



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 СЕДАМДЕСЕТ ПРВА (2023), СВЕСКА 1

МАТИЦА СРПСКА

САДРЖАЈ

Ситуације и чланци

Др Миодраг Лома, <i>Увиди Ђорђија Вуковића у његову синесетезију</i> .	7
Др Јасна Стојановић, <i>Шпански књижевни критичар Енрике Дијес-Канедо о српској народној поезији</i>	31
Др Снежана Ј. Милојевић, <i>Послушност као идеална форма хришћанске љубави између очева и синова у српској житејској књижевности</i>	47
Мср Владимир Д. Папић, <i>Књижевни лик као посредник средњовековне естетике: Еко – Павић – Памук</i>	67
Др Александра В. Јовановић, <i>Т. С. Елиот и естетика бриџанског модернизма</i>	87
Јована М. Копања, <i>Еролошки аспекти Спанковићеве прозе у контексту модерне српске прозе кроз персонификоване женске ликове</i>	101
Др Страхиња Д. Полић, <i>Поема – терминолошки и(ли) концептуални фенолошки проблем?</i>	119
Мср Милица М. Кецојевић, <i>Модерна српска поезија кроз призму Миодрага Павловића</i>	141
Др Горан П. Корунковић, <i>Субјект космологијско-метафизичког знања у поезији Васа Поје и Радована Павловског</i>	161
Др Нермин С. Вучељ, <i>Побијање Пјера Бајара, или – како да говоримо о књижама које смо прочитали</i>	179
Мр Дејан Милорадов, др Имре Кризманић, <i>Дефинисање бионима у речницима српског језика</i>	195
Др Ана М. Стојановић, <i>Границе као узрок неразумевања и преводјење као универзални језик</i>	217
Мср Никола Санковић, <i>О синонимском односу лексема васиона, космос, свемир и универзум</i>	225

Прилози и траћа

Мср Јована Л. Војводић, <i>Непознати писма Иве Андрића Младену Лесковцу</i>	243

Испраживања

Др Ксенија Миловановић, <i>О испраживању књижевне дела Данила Бањског</i>	263

Поводи

Лексикон писца српске књижевности

Иван Негришорац, <i>Лексикон писца српске књижевности: природа, особине и место у енциклопедијском систему Мајнице српске</i>	275
Др Никола Грдинић, <i>Системајски облик рада</i>	281
Др Јован Делић, <i>Енциклопедијски прелист Мајнице српске</i>	285

Прикази

Др Катарина Беговић, <i>Наслеђе и стварање – словенска и српска књижевна мисао кроз векове</i>	289
Др Владимир Р. Поломац, <i>О синтакси и стилу српскословенских текстов</i>	293
Мср Лука З. Николић, <i>Метаисторија историјског речника српског језика</i>	298
Мср Александра Ј. Брајовић, <i>Сјомен великану српске културе Јовану Мушкашировићу и његовој јолиничкој и просветитељској мисли</i>	304
Др Данка Вујаклија, <i>Вредан прилог корпусној дијалектологији српског језика</i>	306
Мср Сања П. Перић, <i>Културна и духовна ризница српског просветитељства</i>	308
Др Милица Б. Пасула, <i>Развојни пут Ханкеове нарације</i>	312
Мср Ана Д. Козић, <i>Изобиље књижевне ероизма</i>	316
Др Александар Пејчић, <i>Узорности интерпретативних захвата</i>	321
Др Милица Мустур, <i>Све што (не) знам о Михизу</i>	324
Мср Растко Лончар, <i>Дружачије, о истом чипаоцу</i>	328
Др Лидија Делић, <i>Прилог историји јунака у српској усменој епизи</i>	330

In Memoriam

Милош Ђорђевић, <i>Радомир В. Ивановић (1936–2022)</i>	335

Др Миодраг Лома

УВИДИ ЂОРЂИЈА ВУКОВИЋА У ПОЕТСКУ СИНЕСТЕЗИЈУ

У овом раду се са филолошког становишта приказује и вреднује монографија проф. др Ђорђија Вуковића (1943–2020) *Синестезија у поезији* (2010). У њој је он коначно одмерио, употпунио и изоштрио своје увиде у поетску синестезију, те се последњи пут изјаснио по том питању, којим се бавио почев од осамдесетих година прошлога века, па све до своје смрти. Утолико нам та монографија омогућава да тачније одредимо обухват, меру и оштрину нашег сећања на Вуковића као једног од најистакнутијих српских филолога. Овде је она приказана и критички анализирана према редоследу поглавља у тој књизи, те у њима разматраних питања. Притом су посебно посматрани тематски одељци, а у оквиру свакога од њих такође и појединачни одсеци, у које су они издвојени, из чега произилази следећи поредак: 1. Историја проблема синестезије: Аналогија и аномалија; Универзалне аналогije; Обојено слушање и озвучено бојење; Укусно слушање и озвучени укус; Синтетична, симфонијска, тотална уметност; Синестезија у клиничкој психологији; Епитет-метафора и синкретички епитет; Неуро-психолошка закономерност фонемских, музичких, хроматских, ольфактивних, тактилних опозиција; Афективне аналогije и афективна метафора. 2. Теорија синестезије. Радни појмови и њихове импликације: Теоријска/естетска чула; Полисемија и метафоризација у лексици чула; Формуле комбинација у лексици чула; Формуле двосмерног преношења између виших чула; Формуле једносмерног преношења од виших ка нижим чулима; Комбинације/изрази као остварења логичко-језичких формула. Просте, простопроширене и сложене комбинације; Граничне комбинације лексике чула. 3. Перспективе упоредних истраживања: Синестезија као универзалија. Дуго трајање формуле *слајки звук*; Романтичарско проширивање репертоара синестезијских формулација; Парнасовско удаљавање од романтичарске синестезије; Симболистичке синестезијске иновације;

Руска поезија друге половине деветнаестог века и француски утицаји; Руски симболизам и романтичарско наслеђе; Руска поезија у првим деценијама двадесетог века: симболизам, акмеизам и футуризам; Синестезијски исходи француске и руске поезије деветнаестог и почетком двадесетог века; Српска поезија и развој поетске синестезије. 4. Додатна разматрања: Остварења формула и њихов однос према стилским фигурама; Порекло синестезије; Типологија песника на основу синестезије. 5. Формуле и њихова остварења: Продуктивност и хијерархија формула; Језичке могућности; Ограничавање лексике; Улога предмета; Задовољство или бол и патња; Звук и боја. 6. Завршни поглед: Тежње на плану књижевне и културне историје; Синестезија у жанровима; Чулна многострукост; Филозофска и научна испитивања; Реткост и вредност синестезије.

Кључне речи: синестезија; аналогичност; епитет; метафора; полисемија; лексика чула; формула; комбинација; упоредно истраживање; француска, руска, српска поезија; романтизам; парнасавци; симболизам; стилске фигуре; типологија песника; књижевне врсте.

Сећање

Чега се, односно кога се то уопште сећамо? Дела или лика какве смо свако за себе и према себи, лично и пристрасно задржали у своме памћењу? А зар се дело и лик не огледају једно у другоме? Зар се тек у том узајамном зрцаљењу не појављује истинска духовна слика бића које смо високо ценили, а сада нам је недосежно удаљено. Шта би могло у тој бескрајној даљини, у потпуној оностраности да истрајава као коначно досегнут вечни лик поштованог бића? – То само претпоставити можемо управо на основу сазрецања оног зрцаљена особеног дела у човеку који нам га је завештао као траг свог властитог постојања међу нама, односно кроз посматрање непоновљивог огледања човека у њему својственом делу.

За Ђорђија Вуковића било је то дело његове велике љубави према језику који заједнички градимо пажљиво одвагајући, те поштујући сваку реч коју смо изговорили или записали као њеном специфичном тежином примерену дотичном говору или спису. Било је то дело чисте љубави према одмерено тешком и у тој одмерености учвршћеном, па само тако чврстом слову. Било је то на делу исказано пуно уважавање и поштовање речи другог као неприкосновене и обавезујуће баш у њеној другачијости! Била је то филологија коју смо схватили, прихватили и гајили у њеном изворном, дословном смислу, који већ дуже од пола века ка заборава потискују разне филозофске дисциплине својим произвољним и једностраним методима. Ова методска произвољност и једностраност показује се сходно апстракцијама које су унапред циљане према једној уској истраживачкој вољи, крајње ограниченој на овај или онај човеков однос према свету или самој себи.

Насупрот томе, Ђорђе Вуковић гајио је филологију као универзалну емпиријску историјску науку која проучава сваку хуманост у одређеном тренутку њеног појављивања онако како се она целовито самоосвешћује, односно самоосмишљава сасвим чулно конкретним језичко-уметничким облицима који су примерени укупном дотадашњем изражајном искуству одређеног језика. Огледало такве склоности, штавише љубави према туђим речима представљала је Вуковићева докторска дисертација из 2005. године на тему *Синестезија у српској поезији*. Овај неуобичајено обиман докторски рад од преко хиљаду страница (1026) био је у својим теоријско-синтетичким поглављима сасвим доследно и јасно уопштен, а у историјско-аналитичким – филолошки крајње прецизан, и представљао је плод ауторовог вишедеценијског преданог рада, који се наставио и након његове одбране на докторском испиту – све до ауторове смрти почетком октобра 2020. године.

О даљој обради ове филолошке теме, која је постала професионална и животна опсесија – сведочила је и најава издања *Синестезије у српској поезији*, која је дуго стајала на електронској страници Издавачке књижарнице Зорана Стојановића Сремски Карловци из Новог Сада, након што је она 2010. године издала Вуковићеву монографију *Синестезија у поезији*, која се бавила повешћу поимања и именовања ове појаве, методологијом њеног истраживања, па упоредно и њеном заступљеношћу у француској и руској поезији деветнаестог и прве половине двадесетог века, као и додатним теоријским разматрањима односа синестезије према стилским фигурама, те закључним генерализацијама њених појава.

Прва два теоријска поглавља у овој монографији о поетској синестезији (*Појам и назив синестезије*, стр. 5–43; *Радни појмови и њихове импликације*, стр. 44–64) имала су претходно у дисертацији улогу теоријско-методолошких увода. Трећа глава у раду објављеном 2010 – излаже компаративну историју синестезије у новијем француском и руском песништву на скоро деведесет страна (65–153), те тако премашује обим монографске студије, док је у докторском раду ова упоредна повест сажета на тридесетак страница његовог последњег историјско-аналитичког поглавља (стр. 961–988), а пре два завршна, која из свега претходно изнетог изводе закључке на теоријско-синтетичкој равни. Четврта глава у Стојановићевом издању је нова и посвећена је тачнијем истраживању односа синестезије и стилских фигура, као и њеном пореклу и могућности типологије песника на основу ње (154–169). Реч је о генерализацији која је превасходно утемељена на претходном компаративном приказу повести синестезије у новијој руској и француској књижевности, уза шта се узима у обзир и српска поезија. Пето поглавље је овде под насловом *Формуле и њихова остварења* (170–179) и пренето је из дисертације где је као претпоследње било насловљено *Рекапитулација истраживања* (980–988). Шеста глава је насловљена *Завршни поглед* (180–195). Она овде замењује *Завршне речи*, које су последње поглавље Вуковићевог докторског рада (989–994), а које су се односиле на претходно приказану историју синестезије у српској поезији. Овај нови *Завршни поглед* усмерен

је ка општим теоријским питањима која пре свега проистичу из компаративне историје синестезије, чији је делимични нацрт дат у трећој глави под насловом *Персјејективне ујоредних исцртаживања*.

Следећи последњу ауторову вољу, коју је он изрекао монографијом *Синестезија у поезији*, почећу од ње скицирање Вуковићевог филолошког профила, јер се један такав портрет утемељује на својим најзрелијим, те најупечатљивијим цртама. Он се, додуше, најпотпуније оцртао у његовој дисертацији, обухватној у погледу историје српског песништва.

Ђорђе Вуковић је још 1985. године оставио сведочанство свог претходног бављења синестезијом у српском песништву – објавивши у својој збирци радова под насловом *Огледи о српској књижевности* као последњи чланак онај насловљен *И бео лелек на јусијој обали (о синестезији и њеном ње)* на чак осамдесет и пет страница густо штампаног текста (207–291), што већ чини једну монографску студију. Како је ту са становишта улоге синестезије испитао српско песништво од 1850. до 1930. године, прочитавши не само збирке песама свих за то раздобље мање или више важних песника, него и, провере ради, „неважне збирке“ оних „заборављених“, па чак и „неке часописе“ (Вуковић 1985: 207) – јасно је да је за тако обухватно читање било неопходно више година посвећеног рада.

Већ све наведене деценије бављења синестезијом као потенцијално кључним и обједињујућим поступком уметничке обликотворне воље у модерном песништву, сам обим и значај предузетих испитивања – дају ми за право да Вуковићево истраживање синестезије посматрам као његово животнo и завештајно дело, у којем се у потпуности може препознати идеални филолошки лик његовог аутора.

1. ИСТОРИЈА ПРОБЛЕМА СИНЕСТЕЗИЈЕ.

Монографија коју је Ђорђе Вуковић објавио под насловом *Синестезија у поезији* састављена је из два уводна и једног од два закључна теоријска поглавља његове дисертације, која су поново прегледана и на извесним местима мање или више допуњена. Између ових почетних и завршне главе уметнуте су две средишње, од којих прва тачније приказује компаративну историју синестезије у новијој француској и руској поезији, а друга са тог компаративистичког становишта изводи закључке битне за општи теоријски осврт на могућности синестезије, који је у овом издању одвојен од посебно утврђених осведочења синестезије у приказу њене повести у српском песништву, а што је сасвим присно спојено у историјском излагању ове поетске и поетичке проблематике у *Завршним речима* Вуковићеве дисертације. На сличан спој историје поетичких идеја са повешћу њихових поетских остварења у оквиру историјске поетике Веселовског указао је Вук Петровић као на наслеђе које је баштинио и Вуковић, преко руске књижевно-историографске мисли Жирмунског и Мелетинског, код кога се у уводима његових књижевно-историјских дела издваја историја разматрања потом повесно приказаног књижевног предмета (Петровић 2016: 122, 124).

Ђорђије Вуковић се најпре пита како су синестезијске појаве схватане и именоване кроз историју њихове рецепције. За њега је то главно претходно питање које уводи у повест синестезије како у светској, тако и у било којој националној књижевности. А на њега се може одговорити само тако што ће се посредством специфичних филолошких поступака одредити, па приказати једна посебна историја која је усредсређена управо на то да прати како се дотични проблем разматрао током времена. Дакле, реч је о својственој повести теорије једног проблема или о проблемској историји. Но посредније никакво филозофски апстрактно, него сасвим филолошки конкретно истраживање и осведочавање, односно повест *Појма и назива синестезије*, како Вуковић насловљава своје прво уводно, теоријско поглавље.

АНАЛОГИЈА И АНОМАЛИЈА. Почев од Платоновог *Крајњила*, па преко Аристотелове *Рейџорике*, дела Дионисија Халикарнашанина *О сјајању речи* и Деметрија *О сјили*, те поетичких трактата на санскриту и парафразе стиха 103. из библијског *Псалма 118/119* код Теодосија Хиландарца у његовој *Похвали светим Симеону и Сави* – приказује Вуковић повест запажања и разматрања синестезијских појава, те открива њихову искуствено-опажајну и душевно-доживљајну страну или као аналогију или као аномалију (Vuković 2010: 6–8). Напокон примећује он да је епохални природно-научни обрт у истраживању синестезије настао у другој половини седамнаестог века Њутновим испитивањем природе светлости, боје и звука. Наиме, ти нови увиди су водили до сагледавања извесних физичких аналогија између спектра светлости састављеног од седам основних боја и музичке лествице од седам основних тонова, при чему „дубоки тон одговара љубичастој, а високи црвеној боји“ (Исто: 8–9).

УНИВЕРЗАЛНЕ АНАЛОГИЈЕ. Пишући о *Елементима Њутнове филозофије* Волтер 1738. тврди да „тајне аналогије између светлости и звука наводе на претпоставку да све ствари у природи имају скривене односе, који ће се, можда, открити једнога дана“. На основу тог тврђења Вуковић закључује да је „Њутн упутио на физичко, физиолошко и психолошко испитивање боја које се наставило“ и у следећим вековима (Исто: 9–10), а Волтер на „универзалне аналогије“ које у књижевности постају „омиљене при крају осамнаестог и у првој половини деветнаестог века“ такође и под утицајем сведенборговског мистицизма (Исто: 10–11). Чак мимо „метафора и општих аналогија“, утврђује Ђорђије Вуковић да се у оновременој књижевности појављују прикази опажања својственог једном чулу као да се оно врши посредством другог чула. А то потом утиче на „поетске и научне описе“ друге половине деветнаестог века, међу којима је иницијално Бодлерово увођење аналогија (кореспонденција) у књижевну теорију (Исто: 11–12). Наиме, овај француски песник и мислилац је у свом огледу о Игоу тврдио да „код свих одличних песника ‘метафоре, поређења и епитети потичу из великог складишта универзалне аналогије’ која је опште начело духовног света и природе“. Тај принцип универзума може се увидети само маштом као човековом врхунском способношћу која обједињује опажајне способно-

сти свих чула, тако да свако од њих може примати и оне опажаје који се иначе првенствено опажају неким другим чулом (Исто: 12).

ОБОЈЕНО СЛУШАЊЕ И ОЗВУЧЕНО БОЈЕЊЕ. УКУСНО СЛУШАЊЕ И ОЗВУЧЕНИ УКУС. Бодлер је такву стваралачку способност властите песничке маште показао у свом сонету *Везе (Correspondances)*, па Рембо такође у сонетној форми своје песме *Самогласници* (Исто: 13–14), која је пак средином осамдесетих година деветнаестог века подстакла истраживање „обојеног слушања“, односно „слушања у бојама“, као што је случај са главним теоријским радом Рене Гила *Расцрпана о речи*, којим се „усредсредило на поетску или вербалну инструментацију“, полазећи од претпоставке да „ако се звуци могу превести у боје, онда се боје могу превести у звуке, и у тембр инструмента“ (Исто: 15–16). У исто време Уисманс главног јунака свог романа *Насујрој*, Дезесента, представља као човека толико истанчаних и изоштрених чула да звуке музике преводи у укусе пића и обратно, па тако ствара „унутрашње симфоније“ из различитих укуса пића, будући да они одговарају звуцима различитих инструмената, односно њихових тоналитета (Исто: 16–18).

СИНТЕТИЧНА, СИМФОНИЈСКА, ТОТАЛНА УМЕТНОСТ. Испитивање синестезијских појава крајем осамдесетих година деветнаестог века узима маха у програмима и огледима припадника симболистичких школа, али и у написима о „синтези уметности“, пре свега сликарства, музике, поезије, те онима о вагнеризму као тоталној сценској уметности, да би се потом преместило у физиолошка и психолошка истраживања, те тако природно-научним поступцима извукло из почетног мистицизма универзалних аналогича.

СИНЕСТЕЗИЈА У КЛИНИЧКОЈ ПСИХОЛОГИЈИ. Жил Мије је „први или међу првима употребио реч синестезија“ у својој „докторској тези о питању обојеног слушања“, коју је бранио 1892. године на Медицинском факултету у Монпелеу, а у којој примећује након анализе Рембовог сонета да самогласници могу попримати различите боје, што је касније потврдио и психолошки клинички приступ (Исто: 19–20). Лекар и песник Виктор Сегален у својој расправи о *Синестезијама и симболистичкој школи* на самом почетку двадесетог века објашњава синестезију физиолошки као халуцинативну евокацију секундарног осета оним реалним и примарним или психолошки као мисаону аналогичу ових двају, па је тако у првом случају посредни „повезивање нервних центара“, а у другом „асоцијација идеја“. При томе је синестезија увек „нормална индивидуална појава“, која показује ступањ усавршавања чулног опажања. Утолико представља она еволутивни напредак постигнут у савременој „симфонијској, синтетичкој“ уметности, при чему је овај француски научник разликовао синестезију која је осет од оне која је „стилска фигура“, „сродна метонимији“ (Исто: 21–24).

