијару и доминама).

Пријатељ Достојевског, Дмитриј Григорович,⁶ и сам писац, убедио га је да му дозволи да рукопис покаже Николају Њекрасову, који је у то време издавао најутицајнији књижевни часопис *Современник*. Њекрасов⁷ и његова пријатељица, госпођа Панајев, у редакцији часописа су основали својеврстан књижевни салон који су посећивали сви који су нешто значили у тадашњој руској књижевности. Тургеев и касније Толстој били су стални чланови. Исто је важило и за познате критичаре, левичаре, Николаја Чернишевског и Николаја Доброљубова. Бити објављен у Њекрасовљевом часопису само по себи је значило стећи књижевни углед.

Пошто је оставио рукопис Њекрасову, Достојевски је отишао у своју собу. Била је права петербуршка бела ноћ. Није могао да спава, седео је крај отвореног прозора мучен црним мислима. У четири ујутру, пробудили су га Њекрасов и Григорович који су упали у његов стан и згромили га убиственим руским пољупцима: рукопис су почели да читају увече и нису стали док га нису завршили. Толико су се одушевили да су решили да пробуде аутора и на лицу места му кажу шта мисле. „Баш нас брига што спава: ово је важније од сна”, рекли су. Њекрасов је однео рукопис Белинском и објавио да се родио нови Гогољ. „Код вас Гогољи изгледа расту као печурке после кише”, саркастично је приметио Белински. Свеједно, и он се одушевио *Бедним људима*,⁸ па је сместа тражио да га упознају са новим писцем. Обасуо га је одушевљеним похвалама. Достојевски је био ван себе од среће. Белински је прогласио Достојевског за наредног великог руског талента (иако га је сматрао наивним младићем), а *Бедне људе* првим социјалним романом у руској књижевности.⁹ Достојевски је имао 24 године.

⁵ У то време, током првог службовања, Достојевског је помагао Карепин, муж његове сестре Варваре, један од прототипова Бикова из *Бедних људи*.

⁶ По Григоровичевим (1928: 139) речима Достојевски је, пишући *Бедне људе*, цео дан и добар део ноћи проводио над рукописом не говорећи ни речи о томе шта је писао. Григорович је, поштујући његову самоизолацију, престао да га запиткује – могао је само да види мноштво страна исписаних прецизним словима попут перли (Степанов и др. 1959: 51)

⁷ **Ни денег, ни званья, ни племени,**

Мал ростом и с виду смешон,

Да сорок лет минуло времени,

В кармане моем миллион.

Ови Њекрасови стихови из поеме „Секрет (Опыт современной баллады)” најбоље описују како су се он и Достојевски осећали у то време.

⁸ По сведочењу П. В. Ањенкова (коме је Гогољ диктирао *Мртве душе*, пријатељ Тургеева, члан кружока Белинског), Белински је био посебно одушевљен *Бедним људима* јер су откривали тајне живота и руског карактера као ниједан текст пре тога (Анненков 1909: 290).

⁹ Иако је реч о роману који се ослања на традицију руске књижевности, превасходно Гогоља – слика малог човека и његову судбину, новина је да Достојевски пушта свог јунака да говори и открива своје унутрашње доживљаје и дилеме.

Бедни људи су објављени у Некрасовљевом часопису. Успех је био огroman. На несрећу, није потрајао. Други роман, или друга приповетка, *Двојник* (1846.), примљена је равнодушно. Тургенев му се наругао као „новој бубуљици на носу руске књижевности”.¹⁰

3. ПЕТРАШЕВЦИ. *Бедни људи* су омогућили Достојевском да посећује културно-салонске кругове којих је у то време било пуно и где су га увек дочекивали као радог госта. Нпр, током 1840-их Достојевски је посећивао и књижевно-уметнички кружок Мајкових (Кружок Майковых), у кући академика сликарства Николаја Мајкова, чија је жена Јевгенија Петровна била песникиња, а синови Аполон, романтичарски песник и близак пријатељ Достојевског, Валеријан, један од водећих критичара „натуралне” школе, Владимир, преводилац и издавач, и Леонид, угледни историчар. Кружоку су припадали и други познати књижевници тога доба: Пањев, Тургенев, Некрасов, Гончаров и др. (Видети: Седелњикова 2006.) Ипак, посећивање петрашеваца се показало судбоносним.

Достојевски се 1846. г. повезао се са тајним друштвом (мада се никада није учланио) младих људи који су усвојили социјалистичке теорије – тзв. Круг петрашеваца. Кружок је организовао Михаијл Петрашевски, следбеник француског утопијског социјалисте Сен-Симона и Шарла Фуријеа.¹¹ Међу члановима су били писци, наставници, студенти, мањи владини службеници и официри војске.¹² Они су расправљали о друштвеним реформама које би користиле руском становништву и систему.

¹⁰ Витязь горестной фигуры,
Достоевский, милый пыщ,
На носу литературы
Рдешь ты, как новый прыщ.

Ради будущих хвалений
(Крайность, видишь, велика)
Из неизданных творений
Удели не „Двойника”
(„Коллективное. Послание Белинского к Достоевскому”)

¹¹ Михаил Васильевич Буташевич-Петрашевский (1821–1866) радио је као преводилац у Министарству спољних послова. По сведочењу његових савременика, био је чудака који је већ својом појавом – низак, енергичан, са малом брадом, проћелав, са чупавом црном косом, у огртрачу и са шеширом на глави – привлачио пажњу и био добродошао у многим кафанама и приватним круговима где су се окупљали (млади) људи и расправљали о темама забрањеним цензуром (Семевский, Буташевич 1922: 87). Занимљиво је да је Достојевски иронично говорио о њему: „Каким образом мог бы быть вреден Петрашевский, как пропагатор фурьеризма? Свыше моих понятий. Смешон, а не вреден!” (Бельчиков 1936: 93)

¹² Један од чланова био је и Николај Александрович Спешнев (1821–1882) човек необичне судбине и тајанственог карактера, један од најрадикалнијих чланова петрашеваца, комуниста и атеист, организатор тајне „седморке” која је имала за циљ припрему политичког преврата у Русији. Спешњевом је Достојевски био фасциниран и он му је послужило као главни прототип Ставрогина у *Демонима*. (Видети: Чулков 1929: 137; Щёголев 1926: 57).

Достојевски је 1873, сећајући се тих дана записао: „Све ове тада нове идеје нама у Петербургу су се страшно допале, изгледале су као крајње свете и моралне и, што је најважније, универзалне, будући закон читавог човечанства без изузетка. Много пре Париске револуције 1848. били смо захваћени фасцинантним утицајем ових идеја. Већ у [18]46. години био сам посвећен свој моћи ове будуће обнове света и читавог будућег комунистичког друштва Бјлинског.” (Достоевский 1873: XVI, прево Д. М.)

У пролеће 1849. године Достојевски је од Плешчејева добио текст писма Белинског Гогољу. Гогољ је 1847, на врхунцу свог религиозног преображења, објавио серију чланака у облику писма под називом *Огабрани одломци из ирејиске с иријашељима*. Сви његови пријатељи и поштоваоци били су разочарани делом, а посебно бесан био је Белински који је одмах узвратио писмом Гогољу. У писму је, између осталог, писало: „Неки Волтер, који је угасио ватру фанатизма и незнања у Европи оруђем поруге, наравно, више је син Христов, његово тело и кост од његових костију, него сви ваши свештеници, епископи, митрополити, патријарси! Зар то ниси знао! Уосталом, ово више није вест за сваког школарца.” (Белинский 1936, прево Д. М.)

Достојевски се није одвојио од писма Белинског и прочитао га је и код Дурова и код Петрашевског. И маестрално га је прочитао. Писмо је написано као ватрени монолог, а својим читањем Достојевски није умањио његов жар. Слушаоци су били одушевљени. Али занимљиво је да се сам Достојевски није изјаснио о њему, само га је прочитао и ћутао (Чулков 2015: 98).

Дана 22. априла 1849. године, по кишном дану, Достојевски је отишао код Петрашевског. Тамо је било дванаесторо људи. Расправљало се о активној улози књижевника у служби општем добру. Достојевском се ови разговори нису свидели па је јако брзо, заједно са Григорјевим (Григорјев Н. П. 1822–1886), отишао у његов стан и тек око четири се вратио кући. Није прошло ни сат времена када су у собу упали жандари и одвели га у Треће одељење канцеларије његовог краљевског величанства, које се бавило политичким истрагама и гоњењењем, а које је основао Николај I 1826. године. Ту су били и други петрашевци и врло брзо се појавио кнез Орлов, љубимац краља Николаја и шеф жандармерије, који је руководио припремама и хапшењем петрашеваца, као и генерал-потпуковник Дубелт, управник Трећег одељења. Достојевског су одвели у притвор где је провео осам месеци, од 23. априла до 24. децембра 1849. године.

Достојевски је у почетку био смештен у ћелији број 7, а касније је пребачен у број 9. У притвору је сваки дан био исти – устајање у 7, доручак (чај и вода), ручак у 12 сати, увече вечера. 18. јула у писму брату Михајлу, који је такође био ухапшен, али и пуштен одмах након првог саслушања, Достојевски говори о томе да много ради, да је замислио три приповетке и два романа (Достоевский 1928: 123–124). Сем тога, он доста чита, највише дела Св. Димитрија Ростовског (видети: Поповић интернет). Достојевски је био посебно одушевљен његовим *Житијима Светих* (Достоевский 1995: 252–256).

Фјодор Михајлович је током притвора више пута саслушаван пред Истражном комисијом. Један од њених чланова био је и Иван Александрович Набоков, генерал-ађутант, командант Петропавловске тврђаве, председник Тајне истражне комисије о случају петрашеваца, предак чувеног писца Владимира Набокова.

4. „СТРЕЉАЊЕ”. 22. децембра 1849. године, у 6 ујутру, по страшном мразу, Достојевски је одведен на Семјоновски парадни полигон где су убрзо стигли и остали петрашевци сви обучени у беле одоре. Чиновник у мундиру прочитао им је казну – смрт стрељањем. Још док им је свештеник давао причест, тројица су одведена и привезана за стуб са белим капама (кукуљицама) на глави да не би видели хице. Достојевски је био следећи на реду, остало му је било још око 5 минута живота. Ипак, уместо егзекуције, војници су одвезали кажњенике и саопштено је свима осуђенима да им његово царско величанство поклања живот (и изгнанство у Сибир). (Достоевский 1928: 128.) У питању је била унапред осмишљена фарса којом су кнез Орлов и остали желели, с једне стране, да престраше петрашевце, али и да, с друге стране, истакну великодушност цара Николаја.¹³

Достојевски ће осамнаест година касније ову сцену, као и наду осуђених на смрт, описати посредством кнеза Мишкина: „Убијати за убиство кудикамо је већа казна него што је сам злочин. Убиство по осуди кудикамо је страшније него разбојничко убиство. Онај кога убијају разбојници, ноћу га кољу у шуми или какогод, свакако се још последњег тренутка нада да ће се избавити. Било је примера да је већ грло пререзано, а он се још нада, или бежи, или моли. А овде му ту последњу наду, с којом је десет пута лакше умирати, отимају *сијурно*; ту је осуда, па у том што заиста нећеш измаћи и јесте сва страшна мука, и нема на свету љуће муке него што је та. Доведите и поставите војника у боју пред сам топ и пуцајте на њега, а он ће се све још надати, али прочитајте том истом војнику осуду *сијурно*, и он ће полудети или заплакати. Можда постоји и такав човек којему су прочитали осуду, пустили га нека се мучи, а онда му рекли: „Одлази, теби се прашта.” Ево такав би човек знао можда приповедати. О тој је муци и о тој страхоти говорио и Исус” (Достојевски 2019: 62).

4. 1. Пут у Сибир. Два дана касније, 24. децембра, након братовљеве посете, Достојевског, са још двојицом другова петрашеваца (Дуровим и Јастржембским (Ястржембский)) воде у Сибир (више у: Десницкий 1941). 11. јануара промрзли стижу у Тоболск где проводе 6 дана. Овде о њима брину жене „прогнанника старог доба” које им шаљу храну и одећу, теше их

¹³ Овај догађај, фантастичан по себи, често се додатно фикционализује наводом како је један о тројице осуђеника који су први изведени на стрељање након свега – полудео. Заправо, у питању је Николај Петровић Григорјев (1822–1866) који је и иначе био душевни болесник и коме се стање у Петропавловској тврђави знатно погоршало (видети: Виноградов 1956: 622)

и храбре (Достоевский 1928: 135). Напуштајући Тоболск они добијају благослов и по Јеванђеље, једину књигу која је била дозвољена у затвору и од које се Достојевски неће раздвајати ни наредне четири године, ни до краја живота (Достоевский 1873).¹⁴ Данас се књига чува у Руској државној библиотеци у Москви.¹⁵

На путу из Тоболска у Омск, 20. јануара 1850. среће их Фонвизина (Н. Д. Фонвизина)¹⁶. Њена пријатељица М. Д. Францева у својим *Сећањима* описује Достојевског и Дурова: „Први је био мршав, низак, не баш згодан младић, а други је био десет година старији од свог друга, са правилним цртама лица, великим црним замишљеним очима, црне косе и браде покривене ињем од снега и мрза. Били су одевени у затворске капуте и крзнене шубаре са штитницима за уши; тешки окови звецкали су им по ногама. Ужурбаном смо се опростили од њих, плашећи се да нас неко од пролазника затекне са њима, и само смо имали времена да им кажемо да не клону духом, да ће се и тамо [у Омску, прим. Д. М.] добри људи побринути за њих.” (Францева 1888: интернет; превео Д. М.)

4.2. Затвор. Крајем јануара 1850. Достојевски и Дуров стижу у затвор у Омску. У хелији их је било двадесет и Достојевски није могао да претпостави да за све време свог робијања никада неће остати насамо. Са присилним радом¹⁷ почиње четвртог дана по доласку. О односу са осталим затвореницима записаће: „... закључио сам да се треба држати што простије и самосталније, никако не показивати неку нарочиту бригу за ближи додир с њима, али да их не треба ни одбијати од себе ако би они сами пожелели да се здруже. Не треба нипошто да се бојим њихових претњи и непријатељског држања, него уколико се може, да се чиним као да то не запажам. У извесним стварима, нипошто да се с њима не удружујем, нити да повлађујем неким њиховим навикама и обичајима, речју, да ја сам не изнуђавам њихово право другарство. Већ на први поглед слутио сам да би ме они за то презирали. Па, ипак, ја сам дужан, и то по њиховом мишљењу (то сам доцније тачно запазио), да пред њима чувам и да ценим баш своје племићко

¹⁴ „У време кад сам ушао у тамницу, имао сам нешто новца. Код себе сам имао мало, бојао сам се да ми новац не одузму, али, за сваки случај, неколико рубаља је било сакривено – у повезу Јеванђеља, а Јеванђеље се смело донети у тамницу. Добио сам га – с новцем залепљеним у њему – још у Тоболску, на поклон од оних који су такође патили на робији, а време робовања рачунали већ на десетине година и зато већ одавно свикли да у свакоме несрећнику гледају брата.” (Достоевский 1975: 70).

¹⁵ 2021. објављено је *Јеванђеље Достојевској* Митрополита Илариона, које садржи не само факсимил Јеванђеља са којим је Достојевски прошао кроз затвор, већ и сегменте из његових списа и дела у којима се позива или је инспириран светим текстом.

¹⁶ Н. Д. Фонвизина била је супруга декабриста М. А. Фонвизина, организатор тајног састанка са осуђеним петрашевцима у Тоболску, коме је Достојевски 1854. упутио чувено писмо о Христу и истини (Достоевский 1996: 95–98).

¹⁷ Достојевски је радио на производњи алабастера (врста мермера).

порок, морам да се нежим, да се пренемажем и држим на цени, да се од њих грозим, да се дујем на сваком кораку, да чувам своје беле руке. Они су баш тако схватили племића. Разуме се, они ће ме за то грдити, па ипак ће ме у себи поштовати. Не свиди ми се таква улога, ја никад нисам био племић како га они замишљају, али сам дао себи реч да се никаквим уступком пред њима не унижавам ни у начину свога мишљења ни у своме васпитању” (Достојевски 1975: 79).

„Међутим, људи су свуда људи. И у тешком раду међу разбојницима, ја сам за четири године, коначно открио људе. Верујеш ли: има дубоких, снажних, лепих ликова, и тако је било забавно пронаћи злато испод грубе површине. И то не један, не два, већ неколико. Ни други се не могу занемарити, и други су дефинитивно лепи” (Писмо брату, 30. 1. – 22. 2. 1854, у: Достоевский 1928: 137–139, превео Д. М.).

5. Слобода. 15. фебруара 1854. Достојевски излази из затвора и одлази, по распореду, као редов у Семипалатинск, у Сибирски линијски батаљон број 7. Јако брзо му дозвољавају приватни смештај (ван касарне) и он налази скромни стан који плаћа 5 рубаља месечно, заједно са храном и прањем рубаља.¹⁸ Семипалатинск је био „мртав” град, без позоришта, библиотеке, штампре. Једини „прозор у свет” Достојевском је био барон Александар Јегорович Врангел, који долази новембра 1854. на место тужиоца. Барон је на све начине, и материјално и својим познанствима, помагао писцу.¹⁹

Средином марта 1855.²⁰ године у Семипалатинск је стигла вест о смрти Николаја I што је код Достојевског пробудило наду о амнестији и заједно са Врангелом почињу да раде на томе.²¹ У писму оцу од 2. априла 1855. барон наводи: „Судбина ме је зближила са ретким човеком, и по срчаним и по душевним особинама; то је наш несрећни писац Достојевски. Много му дугујем и његове речи, савети и идеје о животу ојачали су ме... Он је веома побожан човек, болезљив, али гвоздене воље. Сазнај, добри тата, за име Бога, хоће ли бити амнестије” (Врангел 1912: 34).

Сем Врангела од велике помоћи био је и генерал Тотлебен, старији брат његовог друга из инжењерске школе, херој руско-турског рата (1877–1878),

¹⁸ Врангел је свој смештај плаћао 30 рубаља (Чулков 1929: 133).

¹⁹ Барон Врангел је један од прототипова Порфирија Петровића (*Злочин и казна*).

²⁰ 1855. Достојевски у Семипалатинском упознаје и своју прву жену Марију Дмитријевну, тада Исајев. Колико је био опчињен Маријом најбоље сведочи чињеница да је био равнодушан према двадесетогодишњој циганки коју су звали Ванки-Танки, протераној у Сибир због убиства мужа, а којом је Врангел био одушевљен (Врангел 1912: 68). Исти случај био је и са лепотицом Олгом Абаза која га је обожавала, али је Достојевски размишљао само о Марији са којом ће се венчати, након смрти њеног мужа 6. 2. 1857. (Чулков 1929: 141).

²¹ Достојевски пише три поеме, које нису биле објављене за његовог живота – *Поводом европских догађаја из 1854. године*, *Први јул 1855. године* (рођендан царице Александре Фјодоровне), *Поводом крунисања и закључивања мира* („Страшни рат је завршен!..”) (1856). Више у: Ђерић 2021: 149–154.

који је, захваљујући свом ауторитету у круговима власти, допринео помиловању, повратку у Санкт Петербург и обнављању грађанских права Достојевског (иако ће остати под надзором полиције до краја живота).

Октобра месеца 1856. Достојевски због саслуга у служби, али и свеопште му наклоњености, бива произведен у официра – заставника, што је значило да је постао слободан човек. Он се посвећује књижевном раду; његов хонорар је педесет рубаља по табаку, међутим тиме није задовољан јер сматра да заслужује најмање 100 (ДОСТОЕВСКИЙ 1928: 236–237).²²

18. марта 1859. године Достојевског, због лошег здравља, пензионишу, у чину потпоручника, и он са женом, по сопственом избору, одлази у Твер (европски део Русије). Тиме се његов боравак у Сибиру завршава. Ипак, боравак у Сибиру суштински и трајно ће обележити живот Достојевског. Искуства која је стекао, како у погледу интроспекције и самоспознаје, тако и кроз односе са другим кажњеницима и борбом за преживљавање, одредиће и његову личност и његово стваралаштво.

ИЗВОРИ

- ДОСТОЕВСКИЙ Ф. М. *Дневник писателя за 1873*. Санкт-Петербург: А. С. Суворина, 1883. <<https://fedordostoevsky.ru/works/diary/1873/02/>>
- ДОСТОЕВСКИЙ Ф. М. *Собрание сочинений в 15 томах*. Т. 14. Санкт-Петербург: Наука, 1995, 252–256.
- ДОСТОЕВСКИЙ Ф. М. *Собрание сочинений в 15 томах*. Т. 15. Санкт-Петербург: Наука, 1996. <<https://rvb.ru/dostoevski/01text/vol15/01text/383.htm>>
- ДОСТОЕВСКИЙ Ф. М. *Письма I, 1832–1867*. Под ред. и с примеч. А. С. Долинина. Москва, Ленинград: ГИЗ, 1928.
- ДОСТОЈЕВСКИ, Ф. М. *Идиот (I)*. Београд: Лагуна, 2019.
- ДОСТОЈЕВСКИ, Ф. М. *Зайиси из мртвој дома*. Загреб: Знање, 1975.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Анненков, Павел Васильевич. *Литературные воспоминания*. Санкт-Петербург: Издательство М. М. Стасюлевича, 1909.
- Белинский, В. Г. *Письмо к Гоголю*. Москва, 1936, <http://az.lib.ru/b/belinskij_w_g/text_3890.shtml>
- Бельчиков Н. Ф. *Достоевский в процессе иезуитцев*. Москва, Ленинград, 1936.

²² Тургенев је, рецимо, у то време добијао 400 рубаља. Достојевски је пристојно признавао да пише горе од Тургенева, али не баш толико да би разлика у хонорару била тако изражена.

- Виноградов В. В. *Литературное наследие*. Том 60: Декабристы-литераторы. II. Книга 1. Москва: Изд-во АН СССР, 1956.
- Врангель барон, А. Е. *Воспоминания о Ф. М. Достоевском в Сибири, 1854–56 г.* Санкт-Петербург: Тип. А. С. Суворина, 1912.
- Григорович, Дмитрий Васильевич. *Литературные воспоминания*. Ленинград: Academia, 1928.
- Десницкий, В. А. *Дело иерархических: [Т.1-2]*. Москва, Ленинград: Издательство Академии наук СССР, 1941.
- Берия, Зоран. Уз оде Достоевског. *Литературна Мисла српске*. 507/1–2, (2021): 149–154.
- Иларион (Алфеев). *Евангелие Достоевского*. ИД Познание, 2021.
- Кралюк П. *Украинские предки Достоевского*. <<https://kolokray.com/f/ukrainskie-predki-dostoevskogo.html>>
- Милутиновић, Дејан. Посткласична наратологија. *Свети у књижевности, књижевности у свету*. Наука и савремени универзитет 3. II том. Ниш: Филозофски факултет у Нишу, 2014, 358–369.
- Милутиновић, Дејан. *Poetica Borgesiana – književnost po H. L. Borhesu*. Niš: NKS, Filozofski fakultet u Nišu, 2015.
- Поповић, Јустин. *Житија Светих. 21. Свети Ембар*. <<https://svetosavlje.org/zitija-svetih-10/22/>>
- Седельникова, О. В. *Достоевский и кружок Майковых*. Томский политехнический университет, 2006.
- Семевский, В. И., М. В. Буташевич. *Петрашевский и иерархические*. Часть I, Москва: Задруга, 1922.
- Степанов, Николай Леонидович, Дмитрий Дмитриевич Благой, Уран Абрамович Гуральник. *Творчество Достоевского*. Москва: Издательство Академии Наук СССР, 1959.
- Суворина, А. С. *Полн. собр. соч. Ф. М. Достоевского*, Т. I. „Биография, письма и заметки из записной книжки”, Санкт-Петербург, 1883. <<https://fedordostoevsky.ru/research/biography/007/>>
- Францева. М. Д. *Воспоминания*. <<http://decabristy-online.ru/franzeva.htm/>>
- Чулков Г. И. Достоевский и утопический социализм. *Кайорѝа и ссылка* № 3 (52) (1929): 137.
- Чулков, Георгий Иванович. *Жизнь Достоевского*. Москва: ИМЛИ РАН, 2015.
- Щеголев, Павел Елисеевич сост. *Петрашевцы в воспоминаниях современников: сборник материалов*. Т. 3. Москва, Ленинград: Государственное издательство, 1926–1928. <https://sr.wikipedia.org/sr-el/Фотије_I>

Dejan D. Milutinović

DOSTOEVSKY'S SIBERIAN EXILE

Summary

Each narrative represents a story of identity, that is, identity consists of a narrative (story). Dostoevsky's biography abounds in stories "more fantastic than any real", from his constant race for money, gambling, relationships with women, to fame. However, what marked his life was his stay in Siberia, which we are dealing with in this paper. The introductory part of the paper presents a few data on Dostoevsky's childhood, schooling, and fame. The central part deals with Petrashevci, detention, "shooting", persecution in Siberia, and prison days. The final part describes the acquiring of freedom.

Filozofski fakultet, Niš
Departman za srpski jezik i književnost
dejan.milutinovic@filfak.ni.ac.rs

Примљен: 9. марта 2022. године
Прихваћен за штампу априла 2022. године

Др Корнелије Д. Квас

ДВА РОМАНА У РОМАНУ *ЗЛИ ДУСИ* Ф. М. ДОСТОЈЕВСКОГ

У раду се разматра проблем приповедача у роману *Зли дуси* Ф. М. Достојевског. У једном делу романа приповедање је ограничено знањем хроничара догађаја, Антона Лаврентијевича Г-в, који као лик романа приповеда причу у којој сам учествује. У другом делу романа хроничар неочекивано добија особине свезнајућег приповедача. Промена у знању приповедача последица је постојања два приповедна гласа, хроничара-повереника и хроничара-аутора. Анализа приповедних гласова открива присуство два романа у роману *Зли дуси* Ф. М. Достојевског.

Кључне речи: Достојевски, *Зли дуси*, приповедач, приповедни глас, нихилизам.

1. У првом пасусу романа *Зли дуси* Ф. М. Достојевског, објављеног 1872. године, приповедач је представљен као хроничар недавних и веома необичних догађаја који су се збили у његовом граду:

„Пре него што почнем описивати скорашње и врло необичне догађаје одигране у нашем граду, који се дотле ничим није од других разликовао, мораћу, како сам невешт, почети мало поиздаље, и то са неколико биографских појединости о даровитоме и мноγουваженоме Степану Трофимовичу Верховенском. Нека те појединости и послуже тек као увод у хронику коју износим, а сам догађај који сам намеран описати доћи ће касније“ (Достојевски 1959: 7).

Није ништа необично да се приповедач прикаже као недовољно вешт у свом послу. Једна од последица приповедачке „невештости“ је ослањање на биографске чињенице, јер би у супротном, као „прави“ писац и приповедач, био у стању да развије своју приповест служећи се приповедним техникама и стваралачком имагинацијом. У питању је иронија која ће омогућити готово неприметан прелаз са „невештог“ на много вештијег приповедача.

У последњој цитираној реченици првог пасуса романа говори се о појединостима које треба да чине „увод у хронику“ (Достољевски 1959: 7), док у наслову прве главе стоји „МЕСТО УВОДА“. Луис Багби (Lewis Bagby) указује на разлику између „увода“ и „(у)место увода“ тумачећи је тако да она на најбољи начин даје знак читаоцима да тексту романа „истовремено“ могу приступити на „два дискурзивна нивоа“ (BAGBY 2016: 94). На самом почетку романа приповедање је раздвојено на два приповедна гласа хроничара, од којих један намерава да изнесе податке о животу Степана Трофимовича Верховенског, а други да представи очигледно важне догађаје који су се догодили у његовом месту.

Почетак приповедања о најављеним необичним и чудним догађајима и даље се одлаже, па тако увод заузима готово трећину текста романа, простирући се све до трећег поглавља прве главе другог дела романа. У глави *Хромка* сазнајемо да је прво слово приповедачевог презимена Г-в, да он ради код Степана Трофимовича и да се зове Антон Лаврентијевич. Име сазнајемо тако што га госпођа Дроздов, Лизина мама, пита како се зове. Необично дугачак увод приповедач завршава речима:

„А сад, пошто сам описао загонетни наш положај у ових осам дана, кад још ништа нисмо знали, прелазим на описивање наредних догађаја своје хронике, када сам, тако да кажем, и сам већ познавао целу ствар; описаћу како се све обелоданило и разјаснило. Почећу тачно од осмог дана после оне недеље, дакле, од понедељника увече – а то стога што се од тога вечера уистину и започела ‘нова приповетка’“ (Достољевски 1959: 266).

Све до тог места, као што и сам изјављује („још ништа нисмо знали“), приповедачево знање о ликовима и догађајима је ограничено. Од наведеног места он је „сам већ познавао целу ствар“, исказујући на тај начин промену у свом приповедном гласу. Суштина те промене је прелазак из незнања или ограниченог знања у наративно свезнање. Истовремено, промена у знању које хроничар поседује означава завршетак необично дугачког увода и прелазак на најављене, главне догађаје *Злих гуха*.

Необично је то што се увод проширио на тако велики број страница текста. Дугачак увод природно садржи и неколико заплета, који ће расплет доживети у главном делу романа и у последњој глави под називом *Свршењак*. У тако широком уводу приповедање је засновано на чињеницама и тежњи приповедача да, као хроничар, пружи слику догађаја којима је присуствовао или имао поуздана сазнања и то у одређеном временском следу. Присутна је унутрашња фокализација јер је приповедање ограничено знањем књижевног лика, Антона Лаврентијевича Г-в.

Веродостојност догађаја о којима приповеда он доказује на више начина: тврдњом да је био њихов сведок, да му је Степан Трофимович у више наврата описао приповедане догађаје, да је чуо од других лица или да је то опште познато. Како би развејао могуће сумње о начину на који долази до

знања о ликовима и догађајима, хроничар се обраћа читаоцу речима: „Пи-таћете се можда: како сам могао сазнати такве потанкости?“ (Достојевски 1959: 16), при томе мислећи на то како је, после разговора са Варваром Ставрогином, Степан Трофимович Верховенски скочио са канабета и ударао песницом у зид:

„А шта онда ако сам лично био сведок? ако је Степан Трофимович и то не једанпут на моме рамену плакао и јадиковао, сликајући ми у живим бојама све своје тајне? (А шта свашта није усто говорио!) ... И не само да дође и каже то мени, него често све то њој самој с највећом красноречивошћу описује у писмима“ (Достојевски 1959: 16).

Како би истакао неограничено поверење које Степан Трофимович има у њега, хроничар га назива најневинијим „од све педесетогодишње деце“ (Достојевски 1959: 17). Штавише, хроничар чита писмо које Степан Верховенски хоће да пошаље Варвари Ставрогиној. Не само да му се Степан поверава, већ му даје и да чита његова писма. Чак му износи важан догађај из прошлости, из времена када је хроничар био дечак, па није ни могао бити његов повереник и пријатељ.

Читав догађај организован је као хронотоп: „То је било педесет пете године, с пролећа, у мају, управо пошто је у Скворешињке стигла вест да је генерал-лајтант Ставрогин, лакомислени старац, умро...“ (Достојевски 1959: 20). Варвара Петровна Ставрогина, као да је јунакиња Флоберовог романа, замислила је идеалног мушкарца још као девојка и то по портрету песника Кукољникова. Степана Трофимовича Верховенског облачи по тој слици. Следи опис сцене у вењаку, где је Степан охол, јер Варвара није лепа, а препознаје да му се удвара и да можда жели брак с њим после смрти мужа. Она је препознала његово премишљање: „пуних десет минута гледала га је у очи ћутке“ (Достојевски 1959: 22). Након тога му је рекла: „Ја вам то никад нећу заборавити!“ (Достојевски 1959: 22).

Десет година касније Степан Трофимович испричао је свом поверенику „ову тужну причу“ (Достојевски 1959: 22). Такође, хроничар наговештава и догађај који ће се десити „на путу“ при крају романа: „он је сваки дан, целог живота, некако очекивао да се тај догађај настави и тако рећи, размрси“ (Достојевски 1959: 22). Овде он не говори само као повереник, неко ко преноси оно што је чуо и сазнао од свог пријатеља Степана Верховенског, већ као промишљени приповедач, који има замисао о целини романа, а у овом случају замисао о љубавној причи Степана Трофимовича Верховенског и Варваре Петровне Ставрогине. Сцена у врту, а потом у соби Степана Верховенског је заплет љубавне приче, а њен расplet долази на крају романа. У глави *Последње њујоване Стейана Трофимовича* она га сустиже док је он „на путу“ и тек тада ће се замршени љубавни односи Степана и Варваре коначно размрсити.

Нешто касније, Степан Трофимович назива хроничара, на француском језику, пријатељем и сведоком: „Vous me seconderez, n'est-ce pas, comme ami

et témoin¹ (Достојевски 1959: 110). Следи наговештај његовог одласка на пут, што ће се напослетку и догодити. Љут на Варвару Ставрогину, старији Верховенски поверава се пријатељу:

„– Зар ви мислите – започе опет с болесном надутуошћу, мерећи ме од пете до главе – зар ви можете да замислите да ја, Степан Верховенски, нећу наћи у себи толико моралне снаге да узмем своју торбу – своју сиротињску торбу – да је бацам на своја слаба плећа и да изиђем, да ме занавек нестане одавде, кад то захтева част и велико начело независности? Није ово први пут да Степан Верховенски великодушно одговара на деспотизам, макар и на деспотизам полуделе жене, то јест, најувредљивији и најсуровији деспотизам што га на свету има – без осврта на то што сте ви малочас, чини ми се, допустили себи да се на моје речи осмехнете, поштовани господине мој!“ (Достојевски 1959: 110).

Хроничар је понекад и ироничан, што учачава и Степан када примећује да се осмехнуо на његове узнемирене речи. Наводећи речи Степана Трофимовича о томе како су Липутину познате не „само све појединости о нашем положају, већ да он зна још и нешто више преко тога, нешто такво што ни ви ни ја још не знамо, а може бити нећемо никад ни сазнати, или ћемо сазнати кад већ буде касно, кад се већ више ништа не може поправити“ (Достојевски 1959: 103) он потврђује ограниченост свог знања о приповеданом свету, људима и догађајима, које је, као у овом случају, мање него знање других ликова. Понекад уноси дистанцу у односу на догађаје, речима како му се чини да су отприлике тако гласили, мада их се не сећа баш тачно, не умањујући тиме њихову веродостојност, јер се и тај начин потврђује не само као сведок и хроничар, већ и као реалистички лик фикционалног света романа, коме, као и сваком човеку, нешто и промакне или се нечег не сећа баш најбоље. Пуозданост сведочења поткрепљује позивањем на опште мишљење које је о поједином збивању владало у граду: „Но нисам се задивио само ја – задивио се и цео град, који је већ знао житије господина Ставрогина до тако најситнијих појединости да је право чудо откуда су то могли дознати“ (Достојевски 1959: 53).

Позивање на јавно мњење или градске трачеве омогућава приповедачу да уверљиво приповеда о догађајима којима није присуствовао, као што је, рецимо, разговор Варваре Петровне и Прасковје Ивановне Дроздове, па чак и да нам саопшти шта је Варвара Петровна помислила на крају. Сумњу у невероватност приповеданих догађаја распирује истицањем своје приповедне позиције: „Као хроничар, ја се ограничавам само на то да догађаје изнесем верно, тачно онако како су били, и нисам крив ако буду изгледали невероватни“ (Достојевски 1959: 82–83). Као прави хроничар, Г-в води и забелешке: „Шатов се није узјогунио, него је по мојој забелешци отишао, у подне“ (Достојевски 1959: 153).

¹ „Ви ћете ме помоћи, је л’ те, као пријатељ и сведок“, превод са француског.

Током увода развученог на скоро трећину текста романа доминантан је положај хроничара као интрадијегетичког приповедача. Присутна је свест хроничара да уводи главне догађаје; на пример, када прича о испаду младог Ставрогина у клубу, који је изненада и без повода повукао за нос Петра Павловича, приповедач изјављује: „Додајем да ми је Николај Всеволодович, после четири године, на моје опрезно питање о том случају у клубу, одговорио намрштен: „Да, ја тада нисам био сасвим здрав“ ... „А и нећу истрчавати напред“ (Достојевски 1959: 58).

Изјављујући да неће „истрчавати напред“ Г-в потврђује на почетку исказану намеру да његово приповедање остане у равни догађаја, истовремено наговештавајући своју способност да се креће напред-назад кроз временске слојеве романа. За разлику од главног дела романа, он ту могућност у уводном делу не користи.

Након великог увода почиње главни део романа усмерен на необичне догађаје у чијем средишту је Николај Всеволодович Ставрогин. Истовремено, мења се и глас приповедача, који показује знање о догађајима којима није присуствовао, приповеда о томе шта су ликови рекли или чак мислили, не образлажући, при томе, као што је то чинио у првом делу романа, порекло својих сазнања. Присутна је нулта фокализација, јер приповедач зна више од осталих јунака, и више од онога што би он сам, као књижевни лик, могао да зна, приближавајући се на тај начин свезнајућем приповедачу. У тим примерима Г-в не само да није сведок, већ му о догађајима није причао ни Степан Трофимович, нити је то чуо од других лица. То о чему он приповеда чак није ни опште познато. Ни на један начин он није могао бити тако детаљно упознат са описаним догађајима.

У глави *Код Тихона*, пре него ли чујемо исповест Ставрогина коју ће прочитати Тихон, ми слушамо глас свезнајућег приповедача који нас обавештава како је кориговао текст пре него ли га је унео у приповест:

„Ја уносим тај докуменат у своју причу. Може се узети извесно да је тај текст данас већ многима познат. Допуштам себи само да исправим правописне грешке, доста многобројне, које су ме чак и чудиле, јер је писао човек образован и који је много читао (разуме се, судећи релативно). У слогу нисам учинио никаквих измена, иако је било неправилности (чак и не јасности). Свакако је јасно да писац, пре свега, није књижевник“ (Достојевски 1959: 522–523).

Хроничар не само да тумачи ликове и догађаје о којима приповеда, што и одговара његовој новој улози свезнајућег приповедача, већ и се поставља и у улогу књижевног тумача, који анализира текст који је претходно исправио:

„Овај докуменат, како ја мислим, дело је болести, нечисте силе која је овим човеком овлада. Подсећа на оно кад се болесник, мучен jakim болом, претура по постељи желећи да нађе угоднији положај, да

бар тренутно себи олакша, чак и не да олакша, него да бар на часак додашњу патњу замени другом. Разуме се, ту није стало ни до лепоте ни до разлога за положај. Основну мисао у документу чини страшна непретворна потреба за казном, потреба за крстом, за казном јавном, пред целим светом. Међутим, та потреба за крстом била је у човеку који у крст не верује, 'а већ само то чини идеју', како је Степан Трофимович једном казао, уосталом, поводом сасвим другог случаја.

С друге стране, цео документ је у исто време био нешто немирно, бујно, жељно титрања, нешто хазардно, иако је, види се, написано са сасвим другим циљем. Писац изјављује како 'није могао' да не пише, да је 'приморан', и то је сасвим вероватно; он би био рад да ту чашу, ако се може, мимоиђе, али, изгледа, није је могао мимоићи, и само се користио згодном приликом да учини испад. Јест, болесник се претура по постељи, и хоће једну патњу да замени другом; борба са друштвом изгледа му као најлакши нов положај и он изазива друштво. Доиста, у самом факту оваквог документа осећа се изазивање друштва, ново изненадно, презриво. И жеља је да се само што пре сукоби са каквим било непријатељем ...“ (Достојевски 1959: 523).

Хроничар до знања о лицима и догађајима не долази више као повереник Степана Трофимовича Верховенског; нису му се повериле ни Варвара Петровна нити Јулија Михаиловна, као што су то понекад знале чинити. Ни на један начин хроничар није могао да зна „о низу сусрета у четири ока Николаја Всеволодовича, тим пре што су готово сви његови сабеседници настрадали, на овај или онај начин, пре краја романа, као, уосталом, и он сам“ (Живковић 2020: 124). Нити је могао знати за „сусрете у четири ока Петра Верховенског, који је, додуше, остао жив, али се и журно вратио у Петроград, а и није имао разлога да ма кога извести о својим разговорима који би га инкриминисали“ (Живковић 2020: 124). Нико му није могао пренети последњи разговор Шатова са Маријом, јер је Шатов одмах потом убијен, а Марија је умрла; исто важи за сцену самоубиства Кирилова. Извор његовог знања постаје неко други. Тек када је завера нихилиста окончана убиствима и самоубиствима, у последњој глави *Свршењак*, хроничар поново поприма одлике приповедача са почетка романа, који сведочи о ономе што је чуо, видео или на неки други поуздан начин дознао.

2. Досадашња разматрања улоге хроничара у приповедању код Достојевског могу се разврстати у две главне групе. Прва група теоретичара разликује два приповедна субјекта, хроничара и аутора, инсистирајући „на доследности приповедања и хроничара и аутора“ (Фонг 2012: 11). За други групу проучаваоца не постоје два приповедача, већ само један, хроничар Антон Лаврентијевич Г-в; по њима, „аутор се не понаша као приповедач, па се стога цени хроничарева *мултифункционалност* у структури романа“ (Фонг 2012: 11).

Људмила Ивановна Сараскина (Людмила Ивановна Сараскина) једна је од најпознатијих заступница првог правца у тумачењу приповедне струк-

туре *Злих духа*. Она тврди како хроничар, чак и када поседује знање о представљеним догађајима, „не може да овлада свим експлицитним и тајним садржајем тренутка који је управо прошао“ (САРАСКИНА 1990: 31). Током истог периода јунацима романа се „на различитим местима дешавају различите ствари, чије се значење у потпуности открива тек када се узме у обзир њихов синхронизам и симболичко спајање“ (САРАСКИНА 1990: 31). Зато је поред хроничара, потребан и аутор – два приповедача заједнички уједињују просторне и временске равни романа у складну целину.

Као пример првог приступа можемо издвојити и анализу Џозефа Франка (Joseph Frank). Он тврди да у роману *Зли дуси* постоје два наратора, хроничар догађаја и свезнајући аутор, који се смењују омогућавајући сужавање или ширење наративног фокуса и прелазак са драматичних сцена које приповеда аутор на коментаре хроничара. У већем делу текста романа хроничар је „лик створен само као средство које аутору даје информације о другима, како би помогао у њиховој манипулацији и како би повезао дело у целину“ (FRANK 1995: 473). По Франку, два наратора у роману *Зли дуси* нису никакав структурални недостатак, већ омогућавају: а) већу драматичност догађаја када приповеда свезнајући аутор, б) уверљивије коментаре када је на сцени хроничар–приповедач и, в) лакши прелазак са драматичних сцена на коментаре ликова и њихових поступака. Он посебно истиче ефекат хроничаревог „личног“ гласа који доприноси уверљивости представљених догађаја: „Ниједан наратор у трећем лицу није могао имати исти утицај као нараторов лични ‘глас’, који догађајима даје посебан квалитет и атмосферу“ (FRANK 1995: 474).

Уколико прихватимо мишљење о два приповедача, хроничару и аутору, остаје нејасно зашто је Достојевски уопште уводио лик Антона Лаврентијевича као наратора, када се све време приповедање могло извести гласом свезнајућег аутора, који се може лако мењати и прилагођавати приповедној ситуацији. Други приступ далеко више одговара тексту романа *Зли дуси*: формално гледано, приповедач је увек и само један од ликова романа, више пута поменути Антон Лаврентијевич Г-в. Од савремених заступника другог приступа издвајамо анализу До Хај Фонга (До Хай Фонг).

Фонг разликује четири приповедна гласа хроничара романа *Зли дуси*: 1) глас хроничара–очевица, 2) глас хроничара–преносиоца гласина, 3) глас хроничара–ошвореног аутора и, 4) глас хроничара–скривеног аутора (Фонг 2012: 15–16).

1) Први глас је у истој равни са другим ликовима и преноси чињенице до којих је непосредно дошао. Хроничар–очевица дејствује када се налази у „истом простору и времену са ликовима (носиоцима фабуне) у *hic et nunc* радње“ (Фонг 2012: 15). Одликује га „непосредност његовог односа према ликовима и догађајима“ (Фонг 2012: 15). Важно је истаћи да хроничар–очевица „заузима унутрашњу позицију у односу на одређену ситуацију, али спољну позицију у односу на ликове“ (Фонг 2012: 15). Зато он може „испровоцирати ликове на самооткривање и описати ‘атмосферу’ радње изнутра:

уочити и најмање реакције учесника сцене на оно што се дешава и анализирати их споља“ (Фонг 2012: 15).

2) Други глас је, као и први, у оквирима приповедног света романа и његових ликова и „управља информацијама које се у овом друштву деле у виду гласина“ (Фонг 2012: 15). Хроничар постаје „преносилац гласина“ када му је онемогућено „непосредно и природно преношење чињеница“ (Фонг 2012: 15). Догађаје које представља не може сагледати у целини, јер се „гласине појављују одмах након конкретних радњи“, док прича још увек траје и док „њени резултати још увек нису познати“ (Фонг 2012: 15). Хроничар–преносилац гласина тако „заузима спољашњу позицију у односу на конкретне догађаје (радње), али унутрашњу позицију у односу на причу у целини“ (Фонг 2012: 15).

3) Трећи глас хроничара–отвореног аутора заузима „спољашњи положај у односу на причу која се прича и унутрашњи положај у односу на приказану стварност у целини“ (Фонг 2012: 16). Његови аргументи „одликују се високим степеном генерализације и универзалности“ (Фонг 2012: 16), често попримају облик афоризма или универзалног става, „настају негде ван главних линија радње и одају утисак изолованости од конкретне приче“ (Фонг 2012: 16). Приповедање се не односи на „конкретне чињенице, већ на лик јунака или на причу у целини“ (Фонг 2012: 16). Хроничар–отворени аутор свезнајући је „само када се говори о причи која се прича. Идући даље од приче, он постаје ограничен“ (Фонг 2012: 16).

4) Четврти глас хроничара–скривеног аутора „реконструира пуну слику догађаја којима није сведочио“ (Фонг 2012: 16). Као по правилу, он се „крије иза смислених чињеница у камерним сценама, тајним састанцима, где се одвијају интимни разговори између ликова или њихова унутрашња борба“ (Фонг 2012: 16). У тим примерима „хроничар заиста постаје писац, претпостављајући и допуњајући све празнине у наративу“ (Фонг 2012: 16–17).

Фонг са правом групише „променљиве позиције (‘лица’) у две групе: ‘личне’ и ‘ауторске’” (2012: 15). Прва два гласа ближа су догађајима, друга два аутору: „ауторско и неауторско стапају се у једну целину – ствара се синтетичка слика“ (Фонг 2012: 13) Хроничар је *хибридни* приповедач, јер га чине четири приповедна гласа; одликује га *динамизам* приповедања – изражен у кретању од стварности ликова романа ка стварности света аутора и обратно.

3. За разлику од Фонга, који препознаје четири приповедна гласа у роману *Зли дуси*, ми разликујемо два гласа: хроничара–повереника и хроничара–аутора. Хроничар–повереник приповеда тако што је присуствовао догађајима или је о њима имао мање или више поуздане информације (то не морају бити само гласине). Хроничар–аутор приповеда на основу знања које му позајмљује свезнајући аутор (Достојевски), повезујући догађаје у једну целину.

Први глас (хроничара–повереника) поседује знање о стварности романа, то је „унутрашње“ знање књижевног лика о свету који настањује, пре свега о Степану Трофимовичу чији је пријатељ и повереник. Други глас (хроничара–аутора) потребан је када је знање „спољашње“ – то је ауторово, пишчево знање о историји, свету, Нечајеву, нихилистима, руским либералима и револуционарним демократама. Хроничар–аутор поседује свезнање и у фикционалну стварност романа уноси стварност света односно ауторове идеолошке ставове – политичке и религиозне идеје. Кроз лик и фигуру хроничара Достојевски генијално успева да у аутономну структуру уметничког дела неприметно унесе свој ауторски глас.

Два приповедна гласа хроничара Антона Лаврентијевича граде два (скривена) романа у оквиру текста *Зли гуси*. Први је *Сенџиментална историја Сџејана Верховенској*, а други *Морална драма Николаја Сџавројина*. И у првом и у другом роману приповедач је један од споредних ликова, већ поменути Антон Лаврентијевич Г-в. Љубавна прича доминантна је у првом делу, а авантуристичка у другом делу текста романа, на исти начин као што је хроничар–повереник доминантан на почетку романа, да би првенство касније преузео његов књижевни близанац – хроничар–аутор. У првом делу (роману) доминира љубавна прича, па је онда приповедач сведок и хроничар, човек од поверења Степана Верховенског који има увид у његов приватни и љубавни живот. У другом делу (роману) у жижи је авантуристичка прича заснована на идеологији, па је зато приповедач доминантно свезнајући. Теми првог текста одговарао је интрадијагетички хроничар–повереник. Антон Лаврентијевич Г-в наставља свој живот и у другом тексту, добијајући особине свезнајућег приповедача, које су неопходне за представљање нове теме. Функција повереника бледи, док особине свезнајућег приповедача постају све израженије. Извор хроничаревог знања више не долази из света романа, од других ликова, већ из стварног света – од аутора.

Два приповедна гласа спајају се у једну целину, као што се два романа стапају у један – роман *Зли гуси* Ф. М. Достојевског. Први глас хроничара–повереника доминантан је када се приповеда о нечему скривеном, када се представља приватан живот Степана Верховенског; други глас хроничара–аутора преовладава када живот јунака Николаја Ставрогина – због кривице, завере, злочина – постане разоткривен, контекстуализован и јаван. Глас хроничара–аутора омогућава да у фикционални свет романа продре стварни свет и антинихилистичка позиција писца. Прикривени однос аутора према лику Ставрогина можемо препознати у анализи Карена Степањана (Карен Степањан):

„Ставрогин заузима средишње место у размишљањима и искуствима хроничара. Он помно прати Ставрогина, покушавајући да га разоткрије (резултат дугог размишљања било је расуђивање о лику Ставрогина – у поређењу са Луњиним, декабристима, Љермонтовим – ова расуђивања прате хроничареву причу о шамару Шатова). Однос хроничара

према Ставрогину изражен је и у његовом портрету који хроничар даје и који одаје демонизам не само Ставрогинове природе, већ и природе самог хроничара, који га посматра очигледно нељубазним погледом“ (СТЕПАНИХ 2010: 253).

Роман *Зли дуси* прожет је снажном имплицитном полемиком са романом *Шта да се ради?* Николаја Чернишевског. Уметничка вештина Достојевског је у томе што је своје ставове уткао у споредни лик романа, младог хроничара Антона Лаврентијевича Г-в. Добро сакривен у лик хроничара – аутора, Достојевски као свезнајући приповедач износи идеолошку осуду Петра Степановича Верховенског (који је замишљен као књижевни пандан Нечајеву),² Николаја Ставрогина, али и западног либерализма и ниҳилизма у целини.³ И у роману и у белешкама уз роман, Достојевски представља Степана Трофимовича и „његову генерацију као духовне очеве генерације којој припада Нечајев“ (WASIOLEK 1968: 12). Да је приповедач *Злих дуса* све време био само (нескривени) свезнајући аутор, и да је приповедање било ограничено само на живот Николаја Ставрогина и групу завереника, роман би лако склизнуо у неуметнички идеолошки текст. Пошто у *Злим дусима* Достојевски „интервенише без признавања своје интервенције као аутора“ (САТТЕАУ 1989: 308) – створен је један од најбољих романа руске и светске књижевности.

Први роман, љубавну причу између Степана Верховенског и Варваре Ставрогине завршава свезнајући хроничар–аутор, а не хроничар–повереник, јер се она трагично завршава смрћу Степана Трофимовича. Старији Верховенски кренуо је пешке на своје последње путовање. Он не унајмљује кочије како се не би сазнало где иде, што значи да бежи од куће – од Варваре Петровне Ставрогине. Пут и бекство најавио је у уводном делу романа. Носи штап, путну торбу и кишобран. Све нам то саопштава хроничар–аутор, који није са њим, већ накнадно реконструише догађаје на путу. Након што су га успут покупили и повезли сељаци запрежним колима, он се на путу спријатељио са књигоношом Софијом Матвејевном, која је пародирана двојница Варваре Ставрогине. То није њена прва појава у роману. Много раније помиње се продавачица Јеванђеља којој су потурили скаредне фотографије, па је због тога морала да напусти град; наговештена је група завереника који посредно, преко књигоноше, скривају Јеванђеље. То је алузија на групу око Ставрогина и млађег Верховенског који искривљују јеванђеоско учење, али и на старијег Верховенског који је погрешним учењем оскрнавио, загадио

² Сергеј Геннадиевич Нечајев (Сергеј Геннадиевич Нечаев 1847–1882), аутор *Кашеизма једној револуционара*, био је револуционар и истакнута фигура ниҳилистичког покрета. Нечајев је 1869. побегао из Русије након што је био умешан у убиство саборца Иванова. Ухапшен је у Швајцарској 1872. године и изручен у Русију, где је осуђен на двадесет година затвора. Умро је у затвору.

³ „Већина књижевних критичара деветнаестог века идентификовала је *Зле дусе* као антиниҳилистички роман“ (GREGORY 1979: 444).

младу душу Николаја Всеволодовича Ставрогина: уместо да у невину душу усади благу вест и развија добро у њој, он је посејао семе сумње, зла и разврата.

Степан Верховенски озбиљно се разболео и није у стању да се укрца на брод којим би наставио пут; тако „настадоше два страшна дана у њеном животу“ (Достојевски 1959: 813). Приповедач постаје необичан спој свезнајућег и приповедача повереника; он истиче како се тих дана Софија Матвејевна и „сад сећа стресајући се“ (Достојевски 1959: 813). Док она чита одломак из Апокалипсе, Степан препознаје себе као *млакој*. Уплашен од близине смрти и страшног суда стари Верховенски завапи да га она никада не остави. Приповедач цитира Софијине речи која му је она пренела након описаних догађаја, стављајући на себе привремено маску хроничара–повереника који говори само оно што је чуо или видео: „У том тренутку било ми је много жао за њега’ – причала ми је она после“ (Достојевски 1959: 815).

Повремено појављивање гласа хроничара–повереника у оквиру сада доминантног свезнајућег приповедача има, као што смо већ истакли, функцију повезивања два романа (две приче, љубавне и авантуристичке) у једну целину. То се постиже и пародијом авантуристичког романа, што у суштини представља одлазак на пут, са торбом и амрелом у руци, пешице, Степана Трофимовича. Препричавајући свој живот Софији Матвејевној и уносећи романсирану верзију љубави између њега и „црнке“ (Варваре Петровне) и „плавуше“ (Дарје Петровне), „утолико већом жестином и мрзошћу удари он сад на нихилисте и ‘нове људе“ (810). Још један начин уланчавања љубавне приче Степана Трофимовича и авантуристичке приче „његове деце“, пре свих Ставрогина, јесте прво помињање језера, а онда *Јеванђеља ѿ Луки* (8, 32–36).

Кроз прозор собе у коју се сместио са Софијом могло се видети „велико језеро“ (Достојевски 1959: 807), али га он ни не погледа. Нешто касније, он тражи да му она прочита део из *Јеванђеља*, „оно о свињама“, јер се сећа како су „зли дуси“ (Достојевски 1959: 816) изашли из човека, ушли у свиње које се подавише у језеру. Хроничар–аутор подсећа читаоца да је, као добар познавалац *Јеванђеља*, Софија Матвејевна одмах пронашла „оно место које сам ја као епиграф истакао у мојој хроници на прво место“ (Достојевски 1959: 817). Након читања библијског текста Степан Трофимович Верховенски је бунцао, да би се напоследку онесвестио. Када се пробудио, „пожелеле да погледа кроз прозор: ‘Tiens, un lac... ах, боже мој, језеро, а ја га још нисам ни видео!...“ (Достојевски 1959: 818). Путем ознаке *језеро* вратио је у приповест зле духе који су ушли у заверенике, *његову децу*. Спајање два романа, љубавног и авантуристичког, потпуно је остварено, јер се у следећој реченици најављује долазак Варваре Петровне: „У тај мах, пред улазом затутњаше нека кола и у кући наста невиђена узбуна“ (Достојевски 1959: 818).

Свезнајући хроничар–аутор је и даље присутан; мада тим догађајима није присуствовао, он приповеда о последњим данима Степана Верховенског и сцени када он коначно изјављује љубав Варвари Ставрогиној. Мало је

вероватно да би тако деликатне и интимне детаље Антону Лаврентијевичу могла накнадно испричати Софија Матвејевна, а још мање Варвара Ставрогина. На поузданог извора Лаврентијевичевог приповедања, Степана Верховенског, који је раније свом поверенику препричавао своје мисли и доживљаје, не може се рачунати јер он убрзо умире.

Љубавну сцену између Варваре Петровне и Степана Верховенског приповеда хроничар–аутор. Она га налази у селу Устјево, где долази са пратиљом Дашом, коју шаље по лекара. Степан Трофимович коначно изјављује љубав својој пријатељици:

„Степан Трофимович је чврсто стезао руку. Она му задуго не даде да говори. Он принесе њену руку својим уснама и стаде је љубити. Она стиснула зубе и гледа негде у кут.– Je vous aimais! – оте му се, најзад. Никад, никад она није од њега чула оваквих речи и овако изговорених.
– Хм! – мукну она у одговор.
– Je vous aimai s toute ma vie... vingt ans!⁴ Она је стално ћутала – минут, два, три“ (Достојевски 1959: 821).

Затим га она подсећа на његова неверства: како се „био спремио за Дашу“, и како је због ње „везао нову мараму око врата...“ (Достојевски 1959: 821). А онда подсећање на сцену у вењаку у Скворешњицима и „цигаре увече, код прозора...“ (Достојевски 1959: 821).

Двадесет година је прошло, а она је још љута због његове неодлучности, зато што је био млак, зато што је није ни одбио ни узео. Он јој поново изјављује љубав, а она тражи да јој Софија Матвејевна насамо исприча све о себи и сусрету са Степаном Верховенским. Уплашена Софија све је исприповедала, а нарочито је била збуњена када је препричавала Степанову биографију, посебно део о црнки која је у њега заљубљена већ двадесет година, „јер опази да Варвара Петровна има беле власи и да ни најмање не личи на ‘црнку’.“ (Достојевски 1959: 823). Хроничар–повереник на кратко се појављује када изјављује: „Уопште, ја сам се веома зачудио кад сам, доцније, дознао од Варваре Петровне да се он није нимало уплашио од смрти.“ (Достојевски 1959: 826). То је заправо и све што је могао да сазна од Варваре, док никако није могао да зна све оне детаље разговора које је тако детаљно описао. У својеврсној исповести пред смрт Степан помиње свог сина, Петрушу и Шатова, не знајући његову судбину; након што је њен пријатељ преминуо, Варвара изјављује како нема више никога на свету. Лекар је подсећа да има сина, а она, „као да је наслутила“ (Достојевски 1959: 829), примећује приповедач, тврди да сина нема. И на тај начин се још једном увезују два романа у један.

Хроничар–повереник враћа се врло брзо, у последњој глави романа, под насловом *Свршењак*. У њој реконструише догађаје након убистава и самоубистава, ослањајући се на оно што се у варошици могло чути или на

⁴ „Волео сам вас целог свог живота... двадесет година!“ (превод са француског).

чињенице. Тако, на пример, када приповеда о судбини Виргинског, он каже: „За њега се чује да сад даје отворене изјаве“ (Достојевски 1959: 836). Или, када је реч о Липутину, то чини на следећи начин: „Кажу, имао је пасош на туђе име и могао је сасвим сигурно да умакне преко границе“ (Достојевски 1959: 837). И када приповеда о Толкаченку, опет се позива на јавности познате ствари: „И он је, чује се, намеран да говори на суду“ (Достојевски 1959: 838). На чињенице се позива када извештава о самоубиству Николаја Ставрогина: „Уосталом, остаје ми да испричам још један тужан догађај. Ограничићу се само на чињенице“ (Достојевски 1959: 838). Антон Лаврентијевич поново је хроничар скорашњих и необичних догађаја који су се одиграли у његовом месту, као што је то био и на почетку романа.

4. Заслепљен појавом Николаја Ставрогина и његовим особинама јунака авантуристичког романа, као и нихилистичком идеологијом коју он представља и реализује у *Злим дусима*, читалац не сагледава у потпуности величину, значај и обим љубавне фабуле или *Сенџиментјалне историје Сџејана Верховенског*. Њен смисао у целини романа остварује се преко друге, авантуристичке фабуле – *Моралне драме Николаја Сџавроина*.

Први фабуларни ток говори о неоствареној љубави Степана Верховенског и Варваре Ставрогине. Немогућост исказивања љубави (догађај у врту) природно води изопачењу њихових потомака. Степан Верховенски представљао је фигуру оца младом Ставрогину док је био његов учитељ. Ван брака и ван породичних односа, његово васпитање без љубави изопачило је душу дечака. Млађи Верховенски осећао се све време одбаченим, јер је његов отац преузео улогу оца Николаја Ставрогина, а њега није ни виђао, а камоли васпитавао. Зато Петар Верховенски гаји помешана осећања према Николају Ставрогину: диви му се, чак га и обожава, али га истовремено и мрзи, јер је заузео његово место код оца. Искуплење Ставрогина није могуће, јер он и није покренуо посрнуће своје душе, већ његов учитељ, старији Верховенски.

У необично дугачком уводу хроничар–повереник примећује да између одраслог човека (Степана Верховенског) и детета (Николаја Ставрогина) није било „нимало растојања“ (Достојевски 1959: 49). Степан Верховенски „имађоше сталну потребу за правим пријатељем од поверења“ (Достојевски 1959: 49), а како још није за повереника имао нашег хроничара „није се предомишљао да ово мало створење, једва за педаљ одрасло, учини својим пријатељем и повереником“ (Достојевски 1959: 49). Такав однос показао се као рђав за формирање личности малог Ставрогина; пут злим дусима у душу дечака отворио је Степан Верховенски, претварајући његов карактер у демонски а његову личност у звер. Како између учитеља и ученика није било „растојања“, с разлогом можемо претпоставити да је он дечаку преносио своје либералне идеје које је он тешко могао разумети, али и своја размишљања о женама и љубави; уосталом, иза њега су два брака, а и некаква веза са дечаковом мајком, која га у то време идеализује градећи од њега лик

песника о коме је маштала у младости. Степан је плаховит, неретко хистеричан и охол, па су и то особине које је лако могао усадити у детињу душу. Тако је он често „будио свог друга од десет или једанаест година, само зато да пред њим у сузама излије своја уцвељена осећања или да му повери какву домаћу тајну; и није слутио да то никако није смело бити. Падали су један другом у загрљај и плакали обојица“ (Достојевски 1959: 50).

Утицај Степана Верховенског био је сталан и дуготрајан, трајао је пуних осам година, од дечакове осме до шеснаесте године, тако да је, закључује хроничар–повереник, учитељ „унеколико разорио живце свог питомца“ (Достојевски 1959: 50). То да њих двојица нису само расправљали о текућим догађајима, већ да су се дотицали важних емотивних, али и духовних тема, о „узвишеним стварима“ показују следећи речи: „Биће да се пријатељи нису плачући бацали ноћу један другоме у наручја једино због неких домаћих згодица“ (Достојевски 1959: 50). У којој мери су живци Николаја Ставрогина били разорени, убрзо сазнајемо, набрајањем три његова престапа која су указивала или на његову умну поремећеност – лудило – или на изузетну поквареност његове душе спремну на много гора злодела него на пакости које ће приповедач на том месту изнети.

Зато нема покајања и искупљења Николаја Ставрогина у глави *Ког Тихона*. Њега би могао да спаси само онај ко га је и гурнуо у пропаст, али он то не чини, јер спасава себе: одлазак на пут Верховенског је покушај сопственог спасавања због грешке у летњиковцу, када није запресио Ставрогину. На путу, који је симболички хронотоп пута у смрт, он коначно изјављује љубав Варвари Ставрогиној, окајава грех неисказане љубави и умире. За њихову децу то је исувише касно. Проклетство неостварене љубави пренели су на своје синове, који, уместо да воле – мрзе и уништавају – прихватајући у пракси нихилистичку идеологију, против које се Фјодор Михаилович Достојевски снажно, целокупним умом и свим срцем борио.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Достојевски, Фјодор М. *Зли гуси*. Превела Косара Цветковић. Београд: СКЗ, 1959.
- Живковић, Зоран. Увод: *Зли гуси* или коб мушке лепоте. У: Фјодор Михајлович Достојевски. *Зли гуси*. Београд: Самостално приређивачко издање Зорана Живковића, 2020, 33–144.
- Фонг, До Хай. Хроникер как художественное решение проблемы соборности в романах Ф. М. Достоевского 1870-х гг. *Новый филологический вестник*. № 1 (20) (2012): 11–20.
- Сараскина, Людмила Ивановна. *«Бесы»: роман-предупреждение*. Москва: Советский писатель, 1990.
- Степанян, Карен. *Явление и диалог в романах Ф. М. Достоевского*. Санкт Петербург: Крига, 2010.

*

- BAGBY, Lewis. *First Words. On Dostoevsky's Introductions*. Boston: Academic Studies Press, 2016.
- CATTEAU, Jacques. *Dostoevsky and the Process of Literary Creation*. Translated by Audrey Littlewood. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- FRANK, Joseph. *Dostoevsky: The Miraculous Years (1865–1871)*. Princeton: Princeton University Press, 1995.
- GREGORY, Serge Vladimir. Dostoevsky's *The Devils* and the Antinihilist Novel. *Slavic Review*, Vol. 38, No. 3 (Sep., 1979): 444–455.
- WASIOLEK, Edward. Introduction. In: *The Notebooks for 'The Possessed' by Fyodor Dostoevsky*. Edited and with an Introduction by Edward Wasiolek. Translated by Victor Terras. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1968, 1–22.

Kornelije D. Kvas

TWO NOVELS IN THE NOVEL *DEVILS* BY F. M. DOSTOYEVSKY

Summary

The paper discusses the problem of the narrator in the novel *Devils* by F. M. Dostoevsky. In one part of the novel, the narration is limited by the knowledge of the chronicler of the events, Anton Lavrentievich G-v, who, as the novel character, tells the story in which he participates. In the second part of the novel, the chronicler unexpectedly obtains the characteristics of an omniscient narrator. The change in the narrator's knowledge is a consequence of the existence of two narrative voices, the chronicler-confidant, and the chronicler-author. Analysis of narrative voices reveals the presence of two novels in the novel *Devils* by F. M. Dostoevsky.

Универзитет у Београду – Филолошки факултет
Катедра за Општу књижевност и теорију књижевности
Студентски трг 3, 11000 Београд
kornelije.kvas@fil.bg.ac.rs

Примљен: 24. фебруара 2022. године
Прихваћен за штампу априла 2022. године

Мср Софија Скубан

ДУАЛНОСТ КАО ЕСЕНЦИЈА БИЋА: ФЕНОМЕН ПОДВАЈАЊА ЛИЧНОСТИ У РОМАНИМА *БРАЋА КАРАМАЗОВИ* ФЈОДОРА ДОСТОЈЕВСКОГ И *ПРОКЛЕТА АВЛИЈА* ИВЕ АНДРИЋА

Рад ће се бавити принципом дуалности у романима *Браћа Карамазови* Фјодора Достојевског и *Проклетја авлија* Иве Андрића, и то кроз призму подвојених личности – Ивана и Дмитрија Карамазова, Карађоза, Ћамила и Џем-султана. Подвајање личности најчешће се јавља као последица унутрашње борбе добра и зла у јунацима, због чега бива наглашено коришћењем библијске архетипологије. Рад ће се, стога, позивати на старозаветне и новозаветне архетипе који служе као подтекст романа и које Достојевски и Андрић користе при креирању универзалних значења. Циљ рада је да укаже на значај дуалности као једног од основних принципа на којима се граде дела Достојевског и Андрића, као и на интертекстуалне повезнице међу делима и утицај Достојевског на целокупну српску књижевност XX века.

Кључне речи: дуалност, подвајање личности, Библија, архетип.

Поетика Фјодора Достојевског, као једне од најутицајнијих фигура у светској књижевности, оставила је дубљи траг на стваралаштво српских књижевника 20. века него што је то у досадашњим студијама запажено (Радловић 2011: 55). Међу њима јесте и Иво Андрић, а један од начина на који се могу остварити интертекстуалне повезнице међу делима ове двојице писаца јесте кроз призму религијског подтекста. О утицају религије и православног учења на стваралаштво Достојевског није потребно посебно говорити: тврдња Николаја Берђајева да је аутор *Браће Карамазових* хришћански писац у већој мери од било ког другог књижевника (1981: 167), упркос помало неспретно формулисаној квантификацији, свакако је основана имајући у виду прожетост пишећих дела хришћанским идејама и окупираност проблемима искушења, греха, жртве, патње и искупљења. Андрић, с друге стране, религију посматра у универзалнијем оквиру, будући

да његова лична религиозност није везана ни за какав одређени „религиозни *credo*“, већ се његова размишљања о духовности и концепту вечног живота могу применити на било коју вероисповест којом се писац у својим делима бави (KUPAREO 1978: 309). Ипак, Андрић у својим романима и приповеткама показује окренутост ка „хришћанским идеалима љубави, лепоте, доброте и истине“ (РАДУЛОВИЋ 2011: 55). Значај религије за стваралаштво Достојевског и Андрића видљив је и у њиховој тежњи ка креирању универзалних значења, која бивају наглашена на сличан начин коришћењем библијске архетипологије; штавише, како тврди Радуловић (2011: 63), Достојевски представља једног од Андрићевих директних претходника и учитеља када су у питању начини интерпретације *Новой заветџа* као књижевне грађе и његово довођење у сложену наративну конструкцију.

Роман *Браћа Карамазови*, духовни и идеолошки тестамент Достојевског, немогуће је посматрати без увида у његов религијски подтекст. Поред тога што бројне алузије на Књигу о Јову и централно место проблема патње и постојања Бога доприносе читању дела као модерне верзије старозаветне теодицеје (TERRAS 1998: 127), пишчева окренутост хришћанским идеалима љубави, пожртвовања, доброте, истине и искупљења греха кроз патњу достиже врхунац у овом роману. *Проклејџа авлија*, с друге стране, иако мање експлицитно окупирана хришћанским питањима, не само што је настала по структурном узору на јеванђеља будући компонована од четири приче о страдању јунака исприповедане од стране четири различита приповедача (НИКИЋ 2020), већ овај роман свој целокупни оквир налази у старозаветним и новозаветним архетипима.

Један од феномена у романима *Браћа Карамазови* и *Проклејџа авлија* за које библијски архетипи служе као подтекст јесте појава подвојених јунака, која представља само једну од бројних манифестација дуалности као једног од централних обележја стваралаштва Достојевског и Андрића. Поред тога што дуалност представља основу романа Достојевског због чега се они одликују својеврсном полифонијом, она се јавља и на другим нивоима, манифестујући се кроз парове јунака, супротстављање идеја и филозофија, али и појаву подвојених личности. Код Достојевског све „тежи ка дијалогу, ка дијалашком супротстављању као своме центру. Све је средство, дијалог је циљ“ (Бахтин 1967: 334). У Андрићевим делима, пак, дуалност се најчешће манифестује кроз појаву двеју супротстављених страна – била то два јунака као појединци, две нације, две вере, или се то односило, као што је то чест случај и код Достојевског, на поларитете чулног против духовног, хаоса против реда, нагона против морала (IVON 2012).

Ови поларитети често су присутни унутар самих ликова, због чега се може говорити о појави подвојених личности. Код јунака Достојевског подвајање личности најчешће је узроковано унутрашњим дијалозима и унутрашњим борбама која се одвијају на етичком или идеолошком нивоу: стога и (праве) дијалоге код Достојевског, како тврди Бахтин, не воде целовити, већ разбијени гласови (1967: 339). Поред тога, и бројни двојнички парови који

се појављују у романима Достојевског могу се сматрати рефлексijом или екстензијом, унутрашњих сукоба: креирањем једног или више алтер ега својих протагониста који отелотворују одређену страну њихових личности, Достојевски екстернализује унутрашњи дијалог и измешта га на актантско-фабуларни ниво (LUDVIG 2000), тежећи „да из сваке противречности у једноме човеку начини двоје људи, да би драматизовао ту противречност и екстензивно је развио“ (Бахтин 1967: 82–83).

Дуалност као одлика Андрићевих јунака, с друге стране, врло често је узрокована њиховом обитавањем у својеврсном међупростору, у расцепу између два света од којих ни једном у потпуности не припадају: као што сам писац каже за своје јунаке у *Травничкој хроници*, „то су људи са границе, духовне и физичке, са црне и кржаве линије која је услед неког тешког и апсурдног неспоразума потегнута између људи, божјих створења, између којих не треба и не сме да буде границе“ (ANDRIĆ 2003: 317). Стога, подвојеност Андрићевих јунака, на први поглед, више је условљена друштвено-историјским контекстом – нарочито етничким и верским факторима – него унутрашњим борбама заснованим на етичким дилемама и идеолошким тражењима као код јунака Достојевског. Међутим, управо ово обитавање у расцепу међу световима доводи до кризе идентитета при којој се код Андрићевих јунака јавља потреба за ескапизмом, за окретањем оном митском, архетипском, свевременом.

Један од јунака Фјодора Достојевског који представља отелотворење подвајања личности и борбе добра и зла јесте Иван Карамазов, према мишљењу многих критичара и најинтригантнији и најсложенији лик из романа *Браћа Карамазови*. Изузетно интелигентан и образован, али истовремено и обузет таштином, презиром према другима и самозадовољством, декларисани атеиста окупиран проблемом људске патње и опседнут питањем постојања Бога, дуалност природе Ивана Карамазова једна је од његових кључних особина, а унутрашњи сукоб који из ње проистиче јесте тај који доводи до јунаковог готово трагичног пада. У константној потрази за Богом и разрешењем проблема теодицеје, али истовремено обузет бројним сумњама и етичким питањима, Иванове „незауостављиве антиномије мишљења“ га „парцелизирају као особу“ и на крају „доводу до својеврсне ентропије разума“ (LUDVIG 2000: 160). Иван се све време налази у међупростору између своје савести и своје жеље, између морала и амбиције, што доводи до тога да су његови поступци некад у потпуној супротности са његовим осећањима и свесним намерама, изненађујући и њега самог.

Подвојеност Иванове личности отелотворује се и преноси на раван фабуле и кроз неколико ликова који служе као његови двојници: од Смердјакова, Ивановог полубрата и другог, *ниже* је који представља „ону страшну казну која вреба човека“ (БЕРЂАЈЕВ 1981: 92–93), преко Коље Красоткина као Иванове дечачке верзије до самог Великог инквизитора који, попут Смердјакова, реализује идеје које Иван износи само у теорији и који је, иако креација Ивановог ума, истовремено и пројекција његових најдубљих мисли и

идеја, готово представљајући оличење Ивановог суперега (TERRAS 1998: 114). Ипак, Иванов најупечатљивији двојник јесте сам ђаво: увођењем лика такозваног *ђавола Ивана Карамазова*, који се најчешће тумачи као халуциногени продукт Иванове измучене психе или визија узрокована нечистом савешћу, Достојевски указује на непрестану борбу добра и зла која се води у Ивановој свести и подсвести, а чији подтекст представља, између осталог, и библијско искушавање Христа у пустињи од стране ђавола (РАДУЛОВИЋ 2011: 55), које, не случајно, чини и део поеме о Великом инквизитору, Ивановог животног дела. Одолевши Сотониним искушењима представљеним кроз три питања, Христ је изборио слободу за човечанство. Међутим, према мишљењу Великог инквизитора, он је погрешно проценио шта човечанству треба и за шта је способно: људи нису спремни за слободу, она им доноси само патњу и од ње их је потребно избавити, што постаје мисија Великог инквизитора. Проблем слободе и патње заокупља ум Ивана Карамазова, а његова потрага за слободом добија радикалне размере бивајући окончана мисаоним извршењем злочина (ARMANINI 2003: 15, 21).

Ђаво Ивана Карамазова, дакле, више је од просте халуциногене визије – он представља реализацију тамне, несвесне стране јунакове личности која прети да постане доминантна; он је неодвојиви, органски део њега самог који стоји на супрот његовој, ипак присутној савести, као што и сам јунак признаје у епизоди разговора са ђаволом (епизоди о чијем значају говори наслов поглавља у роману: „Ђаво. Кошмар Ивана Карамазова“): „Ти си оваплоћење мене самог ... мојих мисли и осећања само најодвратнијих и најглупљих ... Ти си ја, лично ја, само са другом њушком“ (Достојевски 2003б: 380–381). Стога, за разлику од Аљоше који представља христолику фигуру (НИКИЋ 2020), Иван се може донекле сматрати демонском фигуром, а *његов* ђаво се, узимајући у обзир јунакову дубоку подвојеност, може посматрати не само као реализација тамне стране Иванове личности, већ и „травестија његове душевне расцијепљености доведена до крајности“ (LUDVIG 2000: 159). Не успевајући да одоли Сотониним искушењима, Иван „стиже до крајњих граница подвајања личности“, због чега му се унутрашње зло „приказује као његово друго ја и растрже га“ (БЕРЉАЛЕВ 1981: 92).

Истинску демонску фигуру у роману, ипак, представља Смердјаков – осим што искушава Ивана и Дмитрија попут ђавола коју искушава Христа, он има сличности и са ликом *Ивановој* ђавола, будући да се први може сматрати оличењем физичког, а други метафизичког зла (LUDVIG 2000). Иванов ђаво се, коначно, може сматрати и двојником Великог инквизитора, где први утеловљује лакрдијашки и готово банализован приступ проблематици зла, док други представља праву реализацију антихришћанског духа (LUDVIG 2000). Све ово указује на тежњу Достојевског да и зло као неумитну силу унутар људског духа прикаже кроз дуалну природу, која за писца представља есенцију свих појава.

Слична подвојеност заснована на присуству демонских елемената присутна је и код Карађоза, једног од главних јунака *Проклетје авлије*. Самим

поступком именовања, којим се и Достојевски неретко служи при карактеризацији ликова, Андрић наговештава дуалну природу управниковог карактера – док Латиф ага на турском значи нежни, име Карађоз односи се на гротескну личност из турског позоришта сенки (ТАРТАЉА 1979). Ова промена имена одсликава и трансформацију која се одвија у Карађозовој личности: живахан, бистар и паметан дечак, заљубљен у књигу и игру, из корена се променио почевши да се дружи са морално исквареним људима, због чега је „упао у сумњиве послове и дрске подвиге свога друштва и дошао у сукоб са законом“ (Андрић 1981: 26). Управо како би се вратио са грешног пута којим је кренуо, Карађоз бива узет службу не би ли постао добар полицајац и узоран грађанин, чиме почиње његов успон ка месту управника Проклете авлије, али и (привидни) повратак ка оној *нежнијој* страни његове личности. Ипак, чини се да она друга, *тројескна* страна Карађозове личности наставља да постоји, читавајући се, пре свега, кроз управников амбивалентан однос према затвореницима који се креће од изузетне суровости и нечовечности до изненађујућих испада саосећања и благонаклоности, састојећи се од „бескрајног и неухватљивог преплитања тих супротности“ (Андрић 1981: 29–30), због чега је од ранијих управника био и „много гори, тежи и опаснији и, у извесном смислу, понекад бољи и човечнији“ (Андрић 1981: 29–30). Ово понашање сачињено од низа крајности може се посматрати и „у знаку симболичких ритуала инверзије; то је лудило у којем има методе“ (НЕМЕС 2014: 189).

Упркос Карађозовој наводној трансформацији од једног ка другом поларитету сопственог карактера, он се, више но било који други становник Проклете авлије, може сматрати демонском фигуром. Уколико се цариградски затвор Депосито посматра не само као фукоовска хетеротопија, већ и као својеврстан демонски простор, „ђаволски оток“, специфичан противсвет насиља и самовоље (LAUER 1987: 173–192) – управо као што је случај и са затвором у Омску у *Зайисима из мртвој гома* Фјодора Достојевског – онда се Карађоз, будући на њеном челу, може сматрати оличењем ђавола, на кога подсећа и по самој дуалној природи личности, могућности брзе и ефикасне трансформације, али и незаситој жељи за моћи и управљањем (НЕМЕС 2014: 192). Свеprisутност демонског како у простору Проклете авлије, тако и у самим њеним становницима (Вукићевић 2015: 50), врхунац, дакле, достиже у Карађозу као оличењу Луцифера, без кога „Проклета авлија не би била прави Инферно“ (FRANGEŠ 1980: 480).

Заузимањем врло специфичног положаја надзорника *погземној* света, Карађоз се истовремено и *хадовски* издиже изнад њега, али и остаје његов интегрални део, не успевајући да га физички, нити духовно, напусти. Са овог положаја он даје себи право да просуђује човечанству, износећи идеју о његовој општој кривици („Ја људе знам, криви су сви“ (Андрић 1981: 32)), на сличан начин као што то ради Дмитриј Карамазов, који, пак, показује тежњу да кривицу човечанства преузме на себе, да *пође за сву дечцу*, „зато што неко мора поћи и за све“ (ДОСТОЈЕВСКИ 2003б: 325). Ова идеја о кривици сваког

појединца вуче корене и из старозаветних тумачења о човековој искварености према којима зло долази из самог срца људског (ЦВЕТАНОВИЋ–НЕШИЋ 2018: 833). Карађоз, дакле, упркос свом наводном преображају и издигнућу изнад царства моралне корумпираности, не успева да се удаљи од света зла, похлепе, престопа и криминала: као што Ивана необјашњиво привлаче Смердјаковљева филозофска уверења, истовремено му изазивајући гнушање услед свести о слугиној моралној искварености, тако се и Карађоз, како каже Немец (2014: 188), „бори против зла, али је злом остао трајно фасциниран па му жели и бити што ближе“.

Поред ликова чија се подвојеност делимично заснива на појави демонских елемената, отелотворујући њихову унутрашњу борбу добра и зла, у *Браћи Карамазовима* и *Проклећој авлији* појављују се и ликови чија је дуалност нешто другачије природе. Унутрашња борба Дмитрија Карамазова не води се толико на идеолошком плану, као што је то случај код Ивана, већ, пре свега, на линији између поларитета телесног и духовног. Изузетно темперамант, лакомислен, несмотрен, страствен и тврдоглав, али и поштен, отворен и простодушан, Дмитриј се стално налази на пола пута између греха и искупљења. Његово поштење и част боре се са ниским, сладострашним, *карамазовским* нагонима; он је грешник који жуди за божјом милошћу, верник који не успева да контролише своју незаситост земаљским задовољствима. Стога, представљајући „утјеловљење начела природнога, стихијског, онога што не подлијеже рационалној контроли“ (LUDVIG 2000: 160), Дмитријева личност је готово подељена између Аљошине христолике добродушности и Фјодоровог демонског сладострашћа.

Упркос томе што код Дмитрија нису изражени демонски елементи, прича о кушању Христа у пустињи може се сматрати и подтекстом његове унутрашње борбе (РАДУЛОВИЋ 2011: 55), али и подтекстом целог романа, што се види већ у првој књизи у којој централно место заузимају питања вере и чуда. Премда Дмитријев ђаво није експликован нити приказан у физичком облику као Иванов, чији је глас знатно снажнији, он је присутан у његовом потчињавању телесном, ниском и нагонском. Код Дмитрија Карамазова се „Бог и Ђавао боре у дубинама људског духа“, будући да се за Достојевског „поларитет божанског и ђаволског начела, оштар сукоб свјетлости и таме“, открива у „самој дубини бића“ (БЕРЉАЈЕВ 1981: 272). Премда Дмитриј себе сматра најподлијим од свих подлаца, свестан је и своје жудње за искупљењем и проналажењем Христа; он истовремено тежи и идеалу Мадоне и идеалу Содоме, за њега они нису међусобно искључиви у срцу човека – како сам јунак каже, у лепоти се „ђаво са Богом бори, а бојно поље су – срца људска“ (Достојевски 2003а: 135). За Достојевског цела историја човечанства представља тежњу ка стању универзалности у којој ће се „закон сопства сјединити са законом хуманизма“, а појединац ће достићи највиши степен развоја, „Христов рај“ (JACKSON 1993: 214). Управо овај Христов рај покушава да достигне и Дмитриј, и то управо кроз патњу као начин искупљења грехова, својих и туђих: „Нека сам проклет, нека сам низак и подао, али нека и љубим

крај ризе у коју се облачи бог мој; нека ја у то исто време идем за ђаволом, ја сам ипак и твој син, госпoде, и волим те“ (Достојевски 2003а: 133).

Тежњу да прихватањем патње стане на пут дуалности која га раздире показује и Ғамил, главни јунак Андрићеве *Проклеће авлије*. Човек *мешане крви*, кога је од Грка „делило све“, а са Турцима „везивало мало шта“ (Андрић 1981: 59), Ғамил је од самог рођења подељен између две религије и два народа, између Истока и Запада, не успевајући да пронађе своје место ни у једном од ова два света. Управо је ова подељеност та која отежава Ғамилу креирање сопственог идентитета, због чега оно и завршава потпуним повлачењем, а усамљеност и осећај неприпадања резултирају Ғамиловом потребом да се идентификује са Џем-султаном, још једном несрећном и подвојеном личношћу, која такође, бивајући одбачена од стране двају зараћених светова, егзистира у „међупростору“ (IVON 2012: 301). Дуалност у лику Џем-султана остварена је на два нивоа: кроз причу од двојици сукобљене браће, која је у потпуности заснована на старозаветној легенди о Каину и Авељу, али и, као последица тога, у оквиру саме Џемове личности. Потпуним поистовећивањем са историјском личношћу, поистовећивањем које наратор назива „нездравим представама“ и „таласом лудила“ (Андрић 1981: 93) а поједини критичари виде готово као облик схизофреније (Џаџић 1973; НЕМЕС 2014), Ғамилова дуалност остварује се на још једном нивоу, будући да овај јунак живи како свој живот, тако живот свог двојника. Поред тога, идентификацијом са личношћу чија је животна прича у целисти утемељена на архетипу, Ғамил и сам креира свој идентитет у, како тврди Танасијевић, „митолошком оквиру“ (2012: 261), јер би, преко своје фикције Џема ... могао бити изданак племена Авељевог“ (Џаџић 1973: 196). Архетип сукобљене браће може се сматрати и подтекстом подвојености Карађозове личности, с обзиром на то да се код овог јунака догађа, макар и привидан, „преображај у корист доброг брата“ (Радуловић 2011: 60). Поред тога, овај архетип, дакако, чини и фабуларну окосницу романа *Браћа Карамазови*, на шта Иван и директно алудира у више наврата питајући се да ли је он чувар свог брата Дмитрија. Кад је Ғамил у питању, одлучивши да се измести из сопствене реалности и „пресели у мит“, Андрићев јунак одлучује да превазиђе сопствени унутрашњи раскол одласком у време „које крије само оне универзалне вредности“ (Џвeтановић–Нешић 2018: 831) којима Андрићеви јунаци непрестано теже.

За разлику од Карађоза, подвојеност личности Ғамила и Џем-султана не јавља се као директна последица унутрашње борбе добра и зла, о чему сведочи и одсуство демонских елемената у њиховим причама, премда раскол у личности Џем-султана, који потиче од сукоба са братом, резултира незаситом жељом за осветом (Радуловић 2011: 61), што доказује да се зло може настанити и у *добром* човеку (Вукићевић 2015: 61). Ғамил, с друге стране, свој унутрашњи сукоб превазилази одабиром Христа, пута доброте, жртве и искупљења. Тако овај Андрићев јунак, чије име на арапском значи Савршени (Тартаља 1979: 75), „у себи сажима све упоришне тачке хумани-

тета“, па на тај начин „проговара о Животу, Смрти, Љубави, Идентитету“ (ТАНАСИЈЕВИЋ 2012: 258).

Упркос сличној тежњи искупљењу грехова кроз патњу, Дмитриј Карамазов не проналази снагу да понесе терет туђег крста; он је, како каже Аљоша, за њега ипак претежак. Значај мотива жртвовања у *Браћи Карамазовима* је евидентан, будући наговештен и у самом моту дела који се односи на параболу о пшеничном зрну из *Јеванђеља ѿ Јовану*: „Заиста, заиста вам кажем: ако пшенично зрно павши на земљу не умре, онда остане једно; а ако умре – много ће плода донети“ (*Јеванђеље ѿ Јовану*, XII, 24). Проблем Димитријевог и Ђамиловог идентитета, дакле, и њихове подвојености, везан је, између осталог, и „за православну идеју подобија кроз страдање и поистовећење са жртвом, Сином Божјим и Човечијим, према коме се развија човечанство у спознаји величине љубави кроз коју открива своју Боголиконост и величину одрицања зарад живота за другог“ (РАДУЛОВИЋ 2011: 56). Међутим, не успевајући, за разлику од Ђамила, да превазиђе сопствену раздирућу дуалност и остајући растргнут између Бога и ђавола, Дмитриј, као и многи јунаци Достојевског, до краја остаје личност која „читавог свог живота стоји на прагу великих унутрашњих одлука и криза“ и чијем „незавршеном и неразрешеном језгру“ (БАХТИН 1967: 119) нико није способан да се у потпуности приближи, па ни сам јунак.

Иако подвојеност јунака обликује њихову често трагичну судбину, за Достојевског и Андрића она није сама по себи негативна појава. Премда представља ескапистички одговор на тескобне животне околности, Ђамилов схизофренични *беї* у мит доводи јунака до просветљења; живећи живот свог алтер ега он даје смисао сопственом животу, чију кулминацију чини прихватање патње намењене другоме. Слично томе, подвајање личности Ивана Карамазова представља врхунац борбе добра и зла у јунаку која је неопходна ради достизања етичке спознаје, будући да до ње не успева да стигне путем вере као Аљоша, нити кроз патњу као Дмитриј, већ управо кроз унутрашњи раскол (СНІЗНЕВСКИ 1962: 121). Штавише, уколико је за Андрића дуалност нужна околност из које треба извући оно најбоље, за Достојевског је она сама суштина; одбацивању унутрашњег дијалога и проналажењу коначног одговора на питање сопственог идентитета потребно је чак одолети, као што Христ одолева искушењима (LORD 1970: 167), јер само свест о и живот са два различитим и супротним истинама води ка оном идеалном ка чему човек тежи (JACKSON 1993: 215). Како тврди Радуловић, „тежња за љубављу и хармонијом и борба против греха и пада покреће свет у стваралаштву Достојевског јер нужно води прочишћењу у борби са собом која личи на сукоб две војске, доказујући да свака физичка појава има метафизичку суштину“ (2011: 60). Иако Иван Карамазов постаје жртва својих интелектуалних уверења која му ускраћују могућност проналажења истинске слободе, он, попут Палог анђела, још увек успева да види оно добро у свету (LORD 1970: 168); као што је то случај и код Раскољникова и Ставрогина, „лик и подобије Божје нису коначно уништени“ ни код Дмитрија, ни код Ивана

Карамазова: они се преко свог брата Аљоше враћају Христу, „свом духовном завичају“ (БЕРЋАЈЕВ 1981: 167).

Било да подвојеност јунака представља крајњу последицу или оличење унутрашње борбе добра и зла, резултат њихових идеолошких лутања и етичких дилема или била заснована на кризи идентитета условљеној осећањем неприпадања, она представља кључно обележје јунака *Браће Карамазових* и *Проклејте авлије* које креира њихову судбину, с обзиром на то да се код ових јунака „дубока свест о сопственој незавршености и неразрешивости“ остварује на „веома сложеним путевима идеолошке мисли, злочина или подвига“ (БАХТИН 1967: 116). Стога, суочивши се не само са тамном страном своје личности, већ управо са дуалношћу као инхерентним обележјем сопства, јунак Достојевског и Андрића, попут Јакова који се рве са Богом, долази до спознаје и проналази свој пут, био он исправан или погрешан. Док се Андрићев јунак при томе окреће митском, ванвременском и универзалном, јунак Достојевског одговор на своја идеолошка тражења налази у „лику идеалнога човека“, односно „у лику Христа“ (БАХТИН 1967: 158), јер је „спасење од подвојености“ могуће једино у „слободи у Истини и милости, слободи у Христу“ (БЕРЋАЈЕВ 1981: 96–97, 167)

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Андрић, Иво. *Проклејта авлија*. Београд: Просвета, 1981.
- БАХТИН, Михаил. *Проблеми њоејџике Досјојевској*. Београд: Нолит, 1967.
- БЕРЋАЈЕВ, Николај. *Дух Досјојевској*. Београд: Књижевне новине, 1981.
- ВУКИЋЕВИЋ, Драгана. Демон у делу, демон у свету и демон у уметнику – поводом шездесет година од објављивања *Проклејте авлије*. *Philologia Mediana* 7 (2015): 49–60.
- ДОСТОЈЕВСКИ, Фјодор. *Браћа Карамазови I*. Београд: Ленто, 2003.
- ДОСТОЈЕВСКИ, Фјодор. *Браћа Карамазови II*. Београд: Ленто, 2003.
- НИКИЋ, Љиљана. Христови јунаци у романима *Проклејта авлија* Иве Андрића и *Браћа Карамазови* Фјодора Михајловича Достојевског. *Зборник за језике и књижевности Филозофској факултету у Новом Саду* 10 (2020): 143–156.
- РАДУЛОВИЋ, Оливера. Архетипска естетика Ф. М. Достојевског и И. Андрића. *Славистика* 15 (2011): 55–65.
- Светио њисмо: Нови завети* (превод Вук Караџић). Ваљево: Глас цркве, 2008.
- ТАНАСИЈЕВИЋ, Ивана. Проблем идентитета у *Проклејтој авлији* Иве Андрића. *Наслеђе* 9/21 (2012): 257–267.
- ТАРТАЉА, Иво. *Приповедачева естетика: њрило њознавању Андрићеве њоејџике*. Београд: Нолит, 1979.
- ЦВЕТАНОВИЋ, Иван, Дејана Нешић. У Богу је свршетак мисли или свет романа *Проклејта авлија* је свет са Богом. *Црквене сџудује* 15 (2018): 825–838.

ЦАЦИЋ, Петар. О Проклеtoj авлији. Милош И. Бандић (ур.). *Српска књижевност у књижевној кријици. Савремена проза*. Београд, Полит, 1973.

*

ANDRIĆ, Ivo. *Travnička hronika*. Zagreb: Most, 2003.

ARMANINI, Ante. *Dostojevski i volja za moć. (Jedno viđenje Braće Karamazovih)*. Zagreb: Ceres, 2003.

CHIZHEVSKY, Dmitri. The Theme of the Double in Dostoevsky. Rene Wellek (ed.). *Dostoevsky: A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, Inc., 1962, 112–129.

FRANGEŠ, Ivo. U avliji, u proklesoj. Priča i egzistencija u Andrićevoj umjetnosti. Ivo Frangeš (ur.). *Izabrana djela, PSHK, knjiga 149*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1980, 474–490.

IVON, Katarina. Identitet bez identiteta (Ćamil između Istoka i Zapada). *Croatica et Slavica Iadertina* 8/1 (2012): 299–312.

JACKSON, Robert Louis. *Dialogues with Dostoevsky: The Overwhelming Questions*. Stanford: Stanford University Press, 1993.

KUPAREO, Rajmund. Predstavnicu religija u djelima Ive Andrića. *Obnovljeni život*, 33/4 (1978): 300–312.

LAUER, Reinhard. Osmanlijsko carstvo kao model svijeta. O paraboličnoj strukturi Andrićeve *Proklete avlije*. *Poetika i ideologija*. Beograd: Prosveta, 1987, 173–192.

LORD, Robert. *Dostoevsky: Essays and Perspectives*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1970.

LUDVIG, Sonja. Demonizam u romanu *Braća Karamazovi* F. M. Dostojevskog. *Umjetnost riječi*, 44/2–3 (2000): 153–178.

NEMEC, Krešimir. Andrićeva *Prokleta avlija* kao *mundus inversus*. *Croatica*, 38 (2014): 175–196.

TERRAS, Victor. *Reading Dostoevsky*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1998.

Sofija Skuban

DUALITY AS THE ESSENCE OF BEING: THE PHENOMENON OF SPLIT PERSONALITIES IN FYODOR DOSTOEVSKY'S *THE BROTHERS KARAMAZOV* AND IVO ANDRIĆ'S *THE DAMNED YARD*

Summary

This paper explores the theme of duality in the novels *The Brothers Karamazov* by Fyodor Dostoevsky and *The Damned Yard* by Ivo Andrić, focusing on the phenomenon of split personalities, mostly visible in the characters of Ivan and Dmitri Karamazov, as well as Karagöz, Kamil, and Cem sultan. The dual nature of characters, culminating in split personalities, often comes as a consequence of their internal ethical and ideological struggles, as well as their feeling of unbelonging, and is, therefore, underscored by biblical

subtext. Ivan Karamazov and Karagöz's split personality results from their constant internal struggle between good and evil, characterized by the appearance of demonic elements. Dmitri's duality, on the other hand, is based on his fluctuation between the bodily and the spiritual, whereas Kamil's state of being torn between two worlds is overcome by his escapist identification with Cem sultan, who is himself an embodiment of duality. Relying upon biblical archetypes, such as the story of Cain and Abel and the temptation of Christ, Dostoevsky and Andrić point to duality as an inherent characteristic of a human being, thus creating universal meanings. In connection to that, the aim of this paper is to show that duality is one of the basic principles on which Dostoevsky's and Andrić's works are built, as well as to point to Dostoevsky's influence not only on Andrić's works, but on the entire Serbian literature of the 20th century.

Filozofski fakultet
Univerzitet u Novom Sadu
Dr Zorana Đinđića 2
sofija.skuban@uns.ac.rs

Примљен: 22. марта 2022. године
Прихваћен за штампу априла 2022. године

Др Мина М. Ђурић

ЦОЈСОВСКА ПАРАДИГМА СРПСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ 20. И 21. ВЕКА

Поводом обележавања стогодишњице публикавања романа *Уликс* (1922–2022) у раду се проматрају аспекти који граде поетичке особености цојсовске парадигме српске књижевности 20. и 21. века. Кроз дискусије у погледу динамике поетичких промена током једног столећа *Уликса* актуелизују се и питања у вези са тим каква (не) би била српска књижевност 20. и првих деценија 21. века да није било заснованог континуитета оригиналних литерарних реакција поводом Цојсових дела или пак да их је било још више. Након анализа у раду се закључује колико је продубљеност аутохтоних стваралачких одговора подстакнутих Цојсовим књижевним остварењима током протеклих сто година у српској култури допринела формирању значајног тока цојсовске парадигме српске књижевности, као истакнутог судеоника у сложеним поетичким процесима и контекстуализацији теоријских приступа српској прози у компаративним оквирима тумачења светске књижевности.¹

Кључне речи: Џејмс Цојс, српска књижевност 20. и 21. века, светска књижевност, цојсовска парадигма.

Колико за проучаваоце и публику широм света 2022. година представља инспиративно поље обележавања стоте годишњице постојања романа *Уликс* (1922–2022) и сточетрдесетогодишњице рођења истакнутог модер-

¹ Сегменти овог текста изложени су током предавања *Зашто је Цојс важан за српску књижевност?*, које је одржано 8. 2. 2022. године, у оквиру циклуса *Сто година Уликса*, у организацији Коларчеве задужбине у Београду. Одређена питања која се у раду тематизују припадају и ширим проучавалачким интересовањима аутора овог рада, од којих су нека разматрана и у необјављеној докторској дисертацији *Модернизација српске прозе 20. века у односу на стваралачку рецејцију књижевних дела Џејмса Цојса*, одбрањеној на Филолошком факултету Универзитета у Београду 2017. године.

нистичког ствараоца Џејмса Џојса (1882–2022), сведочи и чињеница да је скоро ретка недеља у којој се на глобалном нивоу не одржава неки догађај посвећен дискусијама о Џојсовом делу.² Уз пригодне изведбе сегмената Џојсовог опуса, подсећања на досадашње врхунске теоријске и интерпретативне приступе Џојсовом делу у оквирима светске културне баштине или отварања претпоставки за нови век џојсолошких истраживања, овакав тип јубилеја подразумева и преиспитивања могућих утицаја, стваралачке рецепције и списалачких дијалога које је одређена књижевна сцена током стотине година зачињала у читањима, преводима, тумачењима и књижевноуметничким остварењима настајалим након непосредног перципирања Џојсових текстова. Стога се основно питање и овог проматрања тиче претпоставке у вези са тим како (не) би српска књижевност изгледала без континуираног и стваралачког саговорништва са Џојсовим делима, уз настојање да се образложи који су кључни поетички исходи проистекли након активних списалачких дискусија са Џојсовим опусом, те да се сагледа у чему је значај Џојсових текстова за српску културу и шта чини џојсовску парадигму српске књижевности 20. и 21. века.

Тежина једновековне опречности херменеутичких одређења књижевноисторијске и књижевнокритичке позиције Џојса и његовог опуса показује изузетну сложеност која је могла унеколико да се одрази и на степен протежности Џојсових дела у свету. У прегледима књижевнотеоријске, преводилачке и стваралачке рецепције Џојсовог дела, сагледано и из перспективе креативних литерарних дијалога који се успостављају код других (јужно)словенских народа, током 20. и почетка 21. века могу да се издвоје три периода у светској и српској џојсологији – период који премрежава објављивање *Уликса* (1922), а који траје до објављивања *Финејановој бдења* (1939), односно Џојсове смрти (1941), период који следи од 1941. године, односно после Другог светског рата (1945), и период који наступа од 1984, односно 1986. године, када се појављују и нека од кључних џојсолошких издања (уп. нпр. Јоусе 1984; Јоусе 1986), а и знатно повећава број публикованих радова посвећених Џојсу, између осталог, и поводом округлих годишњица романа *Портрети уметника у младости* (1916–1986–1996) (уп. Brady, Carens 1998: 14; Кољевић 2003: 8–9). Врло је вероватно да ће се око ове године јубилеја (2022), са новим премеравањима Џојсових остварења и поетичких виталности џојсовских парадигми различитих књижевности и култура, означити и наредни период светске и српске џојсологије.

² У том контексту је Музеј књижевности у Ирској, уз подршку Владе Републике Ирске, покренуо пројекат дигиталне платформе, при којој се, уз уобичајени научни календар џојсолошких дешавања, сакупљају подаци и о интернационалним књижевним, културним и уметничким догађајима који су усмерени ка овом истакнутом литерарном јубилеју (<https://ulysses100.ie/>; последња посета 2. 2. 2022). Имајући и то у виду, може да се посведочи колико се објављеним стручним прилозима, новинским чланцима, радијским и телевизијским емитацијама, циклусима предавања и округлим столовима и српска научна и културна заједница ревносно и мотивисано укључила у светске токове обележавања овог значајног датума.

У вези са вртоглавом снагом прогласа поводом публикавања Џојсовог *Уликса*, коме су у ранијој фази рецепције умногоме допринела и Ларбоова и Елиотова тумачења (LARBAUD 1922: 94–103; ELIOT 1923: 480–483; NASH 2009: 44–45), сведочи и чињеница да је убрзо након 1922. године и овдашња књижевна сцена била информисана о нужности скорог предочавања Џојсових постигнућа. На то колико се важним чинило да се културна и књижевна јавност што пре упозна са Џојсовим делом, указује и податак да октобарски број *Пуџева* из 1923. године, чији је секретар редакције био Марко Ристић, најављује, између осталог, и фрагменте из Џојсовог опуса (*Пуџеви* 1923а: 13; уп. Андоновска 2016: 99–100), који нису изашли у другом, новембарском броју 1923. године (уп. *Пуџеви* 1923б), а потом и летњи троброј (3–4–5) *Пуџева* из 1924. године, чији су уредници били Милош Црњански и Марко Ристић, понавља најаву превода Џојса и још експлицитније обећава публикавање у неком од бројева који следе од јесени (*Пуџеви* 1924: 128), што се није догодило, јер су *Пуџеви* угашени. Стога у том смислу остаје отворено и књижевноисторијско питање да ли би се у односу на поетичка опредељења, токове динамичких промена у канону српске и других јужнословенских књижевности нешто другачије одиграло да су преводи одломака из Џојсовог стваралаштва били стручној и шире заинтересованој публици доступни у *Пуџевима* већ 1923. или 1924. године, односно да ли би значај џојсовске парадигме у српској књижевности 20. и 21. века био још далекосежнији и продубљенији.

Како се и претходна упућивања на Џојсово дело у *Пуџевима* (ин)директно везују за Марка Ристића, не изненађује што је већ 1924. године управо Ристић у листу *Покрећ* објавио текст *Пољед на Џемса Џојса*, који представља један од најранијих прилога о делима Џејмса Џојса на овим просторима (Ристић 1924: 178–179; 1953: 153–157; уп. Андоновска 2016: 99). Мада је Ристић имао прилике да се упозна са сегментима француског превода *Уликса*, и то са фрагментима романа из прве, седамнаесте и осамнаесте епизоде, очито је да у овом Ристићевом тексту кључне ослонце представљају увиди које је Валери Ларбо начинио поводом потенцијалних паралела Џојсовог дела са хомерским епом (LARBAUD 1922: 94–103; Ристић 1953: 153–157; уп. Андоновска 2016: 100). Међутим, начин на који Ристић у тумачењима Џојсових поетичких опредељења издваја аспекте лиризма и психолошких елемената, нуди посебан поглед на приповедачке стратегије, димензије унутрашњих говора и романескне модусе сегментације свакодневног искуства, при чему Ристић манир Џојсовог стваралаштва оцењује једним од највиших домета на ондашњој светској сцени (Ристић 1953: 153–154; уп. Андоновска 2016: 99, 102). Овакво читање не само да је утицало и на многобројне Ристићеве поетичке изборе у роману *Без мере* 1928. године, у којима се према опозитима издвајају и комбиновани дискурси Џојсових епизода – пенелопских халуцинативних деоница и итачких каталошких преиспитивања књижевности (Ристић 1928; RISTIĆ 1986: 11, 15; уп. Андоновска 2016: 99–130), него је допринело да се и у најранијој фази конституције џојсовске парадигме

истакне koliko дијалог са *Улиksom* кроз нова књижевноуметничка остварења претпоставља исписивање граничне могућности романа и као металитерарног жанра (Ristić 1986: 15), односно актуелизовање дојсовске генеалогije романа о методологијама романа и изазовима њихове (не)остваривости и у српској књижевности.

Док прва половина 30-их година 20. века доноси нове примере структуралистичких и ширих генеричких приступа Дојсовом *Уликсу* (GILBERT 1930; BUDGEN 1934), као и прекоатлантску судску одбрану овог Дојсовог романа (*United States v. One Book Called „Ulysses”* 1933), посредство иностране сцене изнова постаје кључно и за активирање следеће фазе у овом периоду генерисања дојсовске парадигме у српској књижевности.³ То показује и једно од писама Растка Петровића из 1930. године, према коме се закључује колико је Петровић током дипломатског службовања у Риму био знатичељан да се сусретне са Дојсовим делом (ПЕТРОВИЋ 2003: 198), а веома снажан утисак који је начинио *Уликс* одражавају и Петровићеве есеји *Научно-филозофски експеримент и велики савремени роман, Дојс, Прусиј, Хаксли и Савремени енглески роман и комплекс личности* из 1931. године, у којима се подвлачи улога Дојса као књижевнопоетичког „реформатор[а]”, посебно на плану коришћења „унутрашњ[ег] монолог[а]” и у сфери утирања пута „развој[у] романа директне психолошке реконструкције, од *Улиса* Дојсовог до непознате књиге будућности” (ПЕТРОВИЋ 1974: 270, 283; уп. Мићић 2007: 196–197; ПЕТРОВИЋ 2013: 181–182; ĐURIĆ 2018: 16–17). На овај начин Растко Петровић експлицитно прокламује Дојсов рад као једну од најдалекосежнијих поетичких иновација која ће произвести многе жанровске, наративне, стилско-експерименталне комбинације, чему се и Петровић приклања, нарочито у првом делу романа *Дан шестии* (ПЕТРОВИЋ 1961), ослањајући се на активирање стваралачког односа према наслеђу енциклопедизма у непрекидном дијалогу са модернистичким техникама дојсовске прозе (уп. ПЕТРОВИЋ 2013: 149), опредељујући се за изванредан степен неологистичких језичких бравура, посебно кроз дојсовску вербализацију музике природе (уп. Ђурић 2017а: 360–364), тежећи ка мултилингвалности (не)преводивих укрштаја у виду заснивања универзалног херменеутичког обрасца литерарног дела (уп. Ђурић према DRAGIĆEVIĆ – SOKOLOVIĆ – ĐURIĆ – ALJASČIĆ 2021: 102–103), уз честу промену перспектива приповедања услед представа „директно снимљен[ог] психолошк[ог] живот[а]” мноштва ликова (ПЕТРОВИЋ 1974: 281), што све сачињава и каледоскоп (не)могућих одговора српске књижевности на изазове технике тока свести (уп. ĐURIĆ 2018: 17–21). Имајући у виду вишеструкост и комплексност Петровићевих стваралачких одговора на подстицаје типо-

³ О улози истраживачких и службених боравака српских писаца у иностраним културним центрима као маркера важних књижевних дијалога и списалачких подстрека за стваралачке рецепције књижевних дела које посредују и изванредан поетички утицај на промене у канону в. и ĐURIĆ 2018: 15–36.