ЕПИТЕТ-МЕТАФОРА И СИНКРЕТИЧКИ ЕПИТЕТ. Александар Веселовски је у свом раду *Из историје епигеије*, објављеном 1895. године, „заступао схватање о првобитној нерашчлањености чулних утисака“, на основу којег установљава „епитет-метафору (‘црна туга’) и синкретички епитет“ који „објашњава синкретизмом и асоцијацијама наших чулних опажаја“, односно

њиховом „сливеношћу“. Таква „физиолошка неразговетност“ је својство „првобитне психе“, а „развитак људске мисли“ води човечанство ка раздвајању осета, те њиховом што истанчанијем и разговетнијем разликовању и различитом поимању. Такво усавршавање и обогаћивање сазнајних способности проширило је могућности за „игру психичких веза“ у модерном, симболистичком песништву, која ствара „нове епитете“ само као израз „личних осећања“ (Исто: 24–26). Будући да се „синестезија више јавља у новијој него у старијој писаној и усменој поезији“, Вуковић сматра недоказивом претпоставку Веселовског о „првобитном синкретизму чулних утисака“. Он ипак истиче да су закључци руског филолога о томе како су „синкретички епитети у новијем песништву“ огледало душевне истанчаности „својствене позним етапама еволуције“ – заправо блиски оним Сегаленовим о синестезијском напретку људског спознања заснованом на унапређивању „анализе и синтезе осећања“. „Наследници симболиста и аутори на крају деветнаестог века и касније синестезију ће прихватити као нормалну појаву“, ослањајући се на чињеницу да су код песника чула изоштренија него код осталих људи, те да као таква могу узајамно мењати своје улоге (Исто: 26–27).

Неуро-психолошка закономерност аналогича фонемских, музичких, хроматских, олфактивних, тактилних опозиција. Отприлике од 1890. до 1930. године синестезија је била широко прихваћена, утолико што је ушла и у прозу и у друге уметности, будући да је схватана као опште начело за грађење чулнога света, које потиче из искуства свих људи (Исто: 29). Роман Јакобсон је у *Шесћ предавања о звуку и осећу*, одржаним 1942. године у Њујорку тврдио да „боје гласова“ нису произвољне. Наиме, „услед неуро-психолошких закона синестезије, фонемске опозиције могу да подсећају на музичке, хроматске, олфактивне, тактилне итд. осете. На пример, опозиција оштрих и дубоких фонема способна је да наговести слику светлог и тамног, шиљатог и округлог“ (Исто: 30).

АФЕКТИВНЕ АНАЛОГИЈЕ И АФЕКТИВНА МЕТАФОРА. Стивен Улман је у *Прејледу француске семантике* из 1952. године, говорећи о синестезији, закључио да се „у обичном говору и код већине песника осети преносе захваљујући афективним аналогичама које су дате и у метафорама из свакодневног језика“, као што је на пример „оштар звук“, а којих има у готово свим језицима (Исто: 34). Ослањајући се на Улманове „афективне аналогиче“, Жан Коен је у *Сјруктури њоејској језика* 1966. године тврдио да је синестезија „асоцијација осета који припадају различитим чулним регистрима“ или афективна метафора која почива на аналогичи вредности“, да би закључио како је „синестезијска метафора или афективна сличност“ главни ‘извор читаве поезије, троп тропа“ (Исто: 35).

Вуковић истиче да је у свом „осврту показао како се под синестезијом разуме више ствари и да се она описује помоћу супротних појмова: стварно/измишљено, нормално/патолошко, напредак/назад, субјективно/објективно, индивидуални израз/клише“, те да жели да преиспита њен значај за модерну поезију (Исто: 43), а да би то могао да спроведе у дело неопходна му је

датом проблему прилагођена филолошка апаратура, коју систематично комплетира у следећем поглављу карактеристично названом „Радни појмови и њихове импликације“.

2. ТЕОРИЈА СИНЕСТЕЗИЈЕ. РАДНИ ПОЈМОВИ И ЊИХОВЕ ИМПЛИКАЦИЈЕ

ТЕОРИЈСКА/ЕСТЕТСКА ЧУЛА. Прво питање које се Вуковићу наметнуло у креирању филолошке методологије за истраживање синестезије спајало је филолошко с антрополошким полазиштем. Наиме, реч је о проблематичности броја, раздвојености, поретка и језичког израза људских чула. Након изношења кратке историје овог проблема почев од Аристотеловог списка *О души*, у којем грчки мислилац разликује пет чула: оно вида, слуха, мириса, укуса и додира – Вуковић се опредељује за „раздвајање шест чулних зона“, додајући онима аристотеловског порекла и „температурне осете“, као и за преузимање лествице чула из Хегелове *Естетике*, на чијем врху се „налазе ‘теоријска’ или ‘естетска чула’ вида и слуха, док укус, мирис и додир немају ‘везе са уметничким уживањем’ већ ‘само са материјалним елементом као таквим’, чиме је условљена и вредност смера синестезијског преношења са виших на нижа чула и обратно (Исто: 44–47).“

ПОЛИСЕМИЈА И МЕТАФОРИЗАЦИЈА ЛЕКСЕМА У ЛЕКСИЦИ ЧУЛА. Усвојене „чулне зоне донекле покрива оно што називамо речником (лексиком) чула“, при чему „боју и укус махом означавају придеви, а светлост и звук именице и глаголи“. „Лексика чула у првом реду описује осете, опажаје и осећања.“ Значење неког лексема који означава чулно опажање и на њему засновано осећање полисемично је, утолико што може означавати „разне утиске истог чула“, али такође и „утиске два или више чула“. На пример, у првом случају „плава коса“ значи ‘светложуту’ или ‘светлосмеђу’ косу“, а у другом: „сладак“ је укус и мирис“. Уз то полисемија се проширује преко „емотивног (афективног) значења“, које се прилично поклапа са смислом „конотације“ односно контекстуализације, био он „позитивно или негативно“ назначен (Исто: 47–49). „Лексика чула вида метафоризује се више од лексике чула слуха.“ Али тако „фигуративна употреба може да ослаби или да укине примарно значење“, поготово што „лексика чула упућује“ не само „на конкретне“ него и на „апстрактне ствари“ (Исто: 49–50).

ФОРМУЛЕ КОМБИНАЦИЈА У ЛЕКСИЦИ ЧУЛА. Вуковић „комбиновање лексике чула дели на две основне групе“. Прва „обухвата утиске истог чула“, друга – „утиске различитих чула“. У смислу латинског деминутива „формула“ Вуковић говори о „комбинацијама утисака разних чула“, које „могу бити синестезијске и несинестезијске“. Пример за прву формулу је „плав шум“, а за другу – „шум плаве реке“ (Исто: 49–51). „Плав звук“ је проста синестезијска комбинација, а њена ужа формула је „боја звука“, која улази у ширу формулацију „виђења звука“, ако је „оно што се чује дато и као видљиво“, односно ако су „звучи из зоне чула слуха пренети у зону чула вида“. „Једносмерно“ је „преношење“, „од виши чула ка нижим“, а „двосмерно“ је могуће између виших чула, вида и слуха, но и мириса, „које ту наступа као више

чуло“. „Преношење из зоне нижих у зоне виших чула, као и оно из зоне једног у зону другог нижег чула – свуда је ретко“, те их Вуковић у својим испитивањима „оставља по страни“ (Исто: 51).

ФОРМУЛЕ ДВОСМЕРНОГ ПРЕНОШЕЊА ИЗМЕЂУ ВИШИХ ЧУЛА. У Вуковићевим формулама „двосмерног преношења“ подељаним словима означио сам зоне у које се врши чулни пренос: 1. „**виђење** звука“ или „тишине“ са подгрупама: „**светлост**“, те „**боја** звука и тишине“; 2. „**звук** светлости“ или „боје“; 3. „**мирис** звука“ или „тишине“; 4. „**звук** мириса“; 5. „**виђење** мириса“, са подгрупама: „**светлост**“, те „**боја** мириса“; 6. „**мирис** светлости“, или „боје“, или „сенке“.

ФОРМУЛЕ ЈЕДНОСМЕРНОГ ПРЕНОШЕЊА ОД ВИШИХ КА НИЖИМ ЧУЛИМА. Исто истицање подељаним словима зона у које се преноси чулни утисак, прегледности ради, предузео сам и у Вуковићевим формулама „једносмерног преношења“: 1. „**додир** светлости“, или „боје“, или „сенке“; 2. „**укус** светлости“, или „боје“, или „сенке“; 3. „**температура** боје“; 4. „**укус** звука“ или „тишине“; 5. „**додир** звука“ или „тишине“; 6. „**температура** звука“ или „тишине“; 7. „**додир** мириса“; 8. „**температура** мириса“; 9. „**укус** мириса“ (Исто: 51–53).

КОМБИНАЦИЈЕ/ИЗРАЗИ КАО ОСТВАРЕЊА ЛОГИЧКО-ЈЕЗИЧКИХ ФОРМУЛА. Просте, простопроширене и сложене комбинације. Вуковић сматра да у претходном одеку наведена „подела треба да важи за све облике језичког конституисања синестезије“ као подела на опште „логичко-језичке формуле које утврђују однос два чиниоца, њихов спој и њихово јединство“. „Комбинације (изразе)“ он је схватао као посебна „остварења логичко-језичких формула“. А ове се „разликују према броју комбинација и њихових лексичко-синтаксичких варијанти“. Притом „продуктивност формула зависи од богатства речника чула“. Наиме, „веће су могућности за настанак разноврсних комбинација“, „где је више именица, глагола, придева и прилога“ који се могу комбиновати. Па тако, будући да „има више назива за звукове него за мирисе“, „боја звука дата је у неупоредиво већем броју израза од боје мириса“. Такође ни „двосмерно преношење није никад подједнако у оба смера“: „имена боја ће успешније означити звукове и мирисе него што ће имена звукова и мириса означити боју“ (Исто: 54–55). Надаље, „проста комбинација“ може се проширити у простопроширену, „тако што ће једно својство бити означено као да се опажа једним чулом на више начина“. На пример, „звук и мирис попримају више боја и других видљивих својстава“, што води ка „ређању атрибута“, те звук и мирис могу бити обојени, а притом светли или тамни, или пак бледи (Исто: 56). Насупрот томе, „сложене комбинације“ представљају напоредно преношење из једне чулне зоне у друге две или пак из две различите чулне зоне у једну. У првом случају „једна ствар“ се „опажа помоћу два чула“, а у другом „две ствари заједно“ су „опажене једним чулом“, чиме се досежу и границе синестезијских комбиновања, те не чуди да су „сложене комбинације ретке“. Први случај намеће питања језичких и стилских ограничења, односно броја „синтаксички повезаних атрибута“ за један предмет, а други случај поставља питање „заједничких атрибута“ за два или

више предмета, као у примеру обједињујуће тактилности: „оштар је звук и мирис“, или обједињујуће температуре: „хладни су звук и боја“ (Исто: 56–58). „Сложене формуле захтевају преношење из зона виших у зоне нижих чула“, при чему се звук истиче и „јасно разликује од предмета који га ствара и од осталих чулних појава“ (Исто: 59).

Бележењу звукова допринео је сам језик, тако што је проширио њихово именовање помоћу миметичких назива: ономатопеја. Лишени повластица у језику, боја и мирис не могу се равнати са звуком, који се највише описује као да се опажа помоћу свих чула (Исто: 59).

Граничне комбинације лексике чула. Вуковић наводи „граничне комбинације“ у односу на оне које су неоспорно синестезијске, те за синестезију средишње. Ови „гранични облици“ омогућавају увид у „семантику речника чула“ која иначе остаје готово не приметна. Они настају онда када је лексем попримио „вишезначност, кад се губи основно значење, кад оно није утврђено или када се не зна јасно у коју зону спада одређено својство предмета“. У првом случају, пример је атрибут „благ“ који из „вишезначности“ синтаксички и контекстуално прелази у хомонимију, будући да се може односити подједнако на „мирис, укус, светлост и предео (блага падина)“, што није случај за његов антоним „љут“ који се ипак довољно јасно може значењски повезати са чулом укуса. Проблематичан је и опис мириса, утолико што се он „описује помоћу назива за утиске других чула“, а пре свега оних укуса (Исто: 59–60). На основу ових и сличних примера граничних случајева Вуковић допуњује своју дефиницију синестезије примедбом да „синестезијске изразе карактерише семантичка двојност“. Наиме, „они могу бити фигуративни, али називи утисака треба да чувају основно лексичко значење“ (Исто: 61). „Полисемија и хомонимија на свој начин ометају конституисање синестезије којој погодује одређеност речника чула и његова конкретна семантика“ (Исто: 62).

3. ПЕРСПЕКТИВЕ УПОРЕДНИХ ИСТРАЖИВАЊА.

Глава насловљена *Перспективе ујоредних истраживања* је у Вуковићевој монографији о општем значењу и повести синестезије под насловом *Синестезија у поезији* – заузела место трећег, најобимнијег поглавља у овој књизи, које указује на компаративну историју синестезије у француском и руском песништву од романтизма, па преко парнасоства, симболизма до пост-симболизма. А истоимено поглавље је последње историјско-аналитичко поглавље у Вуковићевој дисертацији, где је далеко сажетије, те мање исцрпно. Оно ту долази након више од девет стотина страница посвећених истраживању синестезије у повести српске поезије. У објављеној монографији је глава о *Перспективама ујоредних истраживања* темељно преуређена, већма исцрпно допуњена и проширена до обима једне монографске студије. Све то је учињено у оквиру посебних текстуалних јединица посвећених

појединим песницима, тако што су ту наведени нови примери синестезије, који су систематизовани према синестезијским формулама и по могућству поређани према хијерархији чула. Француски и руски песници који су у докторском раду били само споменути – овде су добили свој посебан одељак, а уз њих су дошла још и нова ауторска имена, којима је из синестезијског угла посматрања такође посвећена довољно исцрпна пажња. Тако њихов пун обухват у Вуковићевој монографији гласи са француске стране: Ламартин, Иго, Вињи, Мисе, Нервал, Готје, Де Лил, Д' Ередија, Бодлер, Маларме, Верлен, Рембо, Кро, Нуво, Лафорг, Валери, Клодел, те антологија парнасовске и она симболистичке поезије, Аполинер, Жакоб и Жув; са руске стране ту су: Пушкин, Баратински, Тјутчев, Љермонтов, Фет, зборник песника из осамдесетих и деведесетих година деветнаестог века, Соловјев, Сологуб, Баљмонт, Брјусов, Иванов, Блок, Бели, Ањенски, Ходасевич, Гумиљов, Мандељштам, Ахматова, Хлебњиков, Мајаковски, зборник *Поезија руској фуџуризма*, Северјанин, Пастернак, Цветајева и Јесењин.

СИНЕСТЕЗИЈА КАО УНИВЕРЗАЛИЈА. ДУГО ТРАЈАЊЕ ФОРМУЛЕ *СЛАТКИ ЗВУК*. Ова засебна монографска студија из упоредне историје поетске синестезијске фигурације почиње Вуковићевом констатацијом да синестезија није посебан елемент „поезије било ког народа него својеврсна универзалија присутна у делима старих и нових времена“ (Исто: 65). Вуковић опомиње да је стара компаративистика испитивала „везе“ између националних књижевности, „утицаје“ и „позајмице“, док се нова „усмерила на типологију појава између којих често није било непосредних веза“, што „претходи утврђивању позајмица“. Наиме, „утицаји су више или мање вероватни“, тамо „где постоје културне и књижевне везе“. Па тако „извесне фигуре опстају вековима“, а „*Библија* и *Хомер* дају елементе које доцније књижевност прихвата у изворном или модификованом облику“ (Исто: 66). Од синестезијских формула „најдуже је трајао *слајки звук*“. „То је и код нас најстарија формула у писаном наслеђу“, потекла из „*Библије*, *Хомера* или оба дела“. „*Хомер* вели да је *Нестор слајкоречив*“, и та се формулација *слајкој звука* даље типично преноси преко *Катула* и *Дантеа*. „Код нас постоје сложенице *слајкојласан* и *слајкозвучан*“. Вероватно се оне преузимају из „византијске књижевности (један химнограф се звао *Роман Слаткопојац*) или, касније, од *Руса*“ (Исто: 67–68). Код *Руса* су слатки – „говор, глас, поезија, музика, име и природни звуци, као и код *Срба*“ (Исто: 69).

РОМАНТИЧАРСКО ПРОШИРИВАЊЕ РЕПЕРТОАРА СИНЕСТЕЗИЈСКИХ ФОРМУЛАЦИЈА. Вуковић увиђа да је ново, романтичарско чувство за најразличитије природне појаве водило ка све обухватнијој и снажнијој чулности, те све учесталијем повезивању различитих чулних утисака, на чему почива синестезија.

Употреба синестезије у европској књижевности повећавала се од првих година деветнаестог века, што је повезано са романтизмом који је открио предметну и чулну разноврсност природе, а то је довело до ширег избора назива за чулне утиске и њихових комбинација. Поред звукова и

боја, у деветнаестом веку све више се бележе температура, тактилни утисци и мириси (Исто: 69).

То ново романтично виђење света Вуковић почиње да приказује са становишта синестезије на примеру Ламартинових збирки песама почев од двадесетих до краја тридесетих година деветнаестог века (Исто: 69–70), па затим на примеру Игоових песама објављених до средине истог столећа (Исто: 73), те Вињијевих стихова и спојеног издања из 1852. године Мисеових збирки, које су, такође репрезентативне за књижевни романтизам и његову употребу синестезијских формула (Исто: 79). Потом Вуковић анализира поетску синестезију код руских романтичарских песника почев од Пушкина као књижевног иноватора код Руса (исто: 81), па преко Баратинског и Тјутчева до Љермонтова.

ПАРНАСОВСКО УДАЉАВАЊЕ ОД РОМАНТИЧАРСКЕ СИНЕСТЕЗИЈЕ. Половином деветнаестог века долази до извесне промене у књижевном осећању света, која захвата и француску књижевност, што региструју историје ове литературе, а што Ђорђије Вуковић осведочава примерима синестезије код парнасоваца, различитим од оних код романтичара, али се емпиристички суздржава од свођења ових разлика на опште стилистичке одреднице. Оваква суздржаност је карактеристична за цео обимни текст који је исход Вуковићевог компаративистичког истраживања. Он ће квалитативно одређивати пре свега новину, а у закључку овог упоредног испитивања првенствено ће изнети квантитативне податке о учесталости, те бројчаној превази одређених синестезијских формулација. Он увиђа да „Мисе и Готје припадају истом нараштају“, но да је први остао веран романтизму, а други је „пошао новим путем“. Наиме, „педесетих година убрзавају се опште промене, чему је особито служила Готјеова књига *Емајл и камеје* (1852), коју је он допуњавао све до шестог и коначног издања (1872)“ (Исто: 88–89). Такође је битан Вуковићев увид да, иако „Леконта де Лила називају 'вођом парнасовске школе', која се формирала педесетих година“, ипак „његова обимна збирка *Варварске њесме* (1862) доноси репертоар ближи романтизму него што је онај код Готјеа“ (исто: 89). Жозе Марија д' Ередија „довршавао је парнасовство“ 1893. године својом збирком песама под насловом *Трофеји*. Оно је било „настало из романтизма и постепено се удаљавало од њега“. Слично поетичко и поетско удаљавање је видљиво такође из синестезијских формулација у *Антилопији њарнасовске њоезије* Лика Декона (Исто: 91).

СИМБОЛИСТИЧКЕ СИНЕСТЕЗИЈСКЕ ИНОВАЦИЈЕ. Нова, симболистичка осећајност се у француској поезији образовала напореда са парнасовском. „Бодлер, Верлен и Рембо употребљавају како старе тако и нове комбинације.“ На пример, *зелени мириси* су, вероватно, „Бодлеров изум“.

Бодлер је у својим песмама у стиху и прози запоставио идеју о боји звука и звуку боје, чиме се бавио у огледима, и ту видимо да се теорија коју песник заступа не мора потврдити у његовом делу (Исто: 94).

А „Валери се посебно бавио преношењем у зону чула додира и укуса“ (исто: 104). Бодлер, Маларме, Верлен, Рембо и Шарл Кро налазе се у Деконовој *Анџолоџији парнасовске поезије*, али такође и у оној симболистичке. Вуковић истиче да је то схватљиво с обзиром на чињеницу да су ова два књижевна покрета „имала доста заједничких елемената“, те да је симболизам „настављао парнасовство“. Но „избор синестезијских комбинација код симболиста“ је „нешто другачији“, што „потврђује и Делвајева“ *Анџолоџија симболистичке поезије* (Исто: 106–107).