логије џојсовског романа, а посебно приповедачке архитектонике иманентних диференцираности репертоара, обзнањује се још једна интригантна књижевноисторијска претпоставка у односу на дисконтинуитет појаве остварења која би репрезентовала токове џојсовске парадигме у српској књижевности, и то у вези са питањем колико би приповедна одређења 50-их година 20. века била другачија да је први део романа *Дан шестии (Осам недеља)* био објављен средином 30-их година 20. века, када је ка публикавању био првобитно и усмерен (уп. Миџић 2007: 193 и даље). Међутим, (не)могућа генеза суверене џојсовске парадигме суспрезана је и у ширим интернационалним оквирима током 30-их година 20. века, и оставила, вероватно, неисказан ток аутохтоних списалачких одговора који би, можда, креирали и донекле другачију историју светске књижевности да је у одређеним културним срединама џојсовска парадигма била међу доминирајућима.

Иступања Карла Радека 1934. године која су се тицала неподобности контекстуализације домета Џојсовог дела у оквирима социјалног реализма (уп. RADEK 1935: 153 и даље) и негативни коментари Ђерђа Лукача 1936. године, усмерени и ка хиперсубјективности Џојсове литературе као мере декадентности, неадекватне у класној друштвеној заједници (LUKÁCS 1936: 100–118; 108–123), умногоме су утицали и на то да идеолошки оријентисана критика пролонгира ширу рецепцију Џојсовог дела у (југо)источној Европи, из чега је происходило и њено постпонирање за деценије након Другог светског рата (уп. ĐURIĆ 2018: 17). Тако се створио и очит дисбаланс протежностности џојсовске парадигме међу културама, о чему сведочи и чињеница да се, између осталог, на руском језику део *Даблинаца* појавио 1927, а у целости збирка 1937. године, после чега, због одређења оваквог типа књижевности дисидентском, долази до вишедеценијског периода тишине поводом Џојса да би, на пример, још 30-их година 20. века припремљен један од превода *Порџрејта уметника у младости* могао да се у периодици објави тек од половине 70-их, односно као целовита књига на почетку 90-их година 20. века, што је динамика коју следе углавном и друга Џојсова дела у руским издањима (уп. CORNWELL 1992: 88–113; TALL 2004: 244–257; O'NEILL 2005: 31–32; SENN 2010: 459). Имајући то у виду, као и околности да почетак 40-их година 20. века уместо европске претпоставља извесну доминацију англо-америчке џојсологије, и то вођену у духу нове критике (уп. LEVIN 1941), евидентно је колико током 50-их година 20. века, у веома сложеном тренутку релација између расправа о идеолошким представама у уметностима и друштвеној улози литературе, посебну заслугу у обнови књижевнокритичких и преводилачко-стваралачких интересовања за Џојсово дело, као и у реактуализацији домена џојсовске парадигме, има и генерација стваралаца која је 20-их година 20. века била превратнички активна на пољу бурних поетичких промена.

Припремајући за штампу 1953. године *Предговор за неколико ненаписаних романа и Дневник њој предговора*, Марко Ристић понавља свој текст

о Џојсу, уз закључак да прилог остаје умногоме неизмењен, пошто протекло време није допринело богатству нових информација, док у сегментима који претходе овом делу књиге, Ристић полемиче са Радековим нападима на џојсовска романескна сецирања мисли, асоцијативност унутрашњих говора и доживљај појединца, етикетиране негативним тоном услед неусклађености са нужностима класног устројства, при чему Ристић опцртава колико је наведено погрешно и неодрживо када се има у виду значај Џојсових романескних поступања (Ристић 1953: 46–47). Постепеном умножавању џојсовских декларација и џојсовских стваралачких опредељења у српској књижевности доприносила су и промишљања о томе колико је џојсовски наративни модел заправо отворен и плодотворан и за романескна дела која у свом фокусу имају и друштвено-историјске теме, што су поспешила и Винаверова становишта изречена 1954. године поводом начина приповедања Бошка Петровића, а поткрепљена похвалама џојсовског поступка и у роману *Песма* Оскара Давича из 1952. године (Давичо 1952; Винавер 1954: 3). Оваквим околностима мотивисана и знатнија занимања преводилачких подухвата (уп. Јоусе 1957) и проучавалачких разматрања о Џојсовом опусу, која су повезала, између осталих, и Милована Данојлића (Данојлић 1958: 5), Миодрага Павловића (Павловић 1958: 1, 4) и Слободана Селенића (Селенић 1962: 8), подстрекивала су конституисање модернистичких превага у односу на потенцијални удео ванлитерарно доминирајућих послератних догми, што је потенцијално и у изборима да изучавање Џојса постане део универзитетског програма светске књижевности (уп. Томпсон 2013: 33; Ђурић 2018: 24), а чиме се уткао и пут за формативно стручан домен афирмације слободног академског преиспитивања Џојсовог дела код млађих критичарских и песничких гласова и за уврежавање даљег тока џојсовске парадигме српске књижевности.

Управо је услед таквих околности већ крајем 50-их година 20. века и Данилу Кишу било пријемчиво да у краткој прози, кроз композициону ревитализацију модела истражног поступка Џојсове седамнаесте епизоде *Уликса*, изведе метапоетичку истрагу истакнутих романескних опредељења, те да кроз проблематизацију џојсовске приповедне хаотичности у детерминацији подсвесног учини својеврсни преокрет ка прецизнијој селективности асоцијативног у успостављању примата каталогизације (Киш 1990: 25–28; 29–31; уп. Ђурић 2018: 24), која на различите начине, и као наративни алтернативитет у односу на модернистичку парадигму тока свести и као (не)могући граничник естетичке тежње да мимо рушевина друштвено-историјских идеологија макар литература каталогом, „*upravo kroz [...] fragmentarnost, da potpunu viziju sveta i čoveka*” (Киш 1983а: 23), утемељује (ре)конститутивни модел Кишове прозе од *Мансарге* (Киш 1962), преко романа *Башића, њејео* (Киш 1965) и *Пецчаника* (Киш 1972; уп. Милвојевић 2010: 153–164), па све до *Гробнице за Бориса Давидовича: седам њојлавља једне заједничке њовести* (Киш 1976; уп. Вошковић 2004) и *Енциклопедије мртвих* (Киш 1983б), маркирајући на тај начин и нову дијалектичку етапу у џојсовској парадигми српске

књижевности.⁴ Оваква позиционирања граничнопоетичког текстуалног двогласја привидне рационализације историјски дезинтегрисаног света у стваралачким дијалозима Кишових дела са Џојсом, као подстицајна рекреација џојсовске парадигме мимо сумње „kuda se dalje ne može” (Киш 1983а: 227), неумитно подразумевају теоријско сагледавање романа попут знака у конкретној друштвено-уметничкој околности, као и тежњу да промишљање уметника у роману и о њему, у виду својеврсне стварносне алтернативе, учини доминантну поетичку промену, која би могла да има рефлексију и на удео литературе у целокупном социо-културном миљеу (уп. Киш 1990: 31). У том смислу се и поводом Џојсових дела, а посебно имајући у виду и промене у сагледавању статуса уметника од сегмената рукописа *Стивена Јунака*, чији је редигован део интегрисан у оквире првог Џојсовог романа, а целовит спис објављен постхумно (Јоусе 1944), преко *Појрејта уметника у младосији* (Јоусе 1916) до *Уликса* (Јоусе 1922), и кроз конституисање џојсовске парадигме након стваралачке рецепције и одговора у делима Растка Петровића, Владана Деснице, Данила Киша и Борислава Пекића, одвијају далекосежне дискусије у вези са џојсовским моделима превредновања жанра *развојној образовној романа ка роману о развоју уметника*, и то посебно са фокусом на изградњи, рецепцији и преиспитивању уметничке естетичке теорије (уп. Стевић 2004: 51–52; Ђурић 2018: 26). Стога се и кроз стваралачке одговоре на џојсовска промишљања о односу уметника, друштвених постулата и артистичких исхода у делу отвара простор да се и поводом различитих типова *романа о уметнику*, међу којима су и *Прољећа Ивана Галеба: ипре прољећа и смрти* (Десница 1957), као и Кишове публикације од *Мансарде* (Киш 1962; уп. Симовић 2008: 287–324) до *Пещчаника* (Киш 1972), дебатује са становишта анализе текстова о поетичким, естетичким и осталим (не)могућим теоријама, чиме регенерација џојсовске парадигме, која у овом случају обухвата и романескне рефлексије иманентног преиспитивања поетичке концептуализације *романа о уметнику*, претпоставља и срж херменеутичке воље да начин на који естетичка теорија посредством фигуре уметника мења романескни жанр и ослобађа га стриктности одређења, обезбеди и простор моделу џојсовске парадигме да „(е)миграцијом” фигуралности уметника из литерарности у стварност утиче и на другачију доминанту друштвеног концепта (уп. Ђурић 2018: 26–27).

Непосредно пре и током 60-их година 20. века џојсовска парадигма српске књижевности имплицитно је рефлектовала и превирања између структуралистичких и постструктуралистичких начина читања Џојсових дела, која би могла да се оличе, између осталог, и као полемике око диференцираности Паријевих структурално-етимолошких тумачења Џојсових остварења (Paris 1957) и Елманових осветљавања биографских постулата

⁴ У вези са разматрањима функције каталога, а посебно спискова књига у поетички различито опредељеним стваралачким токовима, међу којима су и они који припадају џојсовској парадигми в. Ђурић 2020: 351–353.

њихове генезе (ELLMANN 1959), у односу на Хартове теоријске приступе сагледавању мотива у структури последњег Џојсовог романа (HART 1962), односно Екоових поставки теорије *ојвореној дела* на примерима Џојсовог текста (Есо 1962) и поређења са резултатима рада у оквирима конференције из 1966. године и проистеклог зборника о *(јоси)сјрукјууралисјичкој конјпроверзи*, где су своје прилоге објављивали и теоретичари попут Пулеа, Барта, Тодорова, Лакана, Дериде, након чега су се постструктуралистички погледи на Џојсов опус потврђивали као нарочито утицајни и на Петом интернационалном симпозијуму о делима Џејмса Џојса 1975. године (MACSEY, DONATO 1970; SLOTE 2009: 66–71). Из тако опцртаних перспектива као да проиходи и то да нова фаза џојсовске парадигме у српској књижевности, рефлектована и кроз Кишову књигу *Гробница за Бориса Давидовича: седам јојлаваља једне заједничке јовесји* из 1976. године, а посебно кроз део *Крмача која јрожди-ре свој окој* (Киш 1976; уп. Бошковић 2008: 113–122; РАУНОВИЋ 2020: 465–471), претпоставља и приповедање теоријских разлика у приступима тумачења књижевности, својеврсну метафикцију џојсовских опредељења и џојсолошке методологије херменеутичких захвата, односно кључних промена у доменима књижевнотеоријских постулата који се транспонују како на примерима Џојсове прозе, тако и на пољу стваралачке рецепције његових дела (уп. Ђурић 2018: 27–28), чиме се имплицитно утиче на коментар о немогућности искључивог и догматски вођеног једносмерног читања изабраног опуса, а посебно знаковитости интерцитатних веза које се успостављају у оваквим перспективама метатекстуално самосвесног обликовања џојсовске парадигме једне културе.

Ток 60-их и почетак 70-их година 20. века претпоставља и све развијенија интересовања овдашњих англиста и компаратиста за изучавања Џојсових дела, при чему је истраживачка пажња била усредсређена и на разматрања психолошког у Џојсовим романима (МАРКОВИЋ 1960: 49–70), типове џојсовских унутрашњих говора (JEREMIC 1966: 1242–1260), однос хумористичког и митског од Сервантеса до Џојса и надаље (КОЛЈЕВИЋ 1968), те питања о начинима језичког ткања естетског удела у *Финејановом бдењу* (Бркић 1972: 231–245), што у извесном смислу кореспондира и са луком изучавања Џојсових текстова која отварају одређене полемике у читањима књижевних предлогака или пак сагледавају наратолошке аспекате лапсуса као клице нових поетичких постулата (уп. нпр. KENNER 1962; 1978; 1987). Одроз перспектива светске џојсологије назначеног времена, уз сонорност смерова овдашњих проучавалачких интересовања за Џојса, имплицитно се проосећа и у Пекићевом опусу, и то кроз јачања поетичке самосвести књижевног дела, као својеврног ироничног коментара на генеалогину ранијих читања архитектстуалних елемената (уп. PERIŠIĆ 2013), а поготово у гротескним могућностима митизације дистопијског поретка (не)остварености грађанског идеала који подразумева хетеротопичну реконтекстуализацију изгубљених слојева града у свести јунака Арсенија који, попут београдског Блума, такође током

јунског дана, хода измењеним просторима урбаног (Пекић 1970).⁵ Кушајући делом и изазове англо-ирског доживљаја апатридности од почетка 70-их година 20. века, Пекић у својим исписима поставља дојсовске претпоставке поводом ирског и словенског препознавања у европском, чиме се надписује читава парадигма виђења *ирскости*, *ирсџива* и *ирландсџива* као колоплет који обухвата аспекте имагинирања сопства и другог у књижевности, са посебним нагласком на перцепцији текстуалног идентитета у ширем (гео)поетичком комонвелту космополитски детерминисаног прожимања (уп. ДАНОЛИЋ 1977: 778–808; ЂУРИЋ 2019: 149–157). У том смислу дојсовска парадигма концептуализације егзила у српској књижевности 20. и 21. века чини се као једна од неумитних константи многих деценија ове културе.

Док је прва половина 80-их година 20. века маркирана и Деридиним погледима у вези са (мулти)лингвалним интригама рецепције Дојсовог текста, изреченим поводом стогодишњице Дојсовог рођења 1982. године (DERRIDA 1984: 145–159), као и знаменитом теоретизацијом *чуј-јовора* у *Уликсу* (DERRIDA 1992), што је представљало Деридино иступање 1984. године, на Деветом интернационалном симпозијуму о делима Џејмса Дојса у Франкфурту (MITCHELL, SLOTE 2013: 7), Павић кроз *Хазарски речник: роман лексикон у 100.000 речи* (ПАВИЋ 1984) и потоња остварења (уп. нпр. ПАВИЋ 2004) на различите начине (мета)фикционализује промишљања о финалу романа, управо узимајући као пример крај *Уликса* (ПАВИЋ 2005: 16). Аспекти реверзибилности књижевности од (бес)крајне текстуалне циклизације *Финејановој бдења* (JOYCE 1939: 3, 628) до енигме завршетака Павићевих романа, попут варијаната ергодиичке литературе, наглашавају колико поставка хипертекста дигиталног модернизма може да се изводи и према основама асоцијативности модернистичког тока свести у *Уликсу* (PRESSMAN 2014: 101–126), типологији кинетичких читања каква је и Блумова рецепција рекламних огласа са излога Даблина, или дисперзија словослагачког премештања стубаца у новинарском уреду (уп. DŽOJS 2008: 130–161; 701–702; ĐURIĆ 2021: 69), те експанзија трагања за бројним иницијалима и полифоним етимима значења у *Финејановом бдењу* (JOYCE 1939), све до Павићевог дела *Предео сликан чајем: роман за љубитеље укршћених речи* (ПАВИЋ 1988) као извесног меритума теорије нелинеарног текста (AARSETH 1994: 54; уп. ЂУРИЋ 2017б: 115–130). Назначено евоцира и претпоставку у вези са тим колико и новије теоријске елаборације своја упоришта проналазе управо у Дојсовим делима, а затим и у праћењу протока стваралачких дијалога са дојсовским остварењима и промена које на плану модернизације доносе дојсовске парадигме у многим књижевностима и културама.

Граница 90-их година 20. века у српској књижевности услед бројних друштвено-историјских промена подразумева и другачија сагледавања основа

⁵ Како се дојсовска парадигма романа урбане хетеротопије креира кроз књижевност 20. и 21. века и на који начин њој доприносе Пекићеве и Памукови стваралачки дијалози са Дојсом в. у ĐURIĆ 2021: 59–76.

дојсовске парадигме. Дојсовски пулски и/или тршћански тип хронотопа који Великић развија као питање поетичког идентификовања (уп. VELIĆIĆ 2004: 154), и то од романа *Виа Пула* (VELIĆIĆ 1988), преко *Асџрајана* (VELIĆIĆ 1991), до *Северној зиди* (VELIĆIĆ 1995) и *Данићевој њрџа* (VELIĆIĆ 1997), интензивира актуелизацију градње Дојса као књижевног лика, са акцентом на порекло и самоопредељујући егзил (уп. ПАУНОВИЋ, ЂУРИЋ ПАУНОВИЋ 2017: 49–59), а наглашава и многе тематско-мотивске паралеле са Дојсовим текстовима, заступљене и у приказу средњоевропских и медитеранских ареала, те покушаја (ре)конструкције (не)повратног духа одређеног времена. Како одабрани град памти Дојса, а како дојсовска књижевност реконституише мапу европских попршта исконске мултикултуралности и воље за самоподразумеваним космополитским схватањима у ери свеопште глобализације, неки су од основних репрезентаната читаве стваралачке линије дојсовске парадигме новог века. Она се ослања, између осталог, и на дојсовско писмо о хронотопу пријатељства као о својеврсном утемељеном егзилу идентитета у метаморфози имена и финеганској кружности текста кроз језичко ткиво (само)проналажења (BASTAŠIĆ 2018; BASTAŠIĆ 2020), или на дојсовску (све)прожетост пореклом без обзира на изгнанство, односно на непољуљано поверење у сусрет на пољу културе ван било каквог идеолошког ограничавања (GOLDSVORTI 2022), што представља једну од потенцијалних нити дојсовске парадигме многих европских књижевности која се наставља и у првим деценијама 21. века.

Кроз начелно метафикционално проесећање да се један од могућих (без)излаза *уметника као изјананика* у односу на деликатност приказане теме у делу налази и у дојсовској концептуализацији језика, и то посебно полиглотизму *Финејановој бдења* (уп. АЛБАХАРИ 2005: 6–24), Константиновић за роман *Декартска смрт*, који се завршава паратекстуалном напоменом о 1993. години, бира управо финеганско ткање текста, приказујући да је поље дојсовског типа ослобођења од ауторитарности оствариво на плану језика (KONSTANTINović 1996: 220), док, са друге стране, исту годину, један августовски дан и пут Београд–Кикинда, као хронотоп установљава Срдићев роман *Мртво њоље* (SRDIĆ 2010), чиме је очито да се неки од аспеката методологије дојсовских дела преносе и на питања приповедања о историји последње декаде прошлог столећа, чиме се посредство дојсовске парадигме успоставља и као херменеутички протежна нит међу поетичким опредељењима границе 20. и 21. века. Како рани модернизам умногоме обележава Дојсова збирка приповедака о грађанима Даблина, њиховој парализи у својеврсном геопоетичком процепу, са ироничним погледом на све што суспреже њихово потпуно остварење (JOUSE 1914), крај века у српској књижевности такође доноси приче о потенцијалној маргини једног система, са укрштајима свакодневног и фантазмагоричког, тривијалног и трагичког, урбаног патоса и егзистенцијалне атрофије због целокупног друштвеног контекста (PANTIĆ 1994). Назначено у Пантићевој приповеци *Марјо* из збирке *Новобеоградске приче* повезује изразит дијалог интертекста од стваралачке рецепције

доживљаја Џојсових *Даблинаца* (JOYCE 1914) до ресемантизације могућности пристанка кроз сећање текста на Молину потврду у финалу *Уликса* (U 18.1609), при чему се проблематична парадоксалност пристанка контекстуализује и у односу на разматрања о сублимности почетног слова имена, и (не)остваривог одјека деридијанског *га-џовора* (уп. DERRIDA 1992; PANTIĆ 1994), који постају немогући у јасној одлуци или одговору историји тешког краја једног века, у коме, ипак, и поред свега, несумњиво бива потврђена важност џојсовске парадигме као непрекидног исходишта нових поетичких обрта у одређеној књижевности и култури.

Чини се да савремена проучавалачка сцена може са извесношћу да се поузда у то да ће се поводом многих истраживачких проблема актуелизовани пример наћи управо у Џојсовом опусу, те у том смислу не само што ће будуће време донети многа интригантна сагледавања појединачних тема Џојсовог стваралаштва у компаративном контексту и што ће глобална читалачка публика, кроз разгранату интерпретативну заједницу, имати снажан утисак јединства у рецепцији Џојсовог дела него ће се нова разматрања вероватно усмеравати и ка питањима на који начин се савремена светска и српска књижевност ослањају на Џојса и колико будућност џојсовске парадигме може да посредује канон и у одређеној култури 21. века. На основу протеклих деценија, могло би да се очекује да ће и даљи след 21. века понудити бројне продуктивне стваралачке и проучавалачке одговоре у вези са питањима поводом значаја Џојсових дела за светску и српску књижевност, уз описе и оцене јединствености двадесетпровековне џојсовске парадигме. Већ је у овом тренутку евидентно да џојсовска парадигма српске књижевности 20. и почетка 21. века представља једну од доминантнијих линија стваралачке рецепције и реконтекстуализације дела светске књижевности у једној средини, што нуди могућности бројних континуираних упоредних проучавања и у контексту џојсовске парадигме других књижевности и култура.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- АЛБАХАРИ, Давид. Уметник је изгнаник. Разговарао Михајло Пантић. *Градац*. Год. 31, бр. 156 (2005): 6–24.
- АНДОНОВСКА, Биљана. Ристић и Џојс: *Без мере* и *Уликс* у компаративној визури. *Књижевна историја*. Год. 48, бр. 159 (2016): 99–130.
- БОШКОВИЋ, Драган. *Текстуално (не)свесно Гробнице за Бориса Давидовича*, Београд: Службени гласник, 2008.
- БРКИЋ, Светозар. Цеме Џојс и његова настојања. *Свејла ловина*. Београд: Нолит, 1972, 231–245.
- ВИНАВЕР, Станислав. Владимир Бецић; Бошко Петровић, приповедач који се учио занату код Томаса Мана. *Рејублика*. XXI, бр. 448, 1. VI (1954): 3.
- ДАВИЧО, Оскар. *Песма: роман*. Београд: Ново поколење, 1952.

- Данолић, Милован. Јетсови корени. *Лейојис Мајице српске*. Год. 153, књ. 419, св. 6, јун (1977): 778–808.
- Ђурић, Мина. Ономатопеја у токовима модернизације књижевности 20. века. *Књижевност и језик*. LXIV/3–4 (2017а): 355–368.
- Ђурић, Мина. Квант у књижевности – Џејмс Џојс и Милорад Павић. *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор*. Књ. 83 (2017б): 115–130.
- Ђурић, Мина. Ирска у српској књижевности 20. века. Владимир Колев (отг. ред.). *Стереотипи в славјанските езици, литератури и култури. Сборник с доклади от Четринадесетите международни славистични четения. Том II. Литературознание. Културология. Антропология. Фолклористика*. Софија: Универзитетско издателство „Св. Климент Охридски“, 2019, 149–157.
- Ђурић, Мина. Каталогенеза књига у (пост)модерној прози. *Научни састџанак славистија у Вукове дане. Лексикографско-енциклопедијска парадигма у српској прози. Савина Српска архиејискојија (1219–2019) – осам векова развоја српске јисмености и духовности*. 49/2 (2020): 345–356.
- Киш, Данило. *Баџија, џејео: роман*. Београд: Просвета, 1965.
- Киш, Данило. *Пещчаник: роман*. Београд: Просвета, 1972.
- Кољевић, Светозар. *Енлески романсијери двадесетїої века (1914–1960): од Џејмса Џојса до Вилијама Голдинја*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2003.
- Марковић, Вида. Неки проблеми психолошког романа двадесетог века. *Савременик*. Год. VI, књ. XI, св. 1 (1960): 49–70.
- Мићић, Весна. Сличности и разлике између романа *Уликс* Џејмса Џојса и прве књиге *Дана шестїої* Растка Петровића. *Зборник Мајице српске за књижевност и језик*. Вол. 55, књ. 1 (2007): 191–211.
- Павић, Милорад. *Хазарски речник: роман лексикон у 100.000 речи*. Београд: Просвета, 1984.
- Павић, Милорад. *Предео сликан чајем: роман за љубићеље укрџићених речи*. Београд: Просвета, 1988.
- Павић, Милорад. *Уникај: роман-делїа*. Београд: Дерета, 2004.
- Павић, Милорад. *Роман као држава и групи оїледи*. Јелена Павић (прир.). Београд: Плато, 2005.
- Пауновић, Зоран, Ивана Ђурић Пауновић. Изгнанство и интертекст: Џејмс Џојс као јунак романа *Северни зид* Драгана Великића. Владислава Гордић Петковић, Зоран Пауновић (ур.). *Жанровска укрџићања српске и анїлофоне књижевности: јреводна реџејија и књижевнойеоријска инїерїрејација*. Нови Сад: Матица српска, 2017, 49–59.
- Пекић, Борислав. *Ходочащїе Арсенија Њејована: јорїреј*. Београд: Просвета, 1970.
- Петровић, Предраг. *Ойкривање шїошалищїеја: романи Расїка Пејїровића*. Београд: Службени гласник, 2013.
- Петровић, Растко. *Дан шестїи: роман*, Београд: Нолит, 1961.

- ПЕТРОВИЋ, Растко. *Есеји и чланци. Дела Расѣика Пеѣтровића*. Књ. 6. Београд: Нолит, 1974.
- ПЕТРОВИЋ, Растко. *Прејиска*. Приредила и коментаре написала Радмила Шуљагић. Београд: Самиздат, 2003.
- Пуѣеви: *месечне свеске за књижевност, уметност и филозофију*. Нова серија, бр. 1, октобар, 1923а.
- Пуѣеви: *месечне свеске за књижевност, уметност и филозофију*. Марко Ристић (ур.). Нова серија, бр. 2, новембар, 1923б.
- Пуѣеви: *месечне свеске за књижевност, уметност и филозофију*. Милош Црњански и Марко Ристић (ур.). Нова серија, бр. 3–4–5, јуни–јули–август, 1924.
- РИСТИЋ, Марко. Поглед на Џемса Џојса. *Покрећ*. 1.35/36. 13. децембар (1924): 178–179.
- РИСТИЋ, Марко. *Без мере*. Београд: С. Б. Цвијановић, 1928.
- РИСТИЋ, Марко. *Прејговор за неколико ненаписаних романа и Дневник ѣој ѣрејговора (1935)*. Београд: Просвета, 1953.
- СИМОВИЋ, Јелена. Роман о уметнику и *Мансарга* Данила Киша као портрет уметника у младости. *Зборник Мајѣице срѣске за књижевност и језик*. Књ. 56, св. 2 (2008): 287–324.
- *
- AARSETH, Espen. Nonlinearity and Literary Theory. George Landow (ed.). *Hyper/Text/ Theory*. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press, 1994.
- BASTAŠIĆ, Lana. *Uhvati zeca*. Београд: Kontrast izdavaštvo, 2018.
- BASTAŠIĆ, Lana. *Uhvati zeca*. Београд: Booka, 2020.
- BOŠKOVIĆ, Dragan. *Islednik, сведок, прича: Истражни поступци у Пеšчаннику и Grobnici за Borisa Davidovića Danila Kiša*. Београд: Plato, 2004.
- BRADY, Philip, James F. CARENS (eds.). *Critical Essays on James Joyce's A Portrait of the Artist as a Young Man*. New York: G. K. Hall, 1998.
- BUDGEN, Frank. *James Joyce and the Making of Ulysses*. New York: Harrison Smith and Robert Haas, 1934.
- CORNWELL, Neil. *James Joyce and the Russians*. London: The Macmillan Press, 1992.
- DANOJIĆ, Milovan. Delo mladog Džojisa. *Borba*. 13. mart (1958): 5.
- DERRIDA, Jacques. Two Words for Joyce. Derek Attridge, Daniel Ferrer (eds.). *Post-Structuralist Joyce: Essays from the French*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984, 145–159.
- DERRIDA, Jacques. *Acts of Literature*. Derek Attridge (ed.). New York and London: Routledge, 1992.
- DESNICA, Vladan. *Proljeća Ivana Galeba (igre proljeća i smrti)*. Sarajevo: Svjetlost, 1957.
- DRAGIĆEVIĆ, Rajna, Dalibor SOKOLOVIĆ, Mina ĐURIĆ, Dejan AJDAČIĆ. *Slovenska susretanja: jug i zapad*. Warszawa: Instytut Slawistyki Zachodniej i Południowej Wydział Polonistyki UW, 2021.
- DŽOJS, Džejms. *Uliks*. Četvrto izdanje. Prevod, komentari i pogovor Zoran Paunović. Београд: Geopoetika, 2008.

- ĐURIĆ, Mina. Canon in Exile: James Joyce and Serbian Literature. *James Joyce: The Joys of Exile, Joyce Studies in Italy*. Franca Ruggieri (ed.). 20 (2018): 15–36.
- ĐURIĆ, Mina. The Poetics of the Novel on Urban Heterotopia: Joyce's Dublin, Pečić's Belgrade, Pamuk's Istanbul. *Joyspace: James Joyce and Space. Joyce Studies in Italy*. Roberto Baronti Marchiò (ed.). 23 (2021): 59–76.
- ECO, Umberto. *Opera aperta*. Milano: Bompiani, 1962.
- ELIOT, T. S. Ulysses, Order, and Myth, *The Dial*. Vol. 75 (1923): 480–483.
- ELLMANN, Richard. *James Joyce*. New York: Oxford University Press, 1959.
- GILBERT, Stuart. *James Joyce's Ulysses*. London: Faber & Faber, 1930.
- GOLDSVORTI, Vesna. *Gvozdena zavesa: ljubavna priča*. S engleskog prevela Nataša Tučev. Beograd: Geopoetika izdavaštvo, 2022.
- HART, Clive. *Structure and Motif in Finnegans Wake*. London: Faber & Faber, 1962.
- JEREMIĆ, Ljubiša. Unutrašnji monolog kod Tolstoja i Džojisa. 1. *Delo*. God. 12, knj. 12, br. 10, oktobar (1966): 1242–1260.
- JOYCE, James. *Dubliners*. London: Grant Richards Ltd., 1914.
- JOYCE, James. *A Portrait of the Artist as a Young Man*. New York: B. W. Huebsch, 1916.
- JOYCE, James. *Ulysses*. Paris: Shakespeare & Co., 1922.
- JOYCE, James. *Finnegans Wake*. London: Faber & Faber; New York: Viking Press, 1939.
- JOYCE, James. *Stephen Hero*. London: Jonathan Cape, 1944.
- JOYCE, James. *Uliks*. S engleskog preveo Zlatko Gorjan. Rijeka: „Otokar Keršovani”, 1957.
- JOYCE, James. *Ulysses: A Critical and Synoptic Edition*. Hans Walter Gabler, Wolfhard Steppe, and Claus Melchior (eds.). New York and London: Garland, 1984.
- JOYCE, James. *Ulysses*. Gabler Edition. New York: Vintage Books/Random House, 1986 – U, sa oznakom broja epizode i broja reda u tekstu.
- KENNER, Hugh. *Flaubert, Joyce and Beckett: The Stoic Comedians*. Boston: Beacon Press, 1962.
- KENNER, Hugh. *Joyce's Voices*. Berkeley: University of California Press, 1978.
- KENNER, Hugh. *Mechanic Muse*. New York: Oxford University Press, 1987.
- KIŠ, Danilo. *Mansarda; Psalam 44*. Beograd: Kosmos, 1962.
- KIŠ, Danilo. *Grobnica za Borisa Davidoviča: sedam poglavlja jedne zajedničke povesti*. Zagreb: Liber; Beograd: BIGZ, 1976.
- KIŠ, Danilo. *Homo poeticus*. Zagreb: Globus; Beograd: Prosveta, 1983a.
- KIŠ, Danilo. *Enciklopedija mrtvih*. Zagreb: Globus; Beograd: Prosveta, 1983b.
- KIŠ, Danilo. Jedna šetnja gospodina Maka. Gospodin Mak se zabavlja. *Vidici. Kiš u dijaspori*. 266–267, 4–5 (1990): 25–28; 29–31.
- KOLJEVIĆ, Svetozar. *Humor i mit*. Beograd: Nolit, 1968.
- KONSTANTINOVIĆ, Radomir. *Dekartova smrt*. Novi Sad: Agencija „Mir”, 1996.
- LARBAUD, Valery. The *Ulysses* of James Joyce. *The Criterion*. 1.1 (1922): 94–103.
- LEVIN, Harry. *James Joyce: A Critical Introduction*. Norfolk: New Directions, 1941.
- LUKÁCS, Georg. Erzählen oder Beschreiben? (Zur Diskussion über Naturalismus und Formalismus). *Internationale Literatur*. Heft 11 und 12 (1936): 100–118; 108–123.

- MACKSEY, Richard, Eugenio DONATO (eds.), *The Structuralist Controversy: The Languages of Criticism and the Sciences of Man*. Baltimore, London: The John Hopkins University Press, 1970.
- MILIVOJEVIĆ, Ivana. A Transposition of „Ithaca” (in Danilo Kiš’s Novel „Hourglass”). *James Joyce: Metamorphosis and Re-Writing. James Joyce Studies in Italy*. Franca Ruggieri (ed.). 11 (2010): 153–164.
- MITCHELL, Andrew J., Sam SLOTE. Introduction. Derrida and Joyce: On Totality and Equivocation. Andrew J. Mitchell, Sam Slote (ed.). *Derrida and Joyce: Texts and Contexts*. New York: State University of New York Press, 2013, 1–16.
- NASH, John. Genre, Place and Value: Joyce’s Reception, 1904–1941. John McCourt (ed.). *James Joyce in Context*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, 41–51.
- O’NEILL, Patrick. *Polyglot Joyce: Fiction of Translation*. Toronto: University of Toronto Press, 2005.
- PANTIĆ, Mihajlo. *Novobeogradske priče*. Beograd: Vreme knjige, 1994.
- PARIS, Jean. *James Joyce par lui-meme*. Paris: Edité par Seuil, 1957.
- PAUNOVIĆ, Zoran. Danilo Kiš, Džeјms Džoјs i Gould Verskoјls. Светлана Шеатовић, Александар Јерков, Предраг Петровић (ур.). *Књижевност, култура, идентитет*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2020, 465–471.
- PAVLOVIĆ, Miodrag. Orgija ruganja (Na marginama *Ulisa* Džeјmsa Džoјsa). *Književne novine*. 4. jul (1958): 1, 4.
- PERIŠIĆ, Igor. *Utopija smeha, Vidovi komike i smeha u romanima Mrtve duše Nikolaja Gogolja, Ulis Džeјmsa Džoјsa i Zlatno runo Borislava Pekića*. Beograd: Službeni glasnik, 2013.
- PRESSMAN, Jessica. *Digital Modernism: Making It New in New Media*. New York [etc.]: Oxford University Press, 2014.
- RADEK, Karl. Contemporary World Literature and the Tasks of Proletarian Art. *Problems of Soviet Literature: Reports and Speeches at the First Soviet Writers’ Congress*. London: Martin Lawrence, 1935, 73–184.
- RISTIĆ, Marko. Posle trideset i tri godine. *Bez mere. Dela Marka Ristića*. Knjiga III. Beograd: Nolit, 1986, 11–22.
- SELENIĆ, Slobodan. Prijatno i inteligentno: Premijera *Izgnanika* u „Ateljeu 212” u Beogradu. *Borba*. 9. oktobar (1962): 8.
- SENN, Fritz. A Footnote on the Russian Reception of Joyce. *James Joyce Quarterly*. Volume 47, Number 3, Spring (2010): 459–461.
- SLOTE, Sam. Structuralism, Deconstruction, Post-Structuralism. John McCourt (ed.). *James Joyce in Context*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, 65–75.
- SRDIĆ, Srđan. *Mrtvo polje*. Beograd: Stubovi kulture, 2010.
- STEVIĆ, Aleksandar. Künstlerroman kao Bildungsroman: моć i nemoć teorije žanra. *Txt*. 5/6 (2004): 40–54.
- TALL, Emily. The Reception of James Joyce in Russia. Geert Lernout, Win Van Mierlo (eds.). *The Reception of James Joye in Europe*. Vol. I: Germany, Northern and East Central Europe. London and New York: Thoemmes Continuum, 2004, 244–257.

THOMPSON, Mark. *Birth Certificate: The Story of Danilo Kiš*. Ithaca & London: Cornell University Press, 2013.

United States v. One Book Called „Ulysses”. 5 F. Supp. 182. S. D. N. Y. 1933.

VELIKIĆ, Dragan. *Via Pula: roman*. Beograd: Rad, 1988.

VELIKIĆ, Dragan. *Astragan: roman*. Zagreb: Znanje, 1991.

VELIKIĆ, Dragan. *Severni zid*. Beograd: Vreme knjige, 1995.

VELIKIĆ, Dragan. *Danteov trg*. Beograd: Stubovi kulture, 1997.

VELIKIĆ, Dragan. Evropa „B”. *Sarajevske sveske*. Br. 06/07 (2004): 149–154.

Mina M. Đurić

JOYCEAN PARADIGM OF SERBIAN LITERATURE OF THE 20TH AND THE 21ST CENTURY

Summary

On the occasion of marking the centenary of the publication of *Ulysses* (1922–2022), the paper examines aspects that build the poetic features of the Joycean paradigm of Serbian literature of the 20th and the 21st century. Through discussions regarding the dynamics of poetic changes during one century of *Ulysses*, questions are raised about what Serbian literature of the 20th and the first decades of the 21st century would (not) have been like if there was no grounded continuity of original literary reactions to Joyce's works or if there were even more examples of it. The paper concludes how much the depth of autochthonous creative responses stimulated by Joyce's literary achievements over the past hundred years in Serbian culture has contributed to the formation of a significant Joycean paradigm of Serbian literature, as a prominent participant in complex processes of changing the poetics and in the contextualization of theoretical approaches to Serbian prose in the comparative framework of interpretations of world literature.

Универзитет у Београду
Филолошки факултет
mina.djuric@fil.bg.ac.rs

Примљен: 22. марта 2022. године
Прихваћен за штампу априла 2022. године

Др Даница Игрутиновић

МЕТАФОРИКА ВОДЕ У ЦОЈСОВОМ *УЛИКСУ*

Испољавајући фасцинантну амбиваленцију према симболу воде у свим потенцијалним значењима – како оним старијим и увреженим, тако и оним новостеченим путем филозофије, психоанализе и антрополошког проучавања митова – модернизам креира свој мит о трансформативној пловидби олујним морима која води до могућности контроле над водама. *Уликс* је репрезентативни текст модернизма, али истодобно такође већ поседује иронични отклон од темељних митова епохе. Овај текст тежи да анализира метафоричка значења које има вода у Цојсовом *Уликсу*, уз посебан осврт на симболичко путовање преко воде, у коме вода растаче, али затим и регенерише јунака. Вода се у *Уликсу* повезује са изгнанством из – већ од самог почетка непостојеће – стабилности дома и здравог разума а ка свему што је примитивно, примално, ирационално, или на неки други начин узнемирујуће. Као репрезентација протејске праматерије, вода је анимална и феминина, повезана са сексуалношћу, рађањем и материнством. Материца је истодобно и гробница, а рођење повезано са смрћу, готово неизбежно управо кроз метафорику воде. У Хад и Пакао се у роману стиже кроз воду, а оба садрже различите водене страхоте који прате праматерију – од прости смртности и пропадљивости до дубљег суочавања са кривицама и гресима које се морају спрати, често кроз барем симболичну смрт. На смрт давлeњем, која може са собом донети регенерацију, често се алудира у роману, и она се повезује са идејама крштења и, шире, лустралних вода. Блага која вода даје јунаку који се спусти до њених крајњих дубина укључују међуљудско јединство, уметност и животодавне воде. У *Уликсу* се такође назначавала да је могуће – управо пратећи траг воде – пронаћи некакав средњи пут између Скиле и Харибде духа и материје, аскетизма и хедонизма, објективности и субјективности.

Кључне речи: вода, модернизам, мити, Уликс.

1. Шта означава вода? Питање без кога је немогуће приступити било којој анализи метафорике воде у било ком периоду или делу је у ствари космолошко и космогонијско питање око кога се леме копља кроз читав просторно-временски континуум онога што волимо да називамо „Европска цивилизација“: да ли је у основи космоса поредак или хаос? Прихватamo ли као темељну причу о универзуму стварање *ex nihilo* или припитомљавање хаоса? Прича о води је прича о хаосу, и то мрачном фемининим ирационалном примордијалном хаосу праматерије, који у многим античким митовима и филозофским наративима претходи поретку копна, чини заједничку основу свега постојећег, и остаје стално као претња онога у шта се човек и космос може поново расточити без поретка и дисциплине. *Prima materia* код неоплатоничара и свих других дуалистички настројених филозофа захтева константно ангажовање духа да би се поредак космоса одржао.

Вода је свеprisутна у готово свим познатим митолошким системима, неретко као праизвор свега постојећег. Ово Фрејзер објашњава спољашњим утицајима – живот у старом Египту и Месопотамији је, рецимо, био у целисти завистан од великих река које су кроз наводњавање доносиле обилне усеве и живот, а кроз поплаве уништење и смрт, па су због тога слављене као божанске (FRAZER 1993: 369). Пример објашњења кроз унутрашњи утицај био би концепт прималног импринта трауме рођења: плодова вода пружа нерођеном детету радост повезаности са универзумом која претходи индивидуацији, дочим је порођај болан и потенцијално смртоносан. У одраслом човеку опстају истовремено и жеља да се врати у материцу и страх да ће га мајчино тело некако опет прогутати и уништити, што доводи до сталне амбиваленције према води, а она се затим пресликава на митове (CAMPBELL 1960: 61–62).

Као елемент бремените материце, вода је свакако женска и животодавна, и као таква се још од касне антике повезује са месецом. Месец, извор влаге и плодности, контролише плиме и осеке у мору исто као и менструални циклус код жена, и тиме на још један начин повезује женску плодност и воду (WARNER 1978: 259–260). У многим се митологијама вода експлицитно изједначава са праматеријом. У античкој филозофији, с друге стране, најпре код Платона и Аристотела, менструална крв је неформирана материја коју обликује мушко семе (WARNER 1978: 40), што је остало уврежено схватање све до открића јајне ћелије у 17. веку. Вода као феминини елемент у миту и филозофији фигурира обично у својству примордијалне, пасивне, безобличне материје.

Вода као универзални извор живота је истодобно и водени хаос који је претходио стварању и повратак у аморфно стање које прати смрт (ELIADE 1980: 20). Припада лиминалном пољу постојања онкрај живота, те душа у миту често прелази преко воде или је у њу потопљена после смрти (FRYE 1957: 168). На ширем плану се деструктивна моћ воде читава у готово универзалним митовима о потопу, који неумитно опет доводе до новог почетка једног регенерисаног и трансформисаног света.

Неки од филозофа који су свету у заметку епохе модернизма поново откривали флуидну основу космоса били су Шопенхауер, Ниче и Бергсон. Претходни периоди у којима је доминантна култура бар западног дела Европе била пријемчивија за неоплатоничарске идеје о хаосу ирационалне феминине праматерије који чини основу универзума били су ренесанса и романтизам. У модернизму се овим онтолошким концептима додају други, везани за антропологију, митологију и психоанализу.

2. МОДЕРНИЗАМ: КАКО СЕ КАЛИО ХАОС. Не постоји јасан консензус о томе када је модернизам тачно започео као период. Аутори који сматрају да и Декаденцу треба укључити у епоху тиме смештају њен почетак у 1890. годину. Ричард Елман је за почетну годину епохе модернизма у Великој Британији узео 1900, а по Вирџинији Вулф свет се из корена променио око 1910. (BRADBURY – MCFARLANE 1991: 33). Велики рат је скинуо маску са лица наизглед цивилизованог света и открио његове ирационалне, варварске, деструктивне нагоне (MARCUS – NICHOLLS 2004: 70). Д. Х. Лоренс је за кључну годину узимао 1915, а Хари Левин 1922, годину када су објављени Џојсов *Уликс* и Елиотова *Пустиа земља* (BRADBURY – MCFARLANE 1991: 33).

Кад год да је почела, епоси модернизма у Британији је у сваком случају претходио један период који је у себи обухватао идеју брзог материјалног напретка са нагласком на капиталистичке вредности и разне врсте нетолеранције, нетрпељивости према креативности и уметности, као и нове законе о цензури. Николс овај период назива „сивим“ (NICHOLLS 1995: 7). Дужност се сматрала за врхунску врлину, морални код био је крајње јасан и крајње рестриктиван, а стално растући степен цивилизованости човека су као решење за све проблеме видели и они склонили религиозности и они склонили науци. Наука је обећавала да ће објаснити све мистерије космоса и човечанства.

Можда има неке ироније у чињеници да је, између осталог, управо кроз научна открића и теорије пољуљана слика о једном стабилном и уређеном свету. Планкова квантна теорија енергије и Келвин-Планкова итерација Другог закона термодинамике донели су обичном човеку идеју да је ентропија стање коме тежи сваки затворен систем и да нема бекства од термалне смрти космоса. Усто, Радерфордов нови модел атома, комплекснији од претходних, као и Ајнштајнова теорија релативитета уз четвородимензионални континуум времена и простора, усложнили су умногоме слику о космосу и материји (BRADBURY – MCFARLANE 1991: 66). Плима хаоса и нестабилности која је у јавности уследила за реакцију је имала једно ново подозрење према емпиризму и позитивизму уз опчињеност ирационалним силама у космосу (BRADBURY – MCFARLANE 1991: 44).

Истодобно, религијска слика о стабилном свету који ствара и уређује Бог била је већ на удару са више страна, посебно рационалније верзије протестанског хришћанства засноване на дословном тумачењу Светог писма. Брана је већ напрсла пред Дарвиновом теоријом еволуције која је у јавност

увела приказ човека као животиње – животиње која је прошла кроз дуг развојни процес да би дошла до стадијума у коме се налази, али која остаје животиња, са животињским потребама, поривима и инстинктима. С друге стране, Фрејзерова *Злајна љрана* (1890–1915) је, поделивши људски развој на магијски, религијски и научни ступањ, имплицитно напала ритуалима склоније верзије хришћанства кроз асоцијацију са паганским магијским праксама. Истовремено је допринела установљавању компаративне антропологије која је у свом јеку пружала један сасвим нов поглед на свет, различит и од оног који су нудиле традиционалне религије, али и оног који су нудиле природне науке (MARCUS – NICHOLLS 2004: 16).

Проучавању антропологије допринео је у Великој Британији и колонијализам који је био на врхунцу моћи и омогућавао већем но икад броју „цивилованих грађана“ да се суоче са „примитивним народима“ колонилованих територија (TROTTER 1986: 144–145). Привлачност је лежала у идеји да ови „дивљаци“ могу као у огледалу одражавати цивилизацији сопствене прапочетке, задржавајући при томе њој изгубљене младалачку виталност и неку древну детињу истину. Оваква је опчињеност примитивним као истодобно фундаменталним можда била неумитна у време кад је екскавација, односно ископавање, било изједначено са потрагом за знањем, а оно што је испод – порекло, примитивно, исконско – доживљено као важније и основније (MARCUS – NICHOLLS 2004: 18).

Ово изједначавање савремених урођеника колонилованих територија са примитивним фазама развоја цивилилованих народа је прихватио и Сигмунд Фројд. Отишао је и корак даље – такође је повезао филогенетски ступањ „примитивности“ са онтогенетским ступњем детињства, смештајући оба у несвесно, што је термин који је први пут у иоле научном контексту поменуто у његовом *Тумачењу снова* (1900). Ово је имало одјека – дивљаштво се више није имало тражити у удаљеним буцацама Африке, већ у несвесном делу сваког цивилилованог грађанина, као стална унутрашња претња цивилизацији (BUTLER 1994: 93–94).

Можда је у овом контексту још битнији био Фројдов ученик, а касније независни психоаналитичар, Карл Густав Јунг. У својој *Психологији несвесној* (1912) Јунг је тврдио, следећи Фројда, да се процес цивилизације састоји из потискивања човекове унутрашње животиње, што се не може остварити без жестоке битке (JUNG 1978: 18). На место Фројдовога концепта *ид* Јунг поставља комплекснију Сенку, која обухвата читаву телесну, анималну, несвесну и мрачну страну људске природе. Сенка се може контролисати путем строге аскезе или се може тежити да се она интегрише у личност (JUNG 1978: 20–40). Разапет између Скиле и Харибде, човек је у сталној опасности да се у потпуности препусти прималним силама и спусти до чудовишне материнске праматерије, коју ће или победити, или ће она њега прогутати, као Харибда (JUNG 1978: 152; 184–185). У делу *Психологија и алхемија* (1944), Јунг развија свој концепт некије (*некуја*) – регенеративног ноћног путовања преко мора као симбола путовања у несвесно. Море се користи као симбол

колективног несвесног, јер крије неизмерне дубине испод своје светлוצаве површине (JUNG 1984: 57–60).

3. *НЕКИЈА* – ПУТОВАЊЕ ИСПОД ВОДЕ. Море такође обично представља претећи и деструктивни аспект воде, будући да је слано, неплодно, дубоко и тамно (FRYE 1957: 168). Чудовишну димензију воде често персонификују морска чудовишта попут Левијатана, Бехемота, морских змија, китова, али и копнених змија и змајева (ELIADE 1980: 22). Пошто сва ова бића такође симболишу и основу живота (Weston) може се рећи да у суштини приказују ужас хтонског у коме се Ева изједначава са змијом која је искушава (Paglia 2002: 10). Како је Персефону отео Хад из игре са кћерима Океановим, тако се Океан може изједначити са Хадом, коме је жртвована (CAMPBELL 1960: 188). Хад или Пакао, суморно обитавалиште мртвих или мрачно мучилиште злих, оба се свакако често приказују кроз слику водених дубина.

У многим митологијама се богови спуштају у Хад па се затим из њега враћају, обновљени и трансформисани, а Фрејзер сматра да тиме означавају годишњи циклус смрти и васкрсења вегетације у природи (FRAZER 1993: 325). Смрт у води, тврди Елијаде, увек оставља могућност поновног рођења, јер растакање оплођава и нужно га следи регенерација (ELIADE 1980: 57). Фрај такође примећује да лустрално уништење које носи потоп увек означава почетак новог циклуса, поредећи Нојеву барку са семеном у снегу, ембрионом у материци, или змајевим благом у ковчегу (FRYE 1957: 24–25). Управо се и животодавне воде могу наћи кроз бар симболичку водену смрт, а у смртоносним воденим дубинама налази се благо за којим јунак трага. Одисеј, трагајући за покојним пророком Тиресијом, плови реком Океан, и затим силази у водене дубине Хада, где се спајају реке Ахерон, Флегетон, Стикс и Кокитус (ХОМЕР 1984: 126).

Јунг је управо Одисејев силазак у Хад, епизоду названу некија (*nekylia*), узео као прототип за било који силазак – кенозу или катабазу – у дубине праматерије у потрази за одговорима, регенерацијом, прочишћењем или знањем (JUNG 1984: 60), и назвао такав силазак „ноћно путовање испод мора“. Јунака привлачи зов непознатог, нестабилног, ирационалног мора – што се често читује кроз призив женских фигура које представљају примитивне слојеве несвесног (JUNG 1984: 344–345) и што је у складу са Киркиним слањем Одисеја у Хад код Хомера (LORD 1990: 58). Јунака у воденим дубинама прогута морско чудовиште, али га он ипак савлада и поново се роди изласком на површину – што је симбол за опасни али нужни силазак ега у несвесно ради регенерације (JUNG 1978: 106). То да су женске фигуре у спреси са овим смртоносним али регенеративним силаском по Кембелу има смисла јер се сваки прелаз може упоредити са рођењем и ритуално се представља кроз слику повратка у материцу (CAMPBELL 1960: 61–62).

Вода је, дакле, материнска праматерија чија се очито женска материца изједначава са Хадом или Паклом а у коју се јунак мора спустити да би ту умро и васкрсао. Христово распеће, силазак у Хад и васкрсење у преобра-

женом телу представљају хришћанске паралеле за ова тумачења древних митова, наговештене старозаветним наративима о Јонином боравку у киту (FRYE 1957: 215–217), али и о Потопу и преласку Јевреја преко Црвеног мора. Све су ово такође паралеле са крштењем где се стари човек погружава у воду да би изашао преображен у новог човека, што је у складу са тумачењем Кирила Јерусалимског по коме је Исус приликом свог крштења на дну Јордана поразио чудовишног Бехемота (ELIADE 1980: 58).

4. ПУТОВАЊЕ ИСПОД ВОДЕ У *УЛИКСУ*. Џојс је *Уликса* писао у добровољном егзилу из своје родне Ирске, док је трајало лудило Великог рата и док се на приватном плану борио са лудилом своје кћери у коме је могао да види одраз капацитета за дезинтеграцију и своје сопствене личности (EDEL 1982: 105). Стабилност и солидност били су далеко од њега.

Роман се на неколико нивоа може тумачити кроз мит о пловидби. Налик на свет Елиотове *Пусће земље*, свет *Уликса* је такође дословно преплављен разним сликама разних вода, а истовремено у њему влада суша. Стивен и Блум симболично понављају путовања Телемаха и Одисеја, почевши у стању егзила из стварног дома, и лутајући у потрази за домом и један за другим, мада тога нису свесни. Обојица, на свој ужас или забављеност, откривају материјалну, материнску основу свег живота, смртну и смртоносну, која се најчешће изражава кроз воду, пролазе кроз своје верзије Хада и коначно се урањају у водени Пакао Кирке, из кога излазе бар неозлеђени, ако не и суштински измењени.

4. 1. МОРЕМ ПОШКРОПЉЕН: ПЛОВИДБА, ЕГИЛ, ПАД. Сигурна лука дома, из које се обично креће на митско путовање, не припада по природи ствари ни Блumu ни Стивену. Обојица проводе дан лутајући без кључева, изгнани из својих Омфалоса, који су већ по себи врста изгнанства – у граду погођеном сушом, на острву које припада колонијалним империјалним господарима. Господарима попут Хејнса, кога Стивен зове „Господар мора“ који има „као море хладне очи“ (Џојс 2019: 49)¹ – ‘the seas’ ruler’ with ‘seacold eyes’ (Јоусе 1992: 37).² Блум, наклоњенији цивилизовању света путем колонизације него Стивен, такође у једном тренутку контемплирајући огромно пространство воде на земљи, схвата „шта то значи бити господар таласа“ (Џојс 2019: 619).³

¹ Сви цитати из *Уликса* на српском језику биће навођени из превода проф. Зорана Пауновића (2019), Београд: Геопоетика. У даљем тексту због прегледности биће дат само број стране.

² Сви цитати из *Уликса* на енглеском језику биће навођени из издања Јоусе, Ј. (1992), *Ulysses*, Penguin Books Ltd., London. Уколико је анализу немогуће појаснити без изворника, он ће уз превод бити цитиран и у тексту; уколико је изворник само посебно занимљиво срочен, биће додатно наведен у фусноти; уколико нема потребе за тиме, биће наведен само превод. У даљем тексту због прегледности биће дат само број стране.

³ ‘what it meant, to rule the waves.’ (727)

Бити господар таласа, сем дословне пловидбе и контроле над већином светских мора, такође означава надмоћ над водама дивљаштва и страсти. У неким је народима та надмоћ толико успешна да је, како би професор Макхју тврдио, читава цивилизација старе римске и савремене енглеске империје сводива на грађење клозета и канализација: „Римљанин, као и Енглеz који га у стопу прати, на сваку нову обалу доносио [је] само своју опседнутост клозетима“. Дивљи су Ирци, с друге стране, „деца природе“ и стога су „држали до течних ствари“ (144).⁴ Контрола над водама, било кроз империјализам, пловидбу, или водовод, намеће се као еквивалент цивилизације, и остаје амбивалентан концепт кроз читав роман.

У миту, пловидба често почиње позивом на авантуру, тајновитим зовом флуидног. У *Уликсу*, пловидба је лишена мистике и представљена најчешће као незахвалан, тежак и опасан посао. Блум се присећа како је често виђао једног „старог морског вука, упадљиво оронулог“, и закључује да је вероватно „настојао да докучи смисао тајне“. Блум износи цинични прорачун да су изгледи „двадесет према нула да ту никакве тајне и нема“, већ да је „море подједнако величанствено и да ће у природном поретку ствари неко морати да заплочи њиме и похрли у сусрет провиђењу“ (619).⁵

Морепловци који се помињу у *Уликсу* – превасходно Одисеј, али и Синбад, Стари морнар, Робинсон Крусо, Летећи Холанђанин, и Марфи – сви су представници исте фигуре изгнаног лутајућег морнара који тежи просто да се врати кући, фигуре која повезује и Блума и Стивена. Стивен се у егзилу из свог добровољног егзила у Паризу присећа свог икаровског лета и пада: „Одлетео си. Куда? Њухејвн – Диепе, путник треће класе. До Париза и на траг... Морем пошкропљен, срушен, ветровима ношен“ (228).⁶ Успомене на Париз га подсећају на политички егзил у коме се налази Кевин Иган (Џон Кејси) у Француској: „Они су заборавили Кевина Игана, не он њих. Сећамо те се, О Сионе“ (57). Море у које Стивен у том тренутку гледа, исто море у које замишља да изгнани Иган са друге стране гледа, у овој слици се спаја

⁴ ‘The Roman, like the Englishman who follows in his footsteps, brought to every new shore [...] only his cloacal obsession.’ The Irish, ‘nature’s gentlemen,’ were ‘partial to the running stream’ (166–167), што би се могло читати и као њихова склоност да за физиолошке потребе преферирају да користе потоке.

⁵ ‘superannuated old salt’ [who] ‘had tried to find out the secret for himself.’ Ово је алузија на песму „Тајна мора“ (‘The Secret of the Sea’), коју је написао Хенри Водсворт Лонгфелоу (Henry Wadsworth Longfellow). У њој стари капетан, замољен да научи свог слушаоца песму о мору, тајанствено и/или гневно одговара: ‘Wouldst thou,’ – so the helmsman answered, / ‘Learn the secret of the sea? / Only those who brave its dangers / Comprehend its mystery!’ (LONGFELLOW 1922: 104–105). По Блумовој рачуници, ‘the odds were twenty to nil there was really no secret about it at all,’ but ‘the sea was there in all its glory and in the natural course of things somebody or other had to sail on it and fly in the face of providence.’ (727) Изворник одише већом амбивалентношћу према провиђењу, коме се може хрлити у сусрет, али коме се у овом контексту може и пркосити, са предвидиво непријатним последицама.

⁶ ‘Seabedabbled, fallen, weltering’ (270).

са рекама вавилонским, симболички повезујући Ирце и Јевреје, Стивена и Блума, по заједничкој лишености дома и домовине.

Блум је као Јеврејин изгнаник по дефиницији, али је додатно изгнаник и из свог јеврејског и из свог ирског идентитета, с обзиром на то да је Јеврејин само по оцу, а Ирац само по мајци и тиме двоструко неприхваћен. Јевреји га не сматрају за свог, а Ирци га зато виде као бездомног туђина – Грађанин га зове „Ахасвер“, а Малиген „Јеврејин луталица“ и „стари морнару“ (Цолс 2019: 235). Блум на тај начин отеловљује обе фигуре које Мартин види као представнике стања егзила у *Уликсу*: Морнар луталица и Јеврејин луталица (MARTIN 1990: 49, 62–63).

Иста слика лутања и патње на морима користи се и за Шекспира, који је, како Стивен поетски наводи, „Доживео бродолом у стравичној бури, одолевао искушењима, као нови Уликс, Перикле, принц од Тира“ (209), упао у „вртлог“ (211) својих страсти у Лондону и на крају остао тек „глас мора“ (212).⁷ Не случајно, у лудилу Кирке и Стивен и Блум у једном тренутку као одраз у огледалу виде управо Шекспиров лик.

У миту испловити из сигурне луке значи и отићи онкрај стабилног, рационалног света. Вода се појављује као претеће ирационални, женски елемент, наспрам мушког разума. Хејнса, који целу ноћ сања пантере и очито је у опасности да сасвим скрене, кула и околне литице подсећају на Елсинор „Што се над подножјем својим нагиње у море“ (27). Док шета затворених очију у трећем поглављу (Протеј), Стивен размишља шта би било „Ако паднем с ове литице која се нагиње над својом основом“ (47). Ово су алузије на Шекспировог *Хамлеџа*, као што је и „Тако под месечевом поноћном стражом ја ходим стазом изнад стења, у црнини сребром протканом, послушкјући замамане таласе подно Елсинора“ (57)⁸ а ти замамане таласи су претња лудила. Сви ови стихови потичу из Хорацијевог упозорења Хамлету да не следи духа свог оца ка литицама:

Ал' ако вас, кнеже, на воду намами
Ил' на врх оне страшне стене што се
Над подножјем својим нагла у море –
Па узме на се какав страшан лик
Што вас власти ума може лишити
И у лудило одвести? Размислите:
Само то место, без ичега више,
Сликама ужаса пуни сваку свест
Кад тол'ко лаката доле погледа
У море, па га чује како бучи (*Хамлеј* I. iv. 69–78).⁹

⁷ 'Shipwrecked in storms dire, Tried, like another Ulysses, Pericles, prince of Tyre,' suffered in a 'whirlpool' of his own passions, and was finally reduced to being 'the sea's voice' (250–252).

⁸ 'If I fell over a cliff that beetles o'er his base' (45); 'So in the moon's midwatches I pace the path above the rocks, in sable silvered, hearing Elsinore's tempting flood' (55).

⁹ What if it tempt you toward the flood, my lord, / Or to the dreadful summit of the cliff / That beetles o'er his base into the sea, / And there assume some other horrible form / Which might

Вода је у свим овим наводима повезана са претњом лудила. Ирационалност је у *Уликсу* флуидна и феминина. Сирене се тако називају „непријатељима људског разума“ (652) а Мина Пјурифој, плодна мајка, добија епитет „богиња неразума“ (591).¹⁰

Контемплирајући хаотичну женску природу, Блум прави поређење: „Жена. Као да море хоћеш да зауздаш“ (292). Вода се свуда у *Уликсу* везује за променљивост, нестабилност, и несталност. На другом месту Блум слично поређење прави за „Време. То је као да покушаваш да задржиш воду у шаци“ (197). Пре но што се окупа, а размишљајући о топлом таласу који ће свакако проћи, користи клише „Вазда пролази, тај ток живота“ (99). Стојећи крај реке, опет примећује да вода „вечито тече, никада иста“ јер „живот је ток“ (165).¹¹

4.2. НАША МОЋНА МАТИ: ЖИВОТИЊА, СЕКСУАЛНОСТ, ЖЕНА, ТЕЛЕСНОСТ. Како и приличи праматерији, вода се у *Уликсу* сасвим природно доживљава као протејска. Повезивање флукса у коме се материја стално налази са флуидношћу мора је разумљиво, као и веза која се успоставља између материје, мора и материнства. Живот је настао у мору, а матер и материја су етимолошки повезани (VOLT 1992: 125–126).

Вода као протејска праматерија у спрези је са анималним. Пас на обали подсећа Стивена на зеца, срндаћа, вука, теле, лисицу, леопарда, и коначно на пантера, чије име, не случајно, носи значење „свезвер“ (VOLT 1992: 125–126). И море мења облике и личи на неколике животиње: „Ево их стижу, таласи. Белогриви морски атови шкргућу зубима, светлим ветром зауздени, пастуви Манаанови“ (49).¹² У приласку псу, моржеви су описани и таласасто и змијолико. Прикази мора и пса су директно повезани кроз фигуру Протеја, морског божанства *Odiseje* који противнике доводи у заблуду мењајући облике. У покушају да побегне од Менелаја, постаје лав, змија, пантер, вепар, а затим текућа вода, па дрво (НОМЕР 1984: 44–45). Вода и животињска природа су повезане својом буквално протејском променљивошћу.

Ова анимална, материјална, флуидна, смртна природа природе дубоко узнемирава Стивена, што се види по његовим фобијама. Премда су Џојс и Стивен делили страх од грмљавине и паса, то по свему судећи није био случај са хидрофобијом. Стивен тврди „Нисам неки силан пливач. Вода

deprive your sovereignty of reason, / And draw you into madness? Think of it. / The very place puts toys of desperation, / Without more motive, into every brain / That looks so many fadoms to the sea / And hears it roar beneath (*Hamlet* I. iv. 69–78). Верзија на српском је превод Живојина Симића и Симе Пандуровића.

¹⁰ ‘enemies of man’s reason’ (775); ‘goddess of unreason’ (695).

¹¹ ‘Woman. As easy stop the sea’ (351); ‘Can’t bring back time. Like holding water in your hand’ (213); ‘Always passing, the stream of life’ (107); ‘always flowing in a stream, never the same,’ ‘life is a stream’ (193).

¹² ‘They are coming, waves. The whitemaned seahorses, champing, brightwindbridled, the steeds of Manaan’ (47); ‘the wavenoise, herds of seamorse. They serpented towards his feet’ (57-58).

хладна и мека“ (59)¹³ дочим је сам Џојс у младости био одличан пливач (O’CONNOR 2004: 46–47). Можемо из овога закључити да је Стивенена хидрофобија од симболичке важности у роману посебно јер је експлицитно повезана са његовом кинофобијом – Стивен пребацује себи да је Малиген „спасавао људе смрти у таласима а ти се ту тресеш од кевтаја једне цукеле“ (59).¹⁴ Малиген се, као студент медицине, не плаши ни воде, ни животињске природе човека, ни материје, али за Стивена, суђеног песника и несудженог свештеника, страшно је то да се човек налази на истој разини као пас (Brooks 1971: 72). Већ повезан метафорички са материјом, водом и смртношћу, пас (‘dog’) је такође унатраг написани Бог (‘God’) који се призива у Црној Миси.

Змија – аморфна и повезана са водом – у митологијама је чест анимални представник праматерије (Weston, Warner, Paglia). Посебно је занимљив Уробор, космичка змија која гризе свој реп и тиме обухвата универзум, и постоје и тумачења по којима Уликс почиње и завршава се словом ‘s’ да би змија на крају узела свој реп у уста (ELLMANN 1972: 162). Змија као животиња се у *Уликсу* често појављује у контексту флуидности и недиференцираности, али и као представник зла и греха. Наводи се, рецимо, да је „Морска змија виђена у Ројал каналу. Антихрист срећно допутовао“ (510). Стивен замишља како „у тмини мог ума, лењивац из подземног света, непокоран, подозрева пред светлошћу, помера своје *аждајске* крљушти“ (35).¹⁵

Змија је посебно, бар када посећујемо Стивенов ум, најчешће представник сексуалног греха, посебно женског, јер за младог претходно изразито аскетски настројеног католика, колико год у овом тренутку отпалог од цркве, важи једнакост „Ева, утроба греха“ (48). Стивенов ток свести тако износи да ће свештеник по смрти жене „миропомазати за гроб све што од ње остане изузев њених нечистих женских слабина, меса човековог које није саздано по божијем облику, плена змије отровнице“ (23). Ово није алузија само на инцидент са Евом и змијом у Едену, као што се може видети из размишљања млађаног Стивена у *Порџрејџу уметника у младости*, који јасно повезује змију са мушким полним органом, чији су очито женске слабине такође плен.¹⁶

Вода у *Уликсу* позива на пожуду. Моли помиње да су јој морнарске униформе изазивале морску болест и машта о томе да покупи са кеја неког морнара право са мора. Премда их Блумово веслачко умеће готово утопи, Моли признаје да ју је мирис мора ипак наравно узбудио. Кад Блум помишља на мастурбацију приликом купања, где чита писмо које је добио од Марте,

¹³ ‘I am not a strong swimmer. Water cold soft’ (57).

¹⁴ ‘saved men from drowning and you shake at a cur’s yelping’ (57).

¹⁵ ‘in my mind’s darkness a sloth of the underworld, reluctant, shy of brightness, shifting her dragon scaly folds’ (30, моји курзиви), што може означавати и грех лењости).

¹⁶ The serpent, the most subtle beast of the field. [...] Who made it to be like that, a bestial part of the body able to understand bestially and desire bestially? [...] His soul sickened at the thought of a torpid snaky life feeding itself out of the tender marrow of his life and fattening upon the slime of lust (Joyce 1996: 159).

оправдање за ту идеју у његовом уму гласи „Вода води“ (98).¹⁷ Сексуалност и пожуда се свакако ипак више везују за фигуру жене у роману, а семе и плод употпуњују слику. Моли се после свог ванбрачног сусрета са Бојланом, а у брачној постељи, описује као „Геа-Телус... надута од семена“ (716).

Ова телесност жена не гледа се нужно као нешто негативно, у зависности ко гледа. За Блума, на пример „Ева и змија, то је контрадикција“ (519); он се са топлином присећа дана када је запросио Моли: „Благо ми је гурнула у уста колачић топао и сажвакан“ (187)¹⁸ у сцени у којој се види „залив [а] ухолаже гамижу у границицама вреса под њеним теменом [...] нови живот улише ми њене напућене усне (187). Елман ову сцену која врви од живота види као варијацију еденске теме, где Ева даје плод Адаму, али без змије, без опасности, без последица, и „каже да свом мужу, телу, и читавом овом неопаганском свету“ (ELLMANN 1957: 56). Као што Блумштује Моли као Геу-Телус, тако Малиген слави „Афродиту из пене рођену. Та грчка уста која се никад нису згрчила у молитви“ (216).¹⁹ Блум и Малиген илуструју хедонистичку и паганску, а Стивен (још увек) аскетску и католичку струју тумачења ових бинарних опозиција: вода и жена свакако су супротстављене духу, а изузетак, бар у католичкој догми и Гертином уму, јесте жена које је „кула светиља за олујама шибане људске душе, Марија, звезда мора“ (364).²⁰

Жена на обали у поглављу Протеј се у Стивеновом уму експлицитно повезује са водом: „Плиме, небројених острва, у њој, не моја крв, *oinopa ponton*, море тамно као вино“ (61).²¹ Плиме су изједначене са женским телом, јер се жена представља као ток – унутрашњи, периодични, менструални (Скотт 1987: 117). Стивен даље за њу каже: „Ево слушкиње месеца“ (61). Жена, вода и месец се такође експлицитно и крајње исцрпно повезују у поглављу Итака. Док Богородица за себе каже „ево слушкиње Божије“, жена предана телу, не духу, може бити само слушкиња месеца, потчињена биолошким процесима и циклусима менструације и гестације који се мере лунарним месецима (Вроокс 1971: 77–78). Молина задњица тако испољава „нему непроменљиву зрелу анималност“ (714).²²

Као вода, и жена је посве материјална и у супротности са духом. У табели коју је Џојс креирао приликом писања Уликса, ликови већма имају нападајућу Вештину или Уметност – сви сем Моли, јер она је „пуко испољавање Природе, антитеза Уметности“ (GILBERT 1963: 39, прев. аут.). Стивен у Џојсовом необјављеном делу *Stephen Hero* које је послужило као основа за *Уликса* осмишљава дуалистичку теорију у којој се „близаначки вечни

¹⁷ ‘those Officers uniforms on shore leave made me seasick’ (897); ‘around by the quays there some dark evening where nobody know me and pick up a sailor off the sea’ (925); ‘the smell of the sea excited me of course’ (908); ‘Water to water’ (105).

¹⁸ ‘Softly she gave me in my mouth the *seedcake* warm and chewed’ (224, курзив мој).

¹⁹ ‘the foam-born Aphrodite. The Greek mouth that has never been twisted in prayer’ (257).

²⁰ ‘a beacon ever to the storm-tossed heart of man, Mary, star of the sea’ (449).

²¹ ‘Tides, myriadislanded, within her, blood not mine, *oinopa ponton*, a winedark sea’ (60).

²² ‘expressive of mute immutable mature animality’ (867).

принципи духа и материја симболички приказују кроз близаначке вечне принципе мушког и женског“ (MASON 1972: 31, прев. аут.). Једном приликом је Џојс рекао да му је намера да Моли прикаже као „посве здраворазумску сасвим аморалну плодну непоуздану кокетну лукаву ограничену разбориту равнодушну женску“ (ELLMANN 1959: 288, прев. аут.).²³ Адамс тврди да је Џојсов мотив за овакав стереотипни приказ лежао у његовом разочарењу чињеницом да његова не претерано интелектуално настројена супруга није у довољној мери хвалила његова постигнућа (ADAMS 1962: 41).

Вода се посебно повезује са женом као мајком. Женска плодност се експлицитно види у фигури воде у Блумовом опису „Влажно, матерично, женско“ (305),²⁴ а у купатилу се Блум осећа као „у утроби топлине“ (99).²⁵ Вода као праматерија се често повезује или чак изједначава са мајчином крвљу као градивном основом људских бића. Стивен размишља, рецимо, како је Сирилова мајка волела његову „слабашну водњикаву крв, исцеђену из њене властите“ (37).²⁶ Малигенова и Свинбурнова „велика драга мати“ је истодобно Малигеново и Хомерово *oinopa ponton*, „море тамно као вино“, и вишеструке везе се успостављају између женског тела, воде, крви, и вина. Вино и вода постају Крв Христова у Причешћу, али им се Малиген руга само водом на почетку, касније у шали поменувши Христово чудо у Кани где је претворио воду у вино. Права Христеса коју помиње, осим што се односи на Црну Мису, где је женско уместо Христовог тела на олтару, јесте Моли. Јер као што је из Христа на крсту истекла крв и вода, тако и из Моли на ноши крв и вода „тече из мене као море“ (748).²⁷ По Елмановом схватању, ово указује на то да Тело Господње и тело жене деле крв, и тиме што допушта Моли да на крају добије менструацију, Џојс освећује крв у ноши уместо крви у путиру, показујући тиме да је супстанцијација – а не трансупстанцијација или субсупстанцијација – највећи људски потенцијал, а то је један прометејски потенцијал стварања који жена дели са уметником (ELLMANN 1972: 171). И Герти, повезана симболички и са Телом Христовим и са Богородицом, добија менструацију истог дана.

4.3. ВОДЕ: ГОРКА СМРТ: СМРТ, ХАД, ПАКАО. Вода, материја, и животињско су уско повезани од самог почетка са мајком као оном која даје живот али је подложна смрти. Стивенска слинава марамица инспирише Малигена да скује нов епитет за море, „слинавозелено море“ док готово истодобно слави море као Свинбурнову „велику драгу мати“ (13)²⁸ (‘great sweet mother’ (3)). Ово у Стивенсовом уму намах повезује море као свеопшту мајку са жучи

²³ ‘perfectly sane full amoral fertilisable untrustworthy engaging shrewd limited prudent indifferent *Weib*’.

²⁴ ‘A liquid of womb of woman’ (369).

²⁵ ‘in a womb of warmth’ (107).

²⁶ ‘his weak watery blood drained from her own’ (33).

²⁷ ‘its pouring out of me like the sea’ (914).

²⁸ ‘The snotgreen sea’ (3).

коју је његова мајка исповраћала на самртној постељи: „Обруч залива и линије хоризонта окивао је мутнозелену масу течности. Чинија од белог порцелана крај њене самртне постеље беше пуна зелене слузаве жучи коју је она у нападима повраћања уз гласно јечање кидала из своје натруле јетре“ (14).²⁹ Велика драга мати као извор живота и горке воде (‘bitter waters’) које је исповраћала његова мајка која је „отегла папке“ (‘beastly dead’) се у Стивеновом уму чврсто повезују кроз слику воде, која овим у изворнику носи епитете и слатког и горког (sweet & bitter). Управо у овом тренутку га Малиген зове „убоги мучениче“ (14) (‘poor dogsbody’ (5)), што има денотацију слуге, али конотативно подсећа Стивена на материјалну, смртну природу свих створења. Ово постаје очигледно када примети мртвог пса на обали и назове га „трупина убогог пасјег мученика“ (60) (‘Here lies poor dogsbody’s body’ (58)). Што се више у путовању приближавамо Аду и Паклу, то више значења на себе преузима пас као тело, а посебно тело угинулог пса које се распада и губи облик.

Тело жене и мајке повезује се експлицитно са смрћу, пустоши и пустињом, када се слика Мртвог мора повеже у Блумовом уму са старицом коју види: Вулканско језеро, мртво море [...] Сива усахла пизда света (73).³⁰ Женска плодност и сексуалност често се повезују са смрћу, утоба са гробом. Стивен у свом уму повезује „Постеља невесте, дечија постеља, самртна постеља“ (61),³¹ а Блум премда пажљиво као у „змијско легло“ такође улази „побожно у постељу зачећа и рађања, консумације брака и браколомства, сневања и смрти“ (711).³² Стивен бриљантном брзином смишља реч „Дроб, свеутробни гроб“ (61) што је у изворнику непреводиво ‘Oomb, allwombing tomb’ (60).³³ Тродневни порођај Мине Пјурифој повезују њену материцу са Христовим гробом, Киркина пећина у роману представљена кроз бордел јесте такође материца која прети смрћу, а Стивенова мајка је мртва, што у његовом уму повезује читав женски род са смрћу (Scott 1987: 94). Моли добро примећује да мушкарци „сви наваљују као луди да уђу тамо одакле су једном давно изашли“ (739)³⁴ а Блум за жене разматра: „Чудно је то занимање које показују за лешеве. Драго им је да нас виде како одлазимо а толико им мука задајемо при доласку“ (100).³⁵ Оба ова запажања звуче доста

²⁹ ‘The ring of bay and skyline held a dull green mass of liquid. A bowl of white china had stood beside her deathbed holding the green sluggish bile which she had torn up from her rotting liver by fits of loud groaning vomiting’ (4).

³⁰ ‘Vulcanic lake, the dead sea... Dead: an old woman’s: the grey sunken cunt of the world. (73)

³¹ ‘Bridebed, childbed, bed of death,’ (60) при чему ваља напоменути да је childbed архаични назив за порођај.

³² ‘the bed of conception and of birth, of consummation of marriage and of breach of marriage, of sleep and of death.’ (862)

³³ Можда би измишљена реч „угроба“ формално одиграла улогу овде, али свакако нема ту звучност.

³⁴ ‘theyre all mad to get in there where they come out of’ (902).

³⁵ ‘Extraordinary the interest they take in a corpse. Glad to see us go we give them such trouble coming’ (108).

амбивалентно у изворнику и могла би се прочитати и уз већу дозу приписивања крволочности и убитачности женама и мајкама. Рођење, смрт и жене повезују се са водом – „Купаш децу, купаш мртаце“ (388)³⁶ – јер су оба традиционално женски послови. Морнар Марфи каже да његова жена мисли да је мртав („Верује да сам мртав. Да се љуљам у колевци мора“ (614)³⁷) што опет повезује рођење, смрт и воду.

У Хад се стиже кроз воду телесности. Стивенов силазак у Хад био је већ у трећем поглављу, на обали мора, и водио га је у суочавање са протејском флуидношћу свега и смртношћу васколиког живота. Блумова посета купатилу у њему побуђује забављену свест о телесности, и следеће поглавље га прати у посети мртвима у Даблину. Четири реке Хада (Стикс, Ахерон, Кокитус и Флегетон), које представљају четири реке Даблина (Додер, канали Гранд и Ројал и река Лифи), све се прелазе на путу до гробља, где се Блум осећа позван да узвикне, као Данте у Паклу, али и Елиотов поетски субјект у *Пустој земљи*: „Колико их је!“ (127).³⁸ Блум се по Џојсовим белешкама тамо суочава са силаском у Ништавило (VOLT 1992: 107) и његов секуларни Хад је просто непостојање, труљење и враћање у флуидност које прати смрт. С друге стране, море експлицитно повезује са паклом када размишља да неко мора да заплочи морем, али људи „такве мисли увек пребаце на друге људе, као и помисао на пакао“ (619).

Блум и Стивен заједно улазе у пакао кроз поглавље Волови сунца, које садржи разне ужасе плодности и пијанства, а пакао у који улазе јесте пакао Кирке. Ту се коначно суочавају не само са смртношћу и смртним телима већ и са кривицом и сенима умрлих, те се тако појављују Руди и Дигнам, и коначно и делимично распала Меј, којој зелена жуч цури из уста. Ово је за Стивена сам амбис анималности, смртности и телесности. Малиген понавља да је Стивенска мајка отегла папке (‘beastly dead’), и износи оптужбу да, одбивши да се помоли за њу у часу њене смрти, управо „псина Кинш је убио ту кучку“ (574) (‘her dogsbody bitchbody’ (681)). Меј му каже „Волела сам те... још док сам те у утроби носила“ (575). Пакао је, јасно, утроба мајке. Изводи се Црна Миса, а нагу Еву на олтару перфонификује Мина Пјурифој, плодна мајка (GILBERT 1963: 60). Пакао Кирке садржи све ужасе материје, мајке, жене, анималног и телесног. За Блума и Стивена такође представља и скретање у лудило и растакање личности и неку врсту бар ритуалне смрти у флуидном елементу.

Сама смрт даљењем се често помиње у *Уликсу*. Стивен исцрпно контемплира смрт у воденим дубинама и замишља како се његова мајка у ствари дави: „Нисам је могао спасити. Воде: горка смрт: изгубљени“ (59). На сличан начин осећа да не може спасти сестру Дили од њене неминовне страшне судбине, описане као „Слана зелена смрт“ (262).³⁹ Смрт даљењем

³⁶ ‘Washing child, washing corpse’ (486).

³⁷ ‘Rocked in the cradle of the deep’ (720).

³⁸ ‘How many!’ (144)

³⁹ ‘I could not save her. Waters: bitter death: lost’ (57); ‘Salt green death’ (313).

пре свега доноси мир: Стивен размишља о томе да је „Смрт у мору, блажа од свих човеку знаних смрти“ (64), а Блум се присећа како „кажу да је да-вљење најпријатније“ (128).⁴⁰

Смрт у воденом елементу је обично кривица жена – утопљеник из романа удавио се код Мејден Рока (Maiden's Rock, одн. Девојачке Стене), која иако названа по неким девојкама које су се тамо поодавно утопиле, ипак по неким тумачима потпада под одговорност сирена (ADAMS 1962: 89). Сирене су свакако међу најопаснијим комбинацијама воде и жене, али не и једина таква комбинација. Син Рубена Ј. који је покушао да се утопи такође је то учинио због неке девојке, а разне заводнице одвајкада долазе мушкарцима с мора, као што примећује Дисси.

Утопљеник *Уликс* је у асоцијативној вези са наводним утопљеником из Аријелове песме у Шекспировој *Бури*, „Петхвати дубоко отац твој лежи“ (63) ('Full fathom five thy father lies'), као и са младим утопљеником који је протагониста Милтоновог „Лисидаса“ ('Sunk though he be beneath the watery floor'), што би могло да укаже на могућност трансформације или поновног рођења кроз воду – или, можда најприкладније, васкрсења.

4.4. ГОРКЕ ВОДЕ: ВАСКРСЕЊЕ, ТРАНСФОРМАЦИЈА, БЛАГО. Рођење је неодвојиво од смрти у *Уликсу*. Значи ли то и да смрт носи са собом поновно рођење? Блум примећује како „Деца воле да бацају ствари у море. Је ли то поверење? Хлеб бачен у воду“ (397)⁴¹ и ово је алузија на Књигу Проповедника 11:1, где се каже „Баци хлеб свој поврх воде, јер ћеш га наћи после много времена“. Очекује се да се и тело утопљеника, који је мртав већ тачно девет дана, врати на површину управо 16. јуна, у складу са сујеверјем. У сваком случају, вода враћа мртве, а очито и ма шта друго што прими као жртву.

Има више алузија на васкрсење у *Уликсу*. Једног Дигнама сахрањују ујутро, да би се увече један Пјурифој родио. На Дигнамовој сахрани, забављен близином Ботаничке баште, Блум помисли: „Затрпаш га и готово“ (126) ('Plant him and have done with him' (143)). Буквални превод би био да покојника треба *засади*, а оно што се засади није готово, већ напротив, живи и расте и ускоро се опет нађе изнад земље, као леш посађен у башти у првом певању Елиотове *Пусте земље*.⁴² Ботаничка башта напредује, Блум закључује, јер „Крв која натапа земљу рађа нови живот“ (121).⁴³ У Кирки га управо чињеница да је био на спроводу спасава током провизорног суђења – његова ритуална смрт у Хаду, може се рећи, спасава га у паклу и омогућава његово васкрсење и увођење у славу Новог Блумсалима.

⁴⁰ 'Seadeath, mildest of all deaths known to man' (63); 'Drowning they say is the pleasantest' (145).

⁴¹ 'Children always want to throw things in the sea. Trust? Bread cast on the waters' (497).

⁴² Ту спазих познаника, зауставих га, викнух: „Стетсон! / Ти који беше са мном на бродовима код Миле! / Да ли је леш што си га лане посадио у башти / Почео да клија? Хоће ли цветати ове године?“ (прев. Иван Лалић).

⁴³ 'It's the blood sinking in the earth gives new life' (137).

Међутим, мора се приметити да васкрсење као концепт у *Уликсу* не доноси никакву утеху нити радост, можда јер једини који у њега бар донекле верује јесте Стивен, који очито поприлично мрзи живот. Стога васкрсење пре подсећа на у роману поменуто метемпсихозу као стално поновно враћање у живот уз мењање облика. Једино што може олакшати ову суморну судбину јесте могућност трансформације кроз смрт у лустралним водама.

Смрт у таласима може утопљенику донети трансформацију. Стивен о дављенику каже: „Море га је изменило, смеђе очи као со плаве“ (64),⁴⁴ и ово је, као што је поменуто, алузија на наводно утопљеног Фердинандовог оца. Шекспирова *Бура* је користила као инспирација неколиким ауторима британског модернизма – и Елиоту, и Вирџинији Вулф, рецимо, и то управо ови стихови о алхемијској трансформацији праматерије распаднутог леша у праматерији мора у нешто трајније, солидније, лепше: (‘Full fathom five thy father lies’).⁴⁵

Дављење као „горка смрт“ може се тумачити као лустрално уколико се повеже са такође често поменутиим „горким водама“, које реферирају на горку воду из Бројева 5:11–31. Ту се налаже да уколико се жена сумњичи за прељубу њен муж треба да је одведе свештенику који треба да узме „свете воде у суд земљани; и праха с пода у шатору“ и мешањем направи „горку воду, која носи проклетство“ и коју жена има да испије. Ако је крива за прељубу, горка вода ће учинити да јој „бедро спадне а трбух отече“. Ако није крива, „него буде чиста, неће јој бити ништа и имаће деце“.

Горке воде као казна за сексуалну нечистоту, тест чистоте, и средство чишћења, а можда и побачаја, спајају се са сликом горких вода дављења и горких вода смрти Меј Дедалус, и тиме указују на могућност да смрт у води може бити лустрална и очистити од телесности и грешне сексуалности. Не доживљавају сви воду на овај начин – Блум, рецимо, ужива у купању као пријатном, топлом, карналном искуству, док је за Стивена купање лустрално, али и непријатно и у крајњој линији неуспешно: „Они се перу и купају и рибају. Грижа савести. А ова мрља се не да“ (24).⁴⁶ Његова хидрофобија, због које „мрзи делимичан контакт натапањем, или потпуни потапањем“ (659)⁴⁷ може се у овом контексту разумети и као одбацивање свог крштења, које је по католичкој доктрини спирање првобитног греха. С друге стране, трипут крштени агностик Блум нема сличних проблема – при навођењу догађаја из минулог дана, радо размишља о посети купатилу као „купању (обред Јованов)“ (709).

⁴⁴ ‘A seachange this, brown eyes saltblue’ (63).

⁴⁵ Full fathom five thy father lies, / Of his bones are corals made: / Those are pearls that were his eyes: / Nothing of him that doth fade, / But doth suffer a sea-change / Into something rich and strange (*The Tempest*, I. ii. 397–402).

⁴⁶ ‘They wash and tub and scrub. Agenbite of inwit. Conscience. Yet here’s a spot’ (18). Ово је референца на Лејди Магбет која покушава да опере руке после убиства краља Данкана.

⁴⁷ ‘hating partial contact by immersion or total by submersion’ (785).

Воде доносе и благо из дубина. Блум на обали размишља „Никад не знаш шта ћеш пронаћи. Боцу са причом о благу, бачену у море с брода који тоне“ (397).⁴⁸ Дуго очекиване и преко потребне воде живота стижу са мора са кишом која окончава дугу летњу сушу. Летак који обећава да „Илија долази“ такође најављује долазак животодавне воде. Пророк Илија из Прве Књиге о Царевима добија моћ да контролише воде, те говори Ахаву који по наговору зле жене Језавеље штује бога Вала да „неће бити росе ни дажда докле ја не кажем“. Бог му налаже да се скрије крај потока Хората и из њега пије воду, док му гаврани доносе хлеба и меса и хране га. Када Илија поправи олтар Божији и побије Валове свештенике, киша коначно стиже са мора (I Царевима 17, 18). Блума не хране гаврани на реци Хорат већ он храни галебове на реци Лифи, и није неопходно да изазове покољ да би киша пала на Даблин после суше, па ипак добија титулу бен Блум Илија (*‘ben Bloom Elijah’*). Илија из Библије васкрсне удовичиног сина после смрти, а Блум после пијане ноћи подигне Стивена са земље и усправи га, што прави својеврсну асоцијацију између кише, вода живота, и васкрсења. На самом крају, ући у ток свести Моли Блум је по некима такође дар животодавне текуће воде, реке која једина може да оживи пуну земљу у којој смо боравили до тада (BLAMIRE 1967: 246).

Воду можемо видети и као метафору за љубав и јединство насупрот индивидуацији. У паклу Кирке, горке воде жучи поред самртне постеље Меј Дедалус такође по асоцијацији постају Горка тајна љубави (*‘love’s bitter mystery’*), што су речи песме коју је Стивен певао својој мајци на самрти.

Јединство се најупечатљивије представља у роману кроз фигуру Причешћа, које се најчешће приказује кроз течности, иако постоји у оба вида, а код католика се чак често за лаике даје само у виде хостије. Малиген се руга Причешћу користећи чинију пуну воде, док Блум, уживајући у својој нагости у кади, изговара у себи „Ово је тело моје“ (99), речи при којима се по католичкој доктрини збива трансупстанцијација. Блум и Стивен заједно пију „Епсов масовни производ, благотворни какао“ (663) (*‘Epps’s massproduct’* сосоа (791), курзив мој), што се најчешће тумачи као њихово заједничко учешће у миси (*mass*) и причешће као чин заједнице (Brooks 1971: 84). Уринирање се у Уликсу често наводи кроз синтагму *‘making water’*, те чињеница да Блум и Стивен заједно уринирају за неке критичаре представља врхунац њиховог заједничарења, премда ни ту није идеално (Abele 1954: 361).

Уринирање се у роману такође повезује са креативношћу уметничког типа. У Протеју Стивен, рецимо, одмах након јединог поменутог чина поетског стварања уринира, што га повезује и са флуидношћу природе и покушају да се из тог флукса зароби смисао који протејски бежи (Blamires 1967: 18). Блуму је флуидност мање проблематична, те његов ток свести свој доживљај музике описује као: „Бујица [...] покуљала је да урони у музику, у чежњу, да

⁴⁸ *‘Never know what you find. Bottles with story of a treasure in it thrown from a wreck’* (497).

тамна меко потече, да осваја [...] Проливати преко брана силовите бујице. Бујица, млаз, ток, млаз радости“ (294).

4.5. Тле под ногама: УМЕТНОСТ, СОЛИДНОСТ, РАВНОТЕЖА. Уметност – бар за аскетски, духовни, рационални пол романа – успоставља прекарни ред из хаоса, и није случајно то што се Стивенов једини поетски чин збива управо у епизоди Протеј. У Одисеји, Еидотеја учи Менелаја како да од њеног оца, Протеја, божанства које пророкује, добије одговоре. Кључно је да га ухвати, најбоље из заседе (Номер 1984: 44). Воденом хаосу мора се наметнути поредак да би се достигао смисао. Насупрот несталним водама праматерије у *Уликсу* налази се стабилност духа. Хидрофоб Стивен је „сумњичав према акватичким мислима и речима“ (659) а разлог је „инкомпатибилност акватичности с ератичном оригиналношћу генија“ (659).⁴⁹

Стивен интроспективно супротставља змијоликој аждаји коју у себи замишља одмах душу: „душа је облик свих облика“ (35), а док он прави бинарне опозиције змија и духа, материја и облика, његови ученици читају Милтонову песму *Lycidas*, о утопљеном дечаку. Нада се полаже у „Оног што ходио је водом“ (35): Христос кроти водену хаотичну материју снагом духа. Такође се помиње да од опасности дубина старог олињалог морнара чува света медаља (626), а Блум размишља о религијским традицијама као сплавом који ипак помаже у бурама.

Бинарна опозиција духа и материје, стабилности и фуидности, аскезе и хедонизма, најбоље се види у мотивима Скиле и Харибде. Одисеја Кирка саветује да се држи Скиле, чврсте стене, јер је боље изгубити неколико морнара, а задржати бар брод (НОМЕР 1984: 145). У *Одисеји* је јасно који је избор разумнији и мање ризичан – премда сироти Одисеј на крају мора пропатити обе ове опасности. У *Уликсу* од почетка ствари нису постављене тако једноставно. Скила и Харибда, Стратфорд и Лондон, Даблин и Париз, разум и страсти, Аристотел и платонизам, догма и уметност, дух и материја, Стивен и Блум, остају у тензији до краја (GILBERT 1963: 197). Међутим, неко решење можда се може изнаћи: екстреме Скиле и Харибде симболишу две обале реке Лифи у Лутајућим стенама. У Гормановој схеми Џојс даје индикације да је Лифи Босфор, чију европску обалу симболички чини вице краљ, материјализам, ум окренут споља, а азијску Отац Конми, идеализам, ум окренут ка унутра. Летак о Илији који најављује животодавне воде успешно пролази кроз лавиринт, па се можда може закључити да треба следити ток реке, јер вода је решење (ELLMANN 1972: 86–100). Аргонаути вођени нимфом Тетидом, за разлику од Одисеја, такође успевају да нађу средњи пут између ових екстрема.

5. Закључак: путовање испод воде у *Уликсу*. Егзил је у *Уликсу* од почетка представљен као почетно стање, коме следи додатно спуштање ка све

⁴⁹ ‘distrusting aquacities of thought and language’; ‘incompatibility of aquacity with the erratic originality of genius’ (785–786).

већој нестабилности и ирационалности повезаној са флуидним. Стивен и Блум имају одвојене силаске у Хад смртности кроз воду и свест о телесности, а затим заједно силазе у Пакао сексуалности и лудила. Тај заједнички пад им омогућава да успоставе прекарно јединство као сурогат-отац и сурогат-син, и нађу средњи пут између екстрема духа и материје, аскезе и хедонизма, разума и ирационалности, као и да досегну бар илузију дома.

За Блума је дом повратак у утробу: „У утроби? Изнурен?! Он почива. Он је путовао“ (716).⁵⁰ Многи су приметили да је Стивен млађа, а Блум старија верзија самог Џојса. У свом солилоквијуму на крају *Уликса*, Моли размишља и о удомљењу младог Стивена у бившој соби своје кћерке Мили. И Стивена, дакле, потенцијално чека усвојење у утробу богиње материјалности, хедонизма и флуидности.⁵¹

ЛИТЕРАТУРА

JOYCE, J. (1992). *Ulysses*. Penguin Books Ltd., London.

ЏОЈС, Џ. (2019). *Уликс*. превео Зоран Пауновић, Геопоетика, Београд.

*

ABELE, R. *Ulysses: The Myth of Myth Publications of the Modern Language Association of America (PMLA)*. 69/3 (1954): 358–364.

ADAMS, R. M. *Surface and Symbol: The Consistency of James Joyce's Ulysses*, Oxford University Press, New York, 1962.

BLAMIRE, H. *The Bloomsday Book: A Guide through Joyce's Ulysses*. Methuen & Co., London, 1967.

BOLT, S. *A Preface to Joyce*, Pearson Education Ltd., Harlow, 1992.

BRADBURY, Malcolm and James McFarlane (eds.). *Modernism (1890–1930): A Guide to European Literature*. London: Penguin Books, 1991.

BROOKS, C. *A Shaping Joy: Studies in the Writer's Craft*, Methuen & Co. Ltd., London, 1971.

BUTLER, Christopher. *Early Modernism: Literature, Music, and Painting in Europe. 1900–1916*. Clarendon Press, Oxford, 1994.

CAMPBELL, Joseph. *The Masks of God: Primitive Mythology*. Secker & Warburg, London, 1960.

EDEL, L. *Stuff of Sleep and Dreams: Experiments in Literary Psychology*. Chatto & Windus, London, 1982.

ELIADE, Mircea. *Le Sacré et le Profane*. The Serbian edition translated by Zoran Stojanović, Zamak kulture, Vrnjačka Banja, 1980.

⁵⁰ Womb? Weary? / He rests. He has traveled (870).

⁵¹ Овај текст је садржај предавања одржаног 1.3.2022. у Задужбини Илије Коларца у оквиру циклуса предавања организованог поводом стогодишњице издавања Џојсовог *Уликса*. Верзија неких делова текста на енглеском језику објављена је као Игрутиновић, Д. (2013). *The Snotgreen Sea: Water as Metaphor in Joyce's Ulysses. Facta Universitatis: Languages and Literature*, 11 (1), pp. 55–66. ISSN 0354-4702.

- ELLMANN, R. Ulysses the Divine Nobody. *The Yale Review: A National Quarterly*. 1957: 56–71.
- ELLMANN, R. *James Joyce*. Oxford University Press, New York, 1959.
- ELLMANN, R. *Ulysses on the Liffey*. Oxford University Press, New York, 1972.
- FAULKNER, Peter. *Modernism*. Methuen & Co. Ltd., London, 1977.
- FRAZER, Sir James. *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*. Wordsworth Editions Ltd., Ware, 1993.
- FREUD. *Die Traumdeutung* (1981), Imago Publishing Co. Ltd., London, 1942, the Serbian edition translated by Dr. Albin Vilhar, Matica srpska, Novi Sad.
- FRYE, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays* (1957). Princeton University Press, the Croatian edition translated by Giga Gračan, Naprijed, Zagreb.
- GILBERT, S. *James Joyce's Ulysses*, Penguin Books, Harmondsworth, 1963.
- GRAVES, Robert. *The Greek Myths*. Vol. 1. Penguin Books Ltd., Harmondsworth, 1977.
- HOMER. *The Odyssey*. Translated by Walter Shewring. Oxford University Press, Oxford. 1984.
- JOYCE, J. *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Penguin Books Ltd., London, 1996.
- JUNG, Carl Gustav. *Die Psychologie der Übertragung*. The Serbian edition printed by Matica srpska, Belgrade, 1978.
- JUNG. *Psychologie Und Alchemie*. Schweiz, Walter Verlag AG Olten, 1972, the Croatian edition translated by Štefanija Halambek, Naprijed, Zagreb, 1984.
- LONGFELLOW. *The Secret of the Sea. The Complete Poetical Works*. Houghton Mifflin Company, Boston, 1922.
- LORD, Albert B. *The Singer of Tales*, vol. 2. Translated into Serbian by Slobodanka Glišić, Idea, Belgrade, 1990.
- MARCUS, Laura and Peter NICHOLLS (eds.). *The Cambridge History of Twentieth-Century English Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- MARTIN, T. P. Joyce, Wagner, and the Wandering Jew. *Comparative Literature*. 42/1 (1990): 49–72.
- MASON, M. *James Joyce: Ulysses*. Edward Arnold, London, 1972.
- NICHOLLS, Peter. *Modernisms: A Literary Guide*. Macmillan Press, Houndmills, Basingstoke, Hampshire, and London, 1995.
- O'CONNOR, U. (ed.). *The Joyce We Knew*, Brandon Books, Dingle, 2004.
- PAGLIA, Camille. *Sexual Personae*. Yale UP. 1990; the Serbian edition translated by Aleksandra Čabraja, Zepter Book, Belgrade, 2002.
- SHAKESPEARE, William. *The Riverside Shakespeare*. Houghton Mifflin, Boston, 1997.
- SCOTT, B. K. *James Joyce*. The Harvester Press, Brighton, 1987.
- TROTTER, David. Modernism and Empire: reading *The Waste Land*. *Critical Quarterly*. 28/1, 2 (Spring, Summer 1986): 144–145.
- WARNER, Marina. *Alone of All Her Sex: The Myth and the Cult of the Virgin Mary*. Quarter Books Ltd., 1978.
- WESTON, Jessie. *From Ritual to Romance*. <http://gutenberg.net>, E-text #4090.

Danica Igrutinović

WATER AS METAPHOR IN JOYCE'S *ULYSSES*

Summary

Mesmerizingly ambivalent towards the symbol of water in all its potential meanings – both traditional ones and those newly acquired via philosophy, psychoanalysis, and anthropological study of ancient myth – Modernism creates its own myth of a transformational journey over stormy seas which leads to the possibility of controlling the waters. Joyce's *Ulysses* can be said to be a representative text of Modernism, but it simultaneously already boasts an ironic distance from the foundational myths of the epoch. This paper strives to analyze the metaphorical meanings carried by water in *Ulysses*, with special attention paid to the symbolic journey over water, in which the hero is disintegrated, but then also regenerated by water.

Water in *Ulysses* is associated with exile from the stability of home and sanity – already non-existent at the very beginning – towards all that is primitive, primal, irrational, or otherwise disturbing. As a representation of Protean prime matter, water is animalistic and feminine, and connected with sexuality, procreation, and motherhood. The womb is also the tomb, and birth connected with death, almost inevitably precisely through water as metaphor. Hades and Hell are entered through water in the novel, and both contain various watery horrors that accompany prime matter – from mere mortality and impermanence to a deeper reckoning with guilt and sin that must be washed away, frequently by way of at least symbolic death. Death by water, which might bring regeneration with it, is amply alluded to in the novel and linked with notions of baptism and, more broadly, lustral waters. Treasure yielded and represented by water includes unity, art, and the waters of life. It is also suggested in *Ulysses* that a middle way might be found – precisely by way of following water – between the Scylla and Charybdis of spirit and matter, asceticism and hedonism, objectivity and subjectivity.

Факултет за медије и комуникације
Београд
danica.igrutinovic@fmk.edu.rs

Примљен: 13. марта 2022. године
Прихваћен за штампу априла 2022. године

Др Александар С. Пејчић

РАПОРТИ СА КРФА БРАНЕ ЦВЕТКОВИЋА*

У раду су приређени и коментарима пропраћени рапорти – поетски хумористички извештаји са Крфа Бране Цветковића. У рукописној заоставштини сачувано је само шест рапорта. Скреће се пажња на неправедно скрајнутог писца и позоришног уметника. Откривени су нови биографски и библиографски подаци. У раду се осветљава његова уметничка делатност на Крфу, посебно она везана за рапорте, који су били део програма избегличког позоришта 1916–1917. године. Анализом су обухваћене њихове основне поетичке одлике.

Кључне речи: Брана Цветковић, рапорти, лирика, Велики рат, Крф, култура сећања, позориште.

Појава Бране Цветковића у српској култури, најшире узевши, уметности, прилично је особена, недовољно објашњена, иако је његов рад унеколико истражен, углавном за потребе лексикографских јединица и изложбе у Музеју позоришне уметности Србије, већ давне 1992. године.

Бранислав Брана Ђ. Цветковић (1875–1942) свестрани позоришни и књижевни стваралац остао је неправедно занемарен у историји српске књижевности¹. Историја позоришта посвећује му пажњу у домену практичарске делатности: први школовани сценограф (дипломирао на сликарској академији у Минхену), упечатљив глумац и редитељ, оснивач првог хумористичког позоришта Орфеум², најпознатије под називом „Бранино позориште“, затим,

* Рад је настао као резултат потпројектног задатка *Изабрана дела Бране Цветковића*, научног одељења *Српска књижевност и културна самосвесност* Института за књижевност и уметност.

¹ У историјама српске књижевности Ј. Скерлића (1967), Ј. Деретића (2002), као и П. Палавестре (2013) простор су добили и мање значајни писци, а Брана Цветковић се ни не наводи.

² Концепцију свог Орфеума (гр. Orpheús) преузео је по угледу на немачке дворане за музичко забавне и варијететске програме. „Ово прво водвиљско хумористичко-сатиричко

што је донекле и спорно, не тако успешни управник Народног позоришта у Скопљу (1921–1922) и Српског народног позоришта у Новом Саду (1922–1923). Заборавља се (или се не жели открити) његово богато и разноврсно књижевно стваралаштво.

Овом приликом треба навести сву његову књижевноуметничку делатност: глумац, редитељ, сценограф, сликар, песник, комедиограф, приповедач, афористичар, карикатуриста и композитор.

Бранина делатност задивљује вишестраношћу, ширином обухваћених грана уметности, богатством литерарне грађе и високим естетским дометима. Прилично је обимна и разноврсна његова лирика: хумористичко-сатиричке, љубавне, ратне, родољубиве, рефлексивне, као и песме за децу, по којима је највише остао упамћен; затим, епиграми, загонетке и афоризми у стиху. (Поетички, Бранина поезија се смешта у оквир парнасо-симболизма, што је недвосмислено у родољубивим и љубавним песмама. У првом, младалачком периоду, приметан је утицај романтизма, пре свега Змајеве и Јакшићеве поезије.) Као приповедач истакао се у хумористичко-сатиричким приповеткама, поетички у оквирима реализма, али је за собом оставио и успеле натуралистичко-симболистичке приповетке, које не би требало заобићи у оцени његовог свеукупног опуса. У засебној групи текстова је Бранина вишеструко интересантна документарно-уметничка проза, такође и она, расејана по периодици („Правда“, „Мали журнал“, „Политика“, „Епоха“, „Време“ и др.): фељтони из београдског живота, сећања и репортаже из Великог рата и избеглиштва, међу којима се издвајају његове анегдоте о рату. На крају, али не и у вредносном смислу, ту је неколико дужих комедија и око осамдесет једночинки (реч је о сачуваним драмским текстовима, а написао је коју десетину више). Спорадично је писао позоришну критику и есеје. Сматра се једним од оснивача новинске карикатуре у Србији.

Свој ликовни дар потврђивао је и као аутор карикатура за своје листове, књиге и листове за децу, посебно на страницама „Политике“, намењених најмлађим читаоцима. Још као ученик реалке покренуо је и уређивао листове, руком писане „Ђаво“ и „Церекало“. Био је покретач и главни уредник и сарадник веома запаженог, и са временске дистанце вредновано, одличног хумористичког листа „Сатир“ (1902–1903), о чему је Жарко Рошуљ више пута похвално писао (Рошуљ 2017: 124).

Будући да је делао као самостални уметник и власник позоришта, за које је морао даноноћно да ствара, да је био ревносни редовни сарадник бројних новина и часописа, током целог свог живота (најдуже је сарађивао у „Правди“ и „Политици“), онда и не треба да чуди податак да би његова сабрана дела обухватила око четрдесет томова.

Истраживање биографије Бране Цветковића наилази на две озбиљне потешкоће. У лексиконима, краћим биографијама, наилази се на различите

позориште отворено је 20. августа 1899. у сали хотела 'Булевар', где се сада налази биоскоп 'Балкан', и радило је пуних петнаест година, дајући представе сваки дан. Обновљено је 10. јула 1926. а трајало до јесени 1929. године“ (Одавић 1992: 13).