РУСКА ПОЕЗИЈА ДРУГЕ ПОЛОВИНЕ ДЕВЕТНАЕСТОГ ВЕКА И ФРАНЦУСКИ УТИЦАЛИ. Вуковић затим прелази на приказ синестезијских формулација у руском песништву друге половине деветнаестог века:

Руска поезија прве половине деветнаестог века доста се подудара са француском тога времена, јер су и једна и друга највише говориле о слатком звуку и увеле неколико формула које ће касније бити важне. Промене се и код Руса убрзавају средином деветнаестог века, захваљујући Фету који је ишао даље од својих претходника, мада није направио радикалан заокрет (110).

У зборнику *Песници 1880-их и 1890-их година* најпознатија су имена Минског, Мерешковског и Лихницке. „Руска поезија тог прелазног доба ишла је од романтичара и Фета до парнасоваца, декадената и симболиста. Описи предела негде упућују на импресионизам.“ А поменути аутори су названи декадентима. Код њих „синестезија обухвата старе и нове комбинације истакнуте после Готјеа и Бодлера, који су тада били превођени на руски језик. Репертоар је знатно увећан“ (Исто: 112–113).

РУСКИ СИМБОЛИЗАМ И РОМАНТИЧАРСКО НАСЛЕЂЕ. „Брјусов је покретач руског симболизма и заступа његову средишњу тежњу која се окретала и парнасовству“ (исто: 123). „Настављајући своје претходнике“, руски симболисти Сологуб, Баљмонт, Брјусов, Иванов и Блок „умножавају пример *виђења тишине*“ (Исто: 133). „Романтичаре и симболисте привлаче тишина и сенка, две појаве на граници чулног света, које именују и наслови књига: *Зраци и сенке* (Иго), *Тишина* (Баљмонт) и *Огледало сенки* (Брјусов).“ Сенка је „обојена, светла, бледа и тамна. Сенка и тишина представљају и оно што је негативно или смрт“ (Исто: 134). Вуковић тако у извесној мери повезује историју тема и мотива са историјом стила, односно песничких поступака и форми које су преобликоване овима.

РУСКА ПОЕЗИЈА У ПРВИМ ДЕЦЕНИЈАМА ДВАДЕСЕТОГ ВЕКА: СИМБОЛИЗАМ, АКМЕИЗАМ И ФУТУРИЗАМ. Вуковићево компаративистичко истраживање приводи се своме крају указивањем на употребу синестезије код песничких покрета у руској књижевности у првим деценијама двадесетог века:

У руској поезији 1910–1912. године делују три покрета, који су заступали различите програме и борили се једни против других: симболизам,

акмеизам и футуризам. Руска варијанта парнасовства, акмеизам је наступио после симболизма (у Француској то беше обрнуто) и није га у целини превладао (Исто: 137).

Ањенског, „блиског симболистима и прихваћеног од акмеиста којима је одговарао његов разговетан стих“ (Исто: 134), „Гумиљова и Ахматову интересовало је преношење у зону чула додира“ (143). Вуковић приказује карактеристичне синестезијске формуле код акмеиста (Гумиљова, Манделштама и Ахматове) и футуриста (Хлебњикова, Мајаковског и у зборнику *Поезија руској футуризма*), затим код оних песника који се крећу између ове две групе (Северјанина и Пастернака). Свој крај Вуковићев упоредни приказ досеже указивањем на Аполинерово „повезивање симболизма и авангарде“ и на песнике другачијег усмерења од авангардног „који ће правити синестезију“ (Исто: 149), код Руса то су били Цветајева и Јесењин, а код Француза Пјер Жан Жув.

СИНЕСТЕЗИЈСКИ ИСХОДИ ФРАНЦУСКЕ И РУСКЕ ПОЕЗИЈЕ ДЕВЕТНАЕСТОГ И ПОЧЕТКОМ ДВАДЕСЕТОГ ВЕКА. Вуковић утврђује да су „француска и руска поезија током деветнаестог века и касније увећавале“ репертоар синестезијских комбинација (Исто: 152). Но, динамика и квалитет ове промене песничког језика се разликује код једних и других:

Код Руса је промена била спорија него код Француза, који умножавају ретке изразе попут *боје звука*, *боје њишине* и *боје мириса*. Романтизам је у синестезији тако мало користио боје, а парнасовство и симболизам ће управо бојама осигурати упадљиво место. Руси би прихватили *боју звука* и *боју њишине*, док су *боју мириса* запостављали (Исто).

Тиме нам Ђорђевић Вуковић нуди нацрт за једну динамичну универзалну историју песничког стила, која би полазила од обликотворних промена у песничком језику и напоре допринела различиту брзину њиховог развоја у појединачним националним књижевностима. А на крају свог упоредног разматрања Вуковић долази до закључка да је симболизам у погледу синестезије

дао највећи број формула и нових комбинација. Најобимнији репертоари у испитиваним корпусима потичу од Верлена, Брјусова и Блока. Верлен је пратио основне тежње у поезији свога времена и кретао се од парнасовства до симболизма. Брјусов се угледао на Верлена и преводио га. Блок је надмашио Брјусова у виђењу звука. Сва тројица су били модерни песници који се клоне радикалних експеримената. Брјусов и Блок усвајали су један део репертоара од Пушкина до свог доба, и новине француских песника друге половине деветнаестог века (Исто: 153).

У ствари читав пређени пут кроз наведене разнолике примере синестезије на француском и руском језику у тој мери је упечатљив да делује као ризница синестезијских формула за песничко образовање.

СРПСКА ПОЕЗИЈА И РАЗВОЈ ПОЕТСКЕ СИНЕСТЕЗИЈЕ. Своје „упоредно истраживање“ Вуковић је спровео како би могао да закључи „да је српска поезија усвајала општи репертоар и познавала кретања у другим језицима“. Но, то је она „чинила са извесним закашњењем, па је репертоар био увећан од 1900. до 1930.“ године (Исто: 152).

Слајки звук је у то доба код нас редак, *виђење звука* се битно проширило, тако да обухвата и примере *боје звука* које смо налазили код Француза и Руса. Почев од шездесетих година деветнаестог века, тишина је и код наших песника видљива: *бледа* (Абердар), *свејла* (Војислав), *зелена* (Вељко Петровић), *снежна* (Винавер) и *бела* (Андрић). После тога види се *љубичаста*, *црвена*, *румена*, *рујна*, *сива* и *модра* тишина (Исто).

Како свако упоредно истраживање тежи да досегне до што веће разговетности поређења, тако постаје и контрастивно управо по мери јасног разликовања исте књижевне појаве у различитим националним књижевностима. Утолико и Вуковић увиђа да се „националне особености репертоара“ заснивају „на појединим формулама“ (Исто). Наиме, српску поезију

доста карактерише *љуџи звук*, усмена формула која се провлачила и кроз писану традицију. Мада је *љуџи* општесловенски придев, у овим корпусима руских аутора нема *љуџиої* звука. Присутна у осамнаестом веку и касније, *тиха свејлост* је истакнута у руском наслеђу, чему је допринела и хришћанска идеја спокојства. Руси воле и *зелени звук*, потекао из њиховог фолклора који га спаја са пролећем и обновом живота. *Тиха свејлост* је код нас највише учестала крајем деветнаестог века. *Зелени звуци* помињу се тек у двадесетом веку (152–153).

Дакле, сва ова компаративна истраживања синестезије су само предрадња за Вуковићев главни предмет интересовања, а то је историја синестезије у српској поезији, и то не као неке издвојене појаве, јер њу је немогуће издвојити из стилског комплекса који обухвата сва песничка изражајна средства у њиховом увек наново актуелизованом садејству. А то је сасвим видљиво из Вуковићеве филолошке анализе дела српских песника у његовој дисертацији, где систематично излаже стилске одлике свакога од њих, да би у оквирима њихових индивидуалних стилова показао уметничку вредност њиховог мање или више особеног посезања за синестезијом.

4. ДОДАТНА РАЗМАТРАЊА.

Вуковић додатно разматра резултате својих претходних испитивања синестезије како оног историјског, тако и оног теоријског, те затим компаративног. Ово поглавље је коначни исход његовог истраживања синестезије и нема га у овом облику у његовој дисертацији.

Остварења синестезијских формула и њихов однос према стилским фигурама. Вуковићев је закључак да се синестезија „не поклапа без остатка ни са једном фигуром“, па „делује као посебно комбиновање лексема које на свој начин зависи од језичких и ванјезичких чинилаца“. Утолико се „сходно контексту и предмету са којим иду“ „поједине формуле остварују у изразима који могу да буду метафора, метонимија, поређење, хипалаж“ (грчки *ὕπαλλαγή*, хипалага, замена, бркање), затим „алегорија, антитеза и персонификација“ (Исто: 154). При томе „метонимије обилују називима културних творевина“, док се природа „више описује помоћу метафора (персонификација) него помоћу метонимија“, будући да ове „почивају и на замени рационалних појмова“ (Исто: 155). Синестезије су учесталије као метафоре него као метонимије. Синестезијске метафоре „обухватају више утисака и предмета“ од синестезијских метонимија. Такође су честе „синестезијске персонификације“. А синестезијске „формуле се у поређењима боље остварују“ (Исто: 156), утолико што „поређења могу да ближе одреде контекстуално или споредно значење лексема“. Будући да „оксиморон тражи спајање антонима или супротних појмова“, „синестезијски оксиморони у правом смислу речи су малобројни“ (Исто: 157). И „за разлику од синестезије, оксиморон се заснива и на појмовима натчулног“. А „парадокс је близак оксиморону и може да обухвати синестезију“ (Исто: 158). Вуковић увиђа да „синестезију мање одређује синтакса и зато синтаксичке фигуре нису посебно битне“ за њу. Он такође примећује да се код српских класициста „синестезија појавила у инверзијама и да је готово нико није уносио у анафоре, епифоре, симплове и палилогије“ (Исто). У синтаксичком погледу може се приметити да се „много једночлане формуле јављају“ „у синтагми типа придев + именица, која је највише устаљена и образује клишеа“. Синестезијске „формуле се уносе у асонанце, алитерације и парономазије“ (Исто: 159). Вуковић закључно истиче да

језичка изградња синестезије почива на лексици која првенствено значи оно што несумњиво припада једном чулу. Стога се толико бирају звук, светлост, боја и мирис, јер је њихова припадност чулним зонама утврђена (Исто: 161).

А то је тако, будући да „синестезију подупире тежња према конкретном, а не према натчулном и апстрактном“. „Контактна чула имају заједничке лексеме и зато се утисци бркају, али одређени примери допуштају појединцу да изабере ову или ону могућност“. Што се тиче „јачине утиска“, „синестетичност је у принципу слабија“, „када су чула ближа једна другима“, а јача је уколико су она узајамно удаљенија (Исто: 162). „Метонимијске замене су обично слабије од метафоричких аналогича“. А „персонификације умањују синестетичност, као и метафоре које посредно упућују на опажаје.“ „Фигуре ће често потиснути синестезију са којом иду“ (Исто: 163).

ПОРЕКЛО СИНЕСТЕЗИЈЕ. По Вуковићевом мишљењу

синестезија у поезији води порекло са разних страна. Аналогije звук, светлост и мирис = вода (течност) срећемо у књижевности свих времена. Теку светлост, звук и мирис. Боје се на овај начин мало кад описују, зато што су оне статичне и што им не одговара кретање које подсећа на воду (Исто: 165).

Напокон Вуковић наводи и две „претпоставке о могућем пореклу синестезије“: најпре оно које се ослања на језикотворна средства као што су то: „аналогije, метафоре и поређења; проширена употреба лексема; метонимијске замене у које спада и хипалаж; фонетске асоцијације и рима; употреба сродне лексике“ на равни синонимије. Тек потом он оставља могућност физиолошког и психолошког порекла у „бележењу стварних утисака и чулних варки“ (Исто), при чему истиче улогу маште, која „обично гради представе које нису ни сасвим измишљене ни стварне“, те је „због тога лакше рећи да је синестезија производ маште него копија самих опажаја“ (Исто: 166).

Типологија песника на основу синестезије. Вуковић оспорава могућност јасне типологије песника на основу њиховог односа према синестезији, будући да „поезија има своју звуковну страну“, те је „увек акустична“, а „поред тога, лексика чула вида обимом далеко надмашује лексiku чула слуха, те сваки песник у некој мери припада и визуелном типу“ (Исто). Утолико ће „исти песник“ „сходно жанру или периоду давати предност једном или другом чулу“. Наиме, „вид и слух се узајамно потискују или теже некој сарадњи“. Тако „ономатопеје настоје да уклоне визуелне утиске“, те „гомилање ономатопеја махом искључује боју и светлост“. Екстремни пример су футуристи који „уводе заумни језик састављен од чистих звукова“, но тиме се већ занемарују „сложени односи ока и слуха у песничким делима“, који су конститутивни за поезију. Међутим, „визуелна представа није иста код оних који цене боју или облик“. На пример: „Васко Попа је свет представио уз помоћ мало боја, светлост узгред помиње, али је он визуелни песник ближи немоу него звучном филму“ (Исто: 167). Вуковић примећује да се „групписање аутора према учесталости назива за чулне утиске у њиховим делима“ „не поклапа с групписањем на основу синестезијских формула“, у којем је „пресудна дихотомија виших и нижих чула“ (Исто: 167–168), утолико што „песници теже било двосмерном или једносмерном преношењу, то јест размени (1) између виших чула или (2) преношењу из зоне виших у зоне нижих чула“ (Исто: 168).

Код нас постоји неколико аутора новијег доба који одговарају првом типу преношења: Дучић, Винавер и Лалић. Код Ђуре Јакшића, Шантића, Црњанског и Дединца налазимо преношење у зоне контактних чула. Овде се уочава разлика између преношења у зону чула укуса и преношења у зону чула додира. Млади Шантић опевао је укус, а зрели Шантић – додир (Исто).

Вуковић констатује да „први тип издваја интелектуалне, а други емотивне чиниоце“, те да је „тип“ само „радни појам који обухвата групу израза“, те који „нам помаже да групишемо елементе стила и да уочимо њихове узајамне везе“ (Исто: 168–169).

5. ФОРМУЛЕ И ЊИХОВА ОСТВАРЕЊА.

Формуле и њихова остварења је наслов пете главе у монографији *Синестезија у поезији*, а истим речима је означена и друга тема у претпоследњем поглављу у дисертацији, које је насловљено: *Рекапитулација исцртаживања*. Ова глава у монографији представља тематски изоштрену прераду поглавља у докторском раду.

ПРОДУКТИВНОСТ И ХИЈЕРАХИЈА ФОРМУЛА. Вуковићево истраживање је показало да се „просте“ формуле чешће остварују од „сложених“ (Исто: 170), односно, како то каже у дисертацији: „једночлане“ од „двојних“, а готово тројних формула“ (VUKOVIĆ 2005: 980), те су „по броју примера које су обухватиле“ продуктивније од ових, што чини оцену у квантитативном погледу. Вуковић примећује да је у „једносмерном“ синестезијском „преношењу“ споран укус *мириса*, „зато што се два чула бркају и што њихове податке одређују исте лексеме“. Но, ипак је „преношење у једном смеру“ „разноврсније од преношења у оба смера“, што отвара извесни квалитативни увид (VUKOVIĆ 2010: 171).

ЈЕЗИЧКЕ МОГУЋНОСТИ. Вуковић увиђа да на „фонетском нивоу“ постоје различите језичке могућности за бојење самогласника, док „лексика и синтакса не пружају исте могућности за остваривање формула“ синестезије. Наиме, у језику не постоји исти „број лексема“ за описивање сваке појаве, неке од њих су лексички богатије описиве, а неке сиромашније. „Језик више-струко регулише употребу формула“, тако што негде преовлађују придеви, као у бојењу звука и мириса, а негде то чине они или именице, као у озвучавању боје и придавању боји својстава додирљивости (Исто: 172).

ОГРАНИЧАВАЊЕ ЛЕКСИКЕ. Вуковић запажа такође да у синестезијским формулацијама „постоје границе избора лексике оба чула“ како „оног из чије зоне се преноси дато својство“ тако и „оног у чију зону се преноси“. „Синестезију најмање гради оно што степенује утиске.“ „Увек се бежи од лексичког обиља“, утолико што се мали број речи јавља у синестезијским комбинацијама, независно „од индивидуалних стилова, епоха и покрета“. А то су: „*лас*, *исма*, *звук*, *сладак*, *шаман*, *сјајан*, *шопео*, *мек*, *мирис* и неколико имена боја“. „Поједине врсте речи се стално одбацују“, па тако у синестезијским формулацијама „нема бројева“ који би рашчлањивали утисак синестезије. „Избор глаголских времена ограничен је на садашње и прошло време“ (Исто: 173), а искључени су „трпни придеви“. „Веома су ретке лексичке групе: архаизми, кованице, локализми, туђице и стручни термини“, осим оних из ове две последње групе који су „прешли у свакодневни говор“, те се више не примају као туђе или стручне речи. У синестезијским комбина-

цијама „превладава општеупотребљавана лексика дата у говору и књижевности“. Та превласт осведочава „парадокс у природи синестезије, која подразумева одступање од уобичајених опажаја ствари, а прихвата лексеме толико уобичајене у општој употреби“. „Мали речник чула има еквиваленте у другим језицима и због тога синестезију лакше преводимо.“ Штавише, синестезијска „комбинаторика је стално производила клишеа“, при чему „индивидуални стил, жанр и период утичу на меру“ затворености њеног система, без обзира на знатно већу ширину њених „теоријских могућности“ (Исто: 174). Синестезија „живи од основног значења лексике чула“ и „усмерава се на позитивне конотације“, те се избегава оно што изазива нелагоду (Исто: 175).

УЛОГА ПРЕДМЕТА. Вуковић је дошао до закључка да „у једну формулу иде више разноврсних или једноврсних предмета, и обрнуто: један предмет иде у више формула“. При томе се комбинације могу „везивати за чулне и натчулне“ предмете. Управо они својим значењем „нијансирају значење утисака“, па, штавише, заједно са својим контекстом „утичу на уверљивост“ синестезијског комбиновања. Контекстуални смисао притиче из „културне средине или уверења“ и од њега зависи „улога предмета“. Културно и субјективно становиште углавном одбацује синестезијски опис за њих „неугодних предмета“ (Исто: 175–176).

ЗАДОВОЉСТВО ИЛИ БОЛ И ПАЋЊА. „Сврха преношења“ из зона бесконтактних (виших) „у зоне контактних (нижих) чула“ је у томе што лексеми притом „добивају афективна обележја“, будући да су „реакције на свет“ ових чула „непосредније“ од одговарајућих реакција оних чула. Оваква једносмерна преношења „упућују на повољне или неповољне оцене“ у размену крајњих супротности *слајко–јорко*, *топло–хладно*, *меко–тврдо* које се односе на звук. Наиме, „када ствар јаче вреднујемо, њу ћемо представити као да смо је окусили и додирнули“. При томе су „формуле које преносе задовољство учесталије“ и „плодније од оних које преносе бол и патњу“ (Исто: 177).

ЗВУК И БОЈА. „Светлост, боја, звук и мирис описују се као да их опажамо свим чулима“ и „омогућавају двосмерни пренос“ (Исто: 177–178).

Оно својство које се лакше одваја од осталих својстава и целог предмета лакше преносимо у зоне других чула. Боје углавном означавају придеви који ће их тесно везивати за предмете, и зато су оне мање засебне (Исто: 178),

у том смислу да оне мање представљају посебне, „одвојене предмете“, а више „својства других предмета“ (Исто: 177). „Звуци се највише описују помоћу лексике свих чула, јер се зона слуха јасније одваја од осталих зона, па и лексика у довољној мери упућује на слушне појаве“ (Исто: 178). Наиме, „ако знамо шта се којим чулом опажа и кад лексика одређује оно што припада једном чулу, онда је синестезија извесна“ (Исто: 177). Утолико јасна одвојеност зоне слуха и лексике звука од других подручја чулног пријема и њихове

лексике – омогућава у својој свеобухватности најпродуктивнију синестетичност. Али она је прилично „пасивна“, те се звуци најчешће „преносе у зоне других чула“. „*Боја звука* је стога неупоредиво разноврснија од *звука боје*. Звук ће пре бити одвојен предмет који треба описати него својство других предмета.“ А „боја је у овом погледу антипод звука. Формуле преношења боја нису продуктивне“: „звуку се придају многе боје, а боји мало звукова“. „Светлину је лакше пренети у зоне других чула него боју и теже од звука, мада је лексика светлине богата.“ „Зона чула додира и температуре је разноврснија од зоне укуса, али се у све њих највише преноси звук“ (Исто: 178–179). Синестезија „подупире чулну, али не и предметну разноврсност“, будући да је „хијерархија чула“ „стабилнија од хијерархије предмета“, односно да је „стабилност у природи“, и њој сходном опажању, „већа него у култури“ и њеном стварању нове перцепције. Утолико „природа тежи старом, а култура старом и новом“, док се синестезија „највише везује за старе предмете“ (Исто: 179), у чему се показује извесна конзервативност њеног опажања.

6. ЗАВРШНИ ПОГЛЕД.

Завршни њоїлед (Исто: 180–195) је последње поглавље у монографији под насловом *Синестезија у њоезији*, те доноси опште закључке који се тичу поетске синестезије у европској књижевности, док закључна глава Вуковићеве дисертације, насловљена *Завршне речи* (Vuković 2005: 989–994) – пре свега извлачи посебне закључке меродавне за повест *Синестезије у српској њоезији*, што је основна тема и наслов тог докторског рада. *Завршни њоїлед* је усмерен на значај изучавања песничке синестезије пре свега за одређене филолошке и филозофске дисциплине, а најпре за „књижевну и културну историју“.

Тежње на плану књижевне и културне историје. На плану књижевне и културне историје показује се тенденција да „удео синестезије у поезији зависи од периода, жанра и других чинилаца, које не можемо увек поуздано установити“. А оно што је с извесном поузданошћу установљиво је преваходно књижевноисторијска чињеница да „сваки новији период има свој репертоар [синестезијских] формула и њихових остварења, старих и нових израза, који прате историјске процесе“. Притом је старо „обично учесталије од новог“ (Vuković 2010: 180).

Репертоар новијег доба постепено се увећавао, при чему се мења учесталост појединих формула. Оно што је у једном периоду ретко, у другом је сразмерно учестало, или обрнуто. Историја није само непрекидна промена већ и застој или успорено кретање, у којем се поредак мења или одржава. Формуле се разликују и по броју клишеа који некад имају еквиваленте и у различитим језицима (Исто: 181),

као што је то *слајки їлас*. А „већина писаца се ослања на ближе и даље претходнике и успоставља континуитет на овом плану.“ Међутим, „два припад-

ника истог књижевног покрета немају исти репертоар стилских елемената, јер то зависи и од индивидуалних чинилаца“. Ипак „свако време пружа неколико главних формула“ синестезије, будући да границе синестезијског „комбиновања утврђује и осећајност једног доба“, коју најчешће „показују две или три формуле“. Ретки су индивидуално превазишли та колективна ограничења властитог раздобља. Управо „разлику између индивидуалног и заједничког показује број главних и споредних примера и њихових варијанти“ (Исто: 181–182).

СИНЕСТЕЗИЈА У ЖАНРОВИМА. Своје закључно разматрање односа синестезије према жанровским одредницама Вуковић започиње констатацијом да „ниједан жанр није одређен постојаним избором синестезијских формула“. Што се тиче српске усмене поезије, он истиче да ту „важи правило *jedan њпредмет + једно чулно својство*“, које изражавају „синтагме придев + именица“, што не мора да буде ограничавајући чинилац за синестезију, мада ће она „бити учесталија тамо где влада писана традиција“. „Број и разноврсност“ синестезијских „израза увећала је нова писана поезија на вуковском темељу народног језика у којој се нарушавају канони усменог стила“ (Исто: 182–183). „Знатан број песама у дијалогу и драмских спева не допустио већи избор“ синестезијских формула, будући да се синестезији „јако противе они дијалози који теже кратким репликама и стихомитији“, док се она може „јавити у ауторском говору или у монолозима јунака“ (Исто: 183). „Драме у стиху“ показују синестезијске формулације већином „у дужим репликама или у монолозима јунака“ (Исто: 183–184). „Сатира и комедија“, као и епиграм „лишавају“ се синестезије, зато што се она „тешко уклапа у иронију и сарказам“ (Исто: 184). Њу „више прихвата неколико описних и наративних жанрова својствених новијем добу: идила, елегија и балада“, као и „описна лирика“, која је слично идили и елегији „повезана са кругом годишњих доба, дана и ноћи“, а „која је доживела успон током осамнаестог и деветнаестог века“ (Исто: 185). „Песма о песми“ је посебна врста која се снажно развија од почетка деветнаестог века, а у њој „песник описује стих и риму као да их опажа помоћу више чула“ (Исто: 185–186). „Роман и приповетка усвајају оно што налазимо и у поезији, али ће дозволити већи број комбинација и њихових лексичко-синтаксичких варијанти.“ „Синестезија у прози бива учесталија при крају деветнаестог столећа и касније“ (Исто: 186).

ЧУЛНА МНОГОСТРУКОСТ. „Поезија и лирска проза новијег доба увећавале су чулну многострукост која настаје када се предмет опажа помоћу више чула и једним чулом на више начина.“ Наиме, „оно што изазива јака осећања поприма више чулних квалитета“. Притом „синестезија подупире чулну многострукост, којом управља и лествица чула“, утолико што се „превласт вида и слуха огледа у броју назива и њихових комбинација“ и утолико што се „називи за слушне и визуелне утиске лакше комбинују једни с другима и са називима осталих утисака“ (Исто: 187–188). „У творевинама усменог наслеђа, својства предмета“ су најчешће „утврђена и не зависе од посматрача“,

за разлику од „писане књижевности“, мада ни у њој „предмет не добија и не губи ма које својство“ (Исто: 188). „Звуци се описују као да их опажа свако чуло“, што „олакшава разноврсна лексика“. „Звук речи дочарава звукове ствари. Звукови показују спољна и унутрашња стања. Човек је у књижевности говорно биће“ (Исто: 188–189). Но, не само у тој издвојеној, будући најдуховној области свога живота, него у самој бити својственог људског живљења, човек је језичко биће или тачније: он то постаје како генерички тако и увек изнова индивидуално – језичким развојем, полазећи од ономотопеја као језикотворних основица, па преко синестезијских метафора, које језички озвучавају човекове представе до персонификацијских метафора властитог унутрашњег света и сопственог доживљаја оностраности, на шта је још Хердер указивао (Лома 2013: 376; 380–381; 383–385).

Филозофска и научна испитивања. Вуковић констатује да „положај чула у културној историји није утврђен“, те да је њихова „хијерархија променљива“, мада се вид и слух „често стављају на прво место“ (Vuković 2010: 189) и мада филозофи с обзиром на „сазнајну функцију“ најчешће „дају предност визуелним опажајима“ (Исто: 190). Везом „између чула и представа о свету“ баве се „антропологија и археологија“ (Исто: 191–192), а „физиологија и психологија“ – различитошћу опажања код људи и животиња (Исто: 192–193). Вуковић закључује да је „посматрана из угла строге науке, синестезија ретка појава и због тога је веома тешко утврдити законе или општа правила којима се она подвргава“ (Исто: 193).

Реткост и вредност синестезије. Но управо реткост синестезије указује на њену вредност. А књижевност је њено најисцрпније и најразноврсније налазиште. Наиме, она „отвара најшире поље за синестезију јер поседује речник свих чула какав се не налази у сликарству и музици, а могућност употребе тог речника већа је него што нам показују књижевне и остале језичке творевине.“ Ипак синестезија није „делотворна“, као главни систем комбиновања речи“, већ „као другостепени“ (Исто: 194), који остварује поетску тежњу ка „целини искуства која се другде губи“ (Исто: 195), будући да захтева јасно разграничавање чула и њихове лексике, да би ту перцептивну лексику могла узајамно комбиновати (Исто: 194). Утолико јој је „потребна тачна употреба речника чула коју не захтева цела поезија“ (Исто: 195). У томе је и њена вредност, штавише уметничка драгоценост: у њеној уједно аналитичности и синтетичности, у обухватности и разноврсности утисака које производи.

На чулно богатство тог разноликог и разноврсног песничког света указивало је Вуковићево теоријско и компаративистичко истраживање синестезије као на највиши дomet човековог свеукупног искуства са спољашњим и властитим унутрашњим светом. Уједно тако се профилисао и филолошки лик овог књижевно-научног истраживача, његова страст за чулном истином људског доживљаја свих хуманих светова мимо идеолошких апстракција које поништавају чулну убедљивост песништва.

ЛИТЕРАТУРА

- ВУКОВИЋ (Ђорђевић) 1985. *Опелеги о српској књижевности*. Београд: Нолит.
- ЛОМА (Миодраг) 2013. Хердерово схватање порекла језика и заснивање филологије. *Зборник Мајице српске за књижевност и језик* 61/2: 375–402.
- ПЕТРОВИЋ (Вук) 2016. Књижевноисторијска генеза форме као темељ херменеутике: руски модел и његово остварење код Ђ. Вуковића. *Славистика* 20: 115–126.

*

- VUKOVIĆ (Đorđije) 2005. *Sinestezija u srpskoj poeziji*, doktorska disertacija. Univerzitet u Beogradu, Filološki fakultet.
- VUKOVIĆ (Đ.) 2010. *Sinestezija u poeziji*. Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića Sremski Karlovci.

Miodrag Loma

ĐORĐIJE VUKOVIĆ'S EINBLICKE IN DIE POETISCHE SYNÄSTHESIE

Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit hat es sich zur Aufgabe gemacht, die letzte Monographie von Prof. Dr. Đorđije Vuković (1943–2020), *Synästhesie in der Poesie* (Belgrad, 2010), vom philologischen Standpunkt aus darzustellen und zu bewerten. Darin hat Vuković ein letztes Mal seine Einblicke in die poetische Synästhesie erwogen, vervollständigt und verschärft – ein Problem, mit dem er sich von den achtziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts bis zu seinem Tod beschäftigt hatte. Dementsprechend ermöglicht uns diese Monographie den Umfang, das Maß und die Schärfe unseres Gedächtnisses an Vuković als einen der hervorragendsten serbischen Philologen genauer zu bestimmen. Hier wird sie der Reihenfolge der Kapitel des Buches und der darin betrachteten Fragen nach dargestellt und kritisch analysiert. Dabei werden sechs thematische Abteilungen gesondert betrachtet und innerhalb jeder die einzelnen Abschnitte, in die sie geteilt ist, als folgend: 1. Problemgeschichte der Synästhesie: Analogie und Anomalie; Universale Analogien; Farbiges Hören und Farben hören; Geschmackliches Hören und Geschmack hören; Synthetisierende, symphonische und totale Kunst; Synästhesie in der klinischen Psychologie; Epitheton-Metapher und synkritisches Epitheton; Neuropsychologische Gesetzmäßigkeit phonologischer, musikalischer, chromatischer, olfaktorischer, taktiler Oppositionen; Affektive Analogien und affektive Metapher. 2. Theorie der Synästhesie. Leitbegriffe und ihre Implikationen: Theoretische Sinne; Polysemie und Metaphorik in der Lexik im Wortfeld der sinnlichen Wahrnehmung; Formelhafte Kombinationen; Formeln der Übertragung zwischen den höheren Sinnen; Formeln der Übertragung von den höheren zu den niederen Sinnen; Kombinationen / Wortfügungen und Wendungen als Verwirklichungen der sprachlich-logischen Formeln. Einfache und zusammengesetzte

Kombinationen; Grenzkombinationen in der Lexik im Wortfeld der sinnlichen Wahrnehmung. 3. Perspektiven vergleichender Untersuchungen: Synästhesie als Universalie. Das lange Dauern der Formel *süßer Klang*; Romantische Erweiterung des Repertoires der synästhetischen Formulierungen; Entfernung der Parnassiens von der romantischen Synästhesie; Symbolistische synästhetische Innovationen; Russische symbolistische Poesie der zweiten Hälfte des neunzigsten Jahrhunderts und französische Einflüsse; Russischer Symbolismus und das romantische Erbe; Russische Poesie in ersten Jahrzehnten des zwanzigsten Jahrhunderts: Symbolismus, Akmeismus und Futurismus; Synästhetische Leistungen der französischen und russischen Poesie des neunzehnten und zum Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts; Serbische Poesie und die Entwicklung der poetischen Synästhesie. 4. Ergänzende Betrachtungen: Realisationen der Formeln und ihre Relationen zu Stilfiguren; Ursprung der Synästhesie; Dichtertypologie aufgrund der Synästhesie; 5. Formeln und ihre Realisationen: Produktivität und Hierarchie von Formeln; Sprachliche Möglichkeiten; Begrenzung der Lexik; Rolle des Gegenstandes; Zufriedenheit oder Schmerz und Leiden; Klang und Farbe; 6. Abschließende Beobachtungen: Literatur- und kulturgeschichtliche Bestrebungen; Synästhesie in den Literaturgattungen; Sinnliche Mannigfaltigkeit; Philosophische und wissenschaftliche Untersuchungen; Seltenheit und Wert der Synästhesie.

Schlüsselwörter: Synästhesie; Analogie; Epitheton; Metapher; Polysemie; Lexik im Wortfeld der sinnlichen Wahrnehmung; Formel; Kombination; vergleichende Methode; französische, russische, serbische Poesie; Romantik; Parnassiens; Symbolismus; Stilfiguren; Dichtertypologie; Literaturgattungen.

дописни члан Српске академије наука и уметности
miodrag.loma@sanu.ac.rs

Примљен: 1. октобра 2022. године
 Прихваћен за штампу октобра 2022. године

Др Јасна Стојановић

ШПАНСКИ КЊИЖЕВНИ КРИТИЧАР ЕНРИКЕ ДИЈЕС-КАНЕДО О СРПСКОЈ НАРОДНОЈ ПОЕЗИЈИ*

У раду представљамо чланке шпанског песника, преводиоца и критичара Енрикеа Дијес-Канеда на тему српске народне поезије, објављене у књижевном часопису *Шпанија* 1918. године. Повод су ратна збивања у Србији током Првог светског рата и саосећање овог интелектуалца за страдање наших људи. У својим текстовима Дијес-Канедо износи основне податке о српском народном песништву, као и превод неколико одабраних песама. Ти први преводи икада начињени на шпански, садржајан приказ и веома похвалан суд о „једној од најбогатијих словенских народних књижевности“, дају сасвим посебан значај доприносу овог шпанског литерарног znalца.

Кључне речи: Енрике Дијес-Канедо, српска народна поезија на шпанском.

У трагању за малобројним одјецима српске народне поезије у Шпанији – како преводима, тако и критичким увидима – чини нам се драгоценим допринос шпанског критичара, преводиоца и песника с почетка XX века, Енрикеа Дијес-Канеда (DÍEZ-CANEDO 1879–1944). Дијес-Канедо је 1918. у часопису *Шпанија (España)*, у бројевима 172 и 173, објавио опсежан текст насловљен *Песме српског народа (Cantos del pueblo serbio)*¹.

Време када се Дијес-Канедо интересује за српску народну поезију и историјске околности Првог светског рата унапређују скромна знања Шпанаца о Србији и њеној културној баштини. Део јавности наклоњен Савезницима

* Истраживање је обављено у оквиру пројекта Министарства за науку и иновације Шпаније I+D+i PID2021-127063NB-I00: *Narremas y Mitemas: Unidades de Elaboración Épica e Historiográfica*, који кофинансира Европска Унија преко фонда ФЕДЕР.

¹ На податак смо наишли у дипломском раду Неде Перишић, одбрањеном на Факултету за филологију и културолошке студије Универзитета у Бечу 2011. године: „*Letras entre dos penínsulas (uno de los primeros puentes entre la literatura serbia y /la – sic/ española)*“.
<https://theses.univie.ac.at/detail/14934> [17. 8. 2022]

с пажњом прати ратна дешавања и може се рећи да су „Атентат у Сарајеву 1914. године и судбина српског народа [...] биле честе теме шпанске штампе“ (Перишић 2017: 17). Шпанија је као неутрална земља преко своје амбасаде у Бечу за време трајања сукоба била преузела на себе заштиту српских држављана у Аустроугарској (збрињавање и помоћ деци, студентима и учитељима интернираним у Аустрији, слање новца, посредовање у иницијативама за склапање примирја, набавка оружја и муниције, итд.). У јеку ратних дејстава, године 1917, две краљевине успостављају дипломатске односе.² Патње српског народа, његова јуначка борба и коначна победа изазивају велику пажњу и дивљење у лево оријентисаној Шпанији, као, уосталом, и у другим деловима Западне Европе наклоњеним Антанти.

Енрике Дијес-Канедо био је правник по образовању, али је цео живот посветио књижевности, преводилаштву и историји уметности. Неколико година је провео у Паризу као секретар амбасадора Еквадора и чини се да је тај боравак утиснуо на њега дубоку бразду. У домовину ће донети европејство и модерност надахнуте француском културом. Предавао је историју уметности, француски језик и књижевност и у разним мадридским институцијама културе држао предавања на литерарне теме. Своју делатност наставио је и у Мексику, где је емигрирао 1938.³ Тамо је и преминуо 1944. године. Пре одласка је у Шпанији био веома активан у културном животу: био је уредник или члан уредништва културних периодичних публикација *El Sol*, *España*, *La Voz*, *La Pluma*, *Revista de Occidente* и важио за неприкосновени ауторитет по питањима књижевности и уметности, како шпанске, тако и хиспаноамеричке и стране. Помагао је младим песницима да објаве своје рукописе (Херарду Дијегу, Леону Фелипеу, Хуану Рамону Хименесу), био учесник чувених *tertulias* у мадридским кафеима с почетка XX века, колега и пријатељ познатих писаца, филолога и критичара, међу којима неки словесно као родоначелници савремене филологије у Шпанији⁴ (ABAD 1999–2000: 25). Као ерудита широких погледа и знања, радознао интелектуалац изграђеног укуса и финих манира, Дијес-Канедо је био цењен као одговоран и озбиљан критичар, али и као личност која делује независно од књижевних ривалитета. Красило га је одсуство ароганције. Либералних схватања, својим ангажовањем у историјским збивањима треће декаде прошлог века у Шпанији, скупа са истомишљеницима допринео је поновном успостављању републике 1936, мада се никада није директно укључивао у политику (FERNÁNDEZ GU- TIÉRREZ 1999–2000: 68).

² Опширно о овој теми, иницијативи и хронологији, у књизи *Краљевина Србија и Краљевина Шпанија*.

³ Мексико је током Шпанског грађанског рата примио 15.000 избеглица из ове земље, међу којима су велики број чинили интелектуалци и писци.

⁴ „De este período, y gracias a una pléyade de hombres ilustres (Menéndez Pidal, A. Castro, P. Bosch Gimpera, C. Sánchez Albornoz, Torroja, Rey Pastor, etc.), arranca la constitución de la ciencia española moderna”.

То време се дефинише као *Сребрно доба* шпанске књижевности и културе:

Три нараштаја интелектуалаца нарочито су присутна у шпанском животу прве трећине XX века: они познати као *Генерација 98*, *Генерација 1914*. и *Генерација 27*. Реч је о ауторима рођеним 1861–1875, 1876–1890. и 1891–1905, а њихова имена су више него позната: Унамуно, Ваље-Инклан и Бароха са једне, Ортега, Марањон и Асања те Перес де Ајала са друге, а са треће Хорхе Гиљен, Педро Салинас и Федерико Гарсија Лорка. Велики број наслова ових аутора, уз деловање деветнаестовековних аутора који још пишу и стварају, као и оних који тек почињу (*Генерација 1936*), дају тим првим трима деценијама [...] врхунски значај подударан са политичком, друштвеном и духовном кризом шпанске нације и њених вођа, којој се није нашао други излаз до грађански рат⁵ (АВАД 1999–2000: 19).

Дијес-Канедо је аутор неколико књига поезије, као и више поетских и прозних антологија (FERNÁNDEZ GUTIÉRREZ 2003). У њима се наизменично појављује као уредник и/или преводилац (с португалског, каталонског, немачког, италијанског, енглеског, руског). Упознаје Шпанце с хаikuом, пише о мало заступљеним књижевностима попут руске и норвешке, отворен је за нове хоризонте, тако да верујемо да се занимање овог ерудите за српске народне песме може сврстати у тај круг његових интересовања.