податке о години (1874, 1875, 1876) и месту рођења (Књажевац и Карановац/Краљево), једино није споран датум. Прва потешкоћа јесте: није остало пуно писаних трагова, односно непосредних извора (лична документа, црквене књиге крштених, рођених, дипломе о завршеној школи, факултету), а претежно се располаже посредним изворима и већином су то написи у дневној штампи, испоставља се непоуздана, сећања савременика. Друго је, што је и сâм Брана, кад би у ретким приликама говорио о себи, својој прошлости, детињству, често та казивања обавио анегдотама и конструисаним догађајима, тако да није једноставно открити прецизне биографске чињенице. Сачувана је једино Бранина војна књижица, као и својеручни запис чланова домаћинстава његове куће у Хиландарској улици (Брана је имао и подстанаре). Поред свог и имена супруге Каје забележио је датуме и године рођења, па се сазнаје да је рођен 8/20. новембра 1975. године, што је такође уписано и у војној књижици.

Наилази се затим и на податак да је рођен у варошици Новом Хану (Краљево село од 1894, Минићево од 1945), код Књажевца, где му је у том периоду службовао отац, у среској власти. Али тиме нису још све непозанице разрешене. Отац му је у тим годинама чешће мењао службу селећи се од Пожаревца до Књажевца, па опет у Пожаревац (1873–1875).

Брана потиче из чиновничке породице; његов отац Ђорђе био је срески судија, а у пензију је отишао као председник београдског суда. Мајка Љубица (рођ. Протић) родом је из Пожаревца (Стојановић 1973: 37). Брана је имао старије сестре Даринку, Лепосаву и Смилку, и браћу Добривоја и Душана, такође и сестру Десанку, која је као дете преминула. Брат Добривоје био је официр, пуковник српске војске, и такође се огледао у поезији.

Према посредним изворима, отац Ђорђе родом је из Књажевца. Своју чиновничку/судску каријеру, по завршетку школовања почео је у Београду, задржавши се кратко, а потом је наизменично службовао у Књажевцу и Пожаревцу. Уочи Српско-турског рата (1876) Ђорђе се са породицом најпре склања у Пожаревац, где привремено добија службу, да би се почетком 1876, у зиму, настанио у Београду, на Палилули, у Хиландарској бр. 30 (по каснијој регулацији и нумерацији, бр. 34).

Брана је учествовао је у Балканским ратовима (као другопозивац додељен санитетском одељењу), а по избијању Великог рата остао је у Београду све до трагичног слома у јесен 1915. Изузев времена студија у Минхену, и изгнанства на Крфу, краћег службовања у Скопљу и Новом Саду, детињство и цео живот провео је на Палилули.

Био је средње висине, развијеног торзоа, тамно смеђе косе. Будући да је рано оћелавио, стално је носио качкете (Стојановић 1973: 38; Јовановић-Стојимировић 1998: 275). Понекад плаховит, био је ретко хуман, добродушан, привржен пријатељ, посебно наклоњен деци.

Преминуо је након теже болести јетре у својој кући у Хиландарској, тада, бр. 34, 20. новембра 1942. године, на свој рођендан (по новом календару) у шездесет седмој години, дан уочи своје крсне славе, Светог Аранђела.

Сахрањен је уз државне почасте на Новом гробљу, о трошку општине Београда. Поред родбине, пријатеља, присуствовали су најугледнији грађани, а присуствовао је и министар Драгољуб Јовановић. Говоре су држали: једна девојчица, управник Народног позоришта Јован Поповић, глумац Јован Геџ испред Удружења глумаца, књижевник Душан Николајевић, књижевник и новинар Живојин Вукадиновић, професор Милорад Павловић Крпа и др Мирослав Стојадиновић.

За живота Брана је штампао неколико џепних књижица, писаних за програм свог позоришта: песме и поетски дуети *Кроз Београд: ѿамо-амо ал' никога не вређамо* I–II (1900), песме и дует сцене *Шејрић Ћира, Рака и Лака* (1901), сатиричну поему *Стаклена менаџерија на Калемегдану* (1902), соло цену *Бирајте ме за председника оштинине* (1904); потом три књиге изабраних приповедака (*Бранине ѿриче* I–III, 1907), избор фељтона *Кроз Београд: двадесет џејњи* (1907), затим чувену пародију *Аршиљерија русишкана* (1907) и две пригодне лирске драме *Исѿра* (1920) и *Тамо далеко* (1925), а напослетку и избор песама за децу *Брана за децу у слици и речи* (1934).

У Музеју позоришне уметности Србије, у рукописној заоставштини, чувају се: комедије и драме (оригинали и преводи), песме, затим, исечци текстова из периодике (приповетке, фељтони, анегдоте), нотна грађа, цртежи, слике, сценографске скице, улазнице за позориште, писма, дописнице и поједина лична документа. Највећи део његовог веома обимног и разноврсног књижевног рада остао је расут у новинама, ређе часописима и посебно у рукописима, у којима је највише драма и, за потребе програма позоришта, сатиричних песама, како их је он назвао: *рајорѿа*. Реч је о дужој лирској форми која поетски и жанровски води свој лик од куплета а и сама поседује одлике жанра.

Рапорти су у почетку, када је покренуо своје позориште у Београду 1899. године, називани тропарима, али је због приговора тадашњих црквених великодостојника овај лирски коментар актуалних догађаја преименовао у *рајорѿи*, што је имало и сатирички сложеније значење. Највећи број њих има тај општи, жанровски, назив, али има и оних који су информативно и празнично насловљени (што је случај и са овде приређеним): *Весѿи*, *Ја знам џиѿа знам*, *Шѿи се ѿрича и џаѿуће*, *Недељни ѿрељед*, *Хрисѿос васкрес*, *Божѿић*, *Божѿићне весѿи*, и *Боѿојављење*. Отпочетка су рапорти били извођени певањем, на познате композиције, што је онда прихватала тзв. београдска чаршија. У много случајева је и сам Брана компоновао мелодије, потврдивши се и као успешан композитор. Често је у том делу програма учествовао чувени оркестар Цицварића, у периоду кад је Брана наступао у сали хотела „Славија” (од 1912. године). По сведочењу савременика, многи рапорти су имали лако певљив, широко прихваћен, рефрен: „Јој, како то, јој, зашто то?” Међутим, у рукописима сам наишао само на један у којем се јавља тај рефрен, док је у периодици објављено неколико рапорта са тим рефреном („Спадало“, 1915). У првим годинама они су углавном извођени једном недељно, ређе два-три пута, у зависности од необичних, скандалозних и бурних,

актуелних, догађаја (сукоби посланика, министарске афере, државни зајмови, избори, протекција, малверзације у државној служби, београдској општини, сукоби са Аустроугарском, горућа национална питања и др.). Након рата, рапорте је чешиће писао, јер је и друштвено-политички живот у Краљевини СХС био далеко живљи, али и сложенији, и изопаченији, што је било непресушни извор хумора. Цео програм био је нешто несвакидашње за тадашњи Београд, као и за цело српство.

Он је у својим чувеним рапортима био први и непосредни извештач о збивањима и догађајима код нас и у свету (Одавић 1992: 13).

Они нису били само поетски, сатирички, извештаји о друштвено-политичким питањима, зависним од контекста, већ међу њима има подоста и оних, који су жанровски ближи чисто сатиричкој поезији, која није (а и не може бити) ослобођена од актуалног контекста, али је поетски општија и значењски шира, чиме се надилази одређени/конкретни историјски тренутак/повод писања.

Рапорти су најчешће писани у симетричном осмерцу трохејске интонације, по узору на стих усмене лирске, али и романтичарске поезије, јер је он погодовао за вокално извођење. У првој, предратаној фази, сачињава их у просеку дванаест катрена, а касније, рачунајући и ове са Крфа, њихов је обим увећан, на у просеку двадесет пет катрена (доста њих простире се на чак 35 катрена). Они који су штампани у периодици били су краћи, до 12 катрена. Током извођења редовно се понављају, по два пута, трећи и четврти стих. То је одлика свих његових рапорта. Свака строфа обележена је редним бројем, а у рејим случајевима, строфе су издвајане звездicom, што је чинио из практичних, извођачких, разлога.

Не би требало ове песме/рапорте читати искључиво у извођачком кључу. Али, наглашавам, мора се узимати у обзир и тај њихов извођачки карактер, као што је то случај са драмом или делима усмене/народне књижевности, јер је то њихов додатни квалитет.

У рукописној заоставштини пронашао сам 597 рапорта. Њих је и више ако се додају и они који су штампани у периодици, а којих је преко 250. По сведочењу савременика, а и самог Бране, за живота је написао неколико хиљада рапорта. И велика је штета што бар већина није сачувана, поготово они из предратног периода.

„Од почетка мога рада, од 1899. године, увек је у програму био и рапорт. Ко би то бројао!... Али за ове две године, било је око 300 програма и у сваком рапорт од 25 до 30 строфа. Да узмемо просечно 25, онда за ове две године било је седам и по хиљада строфа!“ (Аноним 1928: 6).

За српску културу веома је важна делатност Бране Цветковића на Крфу, у оквиру избегличког позоришта. Овом приликом изабрани су из рукописне заоставштине сви сачувани поетски ратни извештаји – рапорти, њих само шест.

По доласку на Крф, када се организовала српска администрација, војска, средιο какав-такав друштвени живот, Брана почиње да сарађује у *Српским новинама*, посебно у њиховом додатку *Забавнику*. Ту објављује приповетке и веома добре ратне песме у циклусу *Орнаментни рајна (I–X)*. На Крфу је био највећи део времена. Влада га је још 1915. именовала за инспектора војничких позоришта, што је обављао до 1918. На предлог Врховне команде, Брана обнавља програм свог позоришта 1916. године. Желело се хумором подићи морал војника и цивила, пружити не само разонода, већ и утеха у тим трагичним избегличким данима. Првобитно се позориште огласило само Браниним именом и местом играња, а недуго затим добило је званични назив: Позориште српског реконвалесцентног одељења. Премијерно извођење било је 24. фебруара 1916. у биоскопу код Парка. На импровизованој сцени, програм су сачињавали: комедије *Максим* и *У смрти!*, монолози/соло сцене *Риста резервиста на Крфу*, *Осејљиво срце јосифовина Цврце*, Кајине³ песме и Бранин рапорт. У првом реду седела је готово комплетна влада са председником Николом Пашићем и регентом Александром Карађорђевићем. Наредног дана играна је друга представа, а трећа, предвиђена за 27. фебруар, отказана је због избијања колере (Животић 1992: 26; Одавић 1992: 21). Рад позоришта је настављен тек почетком априла исте године, уочи Ускрса. Након неколико представа, опет је морао прекинути са радом, 24. априла, јер је избио пожар у импровизованој просторији биоскопа из које су се пуштали филмови. Наставио је са радом 1. маја без значајнијих прекида. А у публици су и касније били не само обични војници, већ и високи официри, а почесто и регент Александар Карађорђевић. Током 1917. придружују му се познати глумци Народног позоришта Милутин Петровић, Божидар Шапоњић, Витомир Богић и др.

Рапорти су, на шта сам раније скренуо пажњу, различито насловљени – информативно и празнично: *Весици*, *Ускршње весици на Крфу* и *Ускрс*. Опева се једна другачија перспектива рата, не толико херојска, већ она, избегличка у свакодневно-просечним животним ситуацијама. Тематски, рапорти су усмерени на живот на Крфу и стање на ратишту, а у завршним катренима, уместо хумористичке поенте која одликује предратне рапорте, наглашава се жеља за што скорији повратак у отаџбину.

Рапорти са изразито дневно-политичком тематиком, из предратног периода, не одликују се ширим реторичко-стилским средствима. Поетске слике ту су сведене, зависне од догађаја који се опева. Али, у овим рапортима са Крфа, затичу се и развијене дескриптивне слике, такође хумористички стилизоване. Доминира конкретан простор са познатим топонимима Крфа (улице, станови, Вилхемов дворац). Живот избеглица и војника опеван је и анегдотски (избегавање војне контроле, љубав са Гркињама, стамбени услови, кафанска „побожност“, недостатак дувана). Одликује их такође одређени

³ Бранина супруга, чувена глумица и певачица. Након што је Брана затворио позориште, била је ангажована као стални члан ансамбла Народног позоришта у Београду.

степен театралности. Лирски субјекат се служи *грамским ја*, карактеристично за драмску монолошку форму, па су отуда очекивани метатеатрални искораци (понегде ословљавање публике, и то по сталешком и војничком рангу). У поентирајућим завршним дистисима главног дела, пре аплауза, редовно понавља изразиту жељу, као заступник колектива, за скорим повратком у отаџбину. Као контрапункт тим умерено емфатичким стиховима: *По-врайџак је већ на њрају, / За Србију нашу грају!*, јавља се каденцирање/молитвено интонирани завршетак рапорта: *Ал', гај Боже, овом рагу / Насџавак у Беоџрагу!* / Иако писани за сценско-вокално извођење, поседују и литерарни квалитет, те су и са естетског и са књижевноисторијског становишта значајни за српску културу, нарочито за онај њен смер који се одређује као *кулџура сеђања*.

Брана је био и оштар сатиричар, који је нарочито долазио до изражаја у рапортима, али, тамо, на Крфу, у тој, са сваке стране, трагичној ситуацији, морао се суздржавати од оних сатиричких коментара у песмама који би пре свега могли повредити обичне војнике и цивиле. По себи се разуме да је на делу била и аутоцензура да не би изазвао и неког из власти против себе. Међутим, сатира је, иако у блажем виду, ипак присутна. Путем хумористичке перспективе упознајемо услове живота наших војника и избеглица, њихов однос са мештанима, који и није био увек идиличан; затим мање херојске епизоде (многи су оставили потомке из љубавних веза са Гркињама; шверц, црна берза, повлашћен статус неких чиновника и њихових породица, нечасно напредовање у служби, посебно официра и др.). У хумористичко-сатиричком регистру ових рапорта затичемо и иронију, сарказам, такође и елементе црног хумора поред уобичајених песничких фигура (поређење, контраст, метафора, метонимија, хипербола). Црни хумор и иронија нарочито су упадљиви у тим првим рапортима, у строфама које опевају албанску голготу, долазак на острво. За поређењем увек посеже кад жели постићи хумористички ефекат.

Састављени из два дела, првог где се износи тренутни коментар актуалних вести са бојишта, и другог краћег, који пева о животу избеглица на Крфу. Сви рапорти имају и поделу на први, главни, и краћи део, који следи после аплауза, што, зависно од рапорта, може бити подељено и на три целине, односно на три строфе после првог аплауза. Тако је и у рукопису подељено („на аплауз“). Будући да вести нису толико биле информативно разноврсне, да нису великом брзином стизале до Крфа, али и да се водило рачуна шта ће се јавно саопштити, други део рапорта, обично би, у варијацијама стихова и строфа, поновио раније хумористичко-сатирички опеван боравак на острву. Други разлог зашто су се понављале, односно преносиле поједине строфе из претходног у следећи рапорт (најчешће дескрипција и коментар града), јесте у томе што сва публика није увек у истом броју присуствовала представама. Рецимо, у рапорту после Ускрса 1916. (5. *Весџи*) каже да ће поново отпевати строфе описа/коментара града за оне који нису присуствовали претходној свечаној представи. При томе, Брана је увек

делимично мењао стихове. Поетски коментар, мисао, остала би иста, али би лексичко-синтактички добила другачији стиховани лик. Из тих разлога, јасно је да немамо посла са редакцијама рукописа рапорта, јер су понављања строфа о острву била смишљена, као њихова поетичка особеност. Само се могу констатовати варијанте појединих стихова тих рефренских делова.

Брана је неретко и импровизовао своје рапорте тако што би у тренутку, у налету инспирације, понесен реакцијом публике, смишљао нове стихове, о чему постоји неколико поузданих сведочења, али те измене, допуне није накнадно унео у рукопис. Тако је по сведочењу чувеног глумца Душана Животића (1892–1964) у свом првом рапорту (1. *Весџи*), у првобитној или каснијој верзији из фебруара и априла 1916. године, први катрен завршио стихом: *И албанске фине зиме! У сачуваној редакцији уместо тог, записан је стих: Јер ѿу кажу нема зиме!* Такође и Војин М. Ђорђевић (1898–1985) глумац, и Бранин млађи савременик, са којим је и боравио на Крфу једно време, у својим сећањима издваја посебну епизоду када је Брана импровизовао.

„Брана је имао обичај да, на аплауз, иступа са штапом на чијој се дршци налазила коњска глава изрезана у дрвету. Имитирајући св. Ђорђа на коњу, он обично зајаше штап и тако прође целом сценом. Баш у време пробоја Солунског фронта, после једног таквог аплауза, Брана се, као обично, појави на свом „коњу“, али овога пута, преко обичаја, застане насред сцене, те показујући прстом на дршку штапа, кликне громко и раздрагано:

„И на штапу коњиц рже
Да идемо кући брже!“

После ових Браниних речи у препуном гледалишту настао је пролом од одушевљења коме није било краја“ (Ђорђевић 1964: 17).

Два сачувана ускршња рапорта – *Ускршње весџи*, имају исти поетички лик као и његове песме које је раније стварао под насловом *Ускршња јаја*. Састављени од двадесет и, други, од десет катрена, сваки је тематски независан, обраћа се одређеном појединцу или групи, из јавног живота, којима лирски субјекат додељује јаја, што је пропраћено сатиричним коментаром. Редовно се издавајају „заслуге“, због чега се јаје дарива некоме, а овде се укључује и контекст рата и избегличког живота.

Рукопис ових сачуваних рапорта припада ономе што се у текстологији одређује као чистопис (прегледан, читак препис), тек понеки има лексичку и синтаксичку исправку. Реч је о рапортима под редним бројевима 4 и 6. Крупнији захват је у рапорту 6. *Весџи*, где је у дванаестој строфи делимично измењен трећи, а у потпуности четврти стих, што сам прокоментарисао у фусноти.

Писани су плавим мастилом на листовима каро-папира. Само рапорт бр. 6 има прецизан датум (5. 8. 1917). Други, који немају ни забележену годину (3. и 4), накнадно су хронолошки разврстани након прегледа представа на Крфу и на основу опеваних догађаја. Рапорт под бројем 3 нема никакав библиографски запис, па сам га насловио са: *Ускрс*, јер следи после *Ускршњих*

весѝи на Крфу, и тај изабрани наслов ставио у угласту заграду. Осим тога, један катрен, рапорт под редним бројем 5 (*Весѝи*) делимично је оштећен, јер је размрљано мастило на полеђини странице на месту једне речи, вероватно настало накнадно капљицом воде. Будући да је то место готово нечитљиво, да се препознаје само део почетног и део последњег слова, ишчитао сам га према семантичкој и текстовној претпоставци, и ставио у угласту заграду, а у фусноти коментар.

Распорти су овом приликом нумерисани, бројеви стављени у приређивачку заграду. Испод је наведен библиографски запис код оних рапорта, које је Брана забележио. У другим случајевима, када се морао реконструирати њихов распоред и приближно одредити време настанка или извођења, те податке сам навео такође испод, али курзивно и ставио их поред у угласту заграду. Коментаре, објашњења појмова, грчких речи, као и податке о личностима које се наводе, дао сам у фуснотама, ради лакшег/једноставнијег праћења текста песама. Само су моји коментари у фуснотама дати курзивно, не и цитати Браниних стихова.

Овом приликом, не само због уштеде простора, изоставио сам нумерацију строфа, као и напомене код сваког другог и трећег стиха, сваке строфе, да их треба два пута поновити/отпевати, јер све то није суштински део уметничког текста, али се мора и на њих указати. У Изворима и коришћеној литератури дати су библиографски подаци о рукописној грађи. У прилогу су и два факсимила рукописа рапорта.

РАПОРТИ

[1] ВЕСТИ

Добро вече. Где смо? Шта смо?
И до Крфа догурасмо –
Такорећи, све због климе,
Јер ту кажу нема зиме!

Зиме нема, мање-више,
Шипају нас јужне кише.
Ал' смо, хвала Богу, здрави,
Само мало фајхтичави.

Крф је диван, нема збора,
Протегд се преко мора,
А и да је мало краћи,
Од тог мора никуд маћи!

Ал' то за нас нису сметње,
Ми бар нисмо жељни шетње –
Имали смо задовољно
И мило нам ово вољно.

А то „вољно“ и на води,
 Поред вина нама годи...
 И теку нам мокри часи
 Поред оног „мавро краси“⁴.

И варош је Крф без мане,
 Свуд су цркве⁵ и кафане.
 Ми смо са тим увек сложни,
 Кафански смо и побожни!

А улице тесне, мале,
 За пијаног душу дале –
 Кад посрне, пасти неће,
 Кô у дупку свуд се креће.

Иако су куће старе,
 Свака има сто „камаре“⁶.
 Незгода је једна само,
 Никуд нема оно – „тамо“!

Сваки Грк се труди, мучи,
 Чак и српски да изучи.
 Разговори свуд су исти:
 „Има соба“ – „добро цисти“!

И таман нам, такорећи,
 Почô нови живот тећи,
 Кад се силна граја дигла:
 „Колера је на Крф стигла!“

Док смлатише ту колеру,
 Сви смо били у малеру –
 Затворише све кафане
 И кључ мет’ли и код Бране!⁷

Слободу сам залуд чекô –
 Сад је логор подалеко.
 У логору ништ’ не фали,
 Ту су змије и шакали!

Ал’ ратничке крви наше,
 Ни те зверке ич не плаше,

⁴ (грч.) мавро краси – *црно вино*.

⁵ *Крф је њознај, не само њо уским улицама, каменим зѣрадама, већ и њо великом бро-
 ју цркава, чак њридесет седам.*

⁶ (итал.) камара – *соба, сѡваоница*.

⁷ *Збоѡ колере било је зѡтворено Бранино њозоришѡе, као се ѡрвобѡјно звало.*

Храбро кроз њих сваки навро,
Све за „краси астро мавро“.

Ал' су муке близу крају.
На нас наши већ чекају.
Повратак је већ на прагу,
За Србију нашу драгу!

(*На айлауз.*)
Хвала, мерси, ефхаристо⁸,
На две строфе још сам пристђ,
Па, ако вам и то мало,
Бар ће бити „поли кало“!⁹

Ахилеон¹⁰ и он вреди,
Ко ће здравље да уреди,
Ту ти дивно дани теку,
У природи и у млеку!

Што не ваља, и то знамо,
Виљемов је дворац тамо.
А где Виљем шапе пружи,
Све зарази и окужи!

(*На айлауз.*)
Данас доста – сутра више
Док се динар удрахмише¹¹.
Ал', дај Боже, овом раду
Наставак у Београду!
Крф, 1916. [*ајрил*]

[2] УСКРШЊЕ ВЕСТИ НА КРФУ

Христос васкрс и „танести“ –
Морадосмо ту провести.
Крф нам спреми ускрснуће,
Божић ћемо већ код куће!

⁸ (грч.) ефхаристо – хвала.

⁹ (грч.) поли кала – *врло добро*.

¹⁰ Ахилеон, *лејњиковац на Крфу, у селу Гасѿури*. Ту је *подигнућ дворац 1890. године* ѿ налоју *аустријске царице Елизабете, жене Фрање Јосифа*. Дворац је 1905. *купио немачки цар Вилхем Кајзер*. *Местио се смајрало као лековићо за илућне болеснике*. У време *раша дворац је био ирејворен у француску болницу, где су се лечили српски војници*.

¹¹ *По доласку српске војске и владе на Крф, курс динара је био ивољан, ѿа се иако за 10 динара добијало 350–354 драхми*. *Збој шота се и админисѿраиивним/државним иуијем, али и на црној берзи ужурбано размењивао динар за драхме*. *Оијуда иај Бранин израз да се динар „удрахмише“*.

Рад хришћанског обичаја
 Да раздамо часом јаја –
 Даћемо их како коме
 Да их приме и поломе!

Ком се јаје не допадне,
 У гнев зато нек не падне –
 Строго лице нек не прави,
 Нек пољуби па остави!

Прво јаје у позлати,
 То ћу вама вишим дати –
 Нек прошапће сваки притом:
 „Златно јаје са ширитом!“¹²

Друго јаје, боје жуте,
 Резервишем за капуте,
 Јер сви они, мање-више,
 Цело стање ужутише!

Треће јаје ил' бар полу,
 Чувао сам за патролу,
 Али она још од јуче
 С пијанима јаја туче.

Једно јаје „борци“ крију
 За регрутну комисију.
 То је јаје мало веће,
 Чини ми се баш ћуреће!

Једно јаје, ал' шарено,
 За Грке је обарено.
 Политика њина стара
 Целог рата нешто шара!

Два јајета, без жуманца,
 Биће за бечкога франца,
 Нек их прими оба скупа,
 Па с Виљемом нек их лупа!

Једно јаје, врло меко,
 Макензен је од нас стекло –
 Збунио се и узврдло,
 Французи му дали тврдо!

¹² Саркастичан џризвук. Ширит је украсна тирака којом се означава чин на ејолојши униформе. Алудира се на ванредна (не)очекивана унајређења официра.

Мућак јаје квочке старе
 Спремио сам за Бугаре,
 Њима крајем рата части
 У део ће мућак пасти!

Турској јаје? – Нема више,
 Сва ми јаја разграбише –
 Кад већ Ускрс није често,
 Њој ћу дати оно ресто!

(На айлауз.)
 Хвала, мерси, ефхаристо,
 Отпеваћу оно исто
 Што сам певô прошлог пута,
 Ко је слушô, нек прогута!

Крф је варош баш без мане,
 Свуд су цркве и кафане,
 Али ми смо са тим сложни –
 Кафански смо и побожни!

А улице тесне, мале,
 За пијаног душу дале –
 Кад посрне, пасти неће,
 Кô у дупку свуд се креће

Иако су куће старе,
 Има свака сто „камаре“.
 Незгода је једна само,
 Никуд нема оно – „тамо“!

Сваки Грк се труди, мучи
 Чак и српски да изучи.
 Разговори свуд су исти:
 „Има соба“ – „добро цисти“!

Крф је место нашег мира,
 И свак доби штап „керкира“¹³.
 Коњска глава која рже
 Да кренемо мало брже!

Све су муке близу крају,
 На нас наши већ чекају! –
 Повратак је већ на прагу
 За Србију нашу драгу!

¹³ Сувенир, изрезбарена глава коња на дрвеном *щйайу*, симбол Крфа.

(На айлауз.)

Данас доста – сутра више
 Док се динар удрахмише.
 Ал', дај Боже, овом раду
 Наставак у Београду!
 Крф, 1916. [10. 4.¹⁴]

[3] УСКРС

Ускрс био, празник сјаја,
 Ја сам раздó разна јаја,
 Ал' сви нисте били тада
 Зато исто певам сада!

Јаје са позлатом фином
 Дадох свима с вишим чином,
 Да прошапће сваки притом:
 „Златно јаје са ширитом!“

Друго јаје, боје жуте,
 Резервисах за капуте,
 Јер нам они, мање-више,
 Цело стање ужутише!

И патроли једно јаје
 Хтедох дати из потаје,
 Па се сетих, она сама
 Туца јаја с бекријама!

Једно јаје „борци“ крију
 За регрутну комисију.
 То је јаје мало веће,
 Чини ми се баш ћуреће!

Једно јаје, ал' шарено,
 За Грке је обарено.
 Политика њина стара
 Целог рата нешто шара!

Два јајета, без жуманца,
 Спремих за бечкога франца,
 Нек их прими оба скупа,
 Па с Виљемом нек их лупа!

¹⁴ Те 1916. године Ускрс се славио 10. априла.

Једно јаје, врло меко,
Макензен је од нас стекô –
Ал' га одби, пунан суза,
Доби тврдо од Француза!

Мућак јаје квочке старе
Послао сам за Бугаре,
Њима крајем рата части
У део ће мућак пасти!

Турској јаје? – Нема више,
Сва ми јаја разграбише –
Кад већ Ускрс није често,
Њој ћу дати оно ресто!
[11–12 ? април 1916.]¹⁵

[4] ВЕСТИ

Добро вече, калиспера¹⁶,
Ја у залуд свуда звера',
Још су свуда старе фразе,
Никуд нема вести тазе!

Крупна ствар је код Вердена¹⁷,
Петен¹⁸ бије Макензена –
Макензен се већ узврдô,
Осетио и он тврдо!

И Турска се бије, буса –
Свуд измиче испред Руса;
Тако цвили и натезе
Ко с Виљемом у рат спреже!

¹⁵ На основу шеме, контекста, јасно је да је представа у којој је изведен овај рајорик била после Ускрса, односно после 10. априла, а то би могао бити дрући или трећи дан Ускрса.

¹⁶ (грч.) калиспера – добар дан. Израз је овде употребљен више због размера стиха, али и импликационо због означавања не само језичког прилагођавања избељница.

¹⁷ Верденска битка – један од највећих и најстрашнијих окршаја Великог рата; трајала од 21. фебруара до 18. децембра 1916.

¹⁸ Првобитно Брана је написао Жофр, па прецртао; реч је о Жозефу Жофру чувеном француском маршалу, победнику битке на Марни. Смењен током битке код Вердена. Зајо је Брана прецртао његово име, а дописао Пејена. Жофра је наследио Филип Пејен, иакође велики француски војсковођа, маршал, командовао до почетка маја када је и он смењен.

И Бугари мрште лице,
Лупали их код Струмице.
Већ у страху врте шију,
Погледају на Софију!

Грозница и Грчку хвата,
Јер њој није још до рата –
Догађаји сву је сплели,
Мора да се определи!

А и Србин опет кренò
Да поврати изгубљено –
У циљ један све се слило,
Биће наше што је било!

То је ново све што знамо,
Сад по Крфу да шетамо –
Још док трају крфски часи
Да пијемо „мавро краси“!

Крфљани нам баш све чине,
Дају вино и маслине –
Само динар да је јачи,
Да се с драхмом изједначи!¹⁹

Криви нисмо, цену так’у
Ствара берза на сокаку,
Али ипак, како-тако,
На Крфу нам беше лако!

Крф је варош баш без мане,
Свуд су цркве и кафане,
Ми смо таман са тим сложни –
Кафански смо и побожни!

А улице тесне, мале,
За пијаног душу дале –
Кад посрне, пасти неће,
Кò у дупку свуд се креће

Иако су куће старе,
Има свака сто „камаре“.
Незгода је једна само,
Никуд нема оно – „тамо“!

¹⁹ Динар је у међувремену, већ с њролећа, ослабио у односу на драхму, ња се већ на јесен добијало 70 драхми за 100 динара, њод ујишицајем црне берзе, и реакције њрчке владе о њирòвини злайом.

Сваки Грк се труди, мучи
 Чак и српски да изучи.
 Разговори свуд су исти:
 „Има соба“ – „добро цисти“!

Крф је место нашег мира,
 И свако доби штап „керкира“.
 Коњска глава која рже
 Да кренемо мало брже!

Све су муке близу крају.
 На нас наши већ чекају.
 Повратак је већ на прагу
 За Србију нашу драгу!

(На айлауз.)
 Хвала, мерси, ефхаристо,
 На две строфе још сам присто,
 Па, ако вам и то мало,
 Бар ће бити „поли кало“!

Ахилеон и он вреди,
 Ко ће здравље да уреди,
 Ту ти дивно дани теку,
 У природи и у млеку!

Што не ваља, и то знамо,
 Виљемов је дворац тамо.
 А где Виљем шапе пружи,
 Све зарази и окужи!

Е, па доста – сутра више
 Док се динар удрахмише.
 Ал', дај Боже, овом раду
 Наставак у Београду!
 [Друџа њоловина айрила 1916.]

[5] ВЕСТИ

Калиспера, добро вече!
 Све по старом свуда тече!
 Око нас је свуда море,
 Па су зато вести споре!

Кад је тако, шта му знамо,
 Већ по Крфу да шетамо –
 Песма ће се нека сплести
 И од ових крфских вести.

Прва вест се данас броји
 Да нам скори пут предстоји,
 И одмор ће да нам мине;
 Доста беше југовине!

Због тог пута нисмо тужни,
 Вала доста бесмо јужни –
 Сад ће мало да се тера
 Старом џадом пут севера!

Час смо сити, час смо гладни,
 Час смо топли, а час 'ладни...
 Прилику нам лепу дали
 Да се Србин сав прекали!

На Крфу нам не би лоше,
 Ал' се драхме брзо троше!
 Трпили смо кризу јаку,
 Све због берзе на сокаку!

На Крфу је било фино –
 Пописмо им мавро вино.
 Сад научи и Керкира²⁰
 Да се вино фабрицира

И дувана нема више,
 Све им Срби попушише!
 Све пушисмо, сваку марку:
 Самос, Нестос, Атлас, варку!

Отворисмо ових дана
 Дућан нашега дувана²¹ –
 Да нам лакне мало души,
 Нек се нешто српско пуши!

Крф је варош баш без мане,
 Свуд су цркве и кафане –
 Богу божји лете часи,
 Ресто граби мавро краси!

А улице тесне, мале,
 За пијаног душу дале;

²⁰ Друџи назив за Крф, њо коме се и зове средишњи њрад. Град и ошџрво су добили назив њо имену кћери речној боја Асоја, нимфи Керкири. По друџом њумачењу њревода, значи и: њребен њун врхова.

²¹ Уџрава Државној Монојола Краљевине Србије ошворила је 8. августа 1916. у Солуну своје сџоваришџије дувана, који се њродавао њреџежно срџској војсци.

Кад посрне, пасти неће,
Кô у дупку свуд се креће!

Иако су куће старе,
Свака има сто „камаре“.
Незгода је једна само,
Никуд нема оно – „тамо“!

Сваки Грк се труди, мучи
Чак и српски да изучи.
Разговори свуд су исти:
„Има соба“ – „добро цисти“!

Видим неки гледе на ме
Што не рекох за „мадаме“ –
Е, па рећ' ћу кад вам прија:
„Има бона фамилија“²²!

Крф је варош нашег мира,
Сви добисмо штап „керкира“.
Крфска глава која рже
Да кренемо мало брже!

Све су муке близу крају,
На нас наши већ чекају!
Повратак је већ на прагу,
За Србију нашу драгу!

(На айлауз.)
Хвала, мерси, ефхаристо,
На две строфе још би' пристô.
Буде л' мало и та нота,
Биће „охи“²³ и „типота“²⁴!

За Крф вреди да се чује,
Ту вам сваки аванзује –
Официри, они мањи,
Сви су одмах „капетањи“!

А сад доста, сутра више
Док се динар удрахмише.

²² Алузија на јавну кућу.

²³ (грч.) охи – не. Такође овај и суседни израз (ἰσχυροῦς) искоришћен је за ἰσχυρὴ βεβαιότητα (нема суштинско значење за њок мисли), али и импликацијно због означавања не само језичког прилагођавања изабелица, које су већ усвојиле фразе грчког језика, од којих су им многе биле смешне.

²⁴ (грч.) типота – нишџа.

Ал', дај Боже, овом раду
 Наставак у Београду!
 Крф [*август, 1916.*]

[6] ВЕСТИ

Добро вече, калиспера²⁵,
 Бонсоар и бонасера,
 И гудивнинг – тако тече
 Савезничко „добро вече“.

А има нас од сто фела –
 Расе: црна, жута, бела!
 Сто језика и сто раса
 Овај рат нам заталаса.

Крф и ова топла клима
 За све расе љубав има –
 После ове страшне војне,
 Биће деце разнобојне!

Иде ука и галама
 Свима крфским улицама –
 Грцима је главно пара –
 Пљушти драхма и декара!

Крф је лек за бољке грозне –
 Нарочито за нервозне.
 Кад распале у сва звона
 Са светогa Спиридона!²⁶

Крф је пун и женског света –
 Никуд женске без лорњета.
 Ту је она, сви је знате –
 И две ћерке поред тате!

Са чистотом Крф се дичи
 На [цвет]²⁷, ал' смрдљевак, личи.

²⁵ (грч.) калиспера – *добар дан*.

²⁶ *Међу бројним крфским црквама, најпознатија је ова, посвећена Светом Сиригону, заштитнику трага. Звона ове цркве веома су била тласна, што је у почетку сметало избељницама.*

²⁷ *Како сам и наласио у завршном делу ситудије, ова сирофа, тачније њени њиви, дрући и шрећи ситих, ошћењени су размазаним масилом. Најпече је било прочисти ову реч, чак и уз помоћ лује. Од првог слова види се само доња кукица. Двоумио сам се између писаних слова: д и ц; ујоређивао са оситијком рукојиса, свих райорша, и констијовао да*

И ником није криво
Што мирише неучтиво!

Ал' просјаци рекорд носе,
Куд се макнеш, свуда просе.
И то само од нас, јербо,
Ми смо „поли кало Сербо!“²⁸

Ја запео Крф да дирам
Место да вам рапортирам.
Има л' гдегод новост нова
С позадине ил' из рова?

Свуд је застој и²⁸ све стоји,
Само нама пут предстоји.
Припреме се за пут чине,
Доста беше – југовине.

Ко би на то да се жали;
Давно нисмо путовали!
Треба поћи куд се каже,
Макар само рад тренаже!

Ратне вести муче муку,
Због мира се још свуд туку.
Уосталом, вести знате,
Кад пресбиро прочитате!²⁹

(На айлауз.)
Ефхаристо, мерси, хвала,
Певао бих, ал' реч стала!
И са гласом ја утањи',
Јер сад имам оброк мањи!
Крф, 5. 8. 1917.

више личи на глас: ц. Делимично је видно последње слово речи, и ију је недоумица била између иисаної: п и т. Реч је ишчиїана и уз йомоћ конїексиа сїихова, јер се йева о цвећу, и јасне семанїике сїиха: овде хумористички уйоїребљеної срїскої назива за муцкаїтлу – смрѓевак. Одаїле сам, уїоређивањем йраїова слова и семанїичким закључивањем, доцао до речи: цвеї. Према се до ње доцло ишчиїавањем нејасної месїа, и да је резулїаїш [цвет] из домена йрїређивачке инїервенције, сїавио сам је заїо у уїласїу заїраду.

²⁸ Доїисана ова реч, умесїо йрецрїїане: свуд, која се йрвобїїно у сїиху йонављаа.

²⁹ У йрїеходној варијанїи йрећи и чеїврїи сїих ове сїрофе гласили су: Уосталом, све из рова / Читате код прес-бирова. / Поїом је доїисано, на завршеїку йрећеї сїиха: са рова, и йо је йакође йрецрїїано. Коначна варијанїа сїихова доїисана је делом на марїини, а делом йодебљаним словима йреко раније варијанїе, с їим шїїо нису диране речи: Уосталом и прес-бир – овој йоследњој доїисан је вокал: о. Нема сумње да је Брана овим лексичко-син-їаксичким изменама ублажио сашїирички йодїексї; и йосреди је ауїоцензура.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Весѝи*. Рукописна заоставштина Бране Цветковића. Музеј позоришне уметности Србије, инв. бр. P5163
- Ускршње весѝи на Крфу*. Рукописна заоставштина Бране Цветковића. Музеј позоришне уметности Србије, инв. бр. P5162
- [*Ускрс*]. Рукописна заоставштина Бране Цветковића. Музеј позоришне уметности Србије, инв. бр. P5558
- Весѝи*. Рукописна заоставштина Бране Цветковића. Музеј позоришне уметности Србије, инв. бр. P5388
- Весѝи*. Рукописна заоставштина Бране Цветковића. Музеј позоришне уметности Србије, инв. бр. P5389
- Весѝи*. Рукописна заоставштина Бране Цветковића. Музеј позоришне уметности Србије, инв. бр. P5560
- Аноним. Брана код 'Славије'. Један необичан рекорд: Управник позоришта и глумац који се за две године маскирао и облачио пет хиљада шест стотина пута. *Политика*, бр. 7412, 17. децембар 1928: Београд.
- ВИНАВЕР, Станислав, Брана Орфеумџија. *Бој и човек на њозорници*. Дела (прир. Гојко Тешић). Књ. 11. Београд: Службени гласник, 2015.
- ГЕЦ, Јован. Бранислав Цветковић – Брана". *Српска сцена*. 7/1 (децембар 1942): Београд.
- ГЕЦ, Јован, Брана in memoiam. *Обнова*. 455/29 (децембар 1942): Београд.
- ДРАГИЧЕВИЋ, Радиша. Громоглас са истока – чика Брана Цветковић (1): Песник, кицош, глумац. *Нове Књажевачке новине*. П/З (22. јануар 2010): Књажевац.
- ДУШАНОВИЋ, Станоје. Брана Цветковић – глумац, редитељ, сценограф и управник новосадског позоришта. *Наша Сцена*. XIII/141 (март 1959): Нови Сад.
- ЂОРЂЕВИЋ, М. Војин. Поводом рушења једне старе куће: Отац београдског орфеума. *Политика*, 26. јул 1964: Београд.
- ЖИВОТИЋ, Душан. *Моје усјомене*. Музеј позоришне уметности Србије : Позоришни музеј Војводине, Београд : Нови Сад 1992.
- ЖИВУЛОВИЋ, Жика. Сто година од Браниног 'Орфеума': Човек који је засмејавао целу Србију. *Политика*, год. XCVI, *Културни догађај*, год. XLIII, бр. 31, 13. новембар 1999: Београд.
- ИВАНИЋ, Душан. *Основи њекстолоџије*. Београд: Народна књига, 2001.
- ЈАКОВЉЕВИЋ, Милица (Мир-Јам). Позориште смеха и севдаха: Брана и његова 12. Катича. *Балкан*. XIV/105 (27. новембар 1927).
- ЈОВАНОВИЋ, П. Живорад. Цветковић К. Бранислав. *Лексикон њисаца Југославије*, Нови Сад: Матица српска 1972.
- ЈОВАНОВИЋ-СТОИМИРОВИЋ, Милан. *Портрети према живим моделима*. Нови Сад: Матица српска, 1998.
- ЈОВАНОВИЋ В. Рашко. Бранислав Брана Цветковић. *Лексикон драме и њозоришћа*, Београд: Просвета, 2013.
- ЈОВИЋ, А. Небојша. Истакнути позоришни уметници. *Развитак*. 205–206, Зајечар 2001.
- КОНСТАНТИНОВИЋ, Бранка. Брана Цветковић – свестрани таленат. *Ново време* 16–17. 4. 1944: Београд.

- Марковић, Олга. Српска избегличка, војничка, рековаленценска и заробљеничка позоришта у Првом светском рату. *Умјетношћу до истиине, Срби и Велики рай*. Београд: Кајмакчалан, 2017.
- Одавић, Мирјана. *Брана Цвекковић (1875–1942)*. Музеј позоришне уметности Србије: Београд, 1992.
- Рошуљ, Жарко. *Час ојиса часојиса V*. Нови Сад, Београд: Матица српска, Институт за књижевност и уметност, 2011.
- Рошуљ, Жарко. *Час ојиса часојиса VI*. Нови Сад, Београд: Матица српска, Институт за књижевност и уметност, 2014.
- Рошуљ, Жарко. *Лексикон српске шаљиве ѱериодике (1830–1918)*. Нови Сад, Београд: Матица српска, Институт за књижевност и уметност, 2017.
- Рошуљ, Жарко. *Лексикон српске шаљиве ѱериодике (1918–1941)*. Нови Сад, Београд: Матица српска, Институт за књижевност и уметност, 2019.
- Стојановић, Миленко. „Брана Цветковић”. *Ликови сѱарој Пожареваца*, „Браничево”, Пожаревац 1973.
- Стојковић, Боровоје. *Истѱорија српској ѱозоришћиа од средњег века до модерној доба II–IV*. Музеј позоришне уметности Србије: Београд 2015–2017.
- Цветковић, В. Сава. Брана – творац ведрога и сатиричног позоришта у нас. *Зборник ѱрилоја истѱорији јуѱословенских ѱозоришћиа*. Српско народно позориште: Нови Сад, 1961.

Aleksandar Peјić

BRANA CVETKOVIĆ’S REPORTS FROM CORFU

Summary

The paper analyzes and comments on the reports – poetic humoristic reports from Corfu written by Brana Cvetković. The manuscript legacy has preserved only six reports so in the paper we draw the public’s attention to this unjustly marginalized writer and theatrical artist and indicate the worth and interest of his valuable literary work. In addition, we discover new biographical and bibliographical data, as well as describe the state of his manuscript legacy. A special focus is put on his artistic work in Corfu, especially the one connected with reports, which were part of the programme of the refugee theatre in 1916–1917. The analysis includes the basic poetic features of reports and all reports are accompanied by commentaries. We also point to certain difficulties in the analysis, damaged places, as well as those verses and stanzas that Brana changed/reshaped.

Институт за књижевност и уметност, Београд
 Научно одељење: *Српска књижевност и културна самосвест*
sasa.pejic@yahoo.com

Примљен: 13. децембра 2021. године
 Прихваћен за штампу фебруара 2022. године

СВЕОБУХВАТНО ИСТРАЖИВАЊЕ ПОЛИСЕМИЈЕ У СРПСКОМЕ ЈЕЗИКУ

(Наташа Миланов. *Српски лексички фонд из уџла полисемије. Монографије 31.*
Београд: Институт за српски језик САНУ, 2021, 465 стр.)

Монографија *Српски лексички фонд из уџла полисемије* објављена је крајем 2021. године као тридесет и прва књига у едицији *Монографије* Института за српски језик САНУ. Представља плод дугогодишњег рада Н. Миланов на полисемантичким лексемама које припадају централном делу лексикона српскога језика.

Књигу ћемо представити у складу са њеном унутрашњом структуром, а затим ћемо прокоментарисати спроведено истраживање.

Након одељка САДРЖАЈ (5–8), монографију отвара Реч аутора (9–11). Затим следи десет поглавља прецизне унутрашње структуре, са даљим формално-семантичким поделама у одговарајућа потпоглавља.

1. Увод (11–20). Н. Миланов у Уводу поставља опште теоријско-методолошке оквири, као и прецизне критеријуме одабира грађе за спроведено истраживање. Дефинише задатке, али и различите домене примене истраживања. За предмет анализе узима полисемантичне лексеме са 15 или више значења у досад објављеним томовима Речника САНУ. Ауторка наглашава да ће полисемантичне лексеме груписати у одговарајуће морфолошке и лексичко-семантичке категорије, са циљем да укаже на опште особине лексике која је склона полисемантичности – морфолошке, семантичке, творбене, етимолошке, стилске особине итд. Истраживање се спроводи у оквирима традиционалне и модерне лексикологије из савремене перспективе, а тако добијена анализа се поткрепљује одговарајућим статистичким подацима о корпусу.

2. ТЕОРИЈСКА РАЗМАТРАЊА (21–42). У овоме поглављу читалац се упознаје са полисемијом, њеним основним одликама и најчешћим механизмима настајања вишезначности. Посебно се посматра однос моносемантичних и полисемантичних лексема, нарочито у оквирима основнога лексичког фонда, јер је, како се истиче, стручна литература већ указала на то да лексеме основнога лексичког фонда развијају много значења. За читаоца овде може бити посебно значајно то што ауторка коментарише Зипфове законе у контексту статистичких правилности у језику и вишезначности. Коментарише се и листа семантичких примитива, која је, са обзиром на то да имплицира постојање универзалног минималног лексичког система, коришћена при подели на лексичко-семантичке групе. Ауторка је пошла од претпоставке да се у овим базичним категоријама налазе и изузетно полисемантичне речи.

3. ИСТРАЖИВАЊА ПОЛИСЕМИЈЕ НА ГРАЂИ ИЗ РЕЧНИКА (43–47). На основу кратког прегледа важних истраживања спроведених у србистичкој и русистичкој литератури, Н. Миланов показује колико је лексикографска грађа, нарочито тезаурусна, релевантан извор за истраживање полисемије.

4. ЛЕКСЕМЕ СА ВЕЛИКИМ БРОЈЕМ ЗНАЧЕЊА (КВАНТИТАТИВНИ ПРИСТУП) (49–57). У овоме поглављу уводи се квантитативни приступ анализи грађе, што представља новину

у досадашњим истраживањима полисемије. Кроз квантитативни приступ се могу сагледати опште особине изузетно полисемантичне лексике и законитости којима таква лексика подлеже. Ауторка приказује однос укупнога броја лексема и изузетно полисемантичних лексема у појединачним томовима Речника САНУ и закључује да корпус истраживања (931 изузетно полисемантична лексема) чини 0,37% свих лексема описаних у речнику. Овај податак добија на посебном значају када се пође од претпоставке да изузетно полисемантичне лексеме чине централни део лексичкога фонда. Даље се даје подела одабраних полисемантичних лексема с обзиром на број значења на три зоне – граничну (15–20 значења), централну (21–40) и зону изразите полисемије (више од 40). Овакво сагледавање грађе показује да је највећи број лексема остварио управо 15 значења; како Н. Миланов коментарише, статистички подаци овиме потврђују да је праг високе семантичке разуђености заиста број од 15 значења. Са друге стране, удео лексема који је остварио изузетан број значења у корпусу је мали (свега 5,5% грађе). Корпус се квантитативном методом обрађује и с обзиром на врсте речи, а анализа показује да су глаголи доминантна врста речи у свакој од поменутих зона полисемије. Значајну новину у квантитативном приступу оваквој грађи у србистици представља и анализа коефицијента полисемије, који представља резултат дељења укупног броја значења полисемантичних лексема бројем тих анализираних лексема.

5. Етимолошке карактеристике лексема које имају велики број значења (59–62). Ауторка анализом порекла разматраних лексема потврђује хипотезу према којој речи домаћега порекла имају развијену значењску структуру као последицу дуге и континуиране употребе. У корпусу је забележено свега 2,8% лексема страног порекла, махом турцизама. Истиче се да богата полисемантичка структура позајмљеница или њихових деривата заправо показује како су овакве лексеме рано прихваћене, а потом и адаптиране у српски лексички фонд.

6. Нормативна и функционалностилска својства лексема које имају велики број значења (63–70). Како Н. Миланов полази од претпоставке да изузетно полисемантичне речи морају припадати основном делу лексикона, који чини историјски, етно-национални, а онда и књижевнојезички фондус просечнога говорника, анализирани корпус испоређен је са *Речником српскога језика* Матице српске, актуелним речником српскога стандардног језика. Свега 3,2% анализираних лексема не поклапа се са корпусом српскога стандардног језика, што потврђује изнесену хипотезу о основном фондусу као генератору полисемије. Што се функционалностилских обележја анализираних грађе тиче, безмало све лексеме имају бар једно значење обележено нормативним, граматичким, стилским и сл. квалификатором, а маркирана значења лексема чине 24,8% укупних анализираних семантичких реализација. Чињеница да нешто више од 75% секундарних значења лексема није маркирано ни на који начин опет показује да изузетно полисемантичне лексеме, са неким изузетцима, припадају неутралном слоју лексичкога фонда, тј. темељу лексичког система.

7. Творбена структура лексема које имају велики број значења (71–88). У овој поглављу Н. Миланов полази од претпоставке које се могу наћи у литератури: 1) да постоји корелација између полисемије и творбе као два доминантна механизма богађења лексичког система – што једна лексема има више значења, веће су могућности да ће имати и полисемантичне деривате; 2) да ће изузетно полисемантичне лексеме бити пре свега просте, неизведене речи (са могућим изузетком глагола). Ауторка хипотезе проверава статистичком анализом ексцерпираних глагола, затим именица и на крају придева, и потом даје збирне резултате истраживања.

Наводи и конкретне продуктивне творбене моделе за сваку од анализираних врста речи.

Спроведена анализа показује да је разграната полисемантичка структура често својство деривата и да у овоме предњаче глаголи. Од укупно 580 анализираних глаголских лексема, само је 18,8% простих, остале су изведене. Приближно је исти број простих и изведених именица са разгранатом полисемантичком структуром (од 264 именица 48,5% је просто, остале су изведене). Једино код придева предњаче творбено просте лексеме као изразито полисемантичне – 63,2% придева је творбено просто. Ови подаци су значајни јер показују да је разграната полисемија заправо знатно чешће одлика творбено изведених лексема, јер у укупном збиру анализираних глагола, придева и именица чак 66,3% лексема јесу деривати. Још један од важних закључака који доноси анализа са творбеног аспекта јесте тај да семантички најбогатије лексеме ипак јесу творбено просте – иако изведенице чине две трећине грађе, њихова полисемантичка структура по правилу није развијена као код простих речи.

8. Тематска класификација лексема које имају велики број значења (89–98). С обзиром на познату чињеницу да полисемија одсликава антропоцентричност као парадигму мишљења, ауторка је прикупљену грађу разврстала на тематске групе. Оне су обједињене архисемом, са тим да је о припадности лексеме одговарајућој тематској групи одлучивало њено примарно значење. У раду се наводи чак 38 тематских група, а неке од њих су: *Делови и орјани људској шела и животињској шела, шелесне шечности; радње у вези са шелом; Људске особине; именована љрема овим особинама; Особине љредејта, љојмова уојцие; именована љрема овим особинама; Живојиње; именовање живојиња љрема некој особини; Биљке и делови биљака; радње у вези са биљкама; љољојривреда; Живоји; Смрји; Релијија, веровања, обичаји, миијолојија; Чулна љерцејција* итд. Као нарочито бројне тематске групе издвајају се оне које означавају неку радњу – *Крејтање; Померање, љремешијање; Модификација, љтрансформација; Радње (активне и медијалне), збивање*. Након представљања корпуса према тематским групама, ауторка закључује да разуђена семантика карактерише лексику којом се именују универзалне категорије, као и то да се ова лексика може посматрати у историјском континуитету с обзиром на чињеницу да се исте тематске групе могу препознати у централноме прасловенском лексичком фонду.

9. Лексичко-семантичка анализа лексема које имају велики број значења (99–390). Девето поглавље јесте централно и најобимније поглавље у књизи. Н. Миланов у овоме делу монографије ексцепирану грађу представља према лексичко-семантичким групама и у оквиру њих анализира особености полисемантичке структуре глагола, именица и придева.

Потпоглавље 9.2. Полисемија глагола (101–229) доноси темељну квалитативну и квантитативну анализу семантички разуђених глаголских лексема. Ауторка у овој тачки износи важња запажања о корелацији вишезначности са глаголским видом и родом. Затим издваја чак 14 лексичко-семантичких група глагола, а архисеме обједињује за поменуте групе још једном сведоче о универзалности и важности категорија које означава ексцепирани корпус. Потпоглавље се даље дели на тачке у којима се анализирају појединачне групе: *Глајоли крејтања, Глајоли љремешијања и смешијања у љросјору, Глајоли љромене и заузимања љоложаја у љросјору, Глајоли физичкој деловања, Крејојшви љлајоли, Модификајивно-љтрансформајивни љлајоли, Глајоли љоседеовања и размене, Глајоли љосјоујања и љонацања, Глајоли љоворења, Глајоли љерцејције, Ејзисјенцијални љлајоли, Глајоли љсихичких активносји и сјања*. У *Остале љрује љлајола* ауторка убраја мали проценат глаголског

корпуса (4,1%) који формира четири уже тематске целине (*Глајоли одредбе и мере, Глајоли физиолошких радњи, Глајоли намиривања њојшеба и Глајоли у вези са сџицањем и узимањем слободe*), а последњу групу чине *Неразврџани глајоли* (3,6% корпуса).

На основу спроведене анализе глаголске полисемије Н. Миланов изводи значајне закључке, утолико значајније с обзиром на чињеницу да се релативно мали број аутора у србистици бавио полисемијом глагола. Посебно треба истаћи следеће: глаголи су изузетно важна врста речи која означава суштинске категорије стварности – не изненађује податак да представљају централни део корпуса (62,3%). У примарним значењима денотирају углавном конкретне активности (95%), из којих се метафоричким мапирањем лако изводе одговарајућа апстрактна значења у вези са човековим унутрашњим психо-емотивним светом. Чињеница да две трећине глаголског корпуса и трећину укупног корпуса чине лексичко-семантичке групе *Модификајивно-трансформативни глајоли, Глајоли премеџијања и смеџијања у просјору и Глајоли креџања* само потврђује дубоку укореењеност централног дела лексичког фонда у људско искуство, у којем су простор и кретање фундаменталне одреднице.

У потпоглављу 9.3. Полисемија именица (230–338) Н. Миланов анализира својства изузетно полисемантичних именица. Након општих запажања о овоме делу грађе, даје се подела именица у укупно 14 лексичко-семантичких група са одговарајућим подгрупамa, које се анализирају у оквиру истоимених тачака. У групи *Именице које описују њојаве у вези са човеком* разликују се подгрупе *Именице којима се означавају делови џела, џелесни орјани и обољења, Именице којима се означава човек ѓрема особини, сџању, сџајусу и Именице којима се означавају сроднички односи*. Затим следе групе *Именице којима се означавају животиње, Именице којима се означавају биљке и делови биљака, Именице којима се означавају ѓрађевине и делови ѓрађевина, Именице којима се означавају ѓредмеџи у најџирем смислу и делови ѓредмеџа, Именице којима се означава мајџерија, Именице којима се означавају обележја, Именице којима се означава радња, Именице са ајсџиракјим значењем, Остјале ѓрује именица и Неразврџане именице*.

Након извршене анализе, ауторка износи различита запажања. Чак 77% именица односи се на конкретне појмове у својим примарним значењима. Семантички најбогатије именице означавају базичне појмове из антропоцентричне визије света, коју бележи језик – то су делови тела, животиње блиске човеку, делови куће и сл. Занимљив податак представља и чињеница да међу лексема са богатом полисемантичком структуром спадају и именице опште семантике, које се могу односити на велики број десигната (нпр. *крџи, круна* итд.). Све анализиране именице остварују бар једно предметно значење у својој полисемантичкој структури (било оно примарно или секундарно), а најбројнија лексичко-семантичка група именица јесу *Именице којима се означавају ѓредмеџи у најџирем смислу и делови ѓредмеџа*, па могућност реализације предметног значења чини заједничку одлику свих именица у корпусу. Значајни закључци доносе се у вези са полисемијом и творбом речи, а посебно се коментаришу и именице са најбогатијом полисемантичком структуром у корпусу.

Потпоглавље 9.4. Полисемија придева (338–390) почиње дискусијом о семантичкој класификацији придева. У општој подели придева на *Физичке особине, Духовне особине* и категорију *Остјало*, прва група се дели на следеће подгрупе: *Придеви са ѓримарним значењем димензије, Придеви са ѓримарним значењем боје, Придеви са ѓримарним значењем особине ѓредмеџа, Придеви са ѓримарним значењем ињензијетјета, Придеви са ѓримарним значењем физичке особине човека*. Дату поделу прате истоимене тачке анализе у потпоглављу.

Анализа семантички богатих придевских лексема показује да су примарна значења придева углавном конкретна, као и то да придеве врло често карактерише општија семантика, па се такве особине могу односити на бића, али и на предмете, материју итд. Занимљиво је да велики број придева има активну сему интензитета, па Н. Миланов закључује да говорницима српскога језика пажњу привлачи оно што се посебно истиче, што је упадљиво, интензивно. Један од закључака спроведене анализе јесте и корелација позитивне или негативне маркираности према полисемантичкој структури придева и његовој употреби – мањим бројем придева са позитивним значењем описују се различите појаве, и те придеве карактерише изразито развијена полисемантичка структура, док је за негативне појаве у стварности резервисан већи број придева са специфичнијом семантиком и ужим семантичким опсегом. Од осталих запажања издвајамо још следеће – базу анализираних лексема чине типични придеви, који представљају без изузетка део основнога фонда лексичког система, за разлику од анализираних глагола и именица, у чији корпус улазе и мање познате лексеме.

10. ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА (391–413). У последњем поглављу монографије Н. Миланов сумира запажања изнесена током анализе корпуса, а као најважнији општи закључци издвајају се следећи: (1) изузетно полисемантичне лексеме су углавном променљиве речи; (2) те су лексеме домаћег, (пра)словенског порекла; (3) основни фонд ових лексема чине префигиране творенице (с обзиром на проценат глагола у анализираној грађи) које у основи најчешће имају полисемантичну лексему; (4) овим лексемама означавају се пре свега човекове конкретне динамичке активности или активности које перципира у свету који га окружује, затим предмети које човек користи, делови предмета итд.

На самом крају монографије наводе се ИЗВОРИ (415–416), ЛИТЕРАТУРА (417–433), као и СПИСАК СКРАЋЕНИЦА ЛЕКСИЧКО-СЕМАНТИЧКИХ ГРУПА (434). Потом следе РЕЗИМЕ НА ЕНГЛЕСКОМ (435–436) и РУСКОМ ЈЕЗИКУ (437–439), РЕГИСТАР ОДРЕДНИЦА (441–456), ПРЕДМЕТНИ РЕГИСТАР (457–460) и ИМЕНСКИ РЕГИСТАР (461–465).

11. О монографији. Књига теоријско-методолошким приступом и обухватом грађе представља новину у истраживањима полисемије у србистици, без обзира на то што је ова тема у неколико наврата обрађивана и интересовала је значајне ауторе попут М. Дешића, Д. Гортан-Премк, И. Грицкат и сл.

Ауторка се све време у анализи креће кроз поље лингвистичких дисциплина, од лексичке семантике у ужем смислу, преко лексикологије до творбе речи. Користи квалитативни и квантитативни приступ анализи корпуса, са тим да се други наведени приступ први пут системски користи у истраживањима полисемије. Интегрални приступ корпусу омогућио је системско сагледавање различитих законитости према којима се понашају изузетно полисемантичне лексеме. Нарочито је значајно то што је корпус испоређен са референтним базама савременог језика и што су сагледани односи фреквенције анализираних лексема и њихове полисемантичке структуре, као и природа Речника САНУ као примарнога извора за спроведено истраживање. Поред свеобухватног приступа грађи, књига доноси и анализу појединачних примера ексцерпираних корпуса.

Истраживање је поткрепљено различитим статистичким подацима, представљеним графиконима и табеларним приказима, што читаоцу олакшава увид у особине корпуса и резултате спроведене анализе. На једнак начин корисни су регистри дати на крају монографије. Консултована је релевантна србистичка и славистичка, али и англо-америчка литература.

Пред читаоцем је посве важна монографија, о чијој вредности говори и престижна награда *Павле и Милка Ивић*, коју је Славистичко друштво Србије доделило Н. Миланов 2021. године. Ова ће књига, надамо се, послужити као један од теоријско-методолошких темеља за даља истраживања полисемије у српскоме језику.

Др Катарина В. Бековић

Универзитет у Београду

Филолошки факултет

Катедра за српски језик са јужнословенским језицима

katarina.v.begovic@gmail.com

Примљен: 27. децембра 2021. године

Прихваћен за штампу јануара 2022. године

UDC 811.163.41:929(049.32)

81'38(497.11)(049.32)

О СРПСКИМ СТИЛИСТИЧАРИМА ОД ПОЧЕТАКА СТИЛИСТИКЕ ДО ДАНАС

(Милош Ковачевић. *Српски стиллистичари*. Београд: Српска књижевна задруга, 2021, 332 стр.)

Најновијом књигом, *Српски стиллистичари*, Милош Ковачевић заокружује своје двадесетпетогодишње бављење стилистичким доприносима српских лингвиста и проучавалаца књижевности прошлог века, тачније од 1909. године, када је *Тракийајом о француској стиллистици* Шарл Баји означио почетак стилистике као самосталне научне дисциплине.

Књига представља хрестоматију десет радова посвећених десеторици филолога који су стварали у различитим југословенским научним срединама – претежно београдској, а затим: сарајевској, новосадској, никшићкој и приштинској. То су: Богдан Поповић, Александар Белић, Јован Вуковић, Миливоје Павловић, Милорад Ђорац, Душан Јовић, Драгиша Живковић, Радоје Симић, Ново Вуковић и Новица Петковић. Већина радова је већ објављена, што је документовано подацима у *Библиографској забиљеци* (стр. 319–320), док се први пут овде објављују огледи о Миливоју Павловићу и Нову Вуковићу.

Како је наведено у *Предговору* (стр. 7–10), стваралаштво одабраних научника посматра се из двоструке перспективе: са становишта развоја стилистике из времена у коме су стварали и са становишта „интегралне стилистике”, чији се постулати елаборирају у завршном делу књиге, *Умјесто поговора: Интегрална стиллистика* (стр. 283–317), који представља ауторов својеврсни програмски текст. Такав методолошки избор показује се веома погодним јер омогућава вишеструки, свеобухватни увид у стилистички значај датих филолога: одређује се њихово место како у тадашњој тако и у садашњој европској (и светској) науци у смислу утврђивања актуелности односно авангардности њиховог учења, затим се осветљава утицај датих научника на развој домаће, али и европске науке, као и њихова судбина у сопственој и иностраној науци, што се односи првенствено на валоризацију њих као посленика у области стилистике, а у оквиру тога, одговара се на питање зашто

су многи од њих у даљем развоју науке били заобиђени. На тај начин, овом књигом се мозаички остварује критички преглед србистичке/сербокроатистичке стилистике од њених почетака до данас и одређује њено место у развојним токовима европске и светске стилистике. Све то је постигнуто филигрански прецизним и тачним анализама, заснованим на великој обавештености, што је нарочито дошло до изражаја на местима где се учење филолога који су у фокусу истраживања сагледава у међуодносу са учењем њихових бројних савременика, како страних тако и домаћих, чији је стилистички допринос различитог домета – од Томислава Маретића преко представника Прашке школе (Виљема Матезијуса, Јана Мукаржовског и др.) до представника Загребачке лингвистичке школе (Зденка Шкреба, Александра Флакера и др.), руских формалиста, припадника семиотичког и структуралистичког правца, као и осталих филолошких струјања која су обележила протекли и почетак овог века.

Пошто су филолози којима су посвећени радови већином познати као представници других научних области (граматике, историје језика односно књижевне историје, теорије и критике), разматрање њиховог стилистичког рада у овој књизи може се сматрати њиховом афирмацијом (и рехабилитацијом) у домену стилистике. То се односи првенствено на Б. Поповића и А. Белића, али и послератне проучаваоце – Д. Живковића и Н. Петковића.

Од неких доприноса Б. Поповића развоју стилистике, представљених у првом раду, *Бојдан Појовић – оснивач научне стилистике код Срба* (стр. 11–32), поменућемо нпр. инсистирање на контекстуалној функционалној вредности стилема и стилогених јединица, актуелној у модерној и авангардној, интегралној стилистици, која равноправно проучава оба плана језичких јединица у књижевном тексту – како стилематичних (формално и/или семантички онеобичајених јединица) тако и стилогених (јединица које имају књижевни ефекат), затим указивање на значај супрасегменталних обележја за стилистичку анализу, што ће доживети разраду у каснијим истраживањима (нпр. код Ј. Вуковића), те антиципирање принципа невереног очекивања, без којег је данас немогућа лингвостилистичка анализа, нарочито анализа поезије.

Поред стилистичких доприноса, истраживање расветљава и разлоге из којих (лингво)стилистичко учење овог научника није имало статус актуелног ни у његово ни у данашње време.

Један разлог је неуједначеност Поповићеве и модерне стилистичке терминологије, због чега су многе његове идеје, заоденуте у туђе термилошко рухо, приписане другима. Тако се нпр. показује да је Поповић антиципирао неколико општелингвистичких теорија, у науци познатих као открића потоњих лингвиста – како домаћих тако и страних. То су: теорија *јоворних вредноћа*, коју ће тек десетих година прошлог века, као значајан допринос стилистици, под својим именом прокламовати Петар Губерина; теорија *актуелној рашчлањавања реченице / функционалне реченичне јерсијективе*, чијим се творцем сматра Виљем Матезијус; теорија *јарцелације реченице*, која ће се под тим именом наћи у руској синтакси тридесет година након што ју је суштински препознао Поповић, а његовим се могу сматрати и две теорије иако се у науци не везују за њега: теорија о исказу, поред лингвостилистике, веома значајна и за комуникативну синтаксу, и теорија *осамостљавања реченичних делова*. У контексту светске науке, у овом раду се утврђује и да је категорију избора као инструмента анализе стила Поповић користио давно пре Жила Марузоа, који се сматра њеним оснивачем 1946. г., затим да је Поповићев списак стилематичних и стилогених јединица шири не само од списка његовог савременика Бајија него и од списка Пјера Гироа, који је стварао шездесет година после Бајија, као и то да су нека достигнућа којима се данас служи генеративна граматика, као

нпр. учење о атрибуту као дубинском предикату односно о дубинском реченичном карактеру чланова координиране конструкције – заправо Поповићева. У том смислу, овај рад је значајан и зато што открива лингвистичка достигнућа научника познатог првенствено у домену науке о књижевности (књижевне историје и критике).

Други разлог из којег Поповић није био довољно препознат и вреднован као стилистичар, како се наводи у истраживању, лежи у томе што ни у једном раду није изложио своје стилистичке поставке, општа теоријска питања статуса (лингво)стилистике и њених категорија, већ је само примењивао одговарајуће стилистичке методе у решавању конкретних проблема. Када се, на основу тих, конкретних анализа изведу стилистичке поставке, што је учињено у овом раду, Б. Поповић се, по ауторовом мишљењу, мора сматрати утемељитељем српске научне стилистике.

Попут Б. Поповића, ни његов савременик, најзначајнији српски лингвиста прве половине XX века и један од најзнаменитијих српских лингвиста уопште, А. Белић, када је реч о стилистици, није оставио велики опус у квантитативном, али јесте у квалитативном погледу, о чему говори рад *Белићеве појмове на стилистичку* (стр. 33–56). За разлику од Поповићевог, Белићево стилистичко стваралаштво садржи, поред конкретних анализа, и експлицитне теоријске поставке, па се сходно томе и композиционо разматра у овом тексту.

Први део рада представља поглед на Белићеве оцене стилистичких теорија (учења), при чему је фокус на његовој оцени стилистичког учења Ш. Бајија, које се сматра инаугурацијом дескриптивне или лингвистичке стилистике, и учења немачког синтаксичара Ј. Риса, које се тиче односа граматике и стилистике, а од осталих, предмет елабората у овом раду чине Белићеве оцене теорија још неких стилистичара, као што су: Карл Фослер, Лео Шпицер, Бенедето Кроче, Виктор Виноградов, Јан Розвадовски и Жил Марузо. У другом делу текста разматра се Белићева примена стилистичких критеријума, оличена у језичко-стилским анализама дела савремених југословенских писаца („Увода у збирку *Хронике моје вароши*” Момчила Настасијевића и једне песме Јосипа Косора). Аутор износи амбивалентан став према Белићевом учењу оцењујући позитивно његова теоријска разматрања Бајијевог учења, и то избор стилистичких критеријума, док се негативни суд односи на Белићеву оцену Рисовог учења и на конкретне стилистичке анализе овог српског научника.

Истраживање показује да је Белић био одлично упознат са тадашњим токовима европске стилистике, те да је у једном од најбитнијих детаља, а то је општи предмет стилистике, он био авангарднији од Бајија. Наиме, Белић је сматрао да се стилистика не може бавити само колективним, стандардним, нелитераризованим језиком (за шта се залагао Баји), већ мора проучавати и индивидуални језик, што ће бити један од основних постулата књижевне стилистике Л. Шпицера и, коначно, интегралне стилистике, за коју се залаже аутор ове књиге. Слабим местом се сматра Белићево некритичко прихватање Рисовог става, који је у овој научној средини заступао и нпр. Т. Маретић, да стилистичка норма треба да буде подређена граматичкој, тј. да се само у оквиру нормативно исправног језика може говорити о добром стилу, што је у основи Белићевих анализа Настасијевићевог језика и његових негативних оцена Настасијевићевог дела. Такво учење о стилу негираће савремена стилистика односно савремена проучавања Настасијевићевог дела, што сведочи зборник радова *Седм лирских крујова Момчила Настасијевића* из 1994. г. у издању Института за књижевност и уметност у Београду.

Ако је судбина Б. Поповића као стилистичара да његове идеје у науци буду познате под туђим именима, судбина А. Белића као стилистичара је, по ауторовом мишљењу, да тадашња национална наука није имала слуха за најмодернија и најактуелнија европска учења која јој је овај научник представио, због чега нису дожи-

вела примену, а што је уједно и умањило домете националне стилистике, за чији су почетак најзаслужнија управо два поменута научника.

И следећи рад представља афирмацију и рехабилитацију једног стилистичара. За разлику од двојице предратних филолога, који су у домену стилистике недовољно препознати и вредновани, између осталог, због квантитативно скромног опуса, послератни сарајевски лингвиста Ј. Вуковић је као стилистичар најмање познат и после смрти најмање цитиран иако се том облашћу највише бавио, о чему говори рад посвећен њему, *Стилистичке анализе Јована Вуковића* (стр. 57–85).

Стилистичка истраживања Ј. Вуковића аутор композиционо разматра према периодима у којима су настајала, разликујући њих три. Први период (1948–1952) карактеришу језичко-стилске анализе у духу нормативне, граматичке стилистике за које су као предмет проучавања одабрана дела ијекавских писаца (Силвија Страхимира Крањчевића, Зија Диздаревића, Марка Марковића, Михаила Лалића). Други период (1962–1966) одликује се радовима који се баве општестилистичким питањима, затим питањима међуодноса граматичке и стилистичке норме, те особеностима српског поетског језика, док трећи период (1968–1876) чине истраживања на разне стилистичке теме.

Општи закључак овог рада је да ће у србистичкој стилистици Вуковић остати запамћен по радовима из другог и трећег периода, нарочито по оним посвећеним разграничењу чисто граматичких, граматичко-стилистичких и чисто стилистичких категорија, као и у радовима на тему синтаксичке синонимије, који га, по ауторовом мишљењу, сврставају међу најзначајније српске стилистичаре, и то због укључивања готово свих релевантних критеријума, чиме су у србистици/сербокроатистици постигнути пионирски резултати везани за област реченичне стилистике. Вуковићеве ставове према разграничењу чисто граматичких, граматичко-стилистичких и чисто стилистичких категорија у овом истраживању се оцењују као темељи институционализоване стандардологије, а критеријуми разграничења ових категорија – као услов за научну утемељеност књижевно-језичке норме са истицањем да вредност Вуковићевих нормативних критеријума најбоље показује њихова примена у радовима новијег датума, међу којима се издвајају они о граматичком и стилистичком статусу елипсе и силепсе у савременом српском језику.

Од осталих Вуковићевих истраживања из другог периода, као значајни, истакнути су његови радови у области интонационе стилистике, посвећени стиху народне, Његошеве, Мажуранићеве, Шантићеве и Рајићеве поезије, те два текста у којима је Вуковић разрадио теорију о интерференцији и диференцијацији граматичких и граматичко-стилских категорија у српскохрватском књижевном језику. Аутор ове књиге сматра неправедним што су Вуковићеве анализе стиха остале заборављене и залаже се за обнову таквих истраживања у србистичкој стилистици, док друга два рада сматра „врховима” србистичке и/или сербокроатистичке теоријске нормативистике задржавајући се на раду који се бави стабилношћу и нестабилношћу појединих граматичких категорија.

Из трећег периода, поред истраживања синтаксичке синонимије, као драгоцене, истакнути су и Вуковићеве ставови према општем предмету проучавања стилистике будући да они чине основу теоријско-методолошког апарата интегралне стилистике. Од радова из овог периода издвајају се текстови у којима Вуковић критички разматра стилистичко стваралаштво В. Виноградова истичући значај његових радова у којима се разматрају питања функционалних стилова, затим стилистике као науке која интегрише науку о језику и науку о књижевности, као и питања интонационе и синтаксичке стилистике, а у оквиру последње – проблеми везани за реченичну синонимију.

Рад *Проблеми и принципи стилистике Миливоја Павловића* (стр. 87–110) назван је према Павловићевом другом универзитетском уџбенику, из 1969. г., на основу којег се, као синтезе стилистичког стваралаштва овог научника, и износе критичке оцене на овом месту.

Пошто је М. Павловић стварао током процвата стилистике у југословенској научној средини, где врхунац доживљава светски позната Загребачка лингвистичка школа, његово стилистичко учење у овом раду се посматра „иманентно” (у виду представљања и интерпретације самог текста) и компаративно са доминантним стилистичким погледима тога времена. Аутор критикује само одређење Павловићеве стилистичке терминологије и критеријума, а затим, примену тих критеријума у његовој анализи књижевних дела (Његоша, Ивана Мажуранића, Вука Караџића) и долази до закључка да је Павловићева стилистика по становиштима кореспондентна *Теорији књижевности* Ђорђа Анђелића из 1932. г. Пошто ни предметом ни појмовно-терминолошком апаратуром, као ни коришћеном литературом није у складу са достугнућима времена у којем се појавила, остала је без утицаја на каснија стилистичка истраживања код Срба односно прегазило ју је не само стилистичко време које је уследило него и време у којем је настала.

И следећи стилистичар спада у категорију оних научника чији резултати немају одјека у актуелним стилистичким истраживањима. Реч је о приштинском професору М. Ђорџу, о којем говори рад *Стилистички доприноси Милорада Ђорџа* (стр. 111–134). Према тим доприносима аутор заузима амбивалентан став.

Позитивно се оцењују три момента. Прво, што научник о којем је реч спада у ретке лингвисте, посебно на српској страни, који су се предано бавили лингвистичком стилистиком у време када су се том истом облашћу међу српским и хрватским научницима бавили претежно књижевни критичари. Друго, што је у стилистику укључивао и стилистику појединца, репрезентовану језиком књижевности, и треће, што је написао скоро све стилистичке категорије поткрепивши их великим бројем примера, првенствено из књижевно-уметничког стила, чиме је дао највећи допринос корпусној стилистици. Од неких детаља који се оцењују као негативни, то је неадекватна терминологија, штури приказ историјата лингвистичке идеје и лабава теоријска подлога, која се, током дугих емпиријских истраживања, чије је основно обележје било непрекидно проширење структурних типова стилистичких јединица, није побољшавала и веома често није била детаљна, што је довело до нпр. веома честог одсуства критеријалности у диференцијацији граматичких и стилистичких јединица. Тако се развој стилистичких истраживања М. Ђорџа у овом раду оцењује као „трагање за теоријским критеријумима већ извршених емпиријских стилистичких анализа” (стр. 132), а то је, по аутору, супротно од онога што подразумева свако научно истраживање, због чега се идеје датог научника не само заобилазе него и игноришу.

Следећи рад, *Језик и књижевност у лингвистичком ирисијуу Душана Јовића* (стр. 135–151), посвећен је научнику који, како показује истраживање, међу свим стилистичарима у србистици/сербокроатистици, како књижевне тако и лингвистичке оријентације, заузима посебно место. Такав статус му се одређује због критеријума које је примењивао у својим лингвистичким анализама, а који су представљени у два књигама: *Лингвистичке анализе* (1975), у којој преовлађују теоријски радови, и *Језички систем и његова драматика* (1985), која садржи већином емпиријске радове.

По суду аутора овог рада, особеност Д. Јовића се огледа у томе што књижевни текст, тј. поетски језик он сматра јединим предметом лингвистике, због чега се у његовим радовима као основно, намеће питање одређивања статуса језика и књижевности у односу на комуникативни језик, што подразумева издвајање ди-

ференцијалних особина језика књижевности, као предмета стилистике, у односу на књижевни или стандардни језик, као предмета лингвистике. У том издвајању важан допринос представља учење да у језику конотације може бити прихватљиво оно што се, из различитих граматичких или семантичких разлога, сматра неприхватљивим у језику денотације. С тим у вези, значајним се сматра његово увођење критеријума мерења поетске информације у лингвостилистичкој анализи. Приликом тог мерења, као основне, Јовић користи резултате из теорије информација. Аутор истиче да су сва три упоришна критеријума лингвостилистичког метода Д. Јовића – и мотивисаност језичког знака, и конотативни језик, и примена критеријума теорије информација у мерењу поетске информације – задржала вредност до данас, док се у самом Јовићевом стваралаштву пак као највредније, издвајају анализе прозног текста, и то дела Видосава Стевановића (*Нишчи* и *Рефуз Мршвак*), будући да је у њима примењен метод интегралне стилистике.

Следећи текст, *Драјица Живковић као лингвостилистичар* (стр. 153–179), посвећен је научнику који, по ауторовом мишљењу, поред Н. Петковића спада у најзначајније српске књижевне стилистичаре друге половине XX в. Занимљиво је да су се обојица бавила истом облашћу – микростилистиком књижевног текста, у којој су остварили оригиналне научне резултате.

Живковићева оригиналност се огледа у томе што је, поготову у емпиријским радовима, направио највећи помак према становишту интегралне стилистике, због чега се, по ауторовом мишљењу, може сматрати њеним антиципатором у својој средини. Иако се Живковићеве теоријски елаборати, изложени у три рада, великим делом подудару са тада владајућим погледима књижевне стилистике или стилистичке критике шпицеровског типа, овај рад показује да је он у својим анализама отишао много даље од бајијевско-шпицеровске књижевне стилистике, оличеној у Загребачкој стилистичкој школи, чији су предмет истраживања представљале готово искључиво стилеме, као јединице „формалног отклона”. Живковић је први српски стилистичар који је у стилистичкој анализи узимао у обзир сва три могућа типа стилски маркираних јединица (само стилематичне, само стилогене, и стилематичне и стилогене) показавши да и нестилематичне јединице могу бити стилогене, као и да стилематичне јединице могу бити и нестилогене. То је илустровао на примеру нестилематичне реченице Иве Андрића и стилематичних стихова Бранка Радичевића. Стилогеност Андрићеве реченице, оличена у динамичности, језгровитости и пуноћи казивања, постигнута је нестилематичним таласањем интонације и честом употребом актуелних квалификатива. С друге стране, у покушају да стилематичним формама оствари књижевни ефекат Б. Радичевић је постигао супротно (нпр. Живковић каже да би стихови песме „Туга и опомена”: *У души ми се њишање њо роди: / ко зна међ живим да ли она ходи?* били бољи са нестилематичном формом *њаг њишање роди*).

Аутор истиче да је Живковић оригиналан (не само као србиста) и по томе што је у стилистичке анализе укључио све типове језичких (не)стилематичних јединица – од фонеме до текста и приказује та истраживања: анализе стилогености фонема (које је Живковић обавио на грађи поезије Лазе Костића и Ђуре Јакшића), морфостилема (на материјалу песама Б. Радичевића), лексостилема (на примеру поезије Ђ. Јакшића и *Проклеће авлије* И. Андрића), синтаксостилема (такође на примеру овог романа, који посматра компаративно са народним приповеткама) и текстостилема (на грађи поезије Ђ. Јакшића и Војислава Илића). Стилогеност јединица свих новоа, који Живковић разматра на примеру песме „Вече на шкољу“ Алексе Шантића у раду из 1958. г, аутор сматра задуго непревазиђеном интегрално-стилистичком анализом једног књижевног текста.

У раду *Стилистички доприноси Рагоја Симића* (стр. 181–203) као највећи допринос овог филолога у области стилистике, наведена је вербатологија – наука о вербализацији света, чија је основна јединица вербатив. Њене лингвистичке теоријске поставке, изложене у истоименој монографији из 2015. г., насталој у коауторству са Јеленом Јовановић Симић, представљају синтезу Симићевог дугогодишњег вишеаспектног бављења стилистиком и њој сродних дисциплина (општом стилистиком, теоријом функционалних стилова, лингвистиком стила, текстолингвистиком и анализом дискурса), које је довело до учења о нераскидивој вези жанристике, функционалне стилистике, теорије текста и теорије дискурса.

Аутор сматра да је наведена монографија вишеструко значајна. Прво, по томе што је у њој представљена исцрпна и критичка анализа досадашњих тумачења текста и/или дискурса, која је показала недостатке досадашњих тумачења текста и/или дискурса, а друго, што је та критика довела до вишеструко нове теорије текста, оригиналне како терминолошки тако и садржајно – између осталог, по дефиницији стилистике и по одређењу вербатива. Стилистика се дефинише као наука о семиолошкој структури знака, а вербатив као конститутивна форма 'жанра'. У основи вербатива је исказ, а истраживање тако одређеног вербатива спада у широку област функционалне стилистике, за коју је најнижи функционално-стилистички појам – жанр. Тако конципирана, монографија о којој је реч, по мишљењу аутора овог рада, представља „значајан допринос наратолошкој усмереној теорији текста, која укључује и функционалну стилистику с новим лингвистички и хијерархијски устројеним терминосистемом” (стр. 202).

Следећи рад, *О стилистички Нова Вуковића* (стр. 205–242), посвећен је једном научнику из никшићке средине. Оглед о његовом стваралаштву представља критичку анализу његовог уџбеника *Путице стилистичке учење* (2000), који се оцењује веома позитивно. Аутор овог рада истиче да је дати уџбеник, за разлику од неких других претходних уџбеника (М. Павловића и М. Торца), у духу времена у којем је настао, чак и испред њега, те да по вредностима спада у најбоље уџбенике из области стилистике не само у нашој него и у светској науци и закључује: „По броју покренутих питања, по броју цитираних страних и домаћих стилистичара, по броју издвојених и осветљених стилистичких термина, по методолошкој кохерентности и конзистентности текста, по начину научног презентовања стилистичких садржаја, по композиционој уобличености, а и по љепоти језика којом је писана – тешко да ова стилистичка књига Нова Вуковића има свој пандан не само у србистици” (стр. 207).

Од неких детаља који доприносе оваквој оцени можемо поменути: прецизну анализу метода стилистичке анализе књижевног текста разних проучавалаца (Ј. Шпицера, Мишела Рифатера, Емила Штајгера и Волфганга Кајзера, В. Виноградова и Хенрика Маркијевича), која показује шта су инваријанте, а шта специфичности датих метода, и указује на њихове вредности и слабости, затим врло обавештајни преглед развоја стилистичких идеја, од античких мислилаца–реторичара (Аристотела, Теофраста, Цицерона и Квинтилијана) до данас, и исто тако веома информативан преглед развојног пута стилистике, од лингвостилистике Ш. Бајија до семиотичке стилистике Жоржа Молинијеа, те анализу најбитнијих научних доприноса у истраживањима стила епохе.

Последњи и најопширнији рад, *Стилистички поједи и анализе Новице Пејковића* (стр. 243–281), посвећен је научнику који, по ауторовом мишљењу, уз Б. Поповића и Д. Живковића спада у ред најзначајнијих српских стилистичара. Поред статуса који имају у развоју стилистике, њих повезује и то што су примарно проучаваоци књижевности, као и то што су у стилистичким анализама примењивали у основи бајијевске, лингвостилистичке критеријуме.

Значај Петковићевих истраживања огледа се у одређењу књижевне стилистике као стилистичке критике, о чему говори први, теоријски део рада, *Стилистички њоїледи Новице Пеїковића* (стр. 243–260), а затим у квантитету и квалитету његових лингвостилистичких анализа, инкорпорираних у многобројне књижевнокритичке и књижевнотеоријске радове, које, како је наведено, представљају „срећан сусрет лингвистике и ’књижевног описа’” (стр. 277), што се елаборира у другом делу рада, *Лингвостилистичка у књижевним анализама Новице Пеїковића* (стр. 260–279).

Истраживање показује да је основни квалитет анализа о којима је реч (било да су чисто лингвостилистичке било да су делови ширих текстова из области науке о књижевности) заснован првенствено на избору предмета и метода, чиме овај научник следи пут који је својим стилистичким истраживањима у србистици/сербокroatистици трасирао Д. Живковић. Као прво, и анализе Н. Петковића укључују оба стилистичка аспекта језичких јединица у књижевном тексту – како стилематични (иако ни Петковић, попут многих својих претходника србиста/сербокroatиста, не помиње термин *стилем(a)*) тако и стилогени, који Петковић сматра основним предметом стилистике. Притом, та двоаспектност је, како аутор истиче, у његовим анализама правило, што их чини најбољим интегралностилистичким истраживањима у србистици/сербокroatистици. Друго, и Петковићеве анализе су полистилемске. Засноване на корпусу који чини поезија: Б. Радичевића, Лазе Костића, Душана Матића, Васка Попе, Јована Дучића, М. Настасјевића, као и поезија и проза Милоша Црњанског, оне обухватају стилеме на свим језичким нивоима текста – од фонолошког и морфолошког преко семантичког и синтаксичког до текстуалног и графичког. Међу њима се, по ауторовом мишљењу, квалитетом истичу синтаксичко-семантичка и истраживања ритмо-интонационог обликовања стихова.

Завршни текст, у којем се говори о интегралној стилистичкој састоји се из два дела: теоријског и емпиријског.

У првом делу рада представљен је стогодишњи паралелни развој лингвистичке и књижевне стилистике, који је, користећи се резултатима Јакобсонове структуралистичке и Лотманове семиотичке школе, омогућио услове за инаугурацију интегралне стилистике. Полазећи од тога да су критеријуми интегралне стилистичке примењиви на свим нивоима изучавања језика и књижевности: од основношколског преко средњошколског до факултетског, у другом делу рада аутор примењује те критеријуме разматрајући два стилистичка питања која су програмски везана за основношколску и/или средњошколску наставу језика и књижевности, што рад чини корисним, поред стилистике, и за методичку наставу српског језика и књижевности, дериватологију и наратологију. Прво питање карактерише првенствено основношколски ниво наставе језика и тиче се међуодноса творбено-граматичких категорија деминутивности и аугментативности и стилистичких категорија хипокористичности и пејоративности, док је друго питање везано превасходно за средњошколски ниво наставе језика и књижевности и тиче се међуодноса граматичко-синтаксичког и стилистичког статуса темелјних конструкција преношења туђег говора у књижевно-уметничком тексту, а тај однос се у овом раду разматра на примеру романа *Проклећа авлија*.

Пошто деминутиви и аугментативи, као творбено-семантичке категорије, с једне стране, и хипокористици и аугментативи, као стилистичке категорије, с друге стране, не морају кореспондирати, већ се могу и укрштати, што потврђују аугментативни хипокористици (*људина*) и деминутивни пејоративи (*човечић*), истраживање у овом раду показује да примери типа *мала кафаница* и *мали човечић* нису плеоназми, већ изразито стилематичне и стилогене конструкције.

Први поступак примене интегралностилистичког метода на преношење туђег говора у књижевно-уметничком тексту подразумева синтезу синтаксичког критеријума граматикализованости и критеријума стилистичког поступка. На основу синтаксичког критеријума издвајају се *ујравни* (*директни*) и *неујравни* (*индиректни*) *јовор*, као граматичке и наратолошке категорије, док се применом критеријума стилистичког поступка добија *слободни неујравни јовор* или *нејрави ујравни јовор*, који је првенствено наратолошка категорија. У оквиру ова три модела аутор разликује бројне подмоделе.

Први модел има шест варијација. То су *рејлика дијалога* или *неуведени ујравни јовор*; *слободни ујравни јовор*; *уведени слободни ујравни јовор*; *фраментарни цицај* или *фраментарни ујравни јовор*; *недословни ујравни јовор* и *изречени и неизречени ујравни јовор*. Други модел чине четири варијације: *неконекторски неујравни јовор*; *експресивни неујравни јовор*; *јолуујравни јовор* и *дословни неујравни јовор*, док се трећи модел остварује у форми два подмодела: *неујравно-ујравној јовора* и *јолуслободној неујравној јовора*.

Други поступак примене метода о коме је реч подразумева утврђивање стилогености свих наведених структурно-стилистичких варијација датих говорних типова.

Као корисно штиво из области стилистике, књига о којој је било речи недвосмислено упућује на следећи закључак. Након више од три деценије стилистичког истраживања – емпиријског и критичког –, у чијем је фокусу било истраживање стилематичности и стилогености стилских фигура на материјалу књижевног текста разних српских писаца односно критички преглед развоја стилистичке мисли у србистици/сербокроеистици, реално је да се и од аутора књиге о којој је било речи очекује универзитетски уџбеник из области стилистике.

Др Драгана М. Рајковић
 Институт за српски језик САНУ
 Буле Јакшића 9, 11000 Београд, Србија
 Dragana.Ratkovic@isj.sanu.ac.rs
 Примљен: 19. марта 2022. године
 Прихваћен за штампу априла 2022. године

О СРПСКИМ ПИСЦИМА И ДЕЛИМА ИЗ КРИТИЧКОГ УГЛА

(Горан Максимовић. *Критичка њерсејекџива: књижевнокритички ољегџи*. Вишеград: Андрићев институт, Андрићград, 2021)*

Године 2021. у издању Андрићевог института објављена је збирка књижевнокритичких огледа, расправа и интерпретација *Критичка њерсејекџива: књижевнокритички ољегџи* Горана Максимовића у којој су обједињени текстови који су публиковани у зборницима, књижевним и научним часописима.

Уводни текст збирке књижевнокритичких студија, интерпретативних огледа и расправа, окупљених под заједничким називом *Критичка њерсејекџива* објашњава принципе конципирања збирке. Наиме, обухваћени текстови сагледани су из три перспективе: прва је усмерена на издавачко-текстолошке појаве српске књижевности, друга на интерпретацију савремених текстова, док трећа сагледава метакритичке појаве, тумачење и оцену књига научних студија и расправа о значајним писцима и делима српске књижевности. У даљем приказу текстови из збирке биће груписани у три целине у складу са овим критеријумом.

Првом критичком перспективом обухваћени су следећи текстови.

Текст *Егиџија и џамћење (Десеј векова српске књижевности)* инспирисан је антологијском едиџијом *Десеј векова српске књижевности* која је покренута 2010. године у Издавачком центру Матице српске у Новом Саду, под руководством главног уредника, академика Мира Вуксановића. Закључно са 2021. годином објављено је дванаест кола и 120 томова чији је преглед дат у огледу. Аутор књижевнокритичког огледа ексклузивност ове публикаџије препознаје у њеној интегралности, у опсегу који обухвата десетовековно континуирано постојање српске књижевности, чиме се ова едиџија издваја као најкомплетније издање за разлику од дотадашњих едиџија које су углавном биле парџијалне. Текст огледа доноси детаљнији осврт на свако од кола. Као квалитет ове едиџије наглашени су преџизни приређивачки стандарди, критеријуми изворности и аутентичности кроз које су прошла сва дела, уводне студије којима су пропраћене књиге, речник и избор из репрезентативних критика. Максимовић препознаје простор за приређивање комедија 19. века, српске драме 19. века, писаца и дела 20. и почетка 21. века, чиме би читав подухват на репрезентативан начин био комплетан.

Текст *Пјесник лирских умојвора (Васа Живковић)* настао је поводом појаве књиге изабраних песама Васа Живковића *Сџихојворни умојвори* (2019) коју је приредио професор Душко Певуља. Значај ове збирке препознат је у чињеници да се придружује двама издањима поезије Васа Живковића постхумно објављеним. Након краћег представљања личности и дела Васа Живковића, аутор се бави представљањем лирике и даје преглед најзначајнијих радова о делу Васа Живковића, као и историја, синтеза, антологија и хрестоматија у којима је овај аутор заступљен.

Оглед *Српска реалистичка џријовијејка у анџолоџијским изборима (Велибор Глићорић и Чедомир Мирковић)* анализира антологијске/зборничке изборе српске

* Приказ је настао као резултат рада на пројекту 178025 под називом Поетика српског реализма, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

реалистичке приповетке Велибора Глигорића (*Анџолоџија српске њрозе* (1955) и *Српска реалистичка ѡриџинал* (1968)) и Чедомира Мирковића (*Српске реалистичке ѡриџинал* (1974) и допуњено издање 2000. године). Указано је на извесна одступања у Глигорићевим издањима у погледу искључивања неких имена раног, високог и модерног реализма. Када је реч о Мирковићевим издањима, као недостатак препознато је одсуство одређених приповедака. Приступ Чедомира Мирковића оцењен је као свеобухватнији. Максимовић поред антологијског/естетичког и књижевноисторијског/зборничког критеријума, које су истицали сами аутори, препознаје и наглашен субјективни приступ који је водио ка томе да се у избору пронађу и неки објективно слабији текстови, уз напомену да ова чињеница није умањила простора обојици састављача да аутентично представе приповетку српског реализма.

Зорица Хаџић приредила је прво посебно целовито издање *Шетњи њо Новом Саду* Илије Огњановића Абуказема у издању „Градске библиотеке” у Новом Саду 2015. године. Поводом овог издања настао је текст „Ново издање Шетњи по Новом Саду (*Илија Огњановић Абуказем*)”. Након сажетог представљања Абуказевог књижевног рада тежиште огледа професора Максимовића остаје на Абуказевог хумористично-сатиричним фељтонима *Шетње њо Новом Саду*. Приређено издање Зорице Хаџић представља прво целовито издање ових текстова, очувало је њихову аутентичност, употпуњено је озбиљном уводном студијом и драгоцено је за разумевање српске књижевности и живота српског друштва у другој половини 19. века у Новом Саду, Аустроугарској монархији, једним делом и Београду и Србији.

У склопу реализације пројекта новог, другог издања *Сабраних дела* Бранка Миљковића, које је покренуо Нишки културни центар 2015. године у сарадњи са Филозофским факултетом из Ниша, Народном библиотеком из Ниша и Народним музејем из Ниша, поводом обележавања осамдесет година од рођења Бранка Миљковића објављено је укупно шест књига. Уредништво прве књиге чинили су проф. др Радивоје Микић, проф. др Горан Максимовић и Горан Станковић, а потом је Радивоје Микић иступио из уредништва. Овом издању посвећен је оглед *Поруке и значења новој издања Миљковићевих Сабраних дела (Бранко Миљковић)*. Аутор сачињава текстолошку анализу свих шест књига овог издања. Указано је на извесне приређивачке пропусте, међутим, у коначној оцени, појава другог издања сабраних дела Бранка Миљковића након готово педесет година од појаве првог издања враћа дуг једном од највећих песника српског језика и представља подстицај за даља истраживања. Увид у нова документа, рукописе и грађу представљен је као изузетан квалитет овог издања.

Из друге критичке перспективе урађен је критички преглед следећих текстова.

Предмет анализе огледа *Из дубине лирско казивање (Рајко Пејиров Нојо)* представља збирка песама Рајка Петрова Нога *Мождани удар* која је објављена 2019. године. Интерпретацијом је указано на блискости и разлике песничког говора у сва четири циклуса књиге, као и на прожимања субјективизованог аутобиографско–лирског са мемоарском–документарним објективизованим сведочењем, на прожимање лирског говора са документарним елементима, са укрштањем стварности и поезије и са субјективним виђењима и доживљајима те стварности.

Оглед *Колоџеј лирскоја клупка (Гојко Ђојо)* представља читање песничке књиге *Клупка* Гојка Ђојка које се креће у луку од интерпретације појединачних циклуса песама до експликације симболике клупка као језгра човековог бића из којег се погледује на оба света, овоземаљски и онострани. Збирка је протумачена као синтеза досадашњег певања, свођења „рачуна од пјесама” и песникових размишљања, есејистичких расправа о српским песницима, српској књижевности, култури, националном идентитету, судбини, идеологијама.

Текст *Бескрајне ниџи сесџиринсџива* (Мирослав Тохољ) бави се романом *Сесџире* Мирослава Тохоља објављеним у Српској књижевној зајрузи 2013. године. У породичној историји куће Ружића уочена је метонимијска пројекција историјског усуда који је пратио српски народ у Херцеговини и уопште. Указано је на аутопoетичке специфичности, пародично–ироничну перспективу казивања, однос према историји, драматизовану позицију казивача и његову блискост са пишчевом перспективом.

Текст *Изузејносџи драмскоџи свијејџа* (Сџамен Миловановић) доноси приказ два тома издања *Сабраних дела* у која су уврштене драме Стамена Миловановића. Свака од њих је добила сажето представљање на тематско–мотивском плану уз осврт на одређене елементе драме и драмске радње. Закључне формулације су следеће: реч је о писцу снажне драмске имагинације који је способан да на репрезентативан начин одабере и интерпретира најсложеније теме из живота; драмска техника је на високом артистичком нивоу; психолошка и социјална мотивација су прецизне и добро утемељене; композициони елементи су успешно остварени; драмски расплети су уметнички ефектни; поруке имају вишеструку уметничку, психолошку и филозофску функцију; Стамен Миловановић је драмски писац који својим текстовима доприноси остварењу хуманистичких идеала и алтруистичких порука, а његове драме чини изазовним за нова читања.

Хумано дело, пожртвованост, родољубље примаријуса доктора Миодрага Лазића утиснули су његово име међу националне хероје који заслужују поштовање и незаборав у колективној свести народа. Текстом *Срџском народу књиџа дубоке оданосџи* (Миодраџ Лазић) књиџа *Дневник рајсноџи хирурџа докџтора Миодраџа Лазића* добила је приказ којим је указано на њене квалитете, уз изражавање дубоког поштовања њеног аутора. Издвојене су секвенце из текста које представљају аутентична и емотивна сведочанства о ратним дешавањима. Дневник представља „прво-разредни документ и изворну грађу за будућа историографска, психолошка, етичка, медицинска и сва друга сагледавања овог драматичног периода најновије српске историје” (390).

Дневнички записи Владете Јеротића (1924–2018) обухваћени текстом *Дневничка сџварносџи и џрича* (Владејџа Јеротић) упућују на ове текстове као значајну референцу у упознавању личности Владете Јеротића, његовог одрастања, психолошког и менталног формирања личности, породичних односа и школовања, као и аутентичне слике Другог светског рата у Србији и Краљевини Југославији.

Трећа критичка перспектива обухвата следеће текстове.

Текст огледа *Нова чџињања и џумачења Њеџошевоџи дџела* (Њеџошев зборник *Маџице срџске*) доноси приказ четири објављена броја *Њеџошевоџи зборника* Матице српске (1/2010, 2/2014, 3/2018, 4/2020) који је покренуо Њеџошев одбор Матице српске закључујући да су донели „један потпуно нов замах читања и тумачења Њеџошевог дела” (116). Анализирани текстови су разврстани на теолошко–филозофске, историографске, књижевноисторијске, компаративне, историјско језичке, културолошке, лингвостилистичке и текстолошке.

Текстом *Поетџика срџске књижевносџи у књижевноисторијскоџи пројекцији* (Јован Деретић) обухваћени су следећи најзначајнији проблема Деретићеве *Поетџике срџске књижевносџи*: аспекти истраживања поетике националне књижевности као дисциплине, питање идентитета српске књижевности, однос усмене и писане књижевности, старе и нове, рецепција текста, стил, жанровски систем, модели српске књижевности, језик, алегорија, наравоученија, мале и велике форме, смехотворност нове српске књижевности, прозни жанрови, поетска проза, есеј, просветитељска и историјска парадигма, дела са својствима енциклопедијске форме, модели историје књижевности. На овај оглед надовезује се текст *Композџиција Горскоџи вијенца*

(*Јован Деретић*) чији предмет анализе представља истоимена књига Јована Деретића. Указано је на особености Деретићевог књижевноисторијског метода. Из Деретићевог истраживања Његошевог дела Максимовић издваја оне генолошке, тематско–мотивске и морфолошке аспекте којима је Деретић посветио пажњу, као што су феномен композиције као централно место, мотив искре, генеза дела, историјски аспекти, генеричка веза са епским песмама–хроникама, блискост са драмским делима у европским књижевностима, уметнички чиниоци, облици уметничког израза, систем ликова, жанровска природа. Максимовић закључује да је Деретић, обједињујући књижевноисторијски приступ са интерпретативно–аналитичким приступом ослоњеним на структуралистичка знања, померио границе у тумачењу Његошевог дела.

Рад Душана Иванића представљен је кроз оглед *Креативан њиски њексиологији нове српске књижевности* (*Душан Иванић*). Сагледан је из три перспективе: прва се односи на бављење текстологијом као научном дисциплином, те се као значајна у том смислу издваја књига *Основи њексиологије. Увод у њексиологију нове српске књижевности* (2001). Други аспект обухвата критичке огледе посвећене оцени приређивачких принципа приликом издања сабраних и изабраних дела српских писаца, док се трећи аспект односи на приређена издања дела српских писаца која је Иванић урадио. У закључку осврта Максимовић истиче да се ради о истраживачу који је наставио и унапредио линију српске текстологије и књижевне историографије, започету у времену Вука Караџића, а реализовану кроз рад Стојана Новаковића, Милана Решетара и Љубомира Стојановића.

Доситеј Обрадовић, Вук Караџић, Прота Матеја Ненадовић, Петар II Петровић Његош, Јован Стерија Поповић, Лаза Костић, Коста Руварац, Радоје Домановић, Драгутин Илић, Пера Тодоровић, Бора Станковић посматрани кроз рефлексију Владете Јеротића добили су своје место у огледу *Психоаналитички њиски српским њисцима и дјелима 18. и 19. вијека* (*Владета Јеротић*). Максимовић закључује да је Владета Јеротић исписао неформални, мозаички и доминантно контекстуални, али веома смислени преглед нове српске књижевности.

У *Огледу о српским њисцима 19. и 20. вијека* (*Јован Радуловић*) Горан Максимовић указује на текстове Јована Радуловића посвећене Герасиму Зелићу, Сими Матавуљу, Сави Бјелановићу, Мирку Королији, Марији Илић–Агаповој и Владану Десници. Представљене су и беседе изговорене поводом добијања Станковићеве, Кочићеве и Ћопићеве књижевне награде, као и беседа изговорена поводом добијања књижевне награде за роман *Прошао животи*. У завршним напоменама Максимовић препознаје једна виши мотив у Радуловићевом раду – ревалоризација заборављених текстова и скрајнутих аутора и потреба да одужи дуг далматинском завичају.

Мирољуб Јоковић, аутор студија које су усмерене на читање и рецепцију српског романа и постмодерне прозе, савремено лирско песништво, савремену књижевну критику и нове домете науке о књижевности аутор је студије о српском роману са тематиком из Првог светског рата *Имагинација историје*. У тексту *Умјетничка пројекција историје* (*Мирољуб Јоковић*) Максимовић указује на неадекватан рецепцијски одговор одмах по објављивању књиге. У овом огледу указано је на методолошке оквире у којима се кретао Јоковић, његово бављење односом књижевности и историје, анализу романескног поступка.

Текст *Књижевни и културни значај Срба у Дубровнику* (*Ирена Арсић*) представља приказ књиге *Срби у Дубровнику* ауторке Ирене Арсић у којој је предочен значај који је српски народ имао у формирању дубровачке књижевности и културе. Приказом су обухваћени аспекти који се тичу истраживања идентитета и културе Срба у Дубровнику, старих раздобља, специфичан културни и национални

идентитет, борба за подизање православних храмова на тлу Дубровачке Републике, формирање српских културних установа, феномен „дубровачког словинства”, култ Немањића, ћирилични споменици, знаменити Срби Дубровчани.

Текст *Разноврсности и значај Ћоровићевој књижевној свијети* (Душко Певуља) изражава критику због одсуства научног бављења делом Светозара Ћоровића, било да је реч о публиковању дела или о њиховом тумачењу, са изузетком професора Душка Певуље чија је студија *Пријовијегачки свијет Светозара Ћоровића* предмет анализе овог огледа. Његов приступ Ћоровићевом делу оцењен је као иновативан, креативан, са савременим увидима, тумачењима и вредновањима која представљају подстицајан импулс за даља тумачења и издања овог неправедно скрајнутог аутора.

Генеза и изазови читања (Књига о Пејру Кочићу) назив је огледа који је посвећен зборнику *Књига о Пејру Кочићу* који је приредио др Душко Певуља, професор Филолошког факултета Универзитета у Бањој Луци. Зборник је обухватио 21 студију у којој је представљена рецепција књижевног дела Петра Кочића током 20. и 21. века. Максимовић изражава похвале на рачун приређивачког рада Душка Певуље, његове информисаности и прецизне методолошко–приређивачке концепције за израду књиге. Аутор приказа осврће се на расправу Јована Деретића, студију Бранка Лазаревића, оглед Бранка Милановића, оглед Станише Тутњевића. Овај зборник се савременом критичком систематизацијом и вредновањем дела Петра Кочића уписује у регистар тумачења и вредновања Кочићевог дела као драгоцен референца.

Текст *Дубоки интeрпeрeтaтивни пpогopи у свијeтy Андpићeвoј гдeлa (Бpанкo Милaнoвић)* настао је поводом приређивања *Књиге о Андрићу* у којој је професор Душко Певуља сакупио и приредио 18 текстова професора Бранка Милановића о Иви Андрићу. Аутор приказа задржава се на текстовима насталим поводом романа *На Дрини ћуприја*, *Травничка хроника* и *Госпођица*. Научни рад Бранка Милановића овим издањем добио је заокружено представљање.

Монографија Станише Тутњевића *Андрићева слика Босне на размеђу њојeи-кe и идеoлoгije* (2019) добила је свој сажети преглед у тексту *Андрић на размеђу ејoхa и њoјeи-кe (Стaнишчa Тутњeвић)*. Базична знања, прецизне интерпретације, однегован стил, полемичка култура и висока морална начела одреднице су којима аутор текста упућује на име Станише Тутњевића.