Часопис *Шпанија* основан је 1915. и у првој фази су га уређивали Хосе Ортега и Гасет као директор и писци Пио Бароха, Перес де Ајала, Еухенио Дорс и Рамиро де Маесту. Дијес-Канедо је био секретар редакције (FERNÁNDEZ GUTIÉRREZ 1999–2000: 75). То је био недељник социјалистичке оријентације и „најзначајније политичко гласило *Сребрног доба*“⁶, а зна се да је у њему својим прилозима сарађивао и Салвадор Дали. Дијес-Канедо је до 1924, када је *Шпанија* угашена, у њој објавио око педесет текстова и био не само један од најплоднијих, него и најреномиранијих пера. Иначе је уређивао и друга гласила сличног политичког усмерења или сарађивао у њима: *El Sol* (1917), *La voz* (1920), *La pluma* (1920, оснивач Мануел Асања), *Índice* (1921, са Хуаном Рамоном Хименесом).

⁵ „Tres generaciones intelectuales en particular se hallan presentes en la vida española del primer tercio del siglo XX: las conocidas como generación del Noventa y ocho, de 1914 y del Veintisiete. Se trata de autores nacidos respectivamente entre 1861-1875, 1876-1890, y 1891-1905, y sus nombres son bien conocidos: Unamuno, Valle-Inclán o Baroja por un lado, Ortega, Marañón o Azaña y Pérez de Ayala por otro, y Jorge Guillen, Pedro Salinas o Federico García Lorca por el otro. La acumulación de la obra de los autores de estas generaciones, más la de la obra de los autores decimonónicos que aún vivían y escribían, más la de quienes empezaban a escribir (generación de 1936), da a todo el primer tercio del siglo XX [...] un relieve máximo que coincide con un a crisis política, social y espiritual en el pueblo español y en sus dirigentes a la que no se supo encontrar otra salida que la guerra civil”.

⁶ „Es considerado como el periódico político más importante de la edad de plata, órgano periodístico-doctrinal del neo-regeneracionismo, del grupo reformista integrado por liberales, demócratas, socialistas y agnósticos”. <<https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/issn/2171-2549>> 5. 1. 2023.

О страним књижевностима Дијес-Канедо је писао у часописима *Revista general*, *El sol*, *La voz* и *Revista de Occidente*. Од словенских књижевности његову пажњу највише је привлачила руска, па јој је посветио низ чланака. Писао је и о „чехословачкој“ поезији и бугарским народним песмама, према прецизној каталогизацији Хименес Леона (JIMÉNEZ LEÓN 2001: 414–416).

ЕНРИКЕ ДИЈЕС-КАНЕДО О СРПСКИМ НАРОДНИМ ПЕСМАМА. Опсежан текст *Песме српској народа* објављен је у бројевима 172 и 173 часописа *Шпанија*, штампаним 25. јула и 1. августа 1918. Аутор упознаје шпанску јавност са српском јуначком поезијом, апсолутним раритетом на тлу Иберијског полуострва, за коју каже да је „једна од најбогатијих међу свим словенским народним књижевностима“ (*una de las más ricas entre las eslavas*). Такође истиче да је његов допринос „знак наклоности према јуначком народу који у овом рату трпи најстрашније патње“ (*tributo de simpatía al pueblo heroico que ha sufrido la prueba más terrible en la guerra actual*). Наводи француске изворе Огиста Дозона и Леа Дорфера, као и преводе Анђелије Јакшић и Марсела Робера, затим енглеску верзију српских народних песама, приповедака и пословица Максимилијана Мигеа, као и књигу нашег Марка Цара на италијанском, објављену у Задру 1890. (*Studi Slavi di letteratura ed arte*). У вези с тим, напомиње:

Јуначка поезија Срба прво је привукла пажњу Италијана Алберта Фортиса из Падове, из чијег *Путовања у Далмацију* је Гете преузео песму о Хасанагиници. Гете је био у контакту са великим српским сакупљачем Вуком Стефановићем Караџићем, на чији је наговор Тереза фон Јакобс (Талвј) превела немали број тих песама на немачки. Италијанске верзије Никола Томазеа и наведена Дозонова књига на француском допринеле су да се за њих сазна на западу. Ипак, тренутна дешавања умножила су број превода и студија⁷ (DÍEZ-CANEDO 1918: 173, 12).

Додаје да је у Шпанији на том пољу мало тога урађено, а да би, „без имало сумње, поређење тих јуначких рапсодија са нашим романсером⁸ представљало веома занимљиво истраживање“ (DÍEZ-CANEDO 1918: 173, 12).⁹

⁷ „La poesía heroica de los serbios llamó primeramente la atención de un italiano, Alberto Fortis, de Padua, de cuyo Viaje a Dalmacia tomó Goethe el canto de la esposa de Hasán Aga. Goethe estuvo en comunicación con Vuk Stefanovich Karadshich, el gran recopilador serbio y a instigaciones suyas Teresa von Jacobs (Talvj) tradujo buena cantidad de estos cantos al alemán. Las versiones italianas de Nicolás Tommaséo y el libro francés de Dozon que hemos citado, contribuyeron a darlos a conocer en Occidente. Pero los acontecimientos actuales han multiplicado el número de versiones y estudios”.

⁸ Романсером Шпанци називају скуп романси, народних епско-лирских песама у којима се приповедају догађаји историјског, легендарног или новелистичког карактера и у којима се појављују ликови из националне епике.

⁹ „Y sin duda uno de los estudios más interesantes para nuestra literatura, sería la comparación de esas rapsodias heroicas con nuestro romancero”.

Дијес-Канедо је један од првих Шпанаца који је сународницима изнео елементарна сазнања о нашој народној књижевности. Он је том приликом споменуо имена славних епских јунака и јунакиња, кључне појмове и поделу на циклусе. Позивајући се на Вука, каже да се најстарије песме везују за XII век, али да већина потиче из периода после XIV столећа. Спомине поделу на косовске, на песме о Марку Краљевићу и на песме о хајдуцима (*los hayduques*). За њих истиче да су то

герилци или разбојници који одлазе у планину пошто су ван турског закона, боре се против непријатеља, али у тајности обилазе своје, пружају помоћ незаштићенима, међусобно се држе међу собом пошто се обавезу заклетвом једни другима и умеју да избегавају опасности, али да погину као јунаци ако је потребно¹⁰ (DÍEZ-CANEDO 1918: 172, 12).

Шпански критичар верује да порекло српске епике треба тражити у „Једном војном поразу, сличном оном кроз који сада пролази Србија: Косовском боју (1389), у коме је, заједно са цветом својих људи, погинуо цар Лазар борећи се против Турака султана Мурата“. Ту је извор и рођење „српског јуначког певања, те елегичне јадиковке, али у исто време и вере да нада постоји“¹¹ (DÍEZ-CANEDO 1918: 172, 12).

Први сегмент свог чланка објављеног у часопису *Шпанија* Дијес-Канедо посвећује Марку Краљевићу, „представнику и осветнику народа“. Речи којима га описује наводимо у целисти:

Он је изванредан пример снаге и чврстине, кадар да једе и пије као цин, власник побожног коња који говори и скупа с њим пије вино, а иначе је поклон једне виле. Његови невероватни подвизи, његова неизвесна смрт, народно веровање да борави зачаран у некој пећини и да ће се вратити на свет када му се коњ напасе траве а јунакова сабља удари у камен и пробуди га, сврставају га уз бок највећих творевина народне маште. Још стоје рушевине замка за који се верује да је био његов и прича се да су храбре српске трупе, нашавши се пред њим 1912, чак и без заповести својих надређених, ту направиле победнички пробој¹² (DÍEZ-CANEDO 1918: 172, 12).

¹⁰ „guerrilleros o bandidos, que se echan al monte después de haberse puesto fuera de la ley turca y hacen el daño que pueden al enemigo, pero visitan en secreto a los suyos, favorecen a los desamparados, se guardan fidelidad entre sí, ligándose unos a otros por juramento, y saben esquivar el peligro o morir como héroes si es necesario”.

¹¹ „De un desastre militar, análogo al que ahora ha sufrido Serbia, de la batalla de Kosovo (1389), en que el zar Lázarо pereció con la flor de sus hombres combatiendo con los turcos del sultán Amurates, muerto también en aquella jornada, nace el canto heroico serbio, como lamento elegiaco, pero también como afirmación de esperanza”.

¹² „Es un ejemplar magnífico de fuerza y vigor, capaz de comer y de beber como un gigante, poseedor de un caballo pío que habla y bebe vino como él, regalo de una Vila. Sus hazañas formidables, su muerte incierta, la creencia popular de que está encantado en una caverna y ha de volver al mundo cuando su caballo acabe de pacer y el sable del héroe caiga sobre la piedra y le despierte,

Марко је „национални полубог“, али такође српски Херкул, Сид, Роланд, Зигфрид и Гаргантуа, цитира Дијес-Канедо Мигеа. Он у својој личности спаја снагу и лукавост и уме на увреду да одговори подсмехом, па Турци из његових смицалица излазе не само поражени, већ и исмејани (DÍEZ-CANEDO 1918: 173, 11). Песме о њему и другим јунацима земљом проносе певачи уз „једножичане гусле“ (*la guzla monocorde*). Као илустрацију реченог, Шпанац наводи песме *Марко њознаје очину сабљу* и *Орање Марка Краљевића*.

Прву, насловљену *Марко и сабља* (*Marko y el sable*¹³) даје у преводу чувеног шпанског романописца Хуана Валере (1824–1905), напомињући да је рађена на основу Каперове немачке верзије. Сматра да осмозложни стих којим преводи Валера није подударан „музици оригинала“, будући да је „српски јуначки стих трохејски десетерац без риме“. Ипак, подвлачи да на овај начин долази до изражаја сличност са духом и стилем шпанског романа (DÍEZ-CANEDO 1918: 172, 12). У наведеном препеву дата је друга верзија песме у којој Марко препознаје очеву сабљу код османског телала, а овај му признаје да је оружје пронашао крај умирућег српског борца на Косову Пољу. Том је рањенику, упркос његовим молбама, одузео живот одрубивши му главу, а потом га бацио у реку. Схвативши да је реч о Вукашину, Марко се Турчину свети на идентичан начин: одсеца му главу, а тело баца у Ситницу. Ево кратког одломка из препева, у коме се јасно уочавају метричке и стилске црте шпанске народне песме – романсе, на првом месту осмерац и асонантска рима на **и-а** у сваком парном стиху¹⁴:

„Turco, que Dios te lo pague
a quien quitaste la vida
a Vukachín el monarca
es a quien debo la mía.
Do le diste sepultura
te la daré con justicia”.
Y le cortó la cabeza
con rapidez inaudita.
Le asió luego el brazo izquierdo
y el pie derecho en seguida,
y en medio de la corriente
arrojóle del Sitniza.
„Ve a acompañar a mi padre”
al arrojarle le grita.¹⁵ (DÍEZ-CANEDO 1918: 172, 12)

le ponen al lado de las más grandes creaciones de la fantasía popular. Aún se conservan las ruinas de un castillo que se tiene por suyo, y cuentan que, al verlas delante, en la batalla de Prilep, las esforzadas tropas serbias de 1912 hicieron, sin orden de sus jefes un avance victorioso”.

¹³ Јунак се једном наводи као *Marco*, а готово увек као *Marko Kralyevich*, односно *Kralievich*. О транскрипцији Вукашиновог имена биће речи нешто касније.

¹⁴ У шпанској поезији *rima asonante* подразумева понављање самогласника на крају стиха, почев од последњег наглашеног вокала у последњој речи.

¹⁵ „О Турчине, да од Бога нађеш! / Оно ј’ био мој мио бабајко, / мој бабајко, краљу Вукашине! / Да си њему душу причекао, / да си њега онђе саранио, / ја бих тебе љепше саранио.“

Укупно узев, значење и општи тон изворног текста јесу погођени. Ипак, пошто је у питању препев препева, његова потпуна подударност са изворником не може постојати. Неки делови песме се чак не поклапају (док Вукашин у оригиналу тражи од Турчина да га сахрани крај реке, у шпанској верзији моли да га баци у Ситницу). Повремено има благих померања у значењу, другде су стихови изостављени, некад дословно, а некад су синтетички уграђени у превод суседних стихова¹⁶. Наравно, у препеву се губи арома коју српском певању дају турцизми („телал, мејдан, чадор, бабо, ћемер, шићар“ итд.). Одређене поетски интониране речи пренесене су без тог набоја: „љуба“ је „жена“, односно „супруга“ (*mujer, esposa*), „бабајко“ „отац“ (*padre*), „Туре“ – „Турчин“ (*turco*). Препев није тако драматичан као изворник, емотивно је равнији и више усредсређен на нарацију. Неком другом приликом би свакако вредело извести његову детаљну анализу.

Други пример је *Орање Марка Краљевића*, којом шпански критичар илуструје своје запажање о патријархалним вредностима српске јуначке песме. Он каже да су „храбро противљење сваком угњетавању и мржња према традиционалним непријатељима тек појавни облици дубоке и суштинске привржености земљи, дому, породици, слободи“¹⁷ и да те вредности чине „спокојни декор“ чак и најсуровнијих сцена. Позива читаоце да уоче како су приказани село и лик јунакове мајке. Песма је дата у целини, претпостављамо у верзији самог Дијес-Канеда, који о њој, као ни о језику са ког је преводио, не казује ништа. Наглашава да преводи прозом и очито је да му форма није била примарна. Поетски текст је наведен *in continuo*, али су стихови одвојени цртицама¹⁸.

Песма је насловљена *La labranza de Marko* (*Марково орање*) и верно преноси дух и атмосферу изворника, специфичан шеретски хумор, као и карактер ликова. Нека језичко-стилска решења немају изражајност оригинала, нпр. „синко“ је на шпанском тек *hijo mío* („сине мој“). Карактеристичан узвик *мõре* у стиху „Мõре Марко, не ори друмова!“ и „Мõре Турци, не газ’те орања!“ пренесен је шпанским *Basta* („Доста“): *¡Basta, Marko, no labres el camino! / ¡Basta, turcos, no me pisoteéis el campo!*

/ Па потеже сабљу димискију, / те Турчину одсијече главу, / узе њега за бијелу руку, / а за руку и за десну ногу, / баци њега у воду Ситницу: / „Ид’, Турчине, тражи баба мога.“ (Стефановић Караџић 1988: 255)

¹⁶ По правилу су изостављани стихови који нису неопходни за разумевање нарације, или пак узвици који се понављају, као: „Ој Бога ми, незнана делијо!“ (51), „Та страхан је, да га Бог убије!“ (66), или „Прођите се, Турци јаничари!“ (110).

¹⁷ „la brava protesta contra toda opresión, el odio contra los enemigos tradicionales, no son más que manifestaciones derivadas de un amor más hondo y fundamental por la tierra, la casa, la familia, la libertad”.

¹⁸ Ево како то изгледа: „Al otro día, a la aurora,—dos cuervos negros llegan—de la vasta planicie de Kosovo,—y posándose en el palacio blanco,—en el palacio mismo de Lázaro el Glorioso,—crascitaba el uno y el otro decía:—«¿Es este es este el palacio del glorioso Zar Lázaro?—¿Y no hay en el palacio—nadie?»—Nadie podía oír sus palabras.”

И овде је, као и другде у тексту, приметно инсистирање на Марковој дрскости и подсмевању Турцима: изгледа да се Шпанцу та црта нарочито допала. Он стих „А када се Марку досадило“ (да се прегана с Турцима) преводи „А када је Марку игра досадила“, додатно наглашавајући тај лудички моменат који, очигледно, доживљава као једну од носећих црта у нарави српског краљевића. Он подвлачи да је Марко персонификација народне душе и да је у њему, скупа са снагом, здружена „лукавост“, тако да он на увреду одговара ругањем. Он јесте турски вазал, али „врло незгодан вазал јер је у свакој прилици оштар према њима [Турцима], руга им се и представља отелотворење побуне против јарма који притиска земљу“¹⁹ (DÍEZ-CANEDO 1918: 172, 12)²⁰.

У наведеној песми Дијес-Канедо стих „Остави се, синко, четовања“ преводи као „Остави се, сине, пустоловина“ (*déjate, hijo mío, de aventuras*). Није јасно зашто је реч „четовање“ тако пренесена; могуће због француске верзије са које је вероватно преводио²¹. С друге стране, чини нам се да блажа и од *чејшовања* мање ратничка реч *йусйоловине* указује на западњачку, витешки идеализовану, перцепцију Маркове личности и подухвата.

И у овом примеру текст је дат у прози, уз коришћење цртица између стихова. Верзија презимена *Kralyevich* фонетски је подударна са српским изговором, с изузетком нагласка, који се налази на другом, уместо на првом слогу. У песми *Марко йознаје очину сабљу* јавља се варијанта имена *Vukachín*. И док се на француском ова транскрипција чита као „Вукашин“, значи блиско изворнику, на шпанском је то „Вукаћин“, са, приде, додатком графичког акцента на последњем слогу, сасвим непотребним. Исправније би у сваком смислу било *Vukashin*. У наставку ћемо видети да се по питању транскрипције наших антропонима и топонима јавља велико шаренило.

Из Косовског циклуса Дијес-Канедо одабира да представи песму *Слуја Милујин*, додуше не наводећи њен уобичајени наслов, већ варијанту *После Косова* (*Después de Kosovo*). Напомиње да је шпанску верзију сачинио на основу француског предлошка Леа Дорфера. Песму даје у целини, констатијући да га „ово туговање“ (*estas lamentaciones*), овај „лелек“ (*queja*) подсећају на оне „с краја Есхилових *Персијанаца* или на оне из наших романи о последњем визиготском краљу Родригу“²² (DÍEZ-CANEDO 1918: 172, 13). И у овом преводу је текст дат у прозном облику, али уз цртице које означавају крај стиха.

¹⁹ „vasallo incómodo que los trata con dureza en toda ocasión, se burla de ellos, y es encarnación de rebeldía contra el yugo que pesaba sobre el país”.

²⁰ У тексту шпанског критичара наилазимо на реч *jugarretas* (смицалица, ујдурма, подвала) када се говори о Марковом односу према противницима.

²¹ Хименес Леон сматра да је Дијес-Канедо превод са руског, чешког/словачког и бугарског највероватније радио са француског, па одатле можемо извући претпоставку да то важи и за српске препеве у овом чланку, иако то није експлицитно назначено (Хименес Леон 2001: 415). Исти истраживач верује да је већина примера преведена *ad hoc*.

²² „Por estas lamentaciones pasa una queja como la del final de los *Persas* de Esquilo o como en los romances nuestros de Rodrigo, rey de los godos”.

Y el siervo Milutín así habla: – “Señora, todos quedaron en Kosovo—donde ha sucumbido el Zar Lázaro.— Muchas lanzas allí se rompieron—lanzas turcas y serbias—pero más serbias que turcas.—Oh, señora, en defensa de tu Señor,—de tu Señor el glorioso Zar Lázaro,—tu padre, Yug Bogdan, ha perecido,—dando ejemplo glorioso, al primer choque;—ocho Yugovich cayeron después—porque el hermano quería seguir al hermano—y sólo uno sobrevivía”.²³ (DÍEZ-CANEDO 1918: 172, 13)²⁴

Критичара је даље привукла тема освете, присутна и у шпанској народној поезији. Прву њену илустрацију даје примером *Диобе Јакџића* (наслов преводи као *El reparto de los Yakchich /sic/*), наводећи композицију у целини, док се други пример односи на Бановић Страхињу:

У тој поезији не цветају само осветнички нагони; много пута се случај сукоба и освете завршава великодушним опроштајем, као, на пример, у оном о Бану Страхињи, чија га супруга, коју је завео Влах-Алија, напада, па чак и рађава, с мачем у руци. Не би ли је се ослободио како би могао да се супротстави непријатељу, Бан зове у помоћ хрта Карамана, јер „је женска страна страшивица / страшивица свака од пашчади.“ Пошто је победио Турчина, он ослобађа жену – *верну љубу* – узима је за руку и поставља на свог коња не би ли је одвео код њених: код оца, старог Југ Богдана, и браће, девет Југовића. А када се они препадну, угледавши га рањеног, ево шта им Бан Страхиња одговара:²⁵ (DÍEZ-CANEDO 1918: 173, 11)

Следе завршна 34 стиха познате песме, за коју Дијес-Канедо каже да је без икакве сумње „једна од најлепших у српском *романсеру*“. Наводећи завршницу композиције, подвлачи да је песник закључује „узвиком дивљења“: “*Pocos héroes hallarás en el mundo / como Banovich Strahina!*” (DÍEZ-CANEDO 1918: 173, 11), односно „Помало је такијех јунака / кâ што беше Страхинићу бане.“²⁶

²³ „Тада слуга поче казивати: / ‘Сви осташе, госпо, у Косову. / Ће погибе славни кнез Лазаре, / ту су многа копља изломљена, / изломљена и турска и српска, / али више српска него турска, / бранећ’, госпо, свога господара, / господара, славног кнез-Лазара. / А Југ ти је, госпо, погинуо / у почетку, у боју првоне, / погибе ти осам Југовића’ [...]“. (Ђурић 1983: 277)

²⁴ У овој песми је транскрипција антропонима и топонима дата овако: *Milutín, Zar Lázaro, Yug Bogdan / Yug-Bogdan, Yugovich, Bocho Yugovich, Strahina / Strahinia Banovich / Ban Strahina, Milosh, Sitnitsa, Vuk Brankovich*. Готово сва решења недвосмислено указују на француски као посреднички језик.