Зборник радова *Књижевно дело Рада Драинца – ново читање* сачињен је од 14 огледа који су представљени у књижевнокритичком огледу *Нова читања лирској бунтовника (Раде Драинца)*. У наведеним огледима препознати су терминолошка прецизност, интерпретативна поузданост, нов приступ, добро тумачење и вредновање Драинчевог дела. Указано је на одређене аспекте Драинчевог дела као што су: неоромантичарске и авангардне поетичке тенденције, феномен хипнизма, блискост са дадаизмом, мариолошки аспект, еротска концепција света, Драинчеве завичајне везе са Топлицом, везе са француском културом.

Оглед *Разумијевање времена и језика (Милош Јевтић и Срејто Танасић)* бави се књигом *Разумевање језика* објављеној 2017. год. у колекцији *Одговори*, публицисте и књижевника Милоша Јевтића у којој су објављени разговори са проф. др Сретом Танасићем. У њој су препознате различите жанровске перспективе: историја приватног живота, аутобиографија, васпитни роман о завичајном поднебљу, одрастању, школовању, професији, мемоарска проза о друштвеном животу 20. и 21. века на простору СФРЈ и научна студија у којој се из различитих перспектива сагледава јавни живот у Босни и Херцеговини.

Текст *Заборављени њесник и испрaживaч (Душaн З. Милaчић)* посвећен је Душану Милачићу, једном од најистакнутијих српских романиста 20. века и дуго-

годишњем управнику Народне библиотеке Србије у Београду. Начињен је осврт на Милачићеву поезију, поетички аспект, есејистички и књижевнокритички рад, расправе, преписку. Горан Максимовић апострофира Милачића као изузетно креативног ствараоца који је такође достигао врхунске резултате у области науке о књижевности и изразом био испред свог времена. Остаје позив упућен данашњим генерацијама да реafirмишу и систематски осветле његову личност и дело.

Оглед *Суштина лирске иријашљива (Димитрије Миленковић о Бранку Миљковићу)* инициран је рукописом књиге *Бранко Миљковић – судбински глас њеника* који је написао песник, уредник, есејиста Димитрије Миленковић 1935. године. Максимовић позива на читање овог текста који указује како на богатство једног књижевног пријатељства, тако и на Миљковићев поетски свет.

Ова збирка својим обимом, затим плурализмом критичких перспектива, разноврсношћу типова анализом обухваћених текстова, реактуелизацијом одређених аутора, препознавањем интерпретативног потенцијала одређених текстова сугерише потребу и потенцијал за искорачење из укалупљене рецепције. Интегрално издање студија у форми збирке остварује „синтезу и јединство српске књижевности, српског језика и српске културе” (22) као један од циљева збирке.

Мр Соња С. Ђорџић
Универзитет у Нишу
Филозофски факултет
sonjadjoric1993@gmail.com

Примљен: 25. октобра 2022. године
Прихваћен за штампу новембра 2022. године

UDC 821.133.1(494)-94(049.32)
821.133.1(494).09 Skerlić K.(049.32)

„ЧОВЕК ЕПОХЕ” – ИЗ УГЛА БРАЧНОГ САПУТНИКА

(Клара Скерлић: *Мој живој са Јованом Скерлићем (мемоари)*).

Превоо с француског Живомир Младеновић. Прир. Славица Гароња Радованац.
Нови Сад: Академска књига, 2021)

У издању новосадске Академске књиге објављени су мемоари Кларе Скерлић – *Мој живој са Јованом Скерлићем*, читав век након Скерлићеве (преране) смрти, а недуго по објављивању сећања његове сестре Јелене Скерлић Ђоровић¹. Мемоарска проза Кларе Скерлић (уз преписку), коју је с француског језика превоо Живомир Младеновић, приређивачки је подухват Славице Гароње Радованац. Две књиге мемоара које су се, са столетном дистанцом од смрти „оца новије српске књижевности”, појавиле у размаку од непуне деценије – пружају непознату димензију личности славног историчара и критичара.

Књига има троделну композицију, коју чине: 1. *Предговор* 2. *Мој живој са Јованом Скерлићем* – текст мемоара и 3. *Из ирејиске* – осветљавање личности Кларе Скерлић посредством биографских података и преписке између ње и Младено-

¹ Јелена Скерлић Ђоровић: *Живој међу људима: мемоарски записи*, прир. Зорица Хаџић, Нови Сад: Академска књига, 2014.

вића. Први и трећи део књиге су из пера Славице Гароње Радованац, а средишњи – Кларе Скерлић.

Предговор је писан са намером да се читалац обавести о појединостима које самим читањем мемоара не би могао знати, а које умногоме ову књигу чине интригантном. Мемоари Кларе Скерлић чекали су пуних осамдесет година да буду објављени. Разлози неуобичајеног следа догађања, у првом делу књиге су објашњени, а у трећем документовани. У првом делу предговора, под насловом *Личности великој историчара српске књижевности Јована Скерлића – још један њој лег из женској ула*, реконструише се контекст у којем је дело настајало. Мемоари су писани „од лета 1938. до пролећа 1939. године”, на француском језику² – кроз успостављену преписку Живомира Младеновића, тада младог докторанда из Београда, и Кларе Скерлић, удовице Јована Скерлића. Младеновић се под менторством Павла Поповића одлучио да пише прву докторску дисертацију о Јовану Скерлићу, те се у недостатку грађе обратио Скерлићевој удовици. По речима приређивача, биће то подстицај за Клару Скерлић да, четврт века након супругове смрти, начини осврт, открије успомене и укаже на непознате детаље из његовог живота. Ипак, уз аутоцензуру и дилеме о погодном тренутку за објављивање рукописа (које потврђује преписка), те специфичности друштвеног и културноисторијског тренутка³ – рукопис мемоара, као и рукопис њене дисертације о Канту – остали су необјављени.

Други део предговора, под насловом *Комплементарност мемоара Јелене Скерлић Ћоровић и Кларе Скерлић*, сагледава два мемоарска рукописа паралелно, са концентрисањем на централну личност, Јована Скерлића – из угла његове сестре и супруге. Славица Гароња Радованац указује на највећу разлику међу њима: мемоари Кларе Скерлић усредсређени су на портрет брачног сапутника (друштвене прилике биле су јој мање познате), док се Јелена Скерлић Ћоровић (супруга историчара Владимира Ћоровића) одлучила да прикаже шири социјални и културни контекст. Посебну пажњу приређивача привлаче догађаји описани у оба рукописа – породичне прилике у кући Скерлића, уз уочавање следеће појединости: „Клара почиње своје мемоаре управо од тренутка кад је ушла у кућу и породицу Скерлић, Јелена пише своје успомене кад је већ давно била изашла из ње” (30). У предговору се указује на чињеницу да, карактеристично за „женске мемоаре” – ауторке не наводе временске одреднице, што би истраживачима било од велике користи. У том погледу, значај приређивачког подухвата Славице Гароње Радованац, поред „открића” рукописа, огледа се и у акрибичној реконструкцији догађаја посредством доступних извора и преписке. У предговору се осветљава и портрет Кларе Скерлић – у контексту брака са „оцем новије српске књижевности”, уз проицљиво промишљање Кларине судбине и залажење у њен интимни свет.⁴

² У књизи се наводи податак да је мемоарима дат наслов *Portrait intime de Jovan Skerlić*, у Младеновићевом преводу: *Анејдојие и инјимне црјие из живоића Јована Скерлића*, одн. *Привајина личности Скерлићева*.

³ Почетак Другог светског рата и смрт Павла Поповића. Непредвиђене препреке, како је објашњено у предговору, условиле су и скраћивање Младеновићеве тезе, под менторством Александра Белића, на: „Младост Јована Скерлића: његово прво формирање” (награђено признањем СКА).

⁴ Славица Гароња Радованац се годинама уназад бави историјом женске књижевности – *Жена у срјској књижевности* (2010), *Жене ѿворе: разјовори са књижевним савременицама једној сјилолећа* (2013), *Жена и идеологија* (2017), две антологије женске приповетке: *Врји Тајни: срјска женска ѿрјивејка до 1950* (2016) и *Врји Наде: срјска женска ѿрјивејка од 1950. до данас* (2017).

Након предговора, отвара нам се средишњи део књиге – текст мемоара Кларе Скерлић, под одлично одабраним насловом: *Мој животи са Јованом Скерлићем* (подељен на три дела: Увод, Успомене, Епилог). Своја сећања Клара Скерлић пише двадесет и четири године након Скерлићеве смрти – надахнуто, углађеним реченицама, уз изражену бригу о стилу и квалитету превода, позивајући се на објективност. Говорећи о властитој стилистици, открива да јој је од велике важности да – не буде досадна, те наговештава да ће своја сећања писати уз „мало соли, чак и бибера” (48), што ће читалац приметити у анегдотама које описује. Бројне реминисценције (о интуицији, религији, еротској страни људског бића и др.), којима су често прикриване теме о којима није желела директно да говори – различите су дужине и обликују аутентичан израз Кларе Скерлић, за који би била непроцењива штета да није стигао до читалаца, макар и деценијама касније.

Читалац ове књиге сазнаће обиље података из приватног живота Јована Скерлића. Клара пише детаљно о породичним односима, портретишући „човека епохе” као сина, брата, супруга, оца, пријатеља и, свакако – књижевног радника. Насупрот неоспорном ауторитету који је имао у јавном животу, сазнаје се да је међу ближњима Скерлић био посве доброћудан и благе природе, што његова супруга сликовито представља следећим синтагмама: „Скерлић-гладијатор” и „Скерлић-јагње” (81). Премда је готово сасвим била искључена из јавног живота, Клара оставља податке о сусретима и познанствима Скерлићевим (у кратким цртама или анегдотама), показујући упућеност у књижевне токове (о Ј. Дучићу, Б. Поповићу, Б. Станковићу, М. Бојићу и другима). Изразита Скерлићева особина била је посвећеност књижевном раду – у великој дисциплини која се огледала у свакодневном марљивости и прецизно утврђеном дневном ритму, премда се наводи да је у темпераменту био „више уметник него научник” (163). По властитом признању, Клара Скерлић имала је (најмање) две заслуге за значај који Скерлић завређује до данас: њен „наговор” да се након једногодишњег одсуства врате у Србију и њено свесно одрицање вечерњих одлазака у позориште и салоне, јер су се негативно одражавали на његов рад сутрадан. У складу са тим, Клара не заборавља да помене да је Скерлић све своје часове одржао без кашњења и да ниједан број СКГ-а није каснио (захваљујући многоме и потајном наручивању текстова петнаест дана раније). Она се сећа и двеју реченица свога супруга које многоме откривају његов однос према властитом раду: „Знаш, да имам већ доста пара, највише бих волео да манем све остало и да се бавим само писањем лепих уметничких чланака литерарне критике, као ово што сад радим” (91), током писања једног од текстова за серију огледа *Писци и књије*, и „Ако умрем једног дана, са мојим књигама можеш да радиш шта хоћеш, само мој комплет ’Књижевног гласника’ немој да продаш, јер то је цели мој живот” (117). Пишући о супругу као о „човеку своје епохе”, Клара Скерлић позива се на властити напор да приватну страну његове личности прикаже без улепшавања („као човека од меса и костију”, 158). Отуда, читаоце повремено изненаде прикази у којима Јована Скерлића видимо у неочекиваним свакодневним животним ситуацијама (уз Кларине опаске: „Скерлић-касапин”, „Скерлић-печач” и сл.).

Са свешћу о томе да ће читалачку јавност занимати и љубавни живот Јована Скерлића, у знатном делу мемоара, покушава да осветли и тај аспект Скерлићевог живота – са великом уздржаности и честим филозофским разматрањима, отварајући и питање прељубе. Пажљив читалац запазиће места у којима Клара индиректно говори о прељубама, користећи се често инсинуацијама, напомињући да после великана потомство има право да оцењује само његову оставштину (112). Са свешћу да Скерлић, у тренутку када она о њему пише, припада много више историји него њој самој, објашњава да књигу не пише за широку публику већ „малобројну елиту интелектуалаца и књижевно пробирљивих” (158).

Иако је очекивано да научна јавност усмери пажњу на („интимни“) портрет Јована Скерлића, сасвим сигурно, читање ове књиге открива и – портрет Кларе Скерлић (ауторке, али и „јунакиње“ својих мемоара), чија судбина се може сагледати из различитих перспектива. Подређеност визији да њен супруг служи литератури и народу – у чему је несумњиво оставио неизбрисиве трагове, види се и у начину опхођења према материјалној заоставштини Скерлићевој од библиофилске вредности, у трећем делу књиге.

Сећања Кларе Скерлић пружају обиље грађе за културолошке, књижевноисторијске, имаголошке, феминистичке и друге увиде. Уз пратеће напомене и појашњења, књига проналази пут и до читалаца без претходне шире књижевне информисаности. Обогаћена је и фотографијама из Скерлићевог приватног живота, почев од најранијег детињства до фотографија које илуструју поменуту преписку.

Не треба скрајнути значај који у колоплету о овом до сада необјављеном рукопису има управо Живомир Младеновић, чији статус у српској науци није у сразмери са делом које је иза њега остало. У трећем делу књиге, Славица Гароња Радованац, под насловом *Ко је била Клара Скерлић?* – доноси биографске детаље, уз издвојене делове управо из преписке коју је ауторка мемоара водила са Младеновићем (и, касније, његовом супругом Оливером), током безмало две деценије – претежно на српском језику⁵. Будући да се мемоари завршавају описом Скерлићеве смрти, преписка открива непознате податке о догађајима који су потом у њеном животу уследили. Након писама, трећи део књиге, у засебним текстовима, доноси податке о Скерлићевим наследницима (*Француски поштомци Јована Скерлића*) и о Младеновићу и његовом научном доприносу (*О агресији*). Тиме је прича о заборављеном, и драгоценом, рукопису мемоара – заокружена.

За научно оријентисане читаоце, из књиге извиру четири значајна гласа: глас Кларе Скерлић, глас Јована Скерлића, али и Живомира Младеновића и Славице Гароње Радованац.⁶ Сваки од њих, на аутентичан начин, има утицаја на смерове у будућој рецепцији књиге. Уз обиље (до сада) непознате грађе и са отвореношћу за слојевита читања, књига *Мој живиот са Јованом Скерлићем*, већ након објављивања постала је незаобилазна у даљим истраживањима различитих области и – различитих тема.

Мр Марија Слобода
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
marija.sloboda@gmail.com

Примљен: 9. новембра 2021. године
Прихваћен за штампу децембра 2021. године

⁵ Оригинални рукопис мемоара и њихова преписка у власништву су ћерке брачног пара Младеновић, др Јелене Раковић, и према наводу приређивача – чекају да буду поклоњени некој од установа културе, у којима се већ чува Скерлићева заоставштина.

⁶ Додатну инстанцу у вишегласју аутора видимо када се уважи и позиција онога који пише о овој књизи: он(а) заправо пише (и) о Славици Гароњи Радованац, која пише о Клари Скерлић, која пише о Јовану Скерлићу да би о њему касније писао Живомир Младеновић.

ПОДЗЕМНИ ТОК СРПСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ XX ВЕКА

(Немања Радуловић. *Подземни ток 2: Српска књижевност и езоџеризам 1957–2000*. Београд: Службени гласник, 2020, 663 стр)

Нешто више од деценије након објављивања монографије *Подземни ток: езоџерично и окулџно у српској књижевности* као њен својеврсни наставак изашла је нова књига Немање Радуловића *Подземни ток 2: Српска књижевност и езоџеризам 1957–2000*. у издању Службеног гласника. Књига се наслања на претходну будући да проналази и испитује елементе езоџеризма у делима српске књижевности, с тим што, за разлику од прве књиге, где је приступ био хронолошки, како сам аутор истиче у уводном поглављу, нова монографија више тежи ка једном морфолошком приступу. Полазећи од истраживања извора, али и представљања једне шире, историјске, културолошке, политичке и друштвене слике, Радуловић у осам целина издваја групе писаца и тенденције у којима уочава различите видове обликовања езоџеричних тема у периоду од 1957. до 2000. Обимност студије (преко шестсто страница) показује да се у кратком временском периоду, од свега четири деценије, езоџеризам у српској књижевности, те култури уопште, умногоме испољавао.

Прво поглавље *Медиала и око ње* (64–125) посвећено је указивању на езоџеричне аспекте делања ове уметничке групе, која је првенствено усмерена на сликарство, али је имала знатан утицај у широј области културе и уметности. Како примећује Радуловић, усмени наративи групе, везани за уговор са ђаволом, продају душе и бављење магијом, неретко су прелазили у сферу писане културе и тако се ширили изван граница групе. Аутор проналази да је за припаднике Медиале била веома значајна књига *Јујиро чаробњака*, као и идеја фантастичне стварности, те француска *окулџура* шездесетих и седамдсетих, чији је кључни заступник у групи био Миро Главуртић, који је, бавећи се темама везаним за теорије завере или, на пример, окултно порекло нацизма, посредно и непосредно утицао на бројне писце. Према аутору, важна личност Медиале је и Милић од Мачве, као важан посредник француске окултуре, те представник езоџеричне интерпретације историје.

У поглављу *Писци новој имајнарној* (125–235) Радуловић у оквиру поетике познатих писаца уочава поједине езоџеричне и до сада недовољно предочене аспекте. Пишући о песницима, аутор, на пример, у опусу Васка Попе као део езоџеричне традиције првенствено види алхемију, на коју упућују често присутни симболи и слике куле, треношца, црног сунца, те одређених боја, при чему се алхемија, како сматра, неретко релативизује помоћу ироније и песимизма. Пишући о прозаистима, аутор издваја езоџеричне елементе које проналази у поетици Мирка Ковача, Борислава Пекића, Данила Киша и Филипа Давида. У делу Мирка Ковача уочава езоџеричне и окултне мотиве који писцу служе за извођење фантастичних поступака, те изградњу стила фантастичног реализма, при чему се езоџерично у његовом делу испољава и под утицајем Медиале (роман *Кристјалне решејке*). Код Пекића се, како сматра Радуловић, езоџерично и окултно инкорпорирају посредством гностичких извора, али и кроз моделе конспиролошких теорија и оквире њу ејца. И у прози Данила Киша (*Енциклопедија мрџвих*) присутна је тема из гностицизма, с тим што аутор износи да Кишу није близак гностички поглед на свет, сматрајући да од гностицизма Киш узима само негативну страну. Док се у ранијим збиркама

Филипа Давида обликује фантастика у чијој основи није езотеризам, иако се по негде може наслутити заинтересованост за њега, у збирци *Принц вајџре* Радуловић проналази езотеричне теме изведене из магије, кабале и хасидизма, садржане првенствено у обликовању господара ватре (арханђела Гаврила).

Иако испитује дела и шире познатих имена српске књижевности, попут Новице Тадића, у чијој поезици аутор указује на постојање мотива и поступака из окултног наслеђа, поглавље *Усамљене фигури* представља писце о чијим је остварењима ретко и недовољно писано. Уводећи име Бранислава Зељковића у своја истраживања, Радуловић открива да је херметичност његове поезије везана за езотеризам, те се помоћу богатог познавања езотеричних извора да откључати њено значење. Тако, на пример, аутор у тумачењу песме *Диносаури* проналази реч *Дзјана*, која указује на конкретан извор (древна књига коју афирмише Блавацка) преко којег се песма може тумачити као езотерична (теозофска доктрина о циклусима). Да је осамдесетих година у књижевности дошло до осетног интересовања за Исток и Индију, Радуловић показује на примеру тумачења поезије Стевана Пешића и Весне Крмпотић, где се Индија заправо често обликује кроз призму западног езотеризма. Аутор потом читаоца упознаје са примерима каналисане поезије (Зора Топаловић, Милован Јовановић и Марија Реић), могућношћу езотеричног читања историје (*Креманска ружа* Славена Радовановића), те прозом која би се могла означити као магијска и окултна (Чучковић, Славински и Марица Јосимчевић).

Четврто поглавље *Посмодерна: између иницијације и иџре* (357–424) посвећено је, како и упућује његов наслов, писцима постмодерне књижевности у чијим се делима езотерично остварује кроз тему иницијације и у виду „поигравања” са езотеричним изворима, те се у књижевно дело уносе лудички аспекти. Најпре је реч о Павићу, о коме је аутор и раније писао у светлу његовог коришћења езотеричних извора (*Између иџре и иницијације: Павић и наслеђе евројској езоџеризма*), при чему кроз опсежни преглед и интерпретацију романа и приповедака закључује да се у његовој прози елементи езотеризма према пореклу могу сврстати на оне који исходиште црпе из кабале, масонерије, богумилства и исламске теозофије, док се однос према езотеричним изворима јавља у два вида – езотеризам као тема која гради причу или само језгро приче и езотерични мотиви који се уносе у дело готово маниристички и лудички. Постмодерниста чије дело наставља *џавићевску* динамику односа између игре и иницијације је Светислав Басара, сматра Радуловић, издвајајући при томе *Фаму о бициклизџима* и *На Граловом џраџу* као романе који најбоље осликавају контакт постмодерне и езотеризма. Као писца који се кретао од игре ка иницијацији, аутор види Радослава Петковића и његов роман *Саврџено сеђање на смрџ*.

У поглављу *Неоаванџарда и езоџеризам* (424–469) Немања Радуловић најпре у делима која су настајала у оквиру новосадске неоавангарде проналази упливе езотеризма, и то утицај Истока, антропозофије, јунгијсанске психологије, њу еџа и комуне као својеврсне замисли (Владимир Копицл, Божидар Мандић, Војислав Деспотов), док у склопу сигнализма проналази да је у темама о светлосној формули и енергији језика скривен један магијски став према језику, те да Љубиша Јоџић у свом виђену сигнализму придаје заправо окултни смисао.

У оквиру *Езоџеризма у џоезији осамдесетџих и деведесетџих* (469–487) аутор издваја стваралаштво Иване Миланкове, где се трагови езотеризма наслуђују у мотивима Атлантиде и знакова Зодијака, те у теми порекла из вишег света (збирка *Исџовестџ муђа*) и збирци која се обрађа астралном двојнику (*Око иза ваздуха*). Иако препознаје да езотерични систем није надређен поезији у делу Драгана Јовановића Данилова, Радуловић указује на неке мотиве попут ложе, пентаграма, уробороса, те на известан магијско-ритуални тон и окултна схватања која творе метафору

поетског чина, док у делу Саше Јеленковића види иницијацијске мотиве и симболику која упућује на слободно зидарство, и то у текстуалном и паратекстуалном виду.

Порџреџ љтрадиционалистџе (487–546) посвећен је лику и делу Драгоша Калајића, првог традиционалисте српске културе који идеје формира под утицајем Генона и Еволе. Радуловић Калајића посматра у оквиру ширег културолошког контекста, будући да пише књижевне и политичке публицистичке радове, уређује часописе, прави изложбе и ТВ интервјуе, као једног од аутора који су на домаћу сцену увели езотеризам као културноисторијски фактор, те закључује да његова дела *Маџа (анџи)уџоџиџа* и *Смак свеџа* настају у дослуху са Геноновом књигом *Криза савременоџ свеџа* и *владавина кванџиџиџеџа* и *знаџи времена* и Еволином *Побуна џроџив савременоџ свеџа*.

У последњој целини посвећеној проналажењу езотеричног у књижевности *Поџлед сџоџа* (546–580) Радуловић показује да је езотеризму могуће приступити посматрајући га „споља”, у оним случајевима када књижевно дело езотеричне теме приказује „аутсајдерски”, а као примере такве позиције анализира поједина дела Меше Селимовића, Ериха Коша, Селенића и Деснице. Уз истицање да роман *Дервиџи* и *смрџи* није езотеричан и суфијски, аутор у њему препознаје елементе суфизма у склопу културне позадине романа, те претпоставља да је повест о Исхаку уобличена по узору на иницијацијску повест унутар исламске културе (шиитска и суфијска струјања), која је потом трансформисана у лик водича. Пишући о Ериху Кошу, Радуловић у роману *У џоџрази за месеџом* уочава чиниоце хетеродоксне јеврејске традиције и сматра да тема потраге за гробом Шабатаја Цвија отвара могућност за кабалистичка тумачења, која, додуше, остају у другом плану. Као још неколике примере за „поглед споља” аутор даје приказ спиритизма у Селенићевим *Приџаџиџеџа*, где спиритистичка окупљања имају важно место у обликовању културног миљеа и стереотипном представљању грађанског света у распаду, те у приповеци *Сџириџиџи* (*Јермеџина сирочаџ*) Владана Деснице. Напошетку, Радуловић помиње Алека Вукадиновића, Милутина Петровића и Немању Митровића као писце којима је езотеризам близак споља, али га у својим делима непосредно не користе.

Пишући о езотеризму у делима више од педесет писаца српске књижевности друге половине двадесетог века, Немања Радуловић новом монографијом читаоцима пружа јединствену књижевноисторијску студију. Методолошки прецизно утемељена, студија се, тежећи да избегне типолошку анализу, пре свега користи филолошким бављењем изворима и етским приступом езотеричним појавама, те аутор, испитујући елементе езотеризма, упориште за своја тумачења проналази у богатом познавању езотеричних, религијских и сродних текстова, које су писци могли читати и у којима се могу пронаћи основе за књижевно обликовање езотеричних тема и мотива. Тако се у позадини књижевног текста откривају елементи каба-ле, слободног зидарства, гностицизма, антропозофије, спиритизма и др. Тумачење се, пак, не завршава на једноставном извођењу цитата и поређења дело – извор, већ се место езотеричног у делу једног писца сагледава у оквиру његове поетике.

Поред тога, студија покреће и нека теоријска питања, нарочито жанровска. У том погледу, аутор разматра питање фантастике сматрајући да су се под окриље одреднице *фаниџасџиџно* слиле све немиметичке карактеристике, те стога уводи појмове као што су магијска проза, иницијацијски роман и каналисани текст. На тај начин езотеризам није више само извор, већ чинилац који може обликовати књижевни жанр и поступак, па се однос између езотеризма и књижевности може посматрати двојачко – езотеризам утиче на књижевност и обрнуто.

Заврџни осврџи књиге отвара и питање естетике. Аутор езотеризам посматра као засебан феномен и стога сматра да не би требало да буде вреднован естетским категоријама. Узевши то у обзир, ако је езотеризам у датом испитивању надређена

призма кроз коју се тумачи уметничко дело, сасвим је оправдано што су се у оквиру исте студије нашли, на пример, Милић од Мачве и Милорад Павић. Читалац се тако упознаје како са именима „са маргине”, мање познатим и непопуларним ауторима, па и делима оних који су били практиканти езотеричног и окултног, тако и са досад не толико проучаваним и предоченим аспектима књижевних дела великих писаца.

Специфичност теме истраживања изнедрила је и нека некњижевна испитивања која су дала приказ једне шире културолошке слике, па се, поред тога шта су и где писци могли прочитати и са ким су се могли упознати, пружа увид у различите друштвене појаве, тајна и јавна окупљања, бујање појаве алтернативних заговорника, биоенергетичара, радиестезиста, травара и других. Сагледавање ширег друштвеног плана морало је укључити и политичку позадину, нарочито ако се у обзир узме да студија разматра књижевност која настаје у време комунизма и идеолошког надзора. С тим у вези, аутор у *Завршном осврћу*, када се свеукупно сагледају сва тумачења, закључује да је власт донекле толерисала, а делом надзирала „алтернативне” појаве, али да великих прогона езотеричних тема у уметности није било.

Монографијом *Подземни ток 2: Српска књижевност и езојеризам 1957–2000*. Немања Радуловић је, уздигавши из „подземних токова” српске уметности недовољно истражене теме, пред читаоце изнео јединствено дело науке о књижевности и открио могућност нових токова тумачења књижевног дела.

Мср Александра З. Миљановић

Универзитет у Београду

Филолошки факултет (докторске студије)

aleksandra.miljanovic1@gmail.com

Примљен: 8. августа 2021. године

Прихваћен за штампу септембра 2021. године

UDC 821.163.41.09”20”(082)(049.32)

НОВА ОТКЉУЧАВАЊА, НОВИ ЗАКЉУЧЦИ

(Савремено српско ђеснићџиво и ново средњовековље: визанџијске џеме и моџиви. Ур. Светлана Томин и Милан Громовић. Нови Сад: Филозофски факултет, 2020).

Свака тема има своје кључне речи. О новом средњовековљу и савременој српској књижевности не може се говорити без употребе појмова: Византија, традиција, наслеђе, канон, нити се, у разматрањима ове теме, могу прескочити имена као што су Берђајев, Еко, Павловић, Попа и др. Па ипак, чак и ако кључне речи остају непроменљиве, није непроменљив однос према њима. Зборник радова с округлог стола на тему *Савремено српско ђеснићџиво и ново средњовековље: визанџијске џеме и моџиви*, на којем су учествовали млади истраживачи из Новог Сада, Београда, Ниша и Источног Сарајева, представља важан пресек актуелног односа према појмовима без којих не можемо промишљати српсковизанџијско наслеђе у савременом српском песништву. Седам радова објављених у овом зборнику, тематски разврстаних у четири целине – *Сџећци новој средњовековља*, *Миџска Визанџија и ново средњовековље*, *Наслеђа новој средњовековља* и *Ново средњовековље*

у *йрививу йтрадиција* – резимирају досадашње увиде и исцртавају нове путеве којима би се могло поћи у будућим истраживањима.

Богата литература о стећцима, о њиховим социјалним и духовним оквирима у контексту фунерарне уметности, допуњена је свежим и иновативним приступом Борјана Митровића. У раду *Нови историзам и ново средњовековље – ко-йтекстий сйећака*, Митровић осветљава стећке из перспективе културног материјализма, настојећи да одговори на питање: „Колико историјска садашњост намеће своју верзију историјске прошлости?”. Пошавши од премисе да стећци представљају својеврстан феномен, формиран посредством научних, есејистичких, енциклопедијских и књижевних текстова, аутор указује и на постојање ко-текста стећака, унутар којег налазимо наратив о њиховом богумилском идентитету. Тако се око стећака, као историјског феномена, формира наративни омотач који за циљ има да креира идеолошки ангажоване слике прошлости. Нарочито важну улогу у креирању тог омотача имала су, по Митровићевом мишљењу, књижевна дела, пре свега Рајка Петрова Нога и Мака Диздара.

Ма колико нам се чинило да је однос Милорада Павића према Византији добро познат (јер, Павић је о томе често и јавно говорио), рад Јелене Марићевић Балаћ *Византија и йоезија Милорада Павића* показује да још увек није речено све. Након опширног увода у којем се истиче важност византијске културне баштине у контексту јединства Европе, уз преглед досадашњих истраживања на ову тему, ауторка типолошки систематизује византијске теме и мотиве у Павићевој поезији. Анализом књиге Павићевих сабраних песама *Анахоретий у Њујорку*, Јелена Марићевић показала је да се, као интегрисајућу византијски жанр трију Павићевих песничких књига, издваја молитва, док је збирка у којој су елементи византијске културе најприсутнији *Месечев камен*. Допринос оваквих радова лежи пре свега у томе што заокружују досадашња сазнања о теми и, у извесном смислу, довршавају посао, недећи будућим истраживањима корисно и јасно полазиште.

Исто се може рећи и за рад *Средњовековни йойоиси у йоезији Новице Тадића* Јелене Младеновић. Будући да се ауторка и раније темељно бавила Тадићевом поезијом, добро јој је познат песников амбивалентан однос према свакој, па и византијској традицији. У овом раду то је нарочито добро показано на примеру Тадићевог обнављања средњовековног начела жанра, односно, на примеру песниковог односа према тзв. прелазним жанровима (молитва, плач, запис, похвала). Општа места, као једно од основних обележја средњовековне књижевности, код Новице Тадића нису у функцији ауторског обезличавања текста (као што је у средњовековној књижевности то постизано топосом скромности и грешности), већ имају за циљ да створе другачији глас. Отуда је и топос грешности у поезији Новице Тадића, по мишљењу Јелене Младеновић, „место стваралачког потенцијала нове поезије која реактивира стару традицију”.

Рад Ирене Плаовић, *Неомедиевализам и крийтика йпросветиййељствива у йоследњим двема збиркама Ивана В. Лалића*, поред тога што нуди ново, другачије читање Лалићеве песме *Voyage Philosophique*, даје и изузетно користан историјат употребе појмова *неомедиевализам* и *ново средњовековље*, те расправља о модусима постојања неомедиевалних тенденција у култури. Указујући на везу између критике просветитељских концепата у песми из збирке *Писмо* и збирке *Чейири канона*, ауторка успева да покаже како песма *Voyage Philosophique* није само путописна песма, те да Дидро и Холандија код Лалића функционишу као метафоре просвећености. Ирена Плаовић успешно синтетизује закључке својих пређашњих бављења поезијом Ивана В. Лалића, нарочито када је реч о *Чейири канона*. Лалић није био песник који се тек угледа на средњовековне предлошке, већ је са традицијом био у сталном дијалогу. Стога ни његова *Чейири канона* нису само неомедиевалистичка,

већ *ремедиевалистичка књија*, како истиче Ирена Плаовић, књига која је значењски и традицијски толико бремениста да је просечном савременом читаоцу тешка као „право средњовековље”.

Свака тема има и своја кључна питања. Да ли је могуће остварити аутентичан контакт између средњовековља и 20. века? Чији је средњи век? Да ли је обнова средњовековног наслеђа у другој половини 20. века била тек плод индивидуалног залагања песника и књижевних историчара оног времена, или је средњовековно наслеђе интегралан део историје српске књижевности? Могуће одговоре на ове, и неке друге недоумице нуди рад Марка Радуловића *Проблеми њоеитичке реактју-елизације средњовековног наслеђа у њослерајном модернизму*. Као један од најзначајнијих изучавалаца византијског наслеђа у савременој српској поезији, упознат са свим изазовима бављења овом темом (терминолошким и методолошким), Радуловић се потрудио да добро дефинише оквире свог истраживања, предложи прецизну терминологију и одреди границу између византијског и српског средњовековног наслеђа, те да другу половину 20. века представи као срећно место сусрета „филолошких открића и напора са песничким преокупацијама и усмерењима”.

Срећним и необичним сусретом бави се и рад Милоша Јоцића *Средњовековна мултимедија & неоавангардна визуелна њоезија*. Реч је о сусрету средњовековне визуелне књижевности и експерименталног пројекта визуелне поезије Владана Радовановића, једног од најзначајнијих аутора српске неоавангардне уметности. Техника фигуралног обликовања текста, добро позната средњовековним ауторима, у Радовановићевом делу има комплексније значење и другачију улогу, премада је реч о две блиске стваралачке мултимедијалне поетике. На одабраним примерима из средњовековне књижевности (дела Венација Фортуната, Алкуина, Рабана Мавра и др.), Јоцић показује да „идеја о загонетном и високо естетизованом обликовању текста није настала у барокној уметности”, већ се зачеци такве естетике могу уочити већ у појединим воковизуелним радовима средњовековне књижевности.

Коначно, у раду *Реактјуализација српског и византијског лиџурџијског наслеђа у њоезији Слободана Костића*, Милан Громовић пише о стваралаштву овог песника и универзитетског професора са Косова и Метохије, који је своју поетику утемељио управо у византијској и старој српској химнографској традицији. Смештајући Костићево стваралаштво на међу између послератних модерниста (Јалић, Павловић, Попа, Симовић и др.) и песника духовне лирике (Николај Велимировић, Јустин Поповић, Атанасије Јефтић), аутор се бави и језичком, а не само идејно-мотивском димензијом Костићеве поезије. Четири кључна аспекта Костићевог поетског израза – хронотопичност, заумни језик, исихастички молитвени смирај и иконичност песме – по Громовићевом мишљењу образују спону с модернистичком традицијом с једне, и постсимболистичком традицијом савременог српског песништва с друге стране, „отварајући поетичка врата најмлађим песницима 21. века”.

Зборник радова *Савремено српско њесништво и ново средњовековље: византијске шеме и мошви* истински је показатељ у коликој мери је византијско наслеђе у српској књижевности, заправо, широка и још увек недовољно истражена тема. Истовремено, овај зборник је и охрабрујуће сведочанство да су кључеви свих врата које тек треба отворити у правим рукама.

Др *Наташа Половина*
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за српску књижевност
natasapolovina@ff.uns.ac.rs

Примљен: 30. децембра 2021. године
Прихваћен за штампу јануара 2022. године

ТЕОРИЈА И ИНТЕРПРЕТАЦИЈА

(*Теорија и интерпретација Зборник радова у часи Александра Илића.*
Уредник Миодраг Лома)

Теорија и интерпретација. Зборник радова у часи Александра Илића, који је уредио проф. др Миодраг Лома, састављен је од четрнаест радова у којима су осветљени различити аспекти дела угледног бохемисте, професора Филолошког факултета, преводиоца и критичара Александра Илића. Подељен је у три целине, насловљене *Теорија, Интерпретација и Александар Илић*.

Уредник *Зборника* Миодраг Лома сабрао је ауторе од којих једни у својим радовима из различитих аспеката описују и тумаче допринос Александра Илића као наставника, преводиоца, критичара итд., док други посредно говоре о професору Илићу бавећи се темама којима се он бавио, чиме је показана како „интелектуална блискост међу људима“ тако и „дух академске заједнице“ (М. Шукало).

Први одељак, насловљен *Теорија*, састављен је од три текста теоријских разматрања. Текст Младена Шукала *Сјайус савремене теоријске мисли у образовном процесу*, којим почиње овај одељак, и цео *Зборник*, поставља оквир у којем ваља посматрати ову књигу. М. Шукало проблемски се бави увек актуелном темом позиције књижевности и њене теорије у општем образовању. Ако се однос према књижевности успоставља током основног и средњег образовног циклуса, Шукало, међутим, уочава да у то образовање нису укључени значајни теоријски доприноси у науци, између осталог, о књижевности руског формализма, чешког и француског структурализма – у чему је Александар Илић дао посебно значајан допринос и својим истраживачким и критичким радом, као и својим преводима. Отуда Шукало поставља кључно питање: како може да функционише настава књижевности заснована на традиционалним и, у појединим случајевима, превазиђеним категоријама, и како уопште функционише настава књижевности у образовању, када савремени токови тумачења књижевности и књижевних дела ван образованог система показују сасвим другачију слику? У том светлу, *Зборник* добија додатну вредност као преглед конкретних достигнућа конкретног аутора у српској књижевности, и показује богатство могућности и доступност значајног сегмента у књижевној теорији на српском језику за које је заслужан управо рад Александра Илића.

Следећа два рада у овом одељку су текст Новице Милића *Дон Кихот и књижевност*, који полази од сећања на предавања проф. Александра Илића о европској ренесансној књижевности, а проучава Сервантесов роман *Дон Кихот* из угла рађања модерног романа; као и текст Давора Дукића *Још једном о проблемима књижевне историје: Водичка – Гиљен – Перкинс*, који се бави проблемима књижевне историје са теоријског становишта на основу радова угледног чешког структуралисте Феликса Водичке. Аутор за полазиште узима сопствено првобитно занемаривање чињенице да је преводилац тог аутора био управо Александар Илић. Овај елемент Дукићевог текста треба читати као неку врсту коментара уз текст Младена Шукала, али и као неку врсту уводне напомене уз први текст трећег одељка, у којем се Зоран Живковић бави преводилачким радом Александра Илића, о чему ће касније бити речи.

Други део *Зборника*, насловљен *Интерпретација*, састављен је од пет текстова. Ту су укључене интерпретације које по духу и тематици захватају оквире у

којима се кретао Александар Илић: Бранко Ђ. Тошовић пише текст *Андрић и руска књижевност*; следи текст Слободана Грубачића *Орфеј у Прају: лутка и анђео у поезији Рајнера Марије Рилкеа*; Мирослав Топић и Петар Буњак расправљају *О Сјенкјевичевом 'Светионичару'*, још једном“; Александар Н. Илић пише текст *Одјеци ренесансне поезије у барокном сјеву Осман*. Издвајамо текст *Проблеми сценске актуализације у комедијама Вацлава Хавела*, у којем Петар Б. Грујичић пише о драмама Вацлава Хавела „као истакнутим изданицима такозване дисидентске драматургије“, уз посебан осврт на утицај Хавела на српски театар. Описујући комплексну повезаност различитих аналитичких нивоа, аутор скреће пажњу и на важну улогу коју је у новијој историји позоришног живота у Србији, и то не само као преводилац и посредник, одиграо Александар Илић, као и на допринос који је Илић дао на плану презентације, популаризације и тумачења Хавелових комедија и драматургије.

Трећи и најзначајнији део *Зборника*, насловљен једноставно *Александар Илић*, састављен је од шест текстова. То су текстови о различитим аспектима дела А. Илића: Зоран Живковић у тексту *Преводилац и заборав* пише о Илићу као преводиоцу, упућује на његових двадесет и осам превода са чешког језика, истиче значај тих превода у богаћењу српске културе, и описује како је професор Илић, као одличан познавалац чешке књижевности и културе, бирао дела које ће преводити и коментарисати. Професор Александар Илић, наглашава аутор, „располагао је ерудитском упућеношћу и у чешку и у српску културу у најширем смислу, у распону од уметности, преко низа хуманистичких дисциплина, до науке и политике“. На крају рада аутор даје хронолошки уређену библиографију Илићевих превода. Овај чланак отвара питање односа наше културе према дисциплини која представља један од њених темеља, бацајући ново светло на проблем „заборава на преводиоца“ споменут у раду Давора Дукића у првом одељку *Зборника*. Следи рад Корнелија Кваса *Реалистичка мотивација, актуализам и њосибелизам* посвећен проблемима приказивања стварности у књижевности, који за полазну тачку узима ставове Александра Илића о реалистичкој мотивацији. Квас развија опозицију између двеју темељних оријентација: актуализма (по којем стварност има онтолошки примат над осталим могућним световима) и њосибелизма (по којем су сви светови равноправни), и успостављене дистинкције користи за упоредну анализу *Госпође Бовари* Гистава Флобера и *Сийничарнице „Код срећне руке“* Горана Петровића. Овај рад својим синтетичким повезивањем свих нивоа расправе о реализму (теоријског, историјског, компаратистичког, критичког) одаје почаст Александру Илићу као проучаваоцу који је и сâм таквом повезивању тежио и остваривао га на различите начине.

Средишњи део овог одељка у *Зборнику* чине два текста који се баве кључним делом Александра Илића, *Славуј и кавез*, из 2009. године. Предраг Бребановић у обимном тексту под насловом *Црна књижа авангарде*, прави портрет А. Илића из угла његових књига о авангарди и његовог бављења авангардом. Аутор полази од књиге *Кавез и славуј* као Илићевог средишњег списка и приступа пре свега темама везаним за уметничку авангарду и идеологију, којима се Илић бавио у докторској дисертацији из осамдесетих година и у низу других радова из ранијег периода. Бребановић се такође бави Илићевим настојањем да из аналитичког приступа уметничким авангардама осветли и афирмише српско национално питање, које аутор овог текста излаже серији критичких приговора. Пратећи Илићеву еволуцију кроз историјске контексте његове комуникације са актерима интелектуално-политичке сцене на левици, Бребановић промене у Илићевом односу према искуственом материјалу и истакнутим личностима интелектуално-политичке историје тумачи као идеолошки и утилитарно мотивисане. Други, овоме насупрости текст, обима преко двадесет ауторских страница, који у својеврсном диптиху исписује Вук М. Петровић

под насловом *Полиџика чехословачке авангардне поезије* такође се бави књигом *Кавез и славуј*, политиком чехословачке авангардне поезије, и Илићевим критичким увидима. Иако у споју поетичке и идеолошке анализе авангардне поезије која је током 20. века настајала у Чехословачкој аутор препознаје не само Илићев стручни етос, него и један од основних квалитета његове књиге, па и целокупног институционалног и јавног ангажмана, аутор не пропушта да очи ни сложености које таква аналитичка позиција собом носи. Сложеност се тиче покушаја да се при описаној интеграцији за аксиолошки (књижевно-критички и књижевно-историјски) критеријум узме онај тип либералне идеологије који своју естетику заснива на „аксиоматској тврдњи да је аутентична култура демократска, а да је тоталитарна култура лажна“. Захваљујући прецизном раздвајању различитих равни могућних расправа, рад представља изузетно подробну и поуздану интерпретацију за нашу средину изузетно значајног и репрезентативног књижевно-научног остварења какво је *Кавез и славуј*.

Ова два текста, сваки на свој, често полемичан начин, прате различите синхроне и дијахроне повезаности унутар епохе чији су полемички одједи и данас присутни, о чему и сами ови текстови недвосмислено сведоче. Док Бребановић у изузетно оштром закључку текста, у којем на основу одређених, по мишљењу овог рецензента непродубљених увида тврди да је „творац *Кавеза и славуја* маргинализовао уметност, удалио се од највреднијих аспеката сопственог рада, довео у питање властите заслуге, занемарио заједничку историју словенских народа, потценио југословенску модернизацију...“, аутору књиге *Кавез и славуј* недостатак „самилости према авангардистима и разумевања за заљубљеност уметника у револуцију“ пребацује са управо таквим „недостатком самилости и разумевања“ какво сâм прекоревач, дотле Петровић тумачи свеукупну Илићеву критичку личност „у знаку лично усвојеног и оствариваног слободољубља које подједнако уважава артистичку и моралну слободу као суштинске црте човечности, не доноси једностране идеолошке судове, него идеје проверава по њиховом конструктивном или деструктивном упливу на уметничку слободу обликовања“.

Предраг С. Мирчетић у тексту *Сањар Ђоџо у Пазолинијевом Декамерону* чита Пазолинијево интерпретацију Бокача на маргинама предавања Александра Илића, служећи се Илићевим читањима Бокача да заснује анализу ероса у *Декамерону* на тумачењима свога професора. Мирчетић илуструје Пазолинијеву тезу да „еротски елементи увек имају културни и политички смисао“, успостављајући специфичну везу између Илићевих тумачења и Пазолинијеве реинтерпретације Бокачовог поимања љубави.

Последњи рад у овом одељку, рад који својим поставкама представља и идејну завршницу целог *Зборника*, јесте текст његовог уредника, Миодрага Ломе, под насловом *Александар Илић и сџрукџурализам Јана Мукаржовског*, студија од педесетак ауторских страница. Лома пише о Александру Илићу као проучаваоцу и преводиоцу структуралистичких радова Јана Мукаржовског, и даје детаљан и систематичан приказ Илићевог вредновања структуралистичке теорије и њене интерпретативне праксе у делу Јана Мукаржовског. У промишљеном приступу Илићевим текстовима, Лома уочава два становишта у Илићевом критичком приступу и доследно их прати и интерпретира, доказујући како оправданост Илићевог двоструког приступа Мукаржовском тако и комплементарност његова два становишта. Полазећи од Илићевог посредовања структурализма Мукаржовског, као и Илићевог објашњења зависности Мукаржовског од руског формализма, аутор заостаје на ограничавајућим тачкама у оквиру формалистичко-структуралистичких теоријских и естетичких поставки, како би могућност њиховог научно и херменевитички утемељеног превазилажења на увидима које доносе Рене Велек, у младости

блиски сарадник Мукаржовског, с једне стране, или Никола Милошевић, са друге. Лома оцењује као књижевнокритички релевантно Илићево хуманистички-либерално просуђивање авангардне традиције, разматрајући у истим оквирима и смисао тумачења Николе Милошевића и његових закључака да су апорије иманентне самој структуралистичкој визури.

У овом *Зборнику*, анализа научне делатности Александра Илића постаје својеврстан критички приказ историје једног дела модерних кретања у књижевности и модерних теорија књижевности у српској култури, нарочито у последњим деценијама 20. века. Уредник Миодраг Лома сачинио је од *Зборника* дело у којем се анализирају становишта Александра Илића као књижевног теоретичара који је изузетно добро познавао чешки структуралистички приступ проучавању књижевности, и пре свега, чешка авангардна кретања. Цео *Зборник* организован је око идеје да се ослика грађење једне књижевнотеоријске позиције која је у одређеном периоду била од великог значаја за развој књижевности и мисли о књижевности у Србији и Југославији, да се укаже на место које у том процесу заузимају преводи и интерпретације у српској и југословенској стручној јавности, да се дотакне питање односа и размена идеја и поставки различитих теоретичара као елемената у развијању књижевног мишљења, и да се прикаже разноврсност погледа на проучавано раздобље у данашње време. Тиме је дат значајан допринос проучавању мисли о књижевности у српској култури.

Др Александра Манчић

Институт за књижевност и уметност
aleksandra.mancic@gmail.com

Примљен: 1. марта 2022. године

Прихваћен за штампу априла 2022. године

UDC 821.163.41.09(049.32)

О НАЈМЛАЂИМ КЊИЖЕВНИМ ЈУНАЦИМА

(Драгана Вукићевић. *Бебе у њосћељици књижевности*. Крагујевац: ФИЛУМ, 2021, 164 стр.)

Књига *Бебе у њосћељици књижевности* Драгане Вукићевић састоји се од осам поглавља (*Емброн, Просветиљски, религиозни и фолклорно-патријархални концепти, Виријуелне бебе, Мршворођенчад и нерођенци, Бебе најраде и бебе казне – ошледало и залог будуће, Чедовишћа, Бебе макине, сајбер бебе, бебе шифре, У жанровској њосћељици*) у којима се спектар фикцијских беба прати у различитим етапама „остварености“ и различитим онтолошким статусима (жељена беба, ембрион, рођена беба, мртва беба), различитим социјалним статусима (патријархално окружење, савремени урбани амбијент), стилским формацијама (фолклор, просветитељство, класицизам, реализам, модерна, авангарда, постмодерна), жанровским „постељицама“ и дискурзивним праксама (балада, бајка, басна, идила, проповед, пасторала, роман, приповетка, реклама итд.), уметностима (визуелне, текстуалне).

На највишем структурном нивоу, бебе се посматрају као подтип јунака тромплеја – оних чији је онтолошки статус бивалентан, то јест, јунака који истовремено припадају различитим равнима постојања и који границе међу тим равнима

прекорачују. У случају беба реч је о преласку „из неоствареног (виртуелизованог кроз жеље, страх, наду) у невидљиво а присутно (ембрион), из невидљиво присутног 'без нас' у видљиво 'са нама'“, као и у лиминалном егзистирању у простору између пресимболичког и симболичког, неизрецивог и језички артикулисаног.

Неосвешћене језиком и неуведене у језик и културни поредак, бебе се посматрају као идеалан простор за „уписивања“ и пројекције свих врста, односно, нара-толошким језиком речено – за „фокализацију кроз другог“. Уз то, истиче ауторка, њихов гранични статус дефинисан је и околношћу да маркирају једну од лакуна аутобиографског наратива сваког појединца: „будући да немамо трик да излазећи из утробе будемо и сопствене бабице и да умирући будемо сопствени гробари [...] нашој причи увек недостају прва и последња страница“. Те странице – тачније, инскрипти тих страница – јесу простор анализе Драгане Вукићевић у понуђеном рукопису.

Просветитељско-рационалистички концепт је, показује ауторка, (заједно са женама и слабима) бебе сагледавао као материјал за моделовање, као недовршену категорију бића које тек треба увести у поредак знања, етике, државе. Класицистички наративи од бебе су начинили етички проводник, огледало родитеља: „мајки – како брижних, тако и оних које бригу о свом физичком изгледу надређује бризи о здрављу детета, и лице очева – њиховог нарцизма и амбиција“. На другом полу су хришћанско-утопистички дискурс, који је изнедрио представу о детету као невином, анђeosком бићу, чијој чистоти треба тежити, фондирану, у основи, на есхатолошком кључу (улазак у царство Божје), и, с друге стране, традиционална матрица, експонирана у усеном фолклору, која дете позиционира на широј социјално-религијској мапи (континуитет лозе и култа), због чега се мушком потомству даје изра-зита предност у односу на женско, што ауторка илуструје пословицама („Бољи син од кала него девојка од злата“, „Кћер је туђа вечера“ и др.).

Међу виртуелним бебама – онима које постоје у наративу иако не егзистирају у свету фикције – издвојена су три типа беба: жељене, безнадно жељене и нежељене. Већа пажња посвећена је, очекивано, „минус–беби“, детету које се жели, а којег нема, јер је оно и у фолклорним и у ауторским текстовима замајац радње и индикатор односа заједнице према бездетној породици или женском породу. Ауторка упућује на налазе Тихомира Ђорђевића и чињеницу да је у традиционалним културама мушкарац био у потпуности заштићен од одговорности за добијање женског порода и да је обичајна пракса оштрицу суда и санкција усмервала искључиво на жену. Нежељено дете подједнако је фреквентан мотив у усеном стваралаштву, јер је нормирао типове односа (забрана инцеста, ванбрачних веза и сл.). Доминантан фолклорни мотив излагања нежељеног детета у гори (песме о находима) преобразио се у реалистичкој прози у детаљ посредством кога се говори о убицама, најчешће мајкама (абортус, чедоморство), али с учесталашћу знатно мањом до очекиване, с обзиром на централна интересовања реалистичке приповетке, примећује ауторка. Проза модерне донела је нове модалитете: „У причама о убијеним бебама, фокус се почетком 20. века померао са социјалног према психолошком полу: са фигурације социјално маргинализованих и девијантних према фигурацији психички растројених“ (*Мрјуга* Петра Кочића, *Зима* Богдана Ластавице, *Вихор* Вељка Милићевића). Истовремено, мотив је призма кроз коју се преламају ригидне социјалне норме, али и архетип „црне даме“, мрачне и деструктивне женске сексуалности која у миту и фолклору има два основна варијетета – агресивност према мушкарцима и первертирано материнство (које иде до канибализма). Најзад, ауторка се задржава на низу варијетета бебе–жртве, за шта бебу квалификује њена вишеструка маргиналност (одсуство трагова културе: имена, језика, рода, одећа и др.). Посебно

је издвојена тема абортуса, која се анализира у распону од греха убиства до права на убиство, афирмисаног релативно позно, најпре у модерној женској лирици (Милена Марковић, Ана Ристовић).

Посебно је разматрано крајње провокативно питање „нарцизма творца“ („за што је заједници битно да беба на неког личи, да буде нечија?“), што у ширем социјалном контексту говори о нарцизму нације, опетовању идентитетских елемената и политизацији беба у јавном дискурсу (борба против беле куге). Као особено на личје анализира се тема бионегативитета – опетовање негативних особина, судбина, искустава – обојено у већини случајева културно-антрополошким песимизмом. У истом контексту разматран је и феномен наследне кривице, који се у фолклорном и хришћанском кључу ишчитава у категоријама греха и казне, а у позитивистичко-натуралстичком – у биолошком багажу наслеђене крви.