²⁵ „Y no sólo impulsos de venganza florecen en esta poesía; muchas veces un generoso perdón es remate de una historia de traiciones y combates. Ahí, por ejemplo, en la del Ban Strahina, cuya esposa, seducida por Ali el Válaco, llega a atacarle, espada en mano, y aun a herirle. Para librarse de ella y acudir al enemigo, el Ban tiene que llamar en socorro suyo al perro Karaman, porque «fácilmente la mujer se espanta, todas temen a los perros». Pero cuando ha derribado al turco, libra a su mujer—«a su tierna esposa»— del perro, la coge del brazo y la monta a la grupa de su corcel, para llevársela con los suyos, con el anciano Yug Bogdan, y los nueve Yugovich, padre y hermanos de ella. Y cuando ellos temen, viéndole herido, he aquí lo que el Ban Strahina contesta:”

²⁶ Овде се јавља читав низ топонима који такође упућују на француски предложак: *Karavlachka, Posavlié, Ujitz, Neboicha, Rujitza*. Остали су: *Danitsa, Yakchich Dimitri, Bogdan, Angelia, Karabogdanska, Banato, Danubio, Sirmia*.

У наставку чланка објављеног у броју 173 часописа *Шпанија*, Дијес-Канедо пажњу посвећује *Хасанајиници* (*La Noble esposa de Hasán Aga*), као најпознатијој, напомињући да ју је превео Гете, а Хердер укључио у збирку *Гласови народа*:

Тип жене који се ту оцртава право је чудо чедности и дубоке љубави. Раздвојена од мужа, удаљена од властите деце, она једва успева било шта да изговори; схвата да је на мети критике и срце јој због тога препукне. Немогуће је бити уздржанији у изразу. Али зато осећања навиру са свих страна, незауштакљиво.“²⁷ (DÍEZ-CANEDO 1918: 173, 11).

Песма је дата у целини, у прози.

¿Qué es aquello blanco en la verde montaña? — ¿Es nieve o son cisnes?
— Pero ya se hubiera derretido la nieve— y levantado el vuelo los cisnes.
— No es nieve, no son cisnes— sino la tienda de Hasán Aga. —²⁸ (DÍEZ-CANEDO 1918: 173, 11)

Ову страницу часописа краси фотографија статуе *Моја мајка* Ивана Мештровића, на којој је жена одевена у ношњу Далматинске Загоре, са карактеристичном марамом на глави (слика 1).

За крај свог прегледа шпански критичар оставља лирску песму *Риба и девојка*. Објашњава да спада у тзв. „женске песме“ (*poesías femeninas*), да су оне махом љубавне, да се не изводе „уз монотону пратњу гусала“, да их „сви знају, нарочито жене и деца“, и да се у њима „српски народ ослобађа свог епског оклопа“²⁹.

Una muchacha se sienta a la orilla del mar—y dice para sí: —« ¡Ay, Dios bueno y querido! —¿Hay algo más vasto que el mar? —¿Hay algo más ancho que la llanura? —¿Hay algo más ligero que el caballo? — ¿Hay algo más dulce que la miel? — ¿Hay algo más querido que un hermano? »— Desde el agua profunda—un pez le contesta: —«Niña candorosa y sencilla, — el cielo es mucho más vasto que el mar, —y el mar es mucho más ancho que la llanura —y los ojos son mucho más ligeros que el caballo, — y el azúcar es mucho más dulce que la miel, —y mucho más querido que el hermano es el amante.»³⁰ (DÍEZ-CANEDO 1918: 173, 12)

²⁷ „El tipo de mujer que en él se dibuja es maravilloso de castidad, de profundidad de amor. Separada de su marido, arrebatada a sus hijos, apenas tiene palabras que decir; pero al verse recriminada, el corazón se le rompe. No puede darse mayor sobriedad de expresión. El sentimiento rebosa por todas partes, irreprimible”.

²⁸ „Шта се б’јели у гори зеленој? / Ал’ је снијег, ал’ су лабудови? Да је снијег, већ би окопнио, / лабудови већ би полетјели. / Нит’ је снијег нит’ су лабудови, / него шатор аге Хасан-аге“ (Ђурић 1983: 633).

²⁹ „son cantares que andan en boca de todos, y en especial de las mujeres y los niños, en que el pueblo serbio se desprende de la armadura épica”.

³⁰ „Дјевојка сједи крај мора, / Пак сама себи говори: / ‘Ах мили Боже и драги! / Има л’ шта шире од мора? / Има л’ што дуже од поља? / Има л’ што брже од коња? / Има л’ што

ESPAÑA

CANTOS DEL PUEBLO SERBIO ⁽¹⁾

POR

E. Díez-Canedo

El sentimiento que anima los poemas heroicos de Serbia, la brava protesta contra toda opresión, el odio contra los enemigos tradicionales, no son más que manifestaciones derivadas de un amor más hondo y fundamental por la tierra, la casa, la familia, la libertad. Este amor late en el fondo de todas las composiciones, aun de aquellas en que más extremados resaltan los ímpetus belicosos de los paladines serbios. De aquí la glorificación constante de guerreros y hay duques, y la personificación del alma nacional en Marko Kralievich, que une la fuerza con la astucia, que sobre el desnudo sabe poner la mofa; no sólo vencidos, también burlados, salen de sus jugarretas los turcos. Pero, aun en estos cantares de Marko, las costumbres patriarcales ponen un tranquilo fondo a las más truculentas escenas. Véase cómo aparecen la madre y el campo en este canto que traducimos a continuación:

LABRANZA DE MARKO

Está bebiendo vino Kralyevich Marko,—con su madre, la anciana Eufrosima.—Y cuando han bebido a su sabor—la madre de Marko que dice:—«Hijo, hijo mío, Kralyevich Marko—déjate, hijo mío, de aventuras:—nunca del



IVAN MESTROVITCH: LA MADRE DEL AUTOR

Слика 1

Извор: Национална библиотека Шпаније

<<https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=81bb5149-b978-4f21-8e82-80d95de4b4be&page=11>>
(5.11.2022)

И овде је Дијес-Канедо настојао да пренесе тачно значење стихова, што му је лепо пошло за руком. Треба рећи да је текст врло једноставан и да не доноси потешкоће преводиоцу. Једино бисмо приметили да је десети стих „Дјевојко, луда будало“ преведен речима „Девојчице, наивна и простосрдачна“, чиме је израз „луда будало“ ублажен јер би вероватно грубо звучао кад

слађе од меда? / Има л' што драже од брата? / Говори риба из воде: 'Дјевојко, луда будало! / Шире је небо од мора, / Дуже је море од поља, / Брже су очи од коња, / Слађи је шећер од меда, / Дражи је драги од брата“ (Стефановић Караџић 1975: 208).

би се дословно превео на шпански (*loca torpe/ loca imprudente* и сл.). Или је, опет, што је сасвим вероватно, у питању превод с француског. И последња реч, „драги“, има у шпанском низ прикладнијих еквивалената (*amigo, amado*), будући да *amante* значи „љубавник“.

На овој страници часописа налази се фотографија разрушене цркве, испод које стоји натпис „Црква у Курђумбији /sic/“ (*Iglesia de Kurchumbia*). Реч је о манастиру Светог Николе крај Куршумлије, из XII века, данас обно-вљеном (слика 2).



Слика 2

Извор: Национална библиотека Шпаније
<<https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=81bb5149-b978-4f21-8e82-80d95de4b4be&page=12>>
(5.11.2022)

Дакле, Дијес-Канедо представља у кратким цртама историјат настанка, тематско-мотивске и стилске одлике српске народне поезије, стављајући у први план одабране примере песама, њих шест наведених у целини (*Марко Краљевић ђознаје очину сабљу, Орање Марка Краљевића, Слуја Милујин, Диоба Јакшића, Хасанајиница, Риба и дјевојка*), као и завршна 34 стиха песме *Бановић Сјрахића*. Рекло би се да је нагласак наменски на издвојеним примерима, не толико на објашњењима, што потврђује и проучавалац Дијес-Канедовог дела Хименес Леон (JIMÉNEZ LEÓN 2001: 415–416).

Несумњиво да је овај шпански ерудита био књижевни зналац са много искуства, како у тумачењу литерарних дела, тако и у превођењу. Он је у ова

два чланка навео коришћену литературу, а у два случаја експлицитно навео да се користио француском верзијом приликом преношења стихова на шпански. Било му је важно тачно значење, тон и амбијент одабраних примера, а форма у мањој мери, те се није трудио око уклапања стихова по дужини, за шта би му, свакако, требало више времена, али и вештине. Ово представљање, подстакнуто фокусом у коме је била Србија за време Првог светског рата, делује као скица. Рекло би се у исто време да је то подстицај аутора својим колегама за оно што би ваљало чинити са шпанске стране како би се упознала српска народна књижевност, која, што је подвучено више пута, показује изузетно богатство и естетске квалитете. У неколико наврата су поменуте као пожељне и могућности компаративних истраживања.

Захваљујући својој широкој култури и одличном познавању књижевности, али и знању француског, Дијес-Канедо је успео да прикаже у назнакама, кроз низ брижљиво одабраних примера, српско народно певање. Примећујемо да је француски и у овом смеру био мост преко кога су се среле две јужноевропске литературе и културе: српска и шпанска. Ремек-дело шпанске књижевности, *Дон Кихота*, наш Ђорђе Поповић – Даничар превео је са кастиљанског, али му је значајна подршка у раду била француска верзија Луја Вијардоа из 1836. Такође, француска критичка мисао одиграла је значајну улогу и видно утицала на стварање перцепције о најзначајнијем шпанском књижевном делу у нашој средини (Стојановић 2014: 7).

Конечно, не желимо да пропустимо да наведемо још један похвалан суд овог образованог Шпанца на рачун наше народне поезије. Он чланак посвећен бугарској поезији, такође објављен у *Шћанији*, започиње следећом констатацијом коју вреди пренети у целости:

Бугарска народна поезија без сумње је мање богата од српске, њене сестре непријатељице. Епски дух српских народних песама једва да слабашио надахује понеку бугарску рапсодију, у којој бледуњави Лазар и разбојник (не више јунак) Марко Краљевић (његов изврнути лик), једва подсећају на велике личности из песама косовских певача. Уистину, ту нема националне поезије која би величала јунаштва и јунаке, нити изванредне креативности у којој би се отеловљавао дух народа. Ипак, у песмама које су сакупила браћа Миладинов и други учени људи по узору на оно што је у Србији радио Вук Стефановић Караџић, могу се наћи песме високе вредности и значаја³¹ (DÍEZ-CANEDO 1918: 179, 10).

³¹ „La literatura popular de Bulgaria, es, sin duda, menos rica que la de Serbia, su hermana enemiga. El aliento épico de los cantos populares serbios, apenas anima débilmente algunas rapso-dias búlgaras, en que un descolorido Lázarо y un Marko Kralievich visto del revés, bandido y no héroe, recuerdan sólo con vaguedad las grandes figuras evocadas por los cantores de Kossovo. No hay, en verdad, una poesía nacional glorificadora de gestas y héroes, ni tampoco una creación fantástica en que se transfigure el espíritu del país. Hállanse, sin embargo, entre los cantos recogidos por los hermanos Miladinov y por otros eruditos, a imitación de lo hecho en Serbia por Vuk Stefanovich Karadshik, poesías de valor e interés muy subidos”.

На крају свог рада Дијес-Канедо даје шири закључак о књижевним везама Србије и Шпаније, речима да је

У Шпанији [...] мало тога урађено. Само један Валерин чланак о немачком преводу песама о Краљевићу Марку, и неколики чланци Хулија Камбе, који је имао прилику да упозна више српских ерудита и песника. Ни у Јужној Америци, где постоји значајна балканска колонија (у Чилеу излазе новине на српскохрватском) није урађено више³² (DÍEZ-CANEDO 1918: 173, 12).

Шпанац се у наставку позитивно изјашњава о доприносу српских колега:

Са своје стране, Срби су показали живо занимање за шпанску књижевност. Камба наводи да је госп. Давичо преводио наша позоришна дела, Милош Цветић адаптирао комад *En el puño de la espada*, а Нушић дело *En el seno de la muerte*, при чему је радњу преселио у Србију, повезавши тако нашу јуначку легенду са њиховом³³ (DÍEZ-CANEDO 1918: 173, 12).

Напоменимо да је, према подацима Музеја позоришне уметности Србије, Сефард Хајим Давичо превео обе наведене драме Нобеловца Хосеа Ећегараја (Echegaray). Прва, *У балчаку мача*, изведена је 1897. у Народном позоришту у Београду, док је друга, *У крилу смрти*, имала своју премијеру 1891, а режирао ју је Милош Цветић.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Антологија народних јуначких песама*. Приредио Војислав Ђурић. Београд: СКЗ, 1983.
- Перишић, Мирослав. Краљевина Србија и Краљевина Шпанија. Културне везе и успостављање дипломатских односа у контексту европских утицаја на српско друштво у 19. и почетком 20. века. У: Перишић, М, Шкодрић, Јб, Релић, Ј. (приређивачи), *Краљевина Србија и Краљевина Шпанија*. Београд: Архив Србије, 2017, 15–26.
- СТЕФАНОВИЋ КАРАЦИЋ, Вук. *Српске народне ђесме*. Књига четврта. Приредио Владан Недић. Београд: Просвета, 1975.

³² „En España poco se hecho. Sólo un artículo de Valera referente a la traducción alemana de los cantos de Marko Kralievich, y unos bellos artículos de Julio Camba, que ha tenido ocasión de conocer a algunos eruditos y poetas serbios. En América del Sur, donde hay una importante colonia balkánica—en Chile se publican periódicos escritos en serbo croata—no se ha hecho mucho más”.

³³ „Los serbios, por su parte, han mostrado por la literatura española un vivo interés. Camba cita las traducciones de obras de nuestro teatro hechas por el Sr. Dawtchow /sic/ y las adaptaciones de *En el puño de la espada* por Miloch /sic/ Zvetitch y *En el seno de la muerte* por Nouchitch /sic/, trasladando la acción a Serbia, y enlazando así con la suya nuestra leyenda heroica”.

СТЕФАНОВИЋ КАРАЦИЋ, Вук. *Српске народне ѿјесме*. Књига пета. Приредила Радмила Пешић. Београд: Просвета, 1988.

СТОЈАНОВИЋ, Јасна. *Како смо чииали Дон Кихотиа*. Београд: Фокус – Форум за интеркултурну комуникацију, 2014. <<http://www.komunikacijaikultura.org/E-books/Kako%20smo%20citali%20Don%20Kihota.pdf>> 16. 01. 2022.

Театиролов. Музеј позоришне уметности Србије. <<https://teatroslov.mpus.org.rs/index.php>> 5. 12. 2022.

*

ABAD, Francisco. Sobre el contexto histórico y la obra crítico-literaria de Enrique Diez-Canedo. *Cauce*, 22–23 (1999–2000): 18–38.

DÍEZ-CANEDO, Enrique. Cantos del pueblo serbio. *España*, 172 (1918): 12–13. <<https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=e6f137fd-a157-426d-9929-fe3796221e4e&page=12>> 25. 10. 2022.

DÍEZ-CANEDO, Enrique. Cantos del pueblo serbio. *España*, 173 (1918): 11–12. <<https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=81bb5149-b978-4f21-8e82-80d95de4b4be&page=11>> 25. 10. 2022.

DÍEZ-CANEDO, Enrique. Cantos del pueblo búlgaro. *España*, 179 (1918): 10–11. <<https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=b669935f-f57d-489c-aaf7-5248fe6e7bd5&page=10>> 25. 10. 2022.

FERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, José María. Enrique Diez-Canedo creador y crítico literario. Bibliografía. *Cauce*, 26 (2003): 141–170. <https://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce26/cauce26_06.pdf> 20. 9. 2022.

FERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, José María. Enrique Diez-Canedo. El poeta y su circunstancia. *Cauce*, 22–23 (1999–2000): 67–102.

Homenaje a Enrique Diez-Canedo. *Cauce*, 22–23 (1999–2000) <https://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/cauce22_23.htm> 20. 9. 2022.

JIMÉNEZ LEÓN, Marcelino. Algunas ideas sobre la traducción de Enrique Diez-Canedo. *Cauce*, 22–23 (1999–2000): 175–189. <https://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce22-23/cauce22-23_10.pdf> 20. 9. 2022.

JIMÉNEZ LEÓN, Marcelino. *Enrique Díez-Canedo, crítico literario*. Barcelona, Universitat de Barcelona, 2001. (необјављена докторска теза) <<https://www.tdx.cat/handle/10803/1711#page=1>> 21. 9. 2022.

LAMA, MIGUEL ÁNGEL. Enrique Diez-Canedo y la poesía extranjera. *Cauce*, 22–23 (1999–2000): 191–228. <https://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce22-23/cauce22-23_11.pdf> 20. 9. 2022.

PÉREZ ZORILLA, Elda. *La poesía y la crítica poética de Enrique Díez-Canedo*. Universidad Complutense, Facultad de Filología, Madrid, 1998 (необјављена докторска теза) <<https://eprints.ucm.es/id/eprint/4003/1/T22960.pdf>> 26. 11. 2022.

Jasna Stojanović

THE SPANISH LITERARY CRITIC ENRIQUE DÍEZ-CANEDO
ON SERBIAN FOLK POETRY

Summary

In this paper we present two articles of the Spanish poet, translator and literary critic Enrique Díez-Canedo on Serbian folk poetry, published in the magazine *España* in 1918. The main reason for his writings were dramatic events in Serbia during World War I and the compassion of this intellectual for the suffering of our people. In his texts Díez-Canedo provides basic information about Serbian folk poetry, as well as the translation of several selected songs, the first translation ever done into Spanish. This achievement, as well as Díez-Canedo's meaningful presentation and his very laudatory judgment about "one of the richest Slavic folk literatures" bear a very special importance to the contribution of this Spanish literary expert.

Univerzitet u Beogradu
Filološki fakultet
Katedra za iberijske studije
Studentski trg 3
11000 Beograd
jasto@fil.bg.ac.rs

Примљен: 7. фебруара 2023. године
Прихваћен за штампу фебруара 2023. године

Др Снежана Ј. Милојевић

ПОСЛУШНОСТ КАО ИДЕАЛНА ФОРМА ХРИШЋАНСКЕ ЉУБАВИ ИЗМЕЂУ ОЧЕВА И СИНОВА У СРПСКОЈ ЖИТИЈНОЈ КЊИЖЕВНОСТИ

У овом раду указано је на најкарактеристичније примере династичких сукоба на релацији отац – син, који су најприсутнији у *Даниловом зборнику* и код Григорија Цамблака. Радње и поступци, који нису усклађени са хришћанском предусловљеношћу добре владарске праксе српског средњег века, објашњени су упливом утицаја палог анђела и његових помоћника на мисли житијних јунака. Такође, ови текстови садрже и описе материјализације нечастивог на овоме свету који су разнолико артикулисани: зли наговор оваплоћен је у непокорној жени, гордом престолонаследнику или читавој властели. Као кључни елемент који утиче на то да ли ће однос између очева и синова српске владарске династије узростати у добром смеру или се суновратити у сукоб, под утицајем демонског (лажи), истакнута је послушност као особена форма хришћанске љубави.

Кључне речи: очеви и синови, сукоб, послушност, демонски утицај на људе, Данило Други, Григорије Цамблак.

1. О љубави и послушности. У верујућем човеку проналазимо подједнаку блискост са идејом о физичкој и метафизичкој егзистенцији. Силе добра као еманација божанског и силе оних који су експоненти одсуства добра, кроз своје помоћнике – анђеле, присутне су у свим човековим животним фазама. У том смислу, човеку је кроз синергију разума и срца, у тежњи ка блискошћу са Богом, подједнако важан и овоземаљски свет и метафизички слој постојања, препознат кроз мистички пут приближавања Логосу. Тада се у надматеријалном читују форме постојања више истине теоријски познате кроз хришћанско учење.

Љубав, као особина човека који тежи христоликом – савршеном, укоревљена је у поштовање Божијих заповести и то две базичне (суштинске, најва-

жније): „Љуби Господа Бога свога свим срцем својим и свом душом својом, и свим умом својим. Ово је прва и највећа заповест, а друга заповест гласи: љуби ближњег свога као самога себе. О овим двама заповестима виси сав Закон и Пророци“ (Мт 22: 37–40; Мк 12: 30–31; Лк 10: 27–28).

Српска житијна књижевност као доминантно осећање које деле чланови породице централне хагиографске личности, такође истиче љубав. Исти императив је истакнут и када је реч о породици у ужем смислу и када је реч о породици у ширем смислу – коју представља однос (суживот) владара и народа повереног му да њиме влада. У вези с тим неретко је цитиран завет Светог Симеона упућен синовима: „Имајте љубав међу собом! А ко од њих одступи, од онога што сам им ја наредио, гнев Божји нека прогута њега и семе његово!“ (Св. САВА 1988: 113).

Архитект оваквом наводу који Сава Немањић, говорећи о последњим данима на земљи свога оца, приписује Светом Симеону можемо пронаћи и у *Јеванђељу по Јовану*, а речи о императиву љубави међу ближњима (људима) изговара сам Исус Христос, истичући уз то да је љубав према Господу делатан чин. „Љубав је сила која по новозаветном учењу проузрокује љубав: ко љуби – бива љубљен, она је медиј помоћу кога се свака Христова реч транспонује у дело, па је зато она и делатна и подразумева одређени начин понашања и поступања: „Ако ме љубите, заповести моје држите“ (Јн 14: 15)¹.

Поменуте речи Исуса Христа садрже два елемента који обједињени изображавају категорију *љубави у Христу* – љубав као општу категорију и поштовање Божијих заповести као највиши израз човекове љубави према Богу. У складу с тим, у својој хришћанској скрушености и давању предности општем добру над појединачним жељама, карактери описани у житијној књижевности међу собом деле савршену – хришћанску љубав.

Важан сегмент богоугодног живота произашлог из хришћанског поимања љубави јесте послушност – зато је љубав према Богу *делатан чин*. Послушност, и када се појединцу може учинити да је такав начин реаговања на спољашње сензације непримерен и његовом и општем добру – послушност, без анализе, без преиспитивања – без остављања простора нечастивом да делује на његове радње и поступке (нечастиви делује кроз мисли – заправо примисли, које нису резултат објективних животних околности, већ како то истичу аутори средњег века, резултат су *демонској наговора*²).

О послушности као савршеној форми хришћанске љубави Свети Николaj Велимировић каже:

О, како је савршена љубав увек спремна за савршену послушност! Та савршена љубав ничим се савршено не може ни изразити него савршеном послушношћу. Љубав вазда бди са жељом и готовошћу да послуша свога љубљеног. Од савршене послушности истиче, као поток меда

¹ Више о томе види: Милојевић 2020а: 73–79.

² О начинима демонског деловања на човека види: Милојевић 2020б: 425–427.

и млека, савршена радост, која и чини чар љубави. Отац има савршену љубав према Сину и Духу. Син има савршену љубав према Оцу и Духу. И Дух има савршену љубав према Оцу и Сину. Због те савршене љубави, Отац је највољнији послушник Сина и Духа, и Син је највољнији послушник Оца и Духа; и Дух је највољнији послушник Оца и Сина. Савршена љубав чини Оца савршеним слугом Сина и Духа; и Сина савршеним слугом Оца и Духа; и Духа савршеним слугом Оца и Сина (Николај Велимировић 2016).

Наводи о љубави кроз категорију послушности, у горе наведеним релацијама – Исуса Христа према Богу Оцу, присутни су и у јеванђелским предсказањима будућих дешавања. Син Божији их изговара својим апостолима три пута:

А) Прво предсказање: „Од тада поче Исус казивати ученицима својим да њему ваља ићи у Јерусалим, и много пострадати од старешина и првосвештеника и књижевника и убијен бити и трећи дан да ће устати (Мт 16: 21; Мк 8: 31; Лк 9: 22).

Б) Друго предсказање: „А кад су ходили по Галилеји, рече им Исус: Син Човечји биће предан у руке људске; и убиће га, и трећи дан устаће“ (Мт 17: 22–23; Мк 9: 30–31; Лк 9: 43–44).

В) Треће предсказање: „Ево идемо горе у Јерусалим, и Син Човечји биће предан првосвештеницима и књижевницима; и осудиће га на смрт; и предаће га незнабошцима да му се ругају и да га шибају и разапну; и трећи дан васкрснуће“ (Мт 20: 18–19; Мк 10: 33–34).

Иако пре испуњења пророкованог – остварења победе живота над смрћу, Исусу Христу предстоји страхотан период пун бола и понижења од стране оних који га не препознају као Сина Божијег; издаје и одрицања од стране самих Његових апостола, Он не покушава да мимо Божије воље избегне предодређен му животни пут. Он зна Божију вољу и усаглашава се с њом, а неверицу апостола Петра у такав след догађаја Исус Христос пореди са дејством нечастивог на Петрове мисли: „А Он окренувши се рече Петру: Иди од мене сатано! Саблазан си ми, јер не мислиш шта је Божје, него што је људско“ (Мт 16: 23; Мк 8: 33). Своју људску страну, идеју да би ствари могле изгледати и другачије, а мучење не тако свирепо, исказује кроз молитвене тренутке на Маслинској гори, али и тада говори: „Оче мој, ако је могуће нека ме мимоиђе чаша ова; али опет не како ја хоћу, него како ти!“ – Мт 26: 39; Мк 14: 36; Лк 22: 42.

Послушност у овом контексту не значи поданичко унижавање пред снажнијим и јачим, већ савршену љубав између онога ко послушање чини и Онога од кога одређени захтеви потичу. Предуслов савршеној љубави (послушности) између ове две инстанце произлази из безусловног и апсолутног поверења у свезнање и добронамерност Логоса, чија се воља сматра јединим исправним путеводитељем, у чију се промислитељску функцију не сумња.

Старац Силуан објашњава да је послушан човек онај који сву наду полаже у Бога: „Он је сличан Христу који нам је дао Себе за образац послушности. Господ воли послушну душу и даје јој Свој мир. Тада јој је све добро и према свима осећа љубав“ (САХАРОВ 2011). Ову врсту послушности (понижности) Исуса Христа, произашлу из поверења у апсолутну добронамерност и исправност одлука Бога Оца (у житију оца народа кога је сам Бог одабрао), можемо поредити са хришћанским појмом – кеноза.

Будући да детаљна анализа овог појма – кеноза (κενοσις) – коју хагиограф узима у обзир када образлаже поступке својих јунака превазилази окви-ре овог рада, биће указано на њене примарне карактеристике. Јован Брија између осталог наводи да је кенозу јако тешко објаснити водећи се земаљским параметрима, али у тим оквирима истиче њену важну одлику, битну за даљи ток овог рада: „Кеноза је узор хришћанске смирености, врлине коју ђаво највише мрзи, будући да је супротна гордости и славољубљу, ђаволским ставовима без премца“ (Брија 2017).

О кенози савршене личности Сина Божијег, у Посланици Филиппљанима, апостол Павле наводи:

Који будући у облику Божјем, није сматрао за отимање то што је једнак са Богом. Него је себе понижио узевши обличје слуге, постао истоветан људима, и изгледом се нађе као човек. Унизио је себе и био послушан до смрти, и то до смрти на крсту. Зато и Њега Бог високо уздиже, и дарова му Име које је изнад сваког имена. Да се у Име Исусово поклони свако колено што је на небесима и на земљи и под земљом, и да сваки језик призна да је Господ Исус Христос на славу Бога Оца (Фил 2: 6–11).

2. МРЗИТЕЉ ДОБРА КАО УЗРОК ДИНАСТИЧКИХ ПРЕВИРАЊА. Јован Деретић свој текст под насловом *Прича о оцу и сину* започиње податком да се у основи старе српске књижевности налази својеврсни породични циклус у коме се говори о две личности чији су животи испреплетени и не могу се раздвојити. Овом наводу додаје и то да породични циклус „можемо назвати и породичним династичким циклусом, јер сви значајни догађаји о којима они приповедају спадају у историју владајуће породице, а преко тога и у историју земље и народа“ (Деретић 2000: 78).

Чињеница је да писани израз средњег века описује живот светих људи, оних који су ходајући земљом достигли вечност – уподобивши се свом узору – Исусу Христу, није у супротности са категоријом династичког. Будући да сви они нису постали центар житијног текста као владари већ као сведи, наратив оваквог карактера превасходно садржи елементе описа духовног подвига који сам по себи подразумева извесну поступност (духовни раст), кроз стављање у међузавистан однос физичког и метафизичког слоја егзистенције. Текстуални израз епохе, који свој узор проналази у приповедању о светом, пандан је структуре проистекле из хришћанског учења:

Стога се сваки део јунаковог живота показује као илустрација одређене идеје изречене у *Свештој писму* [...] Епизода постаје интерпретација једне идеје, мисли из *Свештој писма* [...] Тако се наводима из *Свештој писма* одређује и проверава смисао и карактер онога што се излаже [...] Тако се *Свешто писмо* појављује као фактор организације текста (МАРИНКОВИЋ 1997: 11).

Када је реч о мистичким елементима живота појединца усмереног Исусу Христу, Рафаил Карелин истиче: „Још више него у материјалном свету принцип структуре је очигледан у животу духовног света“ (КАРЕЛИН 2012). Нарушавање овог система (имајући на уму *небеску јерархију* Дионисија Ареопагита³ – може се рећи – ове хијерархије), за разлику од световних примера, када субверзивна делатност може водити напретку, инцидент у прецизно организованој структури духовног живота не доводи до ослобођења, већ супротно од тога – до поробљавања од стране другачије усмерених експонената из простора метафизичког.

Инцидент који је човека из рајских насеља одвео у патњу, бол и страдање јесте оглушење о Божију забрану, од стране прародитеља (Еве и Адама), који су, упркос Божијем налогу, кушали са дрвета познања добра и зла (1Мој 3). Уколико се оваква констелација односа и снага аплицира на средњовековни житијни текст, као основу за даља истраживања треба узети речи Симеона Немање који у уводу *Хиландарске њовеље*, емулирајући наводе из *Књиге њосијања* говори:

Искони створи Бог небо, земљу и људе на њој, и благослови их и даде им власт над свим створењем својим. И једне постави царе, друге кнезове, друге господаре, и свакоме даде пасти стадо своје и чувати га од свакога зла које наилази на њ [...] Стога по многој својој и неизмерној милости и човекољубљу дарова нашим прадедовима и нашим дедовима да владају овом земљом српском, и Бог свакојако управљао на боље људима, не хотећи човечје погинути, и постави ме великога жупана, нареченога у светом крштењу Стефана Немању (Св. САВА 1986: 31).

Наводи из *Хиландарске њовеље* Стефана Немање истичу да су владари (дефинисани као истакнути појединци чија се власт, сходно хришћанском принципу *доброј њасији*, манифестује кроз бригу о повереном му народу⁴)

³ „Трипостатни Бог – Отац, Син и Свети Дух, створио је три реда одуховљених бића, о чему Ареопагит детаљно говори у својој Небеској јерархији [...] Оваква хијерархија се симболично преноси на свет живих, што је у житијима исказано кроз податак да се хагиографске личности посвећене духовном подвигу монаштва одређују као земаљски пандани анђела“ (МИЛОЛЕВИЋ 2017: 257–258).

⁴ Симболика доброг пастира произлази из речи самога Исуса Христа који у десетом поглављу Јовановог јеванђеља каже: „Ја сам пастир добри. Пастир добри живот своје поклаже за овце. А најамник, који није пастир, коме овце нису своје, види вука где долази, и оставља овце и бежи; и вук граби овце и разгони их. А најамник бежи, јер је најамник и не

од Бога одабрани, па је одсуство послушности према њима истовремено богохулан чин. *Мрзишћељ добра*, најчешћи еуфемизам⁵ који хагиографи користе када говоре о сатани, свој утицај испољава и кроз побуђивање непослушности међу члановима владарске породице. Насупрот демонском принципу – непослушности, јесте послушност, а људи усмерени ка послушности експонената Божијег на земљи – владара у овом случају – слика су одуховаљеног (Светим Духом) човека.

Још једном треба истаћи разлику између средњовековног (духовног) и савременог (или световног) поимања ових појмова. Послушност и оданост на световном плану може означавати пристајање на поробљавање и неслободу (па би у складу с тим непослушност могла бити позитивно вреднована). Различитост се огледа и у крајњем циљу – док субверзија на световном плану може имати за циљ промену на боље (промену ка хуманијем и праведнијем друштву), у хришћанском значењу те речи, циљ послушности је достизање савршене љубави међу ближњима, а идеја непослушности је у супротности са тежњом ка савршенству чији је пандан Син Божији.

Експликација хришћанског поимања послушности, као елемента теопоеике српске средњовековне књижевности, и указивање на различиту перцепцију овог појма у световном смислу речи, указује на значај ове константе. Категорију послушности/ непослушности нужно је узети у обзир када је реч о мотивско-сижејним елементима одређених секвенци житија, које су, као и све наведено у тексту овакве природе, у функцији карактеризације главног јунка. Када је реч о методолошком оквиру, досад изложено јасно указује на то да је методологија конципирана на начин који би се данашњим књижевнотеријским језиком могао одредити као – библијски интертекст⁶ у житијној књижевности српског средњег века.

мари за овце. Ја сам пастир добри и познајем своје, и моје мене познају. Као што отац познаје мене и ја Оца; и живот свој полажем за овце“ (Јн 10: 11–15). Ради прецизнијег разумевања наведене јеванђелске параболе види: Јустин Поповић 2012.

⁵ Иако ауторска интенција говори о томе да је реч о еуфемизму, како би се у тексту богослужбеног карактера помињало име нечастивог (опет еуфемизам), паралелно с тим можемо говорити о метонимији – логичкој повезаности појмова – јер се еманиција зла на овом свету именује кроз његову есенцијалну особину – мржњу према добру.

⁶ О тектуалној комуникацији између *Светиој њисма* и средњовековног текста је у српској медијевистици доста писано. Разлика је у самом дефинисању овог наративног поступка што је својим радом разрешила Јулија Кристева, у теорији књижевности општеприхваћеним термином – интертекстуалност. Будући да задатак аутора у овом раду није аплицирање теорије интертекстуалности на житијни текст (текстове), те би из тог разлога обиман теоријски увод био нефункционалан, у односу на главну тему овога рада, треба указати на најзначајније радове који се тичу интертекстуалних релација у оквирима књижевности српског средњег века. Види: Станојевић – Глумац 1932; Маринковић 1997: 8–9; Јоковић 2015: 157; Анђелковић 2019: 339; Милојевић 2019: 157–158; Милојевић 2020А: 54–55. У вези са овом књижевнотеоријском константом, у оквиру епохе о чијем писаном изразу се говори, не треба пренебрегнути врло важан податак на коме инсистира Димитрије Богдановић. Истичући Псалтир и Јеванђеље као предоминантне изворе интертекстуалних релација у књижевности

У вези са овом одликом старе српске књижевности, конкретно архиепископа Данила (чији је рад предоминантно фокус овог истраживања), Димитрије Богдановић интертекстуалност разјашњава, изражавајући се с данашње тачке гледишта анахроно, али са аспекта наративних акцената аутора старе српске књижевности, прецизно и тачно: „Читав је Данилов текст саздан од Библије [...] На Даниловим текстовима би, чини ми се, и било најзахвалније проучавати структуралну **улогу библијских присећања** у једном житијном тексту“ (Богдановић 1997: 223).

3. Очеви и синови код Данила II. Истицање примера сукоба међу ближњима у династичким круговима најприсутније је у *Даниловом зборнику* где се говори о комплексном односу између краља Уроша и његовог сина Драгутина, односу краља Милутина и његовог сина Стефана Дечанског, као и о релацији Стефан Душан – Стефан Дечански. Већи део *Даниловог зборника* чине житија чији је аутор Данило II, а у вези с његовим хагиографским радом истиче се и смелост да у записима духовног карактера говори и о немилим догађајима српске историје. Милан Кашанин запажа још једну његову ауторску особеност: „Данило Други владалачке поступке ретко осуђује, а редовно објашњава“ (Кашанин 1990: 233).

У кратком житију посвећеном краљу Стефану Урошу, Данило II описује како је женидба престолонаследника Драгутина угарском принцем Каталином утврђена обећањем краља Уроша да ће сину дати престо још током свог живота. Будући да обећање није испуњено, Данило II паралелно наводи Драгутинове молитве Богу и молитве оцу ради остварења обећаног. Одсуство жеље краља Уроша да испуни дату реч објашњено је податком како се „наговором **лукавога непријатеља**“⁷ (Данило II 1988: 53–54) није обазирао на Драгутинове речи „и не измени се срце његово да у љубави даде сину своме што је обећао дати, престо свој, или бар неки део државе“ (Данило II 1988: 53–54).

Данило II истиче да је услед очевог игнорисања датог обећања, Драгутин био у „великој смутњи ума свога“ (Данило II 1988: 54). Уз помоћ војске свога таста „подиже руку на родитеља свога и узе престо његов силом“ (Данило II 1988: 54). Истицање Драгутиновог молитвеног чина двоструко усмереног (ка оцу, као ономе ко о свему одлучује на земљи, и ка Богу без кога ништа не бива) и сама ауторова интенција да за узрок кризе у земљи обележи краља

средњег века, овај податак разјашњава разлозима богослужбеног карактера. Треба имати на уму да су хагиографи били превасходно духовни људи који су у оквиру цркве Псалтир и Јеванђеље били у прилици да слушају свакодневно, а уколико је реч о ауторима – монасима, у манастирима свакочасовно – тако да речи Псалтира и Јеванђеља природно *срасле* са умним и вербалним активностима аутора ове епохе – Богдановић 1997: 19–20.

⁷ За разлику од актуелног поимања лукавства као високог степена социјалне интелигенције, средњовековни текст лукавство назива правим именом, а његова етиологија је демонска.

Уроша, не разрешава Драгутина греха који је починио. Сама чињница да је престо преузео силом, супротставивши се свом оцу, предусловљава даљи ток радње.

Како пише у *Дружој књизи Мојсијевој*, послушност сина према оцу јесте поштовање Божије заповести: „Поштуј оца својега и матер своју, да ти се продуже дани на земљи коју ти да Господ Бог твој“ (2 Мој 20: 12). На основу тога се Драгутиново губљење престола објашњава као последица непоштовања наведене Божије заповести. Овај навод, у сагласју са категоријом послушности, претпоставља и награду – дуг живот на земљи (у контексту описа живота краља Драгутина – дуг боравак на престолу). Непоштовањем ове Божије заповести, краљ Драгутин губи оно због чега се и усудио да прекрши закон – губи престо.

Грех је већ почињен, а богоугодност грешног краља Драгутина, Данило II приказује кроз препознавање греха⁸ и потребу да грех окаже:

Сагреших, Владико, очисти ме и чинио сам безакоње, опрости ми. Јер прво не послушах заповести божаственога Ти писма, како рече у Твоме еванђељу: „Ко злостави оца или матер, смрћу нека умре“. И опет: „Поштуј родитеље равно с Богом“. Ове заповести преступивши ја јадни, погубих самога себе, подигавши руку на свога родитеља (тако) да су ево моје ране по заслуги, и не само ово, но и горе од овога што предвиђам, ускоро ме очекује (Данило II 1988: 60).

У наведеном случају, и краљ Урош и краљ Драгутин бивају *заведени* демонским утицајем на мисли – лоше мисли су за резултат имале лоше одлуке и на индивидуалном и на општем плану, обојица су кратко имали извесну врсту користи због својих погрешних одлука, али и страдали због повлађивања демонском упливу у своје мисли; обојица су своје грехове окајали.

Краљ Урош је кажњен срамним губљењем престола и смрћу далеко од својих, а Драгутин, препознавши у својој незгоди (види, фуснота број 8) знак Божијег неслагања са оним што је учинио, одрекао се престола као недостојан. Својевољно се, како наводи архиепископ Данило, одрекао власти и препустио је свом брату Милутину, а сам се замонашио, добивши духовно име Теоктист.

Пример *ђавољеј наговора* који Данило II описује као догађај који по правилу настаје у периоду мира и благостања, у овом случају, после великих успеха краља Милутина у борби са непријатељима државе и народа, јесте сукоб између великог краља и његовог сина Стефана Дечанског. Нечастиви је у овом сегменту житија материјализован кроз властелу која суге-

⁸ Као Божији знак Стефан Драгутин схвата изненадни пад с коња и прелом ноге који се десио док је с властелом био одсутан из земље каквим државничким послом, види: Данило II 1988: 60.

рише Стефану да је преузимање престола од оца исправна одлука⁹. Снага демонских речи је снажна:

Овај његов вазљубљени син од тада одврати срце своје на лукаве речи, и не хтеде послушати речи својега родитеља, који га је васпитао у доброј вери и чистоти и љубави и целомудрену смислу. И поче се узносити мишљу да му узме престо његов, и пошто је било велико узмућење међу њима, поче велможе овога превисокога краља наговарати варљивим речима, да оставивши свога господина, иду к њему (Данило II 1988: 124).

Архиепископ Данило описује зло сигнификовано кроз благоглагољиво лукавство – као болест која се незауостављиво шири и обузима човекове мисли, речи и дела. Те речи с предумишљајем, злом поседнутог Стефана, деловале су на великаше, дотада лојалне његовом оцу и, како Данило II наводи, многи од њих поверовавши у *лаж* – определили су се за страну неистине (болести), за страну *оболелої* – Стефана.

Однос између *демонскої наїовора* и извршиоца радњи потакнутих таквим примислима је делатан. Зло се оваплоћује кроз *зломислену* властелу, а слабост која је резултат одлуке Стефана Дечанског да своје мисли саобрази лошој идеји која до њега стиже на архи-начин – начин змије¹⁰ (случај Адама и Еве – дакле, зла маскираног у добре намере (1Мој 3, 1–7)), описано је као пад срца¹¹ у којем је пробуђен греховни потенцијал задобијен првородним грехом¹².

Главном јунаку хагиографије – краљу Милутину, добром краљу побитељу суоченом са губитком престола, Данило II приписује надахнуту речитост којом свога *блудної сина* враћа себи, као и извесну врсту притворности у сцени помирења. Заплет настаје када пољубивши *изљубљену овцу* враћену своме стаду и своме пастиру, краљ Милутин мисаоно *созерцава*:

⁹ „И пошто је пребивао дуго времена у држави те земље са својом властелом, који **зломислени побеђени ђаволском вештином**, ставише своје лукаве намере, и улучивши време, приступише као овоме благочастивоме и вазљубљеноме сину благочастивога краља Уроша, и превратише га ласкавим речима од љубави свога родитеља, говорећи му: ‘Достојно ти је да узмеш престо оца свога, а ево сви ми помажемо ти, да у свему буде воља твоја. Ако ли нас не послушаш, то се ми нећемо више звати твоји’“ (Данило II: 124).

¹⁰ Касијан каже: „Увек пази на главу змије, то јест зачетак помисли, и истога часа их саопштавај старцу: научићеш да газиш штетне подухвате змијине онда када се не будеш стидео да их све без изузетка откриваш старцу“ (Игњатије Брајнчанинов 2011).

¹¹ У старој српској књижевности срце је орган кроз који се преламају духовна стања житијних карактера – срце је орган који препознаје Божије давање. Пад срца симболизује затвореност појединца за такво *исџиниџо* надахнуће и подложност утицајима оних који су се од Бога одвојили.

¹² „То што је Адам узрок грешности људске природе не значи, међутим, и да је он једини одговоран за њено актуелно стање. Постоји, наиме, одговорност свих људи зато што су подражавали Адама. Пошто су и сами Адамови потомци грешили, стигле су их последице Адамовог греха“ (Јарше 2015: 42).

Ево видим како сам дошао у дубоку старост и видим унапред да ме и после очекују многе скрби и жалости од овога мога сина, ако га оставим слободна [...] И тако у тај час заповеди да ухвативши свежу његова сина и да ужета железна положи на његово тело, и одведите га у славни град Скопље [...] посла овај благочастиви краљ неке вазљубљене од својих, и ухвативши ослепише га (Данило II 1988: 125).

Уколико путоказ у тумачењу радњи и поступака хагиографског јунака јесте сама интенција аутора, треба истаћи да суров чин обрачунавања краља Милутина са бунтовним сином Данило II објашњава непоштовањем захтева послушности Господу (у овом случају владару који је од Бога одабран да влада).

Покушај краља Милутина да сина приволи себи подељен је у две фазе. У првој фази, син се оглушује о очеву молбу и наставља са злим делима против свог родитеља. С војском, дошавши у земљу коју је Стефану оставио (Зету), наводи га на бег. Пуно је разговора *od vode* (којом се напаја душа жедна Бога) било потребно како би злом опседнути син Стефан схватио свој грех и изговорио: „Сагреших оче пред тобом“ (Данило II 1988: 125¹³).

Као наравоученије произашло из наведеног следа збивања, архиепископ Данило наводи: „Видиш, љубимче, шта ти чини непослушност“ (Данило II 1986: 124). Као аутентизацију неминовности кажњавања непослушног сина истиче два сегмента прича Соломонових, прво: „Мудар син слуша наставу оца својега; а потсмејавач слуша укора“ (Сол 13, 1). Други цитат представља виши степен *сајласносџи* са одлуком краља Милутина: „Што знах, али не хтјесте, пружах руку своју, али нико не мари. Него одбацисте сваки савет мој, и карања мојега не хтјесте примити; Зато ћу се и ја смејати вашој невољи, ругаћу се кад дође чега се бојиш“ (Сол 1, 24–25).

Овај сегмент житија представља и реконтекстуализацију интертекста – хагиограф Данило Пећки узима за референцу познату библијску *Причу о блудном сину* (речи блудног сина изговара Стефан Дечански помиливши се с оцем), али истоветна мотивација води ка различитим наративним разрешењима односа између очева и синова. Отац у библијској причи синовљев повратак кући слави, доживљавајући повратак *блудној сина* као преображење из лошег у добро, а своје понашање објашњава разочараном добром и племенитом сину, следећим речима: „Јер брат твој мртав беше и оживе; и изгубљен беше и нађе се“ (Лк 15: 31).

За разлику од оца из наведене јеванђелске параболе, житијни отац – краљ Милутин, како је већ наведено, одлучује да сурово казни сина. Дарко Крстић сукоб на релацији оца и сина (краља Милутина и Стефана Дечанског) тумачи као антитезу библијске *Приче о блудном сину* и то с јасним циљем – ради аргументованог оправдања поступка краља Милутина. Он каже:

¹³ Лк 15: 18.

Ако искрено покајаном сину, који је дошао себи и постао мудар, у новозаветној причи одговара брижан и опраштајући отац, онда је једина могућа реакција Милутина на непослушан и безуман потез свог некада мудрог и послушног сина, који се није дозвоао памети ни после бројних очевих позива, управо пропаст и погибелј, како каже Данило Други цитирајући Премудрост Божју из Пр 1, 24–26 (Крстић 2016: 96).

У сцени наводног помирења краља Милутина и његовог сина Стефана Дечанског проналазимо још једну реконтекстуализацију архитектста – реч је о пољупцу који је *блудни син* Стефан Дечански примио од свог оца, краља Милутина: „И овај благодастиви, узевши га љубазно, целова га. А мислећи, у срцу своме...” (Данило II 1988: 125).

Срце је и у овом сегменту истакнуто као орган који поима Добро и Истину – а из, сједињених у Богу, срца и ума произлазе и добре (праведне) одлуке, иако би, по самој слици пољупца који иницира трагичан след догађаја, овај сегмент могао бити означен као интертекстуална корелација са кључним Јудиним пољупцем (симбол издаје). Архиепископ Данило на још један начин прејудииира позитивну рецепцију Милутинове одлуке – пре него је одлучио да казни непослушног сина, краљ Милутин је у вези са својом намером консултовао властелу која је верификовала његову одлуку као исправну: „Благодастиви краљу, добросмислено си наумио” (Данило II 1986: 125).

Физички губитак очију има и симболичко значење – у духовном смислу одсликава духовни пад Стефана Дечанског – то је заправо губитак светлости као озарења Светим Духом – губитак очију уз помоћ којих Стефан Дечански није успео да види оно што се *премудрим чулима* може видети:

Уколико се ослањамо само на чулни, то јест видљиви и материјални свет, онда не можемо учити реалитет духовног света и остајемо у сфери ограниченог разумевања стварности. Зато крштењем добијамо „очи на очи, уши на уши“, „облачимо се у Христа“ и тако се будимо, односно прогледавамо у духовној реалности. Не одбацујемо телесни вид, већ видимо и чујемо више и дубље, од немудрих наша чула постају премудра! (Ристић Горгиев 2020: 5).

4. Породични односи код Григорија Цамблака. Паралела аутори *Даниловог зборника* – Григорије Цамблук. Григорије Цамблук, пишући житије посвећено Стефану Дечанском, а не краљу Милутину, истиче богобојажљив живот и богоугодне особине онога који страда од руке очеве. У интерпретацији догађаја Григорија Цамблака, отац је био заведен од стране *сејача зла и мрзихиља добра* (сотоне). Дакле, и код Григорија Цамблака узрок раздора између ближњих је истоветан – мотивисан је демонолошким упливом у човеков живот, али путеви (начини) запоседања добра од стране зла другачије су конструисани. Благостање у држави и узорни породични односи били су довољан повод за интервенцију нечастивог:

Подиже завист **ђаво који увек мрзи добро**. А извршилац таквог служења била је млада жена краља Милутина: „О моје сузе, што женска превара савлада прародитељеву у рају велику мудрост!” (Григорије Цамблук 1989: 50).¹⁴

Као што су људи једнаки пред Богом, без обзира на било коју физичку или умну различитост, њихова слабост пред злом је истоветна. Зато житија старе српске књижевности истовремено указују на то како свако, у тренуцима удаљености од Бога и усмеравања на сопствени его и сопствене жеље и моћи, може бити плодно тле за *наћовор зломисленої*. У досадашњем току рада, уколико узмемо у обзир наведене ауторе, поседнути мислима неприличним својој позицији, образовању и племенитости су неко време сви чланови краљевске породице, као и читава властела – у стварносној равни – најелитнији (најчаснији), најобразованији и најпосвећенији друштвени слој, окренут хришћанству (православљу). Ослепљење Стефана Дечанског у овом житију није мотивисано његовом непослушношћу, већ демонским упливом у мисли великог краља Милутина. Будући да је демонски наговор плодно тле, као код првих људи (Адама и Еве), пронашао у младој жени која, поставши еманација овог принципа, мотивише краља Милутина да тако сурово казни сина – велики краљ бива за свој поступак рехабилитован (в. Томин 2011: 57).

У даљи наративни ток Григорије Цамблук укључује Светог Николу, чиме јасно означава Дечанског као богоугодника коме помоћ долази из простора оностраног. Овај светац се несрећном краљу у житију пројављује три пута¹⁵. Уколико бисмо направили конекцију са претходно наведеним одељком у којем Данило II говори о ослепљењу непослушног сина (јер све на овоме свету је по хришћанском учењу у чврстој вези и ништа се не дешава случајно, већ Божијим промислом (планом)), јасно је да треба истаћи још једну хришћанску константу – у хришћанству се не говори тек о добру и злу – већ о добру и одсуству добра.

До одређене границе када се појединац својом слободном вољом предаје светоназорима палог анђела, он може бити преображен, зло се може преиначити у добро, слеп може прогледати! Отуда у већ наведеном поја-

¹⁴ Цамблук нуди и литерарну конструкцију потенцијалног сусрета нечастивим поседнуте краљице са краљем Милутином: „Чујте. Долази царица к цару показујући тужно лице, неукрашен и необичан наступ, рони сузе и унутрашњим пламеном пресеца глас. И, да укратко кажем, подиже оца на ослепљење првородног сина“. Цамблук описује и методологију деловања нечастивог на људе: „Надвлада женска превара достојна жаљења и приче за сузе, победи се царева премудрост женским сплеткама, поклони се очинска мудрост женској слабости, угаси се родитељска топлота женском бестидношћу!“ (Григорије Цамблук 1989: 51).

¹⁵ Три климакса у наративу посвећеном животу овог владара – мученика, рационализована су пројављивањем Светог Николе Мириклијског. Свети Никола јављајући се у сну указује Дечанском да вид није заувек изгубљен, симболично држећи на свом длану његове очи, исцељује га (враћа му чуло вида) и најављује богоугодну смрт.

шњењу поседнутости злом стоји временска категорија *неко време* која указује и на то да нам поменути текстови старе српске књижевности говоре и о томе како стање духовног пада није константа, већ се *духовним лековима* може превазићи (в. Ларше 2015).

И у изразу Григорија Цамблака се као са извором даљих компарација сусрећемо са књигом постања и првородним грехом – ова прича је основа континуитета приче о женском злом наговору. Говорећи о прапретку Адаму као познаваоцу Божије премудрости и ономе који је имао свест о значају послушности, а који је упркос томе згрешио, о човеку – Адамовом потомку (континуитету) као слабом пред грехом закључује: „И што пре знађаху од природе непослушности да је зло, ово делом навикоме покоровиши се злоте свету“ (ЦАМБЛАК 1988: 52).

Иако непослушност није мотивација *рационалне* реакције мудрог владара (као код Данила II) значајно је напоменути да богоугодно дело јесте дело послушности и у житију Григорија Цамблака. Послушност Стефана Дечанског код Цамблака је дефинисана мотивом трпљења – Стефан „претрпе ово жалосно лишење вида“ (Цамблaк 1988: 52); мирно подносећи „невољу заточења, овако у себи увек јављајући: ‘Трпи Стефане!’“ (ЦАМБЛАК 1988: 53). Све време смиренога трпљења, усмерен је на молитвени процес приближавања Логосу.

Сам пут духовног сазревања истакнут је кроз опште место *радосџи срца*. У одељку (у којем се већ слепи Стефан Дечански слави због борбе против јеретика), истиче се његова одуховљеност и кроз озарење лица – његово лице је сијало: „Јер таково је лице оних који су чисти срцем, као оних који гледају Бога мисленим очима и испуњавају се неисказаном радошћу, и отуда лице добија зраке светлости“ (ЦАМБЛАК 1988: 57). Духовни раст слепог краља Григорије Цамблaк истиче и кроз Стефанов дар да комуницира са свецем – Св. Николом, он Св. Николу гледа *очима срца своја* (ГРИГОРИЈЕ ЦАМБЛАК 1989: 58). Дакле, физичком исцељењу претходи духовни раст, његово срце се буди и препознаје метафизичке елементе човековог постојања. Сам поступак исцељења описан је на следећи начин:

И када му даваше вид, подиже га и учини крсни знак на лицу, до-
такавши се крајевима прстију очију, рече: Господ наш Исус Христос,
који је слепоме од рођења дао вид, дарива и твојим очима правашњи
зрак (ЦАМБЛАК 1989: 58)¹⁶.

Неисцрпна симболика средњовековног текста указује на још један значајан елемент. Не само да се Стефану Дечанском чудом Божијим враћа вид у смислу телесног чула већ, како Григорије Цамблaк истиче, њему бива враћен *првашњи зрак* – премудро чуло вида. Будући да се не може ставити

¹⁶ Јасна интертекстуална веза са јеванђељским исцељењем од рођења слепог, види (Мк 8: 23–25).

знак једнакости између начина на који *види* горди *блудни син* и *бојоујодни син* после страдања и покајања, када жели да опише чуло вида, хагиограф га дефинише као *йрващњи зрак*.

Иако у хришћанској мисли влада начело прогресије (напретка) у оквиру усмерености ка есхатону, оваква синтагма, у којој је одредница први, првобитни истакнута, није корак назад. У хришћанском смислу враћање на пређашње – враћање на безлобивост првих људи јесте слика напретка појединца усмереног спасењу. Враћајући се на *йрващње*, природи коју су баштиници први људи у Рају пре него су згрешили, хагиограф истовремено истиче да је реч и о излечењу (у телесном смислу) и исцељењу (у духовном смислу).

За разлику од кључног сусрета између оца (краља Милутина) и сина (Стефана Дечанског) код Данила II који представља увод у ослепљење Светог Стефана, кључни сусрет у Цамблаковом житију јесте онај који се десио по богопокорној голготи послушног сина. Самом сусрету оца који се каје и духовно узраслог сина претходи сцена у којој је описана смрт најмлађег сина Стефана Дечанског. Његова кроткост и спремност да без обзира на земаљске оквире и критеријуме, догађаје који следе прихвати као Божији план којим истанчава дух *људи йо својој вољи*, кулминацију има у наведеној сцени – по смрти синовљевој он „не проговори ништа некорисно, но само довољно суза проли попустивши природи, јер се не могу задржати. А када срце изнутра пробадаху стреле природе, пројави глас блаженог Јова: ‘Господ даде, господ узео’“ (Цамблак 1989: 59).

Сусревши се с оцем краљем Милутином који се каје због онога што је (у овом случају – неразумно и злим наговором учинио), Стефан Дечански оцу опрашта уз речи:

Оче, заповеђено ти извршио си, јер није преподобно ни праведно да ко не послуша када Бог заповеди, пошто ти ниси узрок ни моме рођењу на свет, када он не би дао. Зато смо, оче, – рече – обојица дужни да благодаримо **ономе који је тебе хтео да спасе служењем царства**, а мене да удостоји милости губитком вида (Григорије Цамблак 1989: 61–62).

Овим наводом Цамблак истовремено обојици – и Светом краљу Милутину и Светом Стефану Дечанском валоризује њихову светост у складу са хришћанским учењем. У вези са краљем Милутином истакнуто је схватање о одабраности краља по Божијем промислу којом Он управља и делима богоодабраних. У вези са Стефаном Дечанским Божија милост је оваплоћена у страдању које својим незлобивим и трпеливим подношењем Дечански преиначава у добро – прихватајући све лоше (као и све добро) што му се дешава као Божији план, то постаје његов начин за остваривање блискости с Господом.

Одлика *Даниловој зборника* јесте да су житија међусобно повезана, произлазе једна из других; у следећем житију се не понавља оно што је већ речено у претходном, већ се, уколико за то постоји потреба, аутор позива

на већ речено у претходном тексту, истичући тако начело континуитета, самим тим и озбиљност навода у метаисторијској хагиографској фактографији. Такав приповедачки манир међутекстовне комуникације наставио је и Данилов Ученик. Говорећи о Дечанском као кривцу који се супротставио оцу и зато био ослепљен, позива се и на житије посвећено краљу Милутину, чији је аутор Данило II, због чега се казна у симболичком смислу приказује као праведна, као очекивани узрочно-последични низ.

По Даниловом Ученику, Стефан Дечански носилац је негативних мисли, речи и поступака и у односу на сина Стефана Душана: „Његовим [ђавољим] наговором и овај благочастиви краљ Урош III подиже мржњу на свога благочастивог сина, и место велике љубави **омрзну га савршеном мржњом**“ (Данилов ученик 1989: 60). Остали описи *іневної родийїєља* заправо су слика ауторске интенције која за циљ има мотивацију позитивне рецепције поступака цара Душана према оцу. Богоугодност Душана Силног истиче се кроз већ објашњену категорију трпеливости – у овом житију он свог оца Стефана Дечанског, протерује у Звечан „да се тамо чува, док не учинише неко измирење међу собом