Посебно поглавље посвећено је бебама-хибридима, било да је реч о афирмативној симбиози људског и нељудског (бајковите принцезе рођене од снега, херојски наративи и сл.), било да је реч о чудовишним спојевима са животињама, машинама, мртвима. У другој категорији посебна пажња посвећена је вампировићима, змајевићима, зооморфним бебама (кентаури, *infans agnus*, *infans anguis*, нави), те програмираним бебама (бебе-макине, дигиталне бебе, бебе-шифре), које фигурирају у антиутопијским и дистопичним наративним универзумима. Најзад, у низу троплејских варијација, Драгана Вукићевић издваја и симболичке бебе – уметничке творевине које се метафоричком пројекцијом именују и сматрају децом и потомством уметника творца (Лаза Костић, Стеван Раичковић, Иван В. Лалић), с могућим исклизнућем у хибрис прокреације, која је недозвољена или (попут Ђаволске) недовољно добра, первертирана имитација (Војислав Илић, *Мраморни убица*).

Посебно поглавље посвећено је моделативном потенцијалу жанра и начинима на који жанровске стратегије дефинишу позицију и улогу бебе, што је илустровано примерима усмених балада и мелодрама. У првом случају ауторка се задржава на кругу варијаната с централним мотивом свекрве крвнице, у коме муж убија оклеветану супругу и чедо у њој, и на песми *Бој ником дужан не остијаје* из Вукове антологије. Улога фетуса у поменутих баладама, истиче Драгана Вукићевић, јесте у посредовању дијалога између одраслих и судара „великих система култура: патријархата и патријархата, ендогамије и егзогамије, паганизма и хришћанства“.

Мелодраме, с друге стране, акцентују патос: мртве бебе у њима превасходно фигурирају као ефектна средства путем којих би публику требало потреси, ганути, узбудити или ужаснути, као у причама које су на фону демонолошких предања и гласина тематизовале сахрањивање живог одојчета (Драгутин Илић). Сасвим другу стратегију исти жанр је примењивао на изгубљену и подметнуту одојчад и децу, што је, како показује ауторка, била и продуктивна тема у хумористичко-сатиричној прози (Бранислав Нушић, *Оицијинско дете*), која је повремено задобијала и директне политичке конотације (Радоје Домановић, *Сипрагија*). У комичном кључу писци пародијски реинтерпретирају тајну рођења и очинства, а беба се од вољеног и жељеног бића трансформише у робу. Бебе у комичним наративима имају, притом, двоструку пародијску функцију: „унутар наративног света оне су генератор хумора, демистификатор одраслих, опет једна врста знака проводника, и пример пародијске фокализације кроз другог. У ширем контексту, оне су, међутим, и 'мета-бебе' преко које се успоставља комичко пародијски дијалог, креативна игра са другим текстом: креира (анти)портрет, (анти)наратив“. Њихова физиологија је, најзад, показује Драгана Вукићевић, ефектно средство карневалског травестирања озбиљних ситуација и осећања, али и мелодрамског жанра.

Финални делови књиге посвећени су теоријско-интерпретативним оквирима који су у већој мери обележили сагледавање беба у књижевности и култури – психоанализи, која се фокусира на пресимболичку фазу у одрастању детета и симболичке везе с оцем и мајком (Едипов и Медејин комплекс), и феминизам, који је у вези с бебама и рађањем активирао две основне аналитичке матрице: сагледавање родних конструкција и генерисања рода у процесу преласка из пресимболично у симболично мишљење културе, с једне стране, и телесности, као непосредне, пресимболичке (ванјезичке и прејезичке) врсте комуникације, с друге („млечно, телесно писмо“).

Беба је, напослетку, у кратким цртама постављена у нашире симболичке оквире космичке и календарске дијахроније путем пројекције рађања и смрти на циклусе природе (лето : зима) и универзума (беба–космос).

Поред низа фолклорних наратива и аутора спорадично поменутих у претходним редовима, анализирани су и текстови Јована Суботића (*Ембрион*), Растка Петровића (*Једини сан, Дан шессти*), Јована Стерије Поповића (*Роман без романа*), Гаврила Стефановића Венцловића, Јанка Веселиновића (*Сељанка, Рајар*), Светолика Ранковића (*Сеоска учишћељица*), Симе Матавуља (*Изроди*), Боре Станковића (*Нечистија крв*), Милоша Црњанског (*Сеобе*), Ива Андрића (*На Дрини ћуприја, Мара Милосница, Травничка хроника*), Владана Деснице (*Зимско њешивање*), Добрице Ћосића (*Бајка*), све до савремених остварења Дејана Вукићевића (*Кенјаур*), Мухарема Баздуља (*Последњи мушкарац*), Оливере Недељковић (*Посиљељица*), Лане Басташић (*Ухвајти зеца*) и других.

Успостављен аналитички оквир омогућио је ауторки и додатна ширења: на пример, према концептуализацији жељених беба у роману *Корени* Добрице Ћосића, према жанровима који обрађују мотив инцеста и архивирају наратив о небеској свадби, према примерима (нарочито из дубровачке књижевности) који се односе на праксу збрињавања беба у домовима за нахочад.

Књига *Бебе у њешиљељци књижевности* писана је са истинском читалачком страшћу и с изузетним познавањем српске књижевности, како оне фолклорне провенијенције, тако и ауторских текстова од Венцловића до савремених стваралаца. Дисперзиван спектар мотива, жанрова, формација преломљен је кроз подједнако разуђен теоријско-методолошки систем савремених хуманистичких истраживања (психоанализа, феминизам и теорије рода, теорија жанрова и комике, антропологија, фолклористика, имагологија, наратологија и др.), а да се притом није изгубило на кохерентности. Томе је несумњиво допринела одлично одабрана кровна тема, односно мотив изузетно присутан у литератури, коме у досадашњим анализама није био дат ни изблиза пропорционалан простор. Књига Драгане Вукићевић ту лакуну попуњава. Најзад – али не и најмање битно – *Бебе у њешиљељци књижевности* написане су изузетним стилем, који по осећају за метафору и језички обрт повремено парира анализираној грађи.

Др Лидија Делић

Институт за књижевност и уметност

Београд

lidija.boskovic@gmail.com

Примљен: 28. јануара 2022. године

Прихваћен за штампу фебруара 2022. године

ЛИПОВО ДРВО МАСТИЛОМ ОСНАЖЕНО – ЗБОРНИК ПОСВЕЋЕН ПЕТЕРУ ХАНДКЕУ, ПОЧАСНОМ ЧЛАНУ МАТИЦЕ СРПСКЕ

(Петер Хандке или Правда за човека и човечност. Зборник радова. Ур. И. Негришорац, Ј. Делић, Ј. Красни, С. Радуловић. Нови Сад: Матица српска, 2021)

Петер Хандке или њавда за човека или човечности наслов је споменице изашле 2021. године у издању Матице српске. Уредници Иван Негришорац, проф. др Јован Делић, Јан Красни и Селимир Радуловић недвосмислено су нагласили име оног у чију част је споменица настала. Али и када би име изоставили, загонетка не би успела; блеснуло би сечиво *Друјој мача* и у ушима би јасно зазвонило: Петер Хандке.

Зборник у Хандкеову част први је прилог едицији *Сјоменица њочасном члану Мајици српске* која настоји да дарује релевантне увиде у делатност Матичиних почасних делатника, како читаоцима, тако и онима којима су посвећене.

Нобеловац Петер Хандке проглашен је почасним чланом Матице српске 27. јуна 2020. године, одлуком Скупштине МС, на предлог председника Матице српске, проф. др Драгана Станића.

Зборник *њавде* има јасно уређену структуру: *Уводна реч*, коју потписује један од уредника зборника, Јован Делић. Овај пролог, како се из самог наслова чита, представља реминисценцију на пријатеља Петера Хандкеа с којим се аутор сусрео једном, на „Видиковцу“ изнад Дрине, а водио дијалог непрестано, читајући његова дела и тако стекавши пријатеља „блиског и драгог, осјетљивог и мудрог“. Делећи исти страх – од једанаестерца, аутори откривају примарно људско, које се, неминовно плаши доласка одсудног пенала у свом животу. Али и томе има лека; а он је, вели Делић, *Трајање* које Хандке ненамерно баштини својом личношћу, намерно „утврђује писањем“ и обистињује „безмјерном храброшћу“. *Уводна реч* говори и о везама Хандкеа са нашим писцима, примењивости Кишове (појетике на Хандкеово дело, као и о урученим му наградама – „Момо Капор“ за роман *Моравска ноћ*, Нобеловој која је, одлуком да се додели баш њему престала да буде оно што она денотативно јесте, и постала *Нага* „за књижевност, истину, и за Трајање и за нас поплуване и понижене“. Призивајући дух професора и академика Зорана Константиновића који исписује предговор Хандкеовој *Поџми њрајања*, Делић анализира пишчеву поетику – синтезу Бергсоновог витализма оличеног у бескрајном трајању и Витгенштајнових идеја о језику које свој најчистији вид добијају у тој песми. И поред критичарско-аналитичких способности и проницљивих увида у вредност Хандкеових дела о којима пише (*Голманов сјрах од једанаестерца*, *Друјој мач* и „диптиха о мајци“), Делић до суштине долази путем интуиције, у коју „Хандке вјерује“ и коју „његује“, а она му одашиље поруку која није упућена делу Петера Хандкеа, већ Хандкеу самом: „Не дај се, мајчин сине! Међу својима си“.

Средишњи део зборника чине *Ојлеги*, студије проучавалаца књижевности, које вишегласно говоре о једногласју Хандкеове уметности која је, као што је пре скоро једног века рекао песник матерње мелодије, створена „ради људске душе“.¹

Анђелка Крстановић и Марија С. Јефтимијевић Михајловић пишу о епифанији као значајној компоненти стваралаштва овог писца. Док Јефтимијевић говори

¹ *Сабрана дела Момчила Насјасијевића IV, Есеји, белешке, мисли*. Ур. Новица Петковић. Горњи Милановац, Београд: Дечје новине, Српска књижевна задруга, 1991, 24.

о мотивском језгру Хандкеовог романа *Несрећа без жеља* и питању самоубиства у његовом делу, Ањелка Крстановић доноси нам преглед Хандкеовог поетичког сазревања које води порекло од потпуног агностицизма у моћ речи (пишчева деконструктивистичка фаза) до заокрета који се дешава седамдесетих година прошлог века, када се Хандке, „одбацујући фиктивно“ кроз „скепсу према наметнутом језичком апарату“, ослобађа од „наметнутог идентитета“ и артикулише нову, аутентичну егзистенцију оличену у *еџифанијама*. Закључак који доноси Крстановић говори о чврстости Хандкеових уверења о књижевности као медијуму који може да мења свет, која су, путем пропитивања језичког апарата у седамдесетим годинама двадесетог века израсла у аутентичан поетолошки концепт овог ствараоца.

Страх од смрти и ужас празнине коју она доноси у роману *Несрећа без жеља* предмет су изучавања Јефтимјевић Михајловић. Ужаси празнине које доживљава приповедач писац двоструки су: долазе из правца мајчине смрти и из спознаје празнине њеног живота. Овај роман представља „интимну исповест о животу мајке Марије и филозофију ужаса испразности једног живота“, а садржи и аутореференцијани аспект – пишчеве увиде у смисао књижевности која настоји да се супротстави „ужасима празнине“. Студија Марије С. Јефтимјевић Михајловић наставља се на реконструкцију поетичког пута о којем пише Крстановић. Интимност исповести и „прича о истинској трагедији“, какву представља *Несрећа без жеља*, према увиду Јефтимјевић Михајловић прераста у „филозофски егзистенцијално усмерено“ дело које нуди „писање као могућност превладавања страха од празнине коју смрт собом носи“.

Интертекстуална студија Катарине Н. Пантовић надовезује се на проматрање *Голмановог сџраха од џенала* кроз појам „зачудности“ у студији Драгомира Костића. Како Д. Костић примећује, Хандке зачудност у „чудесном роману“ користи „антиформалистички“ пишући „о чуду које није чудо“. Без позивања на секундарне изворе, Костић пише оглед који не даје одговоре већ поставља питања којима успева да деконструише становиште о голмановом страху од пенала као метафори страха од смрти, јер је, закључује аутор, „голман остао непокретан и стрелац му добаци [добацује] лопту право у руке“; пенал је одбрањен и роман „као да се распао ни у шта“. Указујући на промену суштине филозофских питања које обрађује књижевност у размаку од непуних тридесет година, почевши од Камиевог *Сџранца*, представника филозофије апсурда, закључно са Хандкеовим голманом који Мерсоу много дугује, али од којег се суштински разликује јер није било „заспељујућег сунца ни претње по њега [Блоха]“, те он „дави жену потпуно необјашњиво, зато што му је све сметало“, Костић, чудећи се, закључује да Хандкеово дело није више чак ни апсурд“.

Катарина Н. Пантовић изналази везе између Кафкиног и Хандкеовог романа дајући сажети преглед теорија интертекстуалности и анализирајући чворишне тачке романа-близанаца, *Процеса* и *Голмановог сџраха од џенала*: уводну реченицу и име јунака, језик, стил, као и карактеризацију женских ликова. Анализирајући „модерну експерименталну лингвистичку студију у руку књижевног текста“ Пантовић предочава чињенице које говоре о Хандкеовој поетици као авангардној, јер је у његовим делима „језик извор отуђења али и агенс маште“, те да се, из тог разлога, његово дело не може сматрати „репрезентативним постмодернизмом“.

О Хандкеу као писцу чија је поетика „на прагу књижевних раздобља [...] између нове субјективности и постмодернизма“ говори нам исцрпна студија Миодрага Вукчевића који реконструише Хандкеову поетику дајући преглед рецепције критичара који се споре поводом пишчеве поетике у којој налазе „раног романтизма (Margaret Eifler)“, „класичне модерне“ (Herwig Gottwald) и постмодерне (Хенријета Хервиг), те закључује да је *Кинез бола* „роман међаш“ у којем праг представља „централну метафору“, тему границе између фикције и стварности.

Вукчевић спекулише и о разлозима због којих је у Немачкој рецепција Хандкеових дела била неповољна (Марсел Рајх Раницки) и да је она, пре свега, „изнета на рачун писца, а мање његовог дела“ чиме нехотично најављује „Тумачење Хандкеове *Моравске ноћи*“ Душана Глишовића. Д. Глишовић своје поље истраживања одређује веома широко, као „тумачење“ Хандкеовог романа о путовању које почиње у моравском селу Породин; то није путовање „из Западне Европе у Србију, него из ње по Европи“. У микропоглављима студије, аутор сагледава мотиве који творе основни заплет романа, али не заборавља ни оне који представљају „бочни завежљај“ у чвору дела. Бави се аутобиографским у роману, наративом о Балкану којег писац/ приповедач назива „његовим“/ „нашим“, посетом гробљу под војном пратњом где Писац, протагониста романа, наилази на „гробове без гробова“ који непосредно у свест читаоца призивају судбину прогнаних Срба са Косова и Метохије. Непристрасно, баш као и аутор путописа *Зимско путовање до река Дунава, Саве, Мораве и Дрине или Правда за Србију*, Глишовић примећује да је писац према Србији критичан и да је не идеализује, али да изражава жељу да се слика медија који би требало да осликавају стварност критички преиспита; Хандкеову прозу описује турска реч одомаћена у нашем језику – инат, закључује Глишовић. Од Србије Ханке прави једну врсту метафоре за одупирање глобализацији те је зато прихвата као своју: „Хандке о Србији каже, у суштини: Србија то сам ја“.

Хандкеа као ствараоца „секуларног мистицизма“ сагледава Иван Негришорац у обимној студији која се бави жанровском, стилском и тематско-мотивском структуром романа *Велики њаг*. Бавећи се питањима зашто је глумца протагониста романа, долази се до проматрања Хандкеовог схватања глуме као „доминантне форме човеког понашања у нашем добу“. Кроз пажљиву анализу ситуација у којима се глумца, протагониста *Великог њага* налази, отвара се карактер овог, наизглед, недокучивог јунака оличен у: спремности на акцију и деловање у свету, отелотворене у пешачењу, могућности поситовећивања са другим што је, примећује Негришорац, „драгоценост без које нема истинске толеранције“, и готовости да помогне другим бићима „не тражећи више разлоге или општеприхваћена начела“. Аутор студије у Глумцу види разрешење феномена *Великог њага* који то јесте „са становшта друштвеног морала“ и који то није „са становишта аутентичног“. Јунак романа, „врста Хандкеове аутобиографске креације“, осликава појам „секуларног мистицизма“ јер је уздржан поводом „исказивања разумевања трансцедентног света“. Баш као и његов јунак, и писац је „велики запиткивач и узбуњивач, храбри сањар“ који је створио „нешто аутентично и своје“, од именице – епитет „хандкеовски [...], а то је нешто највише што човек може да уради“. Иван Негришорац дао је и поетски прилог рубрици која затвара зборник, у којој лирски субјекат, Петер Хандке, контемплира над изабраним „Божијим путем“ и „спокојно гледа у дане који долазе“.

„Нова субјективност“ одредница је која је обележила немачку рецепцију Хандкеовог дела. Милан Радоичић изналази термин „нови реализам“ и тиме нуди другачију перспективу тумачења која се заснива на „интертекстуалним ткањима“ која су „инспирирана романима [Хандкеових] претходника“. Студија је замишљена и реализована као триптих који у себи садржи потпоглавља; тако је *Стиранац у Процесу* подељен на два дела и *Инијерџекстијалне увиде*, потпоглавље *Глумца и Паг* бави се топонимима у делу компаративно и у психоаналитичком кључу, поврх свега тражећи библијски подтекст у лику глумца „као богобојажљивог човека вере“, док *Несрећу без жеља* Радоичић оцењује као роман који је грађен као троугао којем недостаје трећи крак – однос са публиком, од које Хандке „не захтева дубље размишљање о симболима, већ само рефлексиву и емпатију“ према „ходочаснику несреће на путу без жеља“.

Зачудност као елемент Хандкеовог стваралаштва не изостаје ни у драми, а свакако се појачава „невербалном комуникацијом“ коју одликује предмет проуча-

вања студије ауторке Милене Ж. Кулић. Драма *Тренуци у којима ништа нисмо знали једни о другима* „једна је огромна дидаскалија“. Дајући нам преглед теорија модерног театра, Милене Кулић Хандкеов драмски опус одређује као „модеран“ и противи се становишту савремених студија о театру које се баве „крајем позоришне уметности“, те тумачи драмско дело овог писца као „жељени и неопходни поступ, чиме се театар и драмска књижевност постављају на заслужено место“.

Хандкеом као сценаристом бави се интердисциплинарни рад Јелене Марићевић Балаћ. Компаративна анализа филма *Небо над Берлином* Вима Вендерса, за који је сценарио написао Петер Хандке и Павићевог романа *Хазарски речник*, доноси нам другачију перспективу сагледавања овог кинематографског остварења, што је сагледано кроз призму барокног тока *Хазарској речника*, односно, епизоди о Петкутину (условно речено, небеском бићу) и смртној Калини, који на микроплану одражавају циљ хазараских ловаца на снове: склапање тела Адама Руханија од људских снова посредством спајања мушког и женског принципа. И у Вендерсовом филму „јединство између неба и земље постиже се остварењем љубави између смртне жене Марион и анђела Дамијела.“ Љубавна приповест коју Павић инкорпорира у византијски (барокни) ток речника, а која значи „казивање, приповедање“, налази своје савремено утемељење у филму као медијуму који на истоветан начин комуницира са публиком: „љубавна прича је, као у *Небу над Берлином*, усменог или аналогно, биоскопског карактера“, луцидно закључује Марићевић Балаћ.

Сагледавање прве песничке збирке Петера Хандкеа у контексту других уметности и „општег културног кода у времену у којем се појавила“ дарује читаоцима Растко Лончар. Студија *Сјољашњи свећ и унутрашњи свећ Сјољашњеј свећиа унутрашњеј свећиа Пејтера Хандкеа* говори о „релативизацији индивидуалне перцепције света“ лирског субјекта. Јединственост и, у исти мах, универзалност ових стихова огледа се у перцепцији себе у очима других који га „перципирају као непознаницу“. Осим тога, у Хандкеовој поезији аутор истиче и ангажовану ноту која је истакнута кроз „психолошки профил конзумента“ који се носи са „ужасима постојања у оквирума навике“.

Срђан Орсић преиспитује релевантност рецепције Хандкеовог дела како у свету, тако и код нас. Критички осврт на издања која су се појавила у српским издавачким кућама опомињу читаоце да Хандкеово дело не служи само као декор који би потврдио или оспорио ванлитерарне чињенице. Назвавши Хандкеа „пророком неке будуће стварности“ Срђан Орсић „пророчки“ закључује да ће додела Нобелове награде овом писцу бити „подстицај [проучаваоцима] за реактуелизацију Хандкеовог дела у Србији“.

У *Сјоменици њочасном члану Мајице српске* налазимо и *Сведочанства* која, уз *Огледе*, чине срж овог зборника. Када би био лишен личне призме сагледавања Хандкеовог људског делања, зборник би изневерио један од основних постулата његовог дела – аутентичност. Лична искуства која задобијају универзални значај превођењем у литерарни свет, баш као и Хандкеова проза, отварају се текстом Душанана Пајина *Књижевни њујевеи Пејтера Хандкеа*, који се бави биографијом и библиографијом овог писца, с посебним освртом на Хандкеова дела која говоре о злочинима НАТО бомбардовања над Србима.

Тематски истоветан, али стилски различан, јесте текст Зорана Аврамовића који се не либи да говори о прошлости недвосмислено, описујући пут Петера Хандкеа, од усамљеног али одважаног гласа који стаје у одбрану Србије до Хандкеа, добитника Нобелове награде коју је, између осталог, примио управо за дела у којој је бранио усамљени народ, а то су *Правда за Србију* и *Историја иза њиријовесћи: есеји о Југославији*, о којима пише Аврамовић у свом сведочанству. Оштрицом своје речи Аврамовић се обрачунава и са српским критичарима Хандкеа, али не

заборавља ни његове браниоце, те закључује: „Стварност Србије је оно што Хандке мисли и опажа“.

Гојко Ђого исписује „песничко сведочанство“ поигравајући се језиком баш као што то чини и Хандке, „Ћук у Моравској ноћи“, „неуморни путник“ који, према запажању аутора, „упоредо с модерним и постмодерним умешно користи и старе поетичке поруке“, као што је „драмски канон о јединству места, времена и радње“. Писац који „не воли повишену реторичку температуру“ повисио ју је у енклавским сликама у којима „свака секвенца, свака реченица уједа за срце“.

Сведочанство песника Селимира Радуловића, прозно изражено, у прилогу под називом *Пејтер Хандке – будиитељ душа које спавају* говори, пре свега, о Хандкеовој песничкој природи која је „свакога трена свесна живота који живи“, те се, и поред тог, тешког бремена „овај изузетни човек и изузетни писац“ опредељује за *истину*.

Утиске после читања Хандкеове *Историје иза њријовести* сабирају Слободан Самарџић и Милета Аћимовић Ивков потврђујући значај Хандкеових настојања да аутентично, али и чињенично дочара оно што је у Србији видео својим очима у временском периоду од 1991. до 2011. године.

У овој рубрици објављено је и *Писмо српских интелектуалаца Нобеловом комитету, иностраној и домаћој јавности – Стојо харанјама њријив Пејтера Хандкеа*, у којем дижу глас против дела западне јавности који оспоравају „права савременом човеку да каже шта мисли“ и „притом“ му угрожавају награду „за књижевнoуметничко дело“.

У том духу, о *Другом мачу* и архетипским слојевима овог романа, пише и Никола Маринковић који хришћански закључује да је чин ослобођења у опросту, који представља „моменат епифаније“, како се може окарактерисати и гледалачко искуство представе *Каспар*, настале према истоименој Хандкеовој драми, о којем говори Будак Владимир.

Крај сопственог путовања с Хандкеом Радомир Уљаревић приводи романом *Година кроз ноћ исјричана*. Издавач и уредник овог дела у Србији исписује текст о њему насловљен у стилу Хандкеове збирке песама – „Ток свести тока несвести тока свести“ и у њему роман карактерише као оно „што претходи књижевном“, те својеврсни „бег у сан“. „Од чега“, пита се Уљаревић, „аутор заправо бежи“?

Хандке не бежи, иако је „Нешто пошло по злу“, како то истиче Живојин Ракочевић, јер је Југославија „васкрснула“ само да да би се удружила против писца на чију је главу „сручила“ толико „неписмености, некреативности и глупости“. Он не бежи, већ стоји испред „Богородичине фреске са котарицом у Призрену“ – „Хандке зна да је фреска лепа“.

У епилогу достојног „човека човечности“ пишу песници у рубрици насловљеној кратко – *Поезија, ѡроза*. Ту је Бећковићева посвета неумољивом Хандкеу који пише о судбини народа за који је „Гете/ Највећи међу Немцима/“ рекао „да народ који има такву поезију/ Заслужује бољу историсјку судбину“. Парадокс који је уједно и поента песме састоји се у Хандкеовом понављању чињенице због којег му је „узета Гетеова награда“ „јер беше зашло/ Сунце духа и поезије/“.

Радомир Андрић објављује *Пошраћу за лековитом ѡшцином*, која опевава Хандкеа-путника, док је песма *Зашочник Ђорђа Сладоја* испевана у тону захвалнице због ослобођења лирског субјекта страха „од језика немачкога/ срѣбе док кипи из вокала/“. Сладојева песма говори о ослобођењу лирског субјекта који је, посредством читања Хандкеових дела, постао отворенији према свету.

Миодраг Радичевић исписује песму слободним стихом која се, колоквијално речено, може интерпретирати на тај начин – слободно; можда је рећ о поетски уобличеном документу, можда о сањарењу, а можда је ова поетска цртица обична књижевна мистификација. Било како било, Радичевић убедљиво преноси атмосфе-

ру јесење вечери у интимној атмосфери испијања с нашим Петером, од милоште Пером, како га назива лирски субјекат.

Акростих *Хандке на Морави* доноси Верољуб Вукашиновић користећи се, сада је већ могућно рећи, емблематиком Хандкеове бити које представљају Велика Хоча, Ораховац, Морава и *инаић*. Оне представљају штит Петеру Хандкеу али и самом лирском субјекту, чије се душе у завршним стиховима сливају у поклич пркоса : „Из ината нећу овај дан да дам!“

Благоје Баковић испевава песму „на народну“, у симетричном осмерцу, под називом *Врх од њромобрана*. Ова романтичарски интонирана песма, поентирана алузијом на Костићеву *Међу јавом и мед сном*, упућује читаоце на Хандкеа као врело инспирације лирског субјекта који песму испевава.

Мирослав Алексић у песми *Сирелчев ситрах од њенала*, метафоризацијом фудбалске утакмце, тематизује историјска превирања. Голман-песник „у неописиво неописивом плавом дресу“, који ћемо ми описати као византијско-плати, опире се коби оличеној у стрелцу против којег се бори *Друћим мачем*: „Зашто си ми побио жетеоце у Старом Грацком/ онакве момке, витезове без оружја,/ то су ми били непрелазни штопери?! И зашто ти стрелче уосталом толико лажеш?! Зар је могуће баш тако лагати данас на свету?!“

Драган Јовановић Данилов дарује Петеру Хандкеу миљковићевски испевану песму о пролазности постојања против које устаје и, стога, поручује ватри, њеној метафори, да слободно каже „грани да процвета и људима несталим са фотографија да полете“.

Песма и прозна цртица Драгана Хамовића допуњавају сведочанство Радомира Уљаревића у којима се пише о Хандкеовој готовости да „туђе невоље прими за властите“:

Без крупних речи и патетичних гестова, без ватре и грађења себе жртвом и када је бивао статусно ускраћиван, жигосан и потискиван. Вољно примајући ударце намењене омрзнутом народу и земљи у којој се отпрве није осетио странцем. И где је умео да препозна и своја прибежишта и баснословна места. Као, рецимо, у осамстолетној Великој Хочи, у Метохији, с чашом племенитог домаћег вина, у изнутра слободној енклави, опкољеној империјом привидне слободе. Таква награда вреди више – јер се дубоко у души задобија и оверава.

Зборник *Петер Хандке или њравда за човека или човечности* сабира *Огледе* различитих теоријских полазишта и истраживачког сензибилитета, *Сведочанства* „повишене реторичке температуре“, и, коначно, *Поезију* насталу „међ јавом и мед сном“ – опојну, а у исти мах блажену, мирну и немирну, описиво неописиво, да се послужимо речима песника, који творе кохерентну слику „човека усред нечовечности“, Петера Хандкеа. Објашњавајући роман *Година за ноћ исјичана*, Радомир Уљаревић наводи илустративан цитат из романа који изговара приповедач, можемо слободно рећи и, Петер Хандке. Ми га овде преносимо:

Ова лија њако снажно сјоји њу као да кроз њу њече моје масишло, и додајемо: узмете ли у руке овај зборник, осетићете *блаи мирис лије*.

Мрр Емилија А. Појовић

Универзитет у Новом Саду

Филозофски факултет, докторске студије

Примљен: 22. маја 2022. године

Прихваћен за штампу јула 2022. године

НА ХЕРМЕСОВОМ ПУТУ

(Душан Живковић. *Хермејизам у лирици старијег века*. Крагујевац:
Филолошко-уметнички факултет, 2021, 267 стр)

Књига *Хермејизам у лирици старијег века*, објављена у Библиотеци Црвена линија Филолошко-уметничког факултета Универзитета у Крагујевцу, бастиону савремених филолошких истраживања, представља особену историју светске лирике старог века испричану кроз феномен херметичности. Ова филолошка, али и интердисциплинарна студија енциклопедијског захвата, указује како на присуство, порекло, природу и функције херметизма у египатској, грчкој и римској лирици, тако и на херметичну природу лирике од њеног постанка. Један од имплицитних циљева овог Живковићевог минуциозног аналитичког подухвата који плени у богатству детаља, јесте упозорење на опасност од колоквијалне употребе термина *хермејично* када се лирске песме без претходне детаљне интерпретације одређују као херметичне, односно нејасне. Полазећи од релевантних истраживачких резултата где се открива херметичност као особина лирског песништва, проблему се приступа кроз анализу конкретних песама које припадају корпусу лирике старог века и трага како за директним тако и за скривеним интертекстуалним везама и начинима испољавања духа херметизма као посебног синкретичког феномена. Видевши Хермеса Трисмегистоса као бога интердисциплинарности, а посебно филолошких дисциплина, Живковић своје интерпретативне делатности спроводи кроз откривање уланчавања текстова лирике старог века и херметичких списа, крећући се и сâм „Хермесовим путем” који не представља само скуп учења већ и њихову практичну примену. На овако метафорично именован процес трагања за сазнањем указује и херменеутика као дисциплина која подразумева вештину тумачења и прелажења пута од значења до смисла. Утемељујући свој истраживачки рад у алхемијским концептима који се лако могу применити и у хуманистичким односно филолошким наукама, објашњени су принципи симболизације, метафоризације и алегоризације у одабраном лирском корпусу. Аутор доводи у везу интертекстуалност и метатекстуалност као савремене теоријске појмове са старим херметичким принципима текстуалних умрежавања и посматра директне интертекстуалне везе између херметичких учења и поетске праксе лирике старог века, најпре кроз анализу основних херметичких списа – *Corpus-a Hemiticum-a* и *Tabula-e Smaragdina-e* – али и индиректне аналогије са општим духом херметизма, као и везе између херметичких учења и других митолошких, филозофских и религијских система.

Након детаљно обликованог методолошког увода и синтезе књижевноисторијске и књижевнотеоријске основе, у другом поглављу, хронолошки се приступа најпре култу египатског бога Тота. Од његових многобројних функција, најважније је рећи да се јавља као први филолог, изумитељ писма и творца језика, те заштитник писара. У египатским списима посебно се наглашава престиж писарског позива као најузвишеније професије. С друге стране, у анализираним текстовима може се уочити и то да писар испољава своју понизност и скромност, што ће касније прерасти у један од средњовековних топоса хришћанске књижевности. Корпус анализираних староегипатских текстова обухвата *Химну Тоју* из *Мемфиске теологије*, *Египатску књижу мртвих*, *Химну сунцу* фараона Ехнатона, *Химну Тоју* фараона Хоремхеба, *Велику Хоремхебову химну Тоју*, Напис на папиросу, *Молићву*

Тоџу за веџџину у њисању, Молитву Тоту за мудрост на путу његове службе и *Химну Филе њосвећену Тоџу*. Египатске мистерије сунца и метафора нове зоре тако улазе у средиште интерпретације и пресудно утичу на обликовање египатско-грчког херметизма који ће подразумевати прожимање науке, поезије и мистике. Живковић запажа како се египатски култ сунца пренео преко Тотових учења на египатско-грчки култ Хермеса Трисмегистоса, о чему сведоче текстови из поменутих списа *Corpus Hemicum* и *Tabula Smaragdina*.

Треће поглавље књиге посвећено је хеленској цивилизацији и хеленској лирици, те се најпре указује на то како је грчки бог Хермес заузео место и атрибуте египатског бога Тота. Ово поистовећење, наиме, није пуко пресликавање, будући да је античка традиција надоградила фигуру египатског божанства. Средишњи део овог поглавља садржи три веће целине у којима је фокус најпре на миту, потом на филозофији, а онда и на лирским текстовима. Аутор разоткрива митско порекло Хермеса, задржавајући се највише на миту о његовом рођењу, као и на миту о изуму лире. Хермес је остао упамћен као творац овог инструмента од којег и именом настаје лирска поезија. На лири је испевао и прву песму старогрчке цивилизације, о љубави између Зевса и Маје, његових родитеља, где је прославио енергију из које је створен. Хермес постаје и гласник богова који се Зевсу заклинје да неће лагати иако не може да обећа да ће увек говорити целу истину. Одатле потиче и амбигвитет, али и само јединство супротности као херметички принцип који ће опстајати како у лирици, тако и у науци која је тумачи. У оквиру митских аспеката указује се на симболику камена, а посебно на везу између Хермеса и Аполона који продужава Хермесов лирски дух, као и на однос Хермеса и Диониса. Значајно је уочено да Хермесова посредничка енергија одређена управо амбигвитетом оплемењује обе стране – и аполонијски и дионизијски принцип. Важна је и веза између Хермеса и Пана, односно Хермеса и Орфеја којем Аполон даје лиру, али и Хермеса, Орфеја и Еуридике. Орфеј заправо постаје херметички теолог, док је Хермес Трисмегистос био први теолошки аутор. Овде се истражују и везе између Хермеса и Елеусинских мистерија, а потом и однос херметизма према мушком и женском принципу кроз мит о Андрогину, односно мит о Хермесу и Афродити из чије љубави и настаје савршени спој у Хермафродиту. Живковић тако сматра да је Тотово и Хермесово јединство утицало и на египатски и на грчки концепт антропоморфизованих божанстава.

Као важан аспект сагледавања веза култа Хермеса Трисмегистоса и античке мисли, издваја се и однос према филозофији Питагоре, Хераклита и Платона, док се најзанимљивија запажања издвајају у читању лирских песама, што и јесте главни предмет ове књиге. Пажљивим кретањем по текстовима грчке античке лирике од Хомеровских химни Хермесу, преко песама Архилоха, Сафо, Алкеја, Солона, Стесихора, Ибика, Бакхилда, Пиндара, Иона са Хија, Скитина, мало познатих Платонових лирских записа, све до епске Хомерове *Одисеји* где се Хермес јавља управо као Одисејев помагач, открива се мрежа интертекстуалних релација значајна за откривање улоге херметизма у песничком искуству. Анализирајући Хермесове химне, Живковић увиђа да је Хермес предвидео долазак нове зоре, препород тј. ренесансу у историји светске цивилизације, која је поново институционализовала херметичка знања.

Као посебно значајан, издвајамо део у оквиру трећег поглавља који је везан за александријски период, где аутор увиђа релације између херметизма и првих античких филолошких списа. Александрија је заправо била кључно место за синтезу херметичких идеја, али и за сусрет и међусобни утицај херметичких и хришћанских учења. Александријски филолози су направили концепт библиотеке као универзума међусобно повезаних текстова динамичке унутрашње структуре. Да је Александријска

библиотека храм знања и лавиринт умрежених знакова, показано је и кроз детаљно читање лирике Калимаха, Филете, Хермесијанакта, али и александријског еротичког фрагмента *Fragmentum Grenfellianum*.

Четврти део студије посвећен је односу херметизма и римске античке лирике. Култ Хермеса Трисмегистоса у Риму чува како хеленски тако и египатски дух. Долази до новог херметичко-меркуровског синкретизма, насталог модификацијом египатско-грчког херметизма. Као кључни детаљ аутор издваја то да се Тот, заштитник књижевности и писане речи, спојио са Хермесом, изумитељем лире. За римску митологију важан је култ Меркура који је водич душа и гласник богова као и Хермес. Он је директно утицао и на друштвено-политичке околности, иако је био заштитник књижевности и културе. Јединство микрокосмоса и макрокосмоса које карактерише Меркура Три пута највећег (*Mercurius ter Maximus*) спаја астролошко, алхемијско и поетско, а што је аутор показао кроз изабране лирске текстове Катула, Вергилија, Хорација, Овидија, Проперција и на крају Боетија. У лирици овог последњег је мост између хришћанства и херметизма, лук помирења старих херметичких тајни и хришћанске вере, наде и љубави.

Линијом херметичког порекла целокупне лирике, у студији Душана Живковића јасно је указана траса преобликовања митског садржаја, филозофских идеја, филолошких достигнућа, па чак и рефлексија из природних наука. Треба је читати с пуном пажњом, уз задржавање на богатим експликативним фуснотама у којима се открива ауторов стваралачки замах, широка ерудиција и познавање многобројних појединости које откривају енциклопедијски карактер ове јединствене студије у српској науци о књижевности, како по њеној теми и корпусу, тако и по интердисциплинарној истраживачкој методологији којом се текстовима прилазило. Пажљивим читањем рукаваца монографије, откривају се рачвасте стазе које ће упутити на постструктуралистичку интенцију и постмодернистички дух њеног аутора. Из њих ће се између осталог сазнати и то да, поред огромне већине лирских творевина испеваних у част Тота и Хермеса, постоје и оне које имају амбивалентан, па чак и пародирајући однос према херметичком духу, којима се аутор овде није бавио. Још важније, сазнаћемо и то да је ова студија само прва у низу и да са радошћу можемо очекивати следећу, која ће се бавити односом херметизма и хришћанства у периоду средњег века и ренесансе.

Књига која није значајна само за историју светске лирике, већ и за кључне теоријске поставке о природи поезије, прави је пример интертекстуалности као модуса читања на којем стасави савремени читалац. Спајајући многа сазнања, укидајући границе међу научним дисциплинама, она се чита попут узбудљивог романа у којем се сâм аутор јавља као један од Хермесових гласника, тумача и настављача његове мисије, што сазнајемо у последњим редовима ове књиге, који ће најбоље заокружити и наш приказ: „Пошто је Хермес Трисмегистос вечно присутан у универзалном садашњем времену, ове речи су делови његове поетске и филолошке објаве коју исписује у 21. веку, призивајући и оживљавајући египатске, грчке и римске мистичне фигуре и енергије.”

Др Јелена С. Младеновић

Универзитет у Нишу

Филозофски факултет

Департман за србистику

jelena.mladenovic@filfak.ni.ac.rs

Примљен: 6. маја 2022. године

Прихваћен за штампу јула 2022. године

РАЗНОВРСНИ ЖИВОТИ ИСИХАСТИЧКОГ ПОСТМОДЕРНИСТЕ ИВАНА НЕГРИШОРЦА

(*Поезија је вечијо рађање и умирање*, зборник, ур. Јован Делић,
Фондација Група Север, Центар за културу Плужине, 2022)

Поводом награда „Жичка хрисовуља“ и „Златни крст кнеза Лазара“ приређени су зборници критичких радова *Иван Нејришорац, ѿесник* (Краљево 2012) и *Иван Нејришорац: ѿесничке и културолошке доминаније* (Грачаница 2020). Ове 2022. године, објављен је зборник радова *Поезија је вечијо рађање и умирање*, након научно-стручног скупа који је одржан 2021. године у Плужинама у оквиру јубиларног 50. програма „Пјесничка ријеч на извору Пиве“. Зборник обухвата тринаест радова о поетском делу Ивана Негришорца, селективну библиографију и реч песника као својеврсни поговор. Мистични кругови рађања и умирања у поетском смислу назначени у последњем тексту у зборнику, насловљеном баш као и зборник, у којем Негришорац подсећа на следеће: „у свакој својој песми сам умро и у свакој сам се поново родио“, кореспондира с оним што је песник записао у „Жичкој исповести“ о књигама *Пошјајник* и *Свешћилник* („Обе књиге начинио је аутор који је, с монашком посвећеношћу, спреман да сасвим нестане, па и умре, да би се рекреирао некакав поетски дух који припада читавим колективима, епохама или просторима“). *Чудесна ѿодсјицајности* Петра Коришког и Јована Лествичника уноси чудо светлости у ум и у душу, које, записује песник, „већ миленијумима успешно поништава превласт светске таме и на светлост дана износи једноставну истину о присуству божанског смисла“. Пред одговорима које песник „тек треба да разуме, осветли и формулише“, Негришорац подвлачи да је једна од најважнијих појава људскога живота управо садржана у „чину буђења бића које настаје уласком Светога духа у празну љштину човекове телесности“. Негришорац улогу песника своди на функцију скриптора, који записује оно што неко други изговара (у „Жичкој исповести“ то је анђео чувар који никада не наводи на зло, док је у тексту у зборнику о којем је реч то „некакво идеално биће које (...) на мој глас утиче као да је савршено реално и као да је стално присутно ту негде, међу нама који живимо у овом времену у којем се моје писање обавља“). Овај зборник радова осмишљен је и конципиран као одгонетање *мистичке доживљаја* коју је Негришорац уобличио у поезију, као потрага за истином у лутањима исихастичког постмодернисте и дијалогом са свим оним што песника окружује и што, уз поезију и (с)мисао, смело подноси.

Трагањем за истином скривених светова, настале су књиге *Пошјајник* (2007), *Свешћилник* (2010), *Камена чћенија* (2013), *Мајични млеч* (2016), *Оћледала Ока Негремана* (2019), а аутори текстова о Ивану Негришорцу, пишући о овим књигама, на понеким местима су управо они сеизмографи („који региструју и најмање потресе“) о којима пише песник. Уредник зборника Јован Делић у тексту *Свешћилосни камени сћуб сјећања* истиче песничку обузетост породичним завичајем и домом (песничко име Негришорац) и истиче да је *Пошјајником* Негришорац постао „препознат и прихваћен као пјеснички новорођен, преображен и прибран међу пјесничке националног значаја“. Обнављање везе са српско-византијском традицијом Делић види у песничко-интелектуалном дијалогу с Милорадом Павићем, Иваном В. Лалићем, деспотом Стефаном Лазаревићем, Рајком П. Ногом, Његошем, Попом и врло често Бећковићем. Исихастичку духовност и заједничко деловање и мисао,

посебно у *Матичном млечу*, истиче и Селимир Радуловић у тексту *Уводна реч о закучастом ђесничком рукопису Ивана Неџришорца*, наглашавајући да у српском песништву нема песника који је толико мењао „свој лик и своју лиру“. Указујући на промену песничке мисли од *Светилника* до *Оледала Ока Негремана*, Радуловић сведочи о судару митологије и метафизике, колективне и индивидуалне приче, молитве и топле људске речи. Поетичке преображаје Ивана Неџришорца који сежу до најчистије молитве, Зоран Ђерић у тексту *Поезија Ивана Неџришорца као молићива* види као писање по пергаменту, у којем је саздан дијалог с Богом: „Госпoде, / Ако ми икада више / Снаге будеш дао / Да напишем по који стих / Нека то буду само речи / Достојне Твога благослова“ (У *Московској цркви Троицко-Голеницичевој. Песник у молићиви*).

Песничко путовање Ивана Неџришорца, почев од књиге *Трула јабука* 1981. године, кретало се од неоавангардног поетичког кључа до традиционалнијег начина певања, што потврђује мисао Ђорђа Сладоја да „значајне и велике поезије нема без стваралачког суочења са кључним вриједностима историје, мита, културе и религије оне језичке заједнице којој пјесник припада“. Текст *Духовни преображај у ђесничкој трилогији Ивана Неџришорца* Сладоје заснива управо на превирањима унутар песничке мисли, од *Пошјајника*, по Сладоју најизворније Неџришорчеве књиге, до *Светилника*, књиге о самом темељу нашег духовног постојања – Хиландара. Сладоје записује да је Неџришорца песник „наглашене културолошке свијести, великог знања и занатског умијећа, модерног сензибилитета и изоштраних чула за религијске и метафизичке садржаје“ и песник који брани оно што се чини изгубљено („Има међутим извесне чари / И неког вишег смисла можда / Већ изгубљене бранити ствари / Пропало царство – мртвог вожда“, *Лом*, Ђ. Сладоје). Књига *Камена чийенија* (2013), о којој је писао Будимир Дубак, усмерена је на истраживање историјских слојева од 7. до 21. века, углавном на подручју Црне Горе, а појављују се и владике црногорске и писци (Стефан Митров Љубиша, Симо Магавуљ, Лаза Костић, Љуба Ненадовић). Истом књигом бавила се и Јелица Стојановић, истражујући језичке слојеве и њихове стилско-поетске функционалности, у намери да помогне у књижевној анализи на особен начин. Језички богату и узвишену поезију, ауторка текста види као пример доброг осећаја за језик, за ијекавицу, за дијалекат и изворно народни језик.

Синиша Јелушић у свом раду *Поетика дојме / ђоетика јереси двије молићиве Ивана Неџришорца* прати тзв. „ријеч Богу“ у Неџришорчевој поезији, трагом учења Светог Иринеја Лионског, који је тврдио да је без Божије помоћи немогуће спознати Бога: „Нико не може знати Бога, ако га Бог не научи, тј. Бог се не може познати без Бога“. Закључујући да Неџришорчеве молитве проистичу из дубоке посвећености, Јелушић каже да његова поезија припада „оним посебним вриједностима до којег пјесништво овакво, без сумње необично оригиналног жанровског одређења, уопште може доспјети“.

Док Александар Петровић у тексту *Песник као кайехон* покушава да проникне у песништво и дело Ивана Неџришорца у односу према рату и апокалипси, устајањем против издаје и добијањем рата у свету идеја и поезије, запажајући да се често налазимо у рату који и не примећујемо и не знамо његове изворе, јер „главни проблем зашто људи ратују у појавном свету је што су заборавили суштину“, па је „рат који води песништво битка за душу“; аутор указује и на филолошку блискост са индоевропском културом (Неџри – кршна; шор – пролаз/пур, Неџришорца – Кршнапур). Александра Стевановић, са друге стране, сагледава путописни роман у стиху Ивана Неџришорца *Оледала Ока Негремана*, с посебним освртом на песнички триптих у тематској целини *Умивање душе* посвећен одласку кнеза Божидача Карађорђевића у Индију. Песничком збирком *Оледала Ока Негремана* бавили су

се и Радоје Фемић и Јелена Марићевић Балаћ. Фемић се бавио поетиком лирског путописа који је све само не туристички, већ је путовање конотирано као „умивање душе“; а Јелена Марићевић Балаћ је у тексту *Огледало као значењско језиро њујојисној романа у стиховима* Огледала Ока Недремана *Ивана Негришорца* истражила метафору огледала као призме кроз коју се увиђа значај српске културе, наслањајући се на Његошево *Огледало српско*, стих „Гледа мајмун себе у зрцало“, Борзичева *Зайадно-источна огледала* и Шелијеву метафоризацију огледала поезије. Песничко преображење било је занимљиво и Растку Лончару, који је у тексту *Конкретности и косиреји Ивана Негришорца* сажето тумачио све недоумице које су довеле до суочавања: „Негришорац је за четири деценије трагања и одрицања и конкретног и баналног костретног у песништву, дошао близу високој тачки, не са које се може да отисне до Речи – што би била икарска земља – већ да брујање Речи кроз молитву (...) донесе онолико колико то допушта једна стваралачка неоптерећеност пролазним, модним и постмодерним“. Трагом Растка Петровића, Антоније Симић се бавио телом у поезији Ивана Негришорца, заснивајући своје тумачење, најпре, на анатомизацији тела и медицинском приказивању („Лежим у кади Од мајке, / у хлороформу Низ длаке / прса Ту јео, / дисао Одсекли и повезали Ту / извадили гној, сЛепо / црево / ИсцуРило“). Симић, даље, наглашава немогућност еротизације тела, десакрализацију дојки и пупка, тело као тамницу, дуалитет духа и тела, повлашћене делови тела и тело код Негришорца у контексту хришћанства.

Зборник допуњује селективна библиографија Ивана Негришорца од 348 јединица које су Исидора Станић Тот, Наташа Малешевић Антонијевић и Гордана Ђилас врло прегледно, по хронолошком принципу, поделиле на поезију, роман, драме, радио-драме, књижевну критику и есејистику. По азбучном принципу презимена аутора дати су радови о Ивану Негришорцу. Овај зборник у част Ивана Негришорца разноврсношћу проучаваних тема нуди значајан увид у поезију, песничка и људска преиспитивања, као и надрастање жанровских актуелности и као таква представља важну публикацију не само у даљем проучавању дела Ивана Негришорца, већ и српске књижевности, пре свега поезије.

Мср Милена Ж. Кулић

Матица српска

Одељење за књижевност и језик

milenakulic1@gmail.com

Примљен: 14. августа 2022. године

Прихваћен за штампу септембра 2022. године

УПУТСТВО ЗА ПРИПРЕМУ РУКОПИСА ЗА ШТАМПУ

Часопис *Зборник Матице српске за књижевност и језик* објављује оригиналне радове из свих области истраживања књижевности (књижевна историја, теорија књижевности, методологија проучавања књижевности, компаративистика), грађу и приказе, као и лингвистичке радове који су непосредно везани за проучавање књижевности. Радови који су већ објављени или попуњени за објављивање у некој другој публикацији не могу бити прихваћени. Ако је рад био изложен на научном скупу у виду усменог саопштења, податак о томе треба да буде наведен у посебној напомени при дну прве стране чланка.

Језици рада су српски језик, остали словенски језици, енглески, немачки и француски. За радове на српском језику примењује се *Правилник српског језика* Митра Пешикана, Јована Јерковића и Мата Пижурице (Нови Сад: Матица српска, 2010).

1. ПРЕДАЈА РУКОПИСА

Рад послати одштампан на адресу: Уредништво *Зборника Матице српске за књижевност и језик*, Матица српска, Улица Матице српске 1, 21000 Нови Сад, Србија. Електронску верзију рукописа у Word формату послати на адресу: milena.kulic@maticasrpska.org.rs. 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.). *Коїниївнolinївисїичка 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 Владан Бајчета
Институт за књижевност и уметност

Др Мирјана Бојанић Ћирковић
Филозофски факултет у Нишу

Др Слободан Владушић
Филозофски факултет у Београду

Др Јован Делић
Филолошки факултет у Београду

Др Душан Иванић
Филолошки факултет у Београду

Др Миодраг Лома
Филолошки факултет у Београду

Др Радивоје Микић
Филолошки факултет у Београду

Др Предраг Петровић
Филолошки факултет у Београду

CONTENTS

DUŠAN IVANIĆ. Scientific method and scientific moral (Bogdan Popović). ĐURĐINA ŠIJAKOVIĆ MAIDANIK. Cruelty and the rocky ground: Euripides' *Electra* in Danilo Kiš' adaptation. IVANA IVANIĆ and SVETLANA TOMIN. Hieromonk Makarije, typographer from Cetinje and Wallachia – the question of identity. NADA SAVKOVIĆ. Dositej's seven favourite books. VUK PETROVIĆ. (Un)earthly meaning of cure in Kafka's short story "A country doctor". LJILJANA M. ČUK. Narcissus and longing for reflections – doubles in nabokoviana. JELENA PANIĆ-MARAŠ. Avant-garde heritage in the children's poem *mad bicycle* by Aleksandar Vučo. OLJA S. VASILEVA. Essay – time – getaway: Branko Miljkovic. VIOLETA R. MITROVIĆ. The image of the Battle of Kosovo and the Kosovo vow in Borislav Pekić's *The golden fleece*. JELENA MARIĆEVIĆ BALAĆ. An eco-poetic interpretation of Polish and Serbian poetry (Wisława Szymborska and Miroljub Todorović). ANA D. KOZIĆ. Prayer in contemporary Serbian poetry (Ivan V. Lalić, Ljubomir Simović, Matija Bečković). ĐORĐE M. DESPIĆ. Lyrical experience of the world in the poetry of Vojislav Karanović. THEMATIC CHAPTER: TWO HUNDRED YEARS OF DOSTOJEVSKY. DEJAN D. MILUTINOVIĆ. Dostoevsky's Siberian exile. KORNELIJE D. KVAS. Two novels in the novel *Devils* by F. M. Dostoevsky. SOFIJA SKUBAN. Duality as the essence of being: the phenomenon of split personalities in Fyodor Dostoevsky's *The brothers Karamazov* and Ivo Andrić's *The damned yard*. THEMATIC CHAPTER: ONE HUNDRED YEARS OF ULYSSES: MINA M. ĐURIĆ. Joycean paradigm of Serbian literature of the 20th and the 21st century. DANICA IGRUTINOVIĆ. Water as metaphor in Joyce's *Ulysses*. CONTRIBUTIONS AND MATERIALS. REVIEWS.

Зборник Матице српске за књижевност и језик излази годишње трипут,
у три свеске, које чине једну књигу.

Редакција 1. св. LXX књиге Зборника Матице српске за књижевност и језик
закључена је 7. новембра 2022. године.

Штампање је завршено децембра 2022.

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 Вишњекруна*

Тираж: 500

Компјутерски слог: Владимир Ватић, ГРАФИТ, Петроварадин

Штампање Зборника Матице српске за књижевност и језик помогло је
Министарство културе и информисања Републике Србије
Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије

Штампа: Сајнос, Нови Сад

CIP – Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад
80+82(082)

ЗБОРНИК Матице српске за књижевност и језик /
главни и одговорни уредник Јован Делић. – 1953, књ. 1– .
– Нови Сад : Матица српска, 1954– . – 24 cm
Три пута годишње.

ISSN 0543-1220

COBISS.SR-ID 9627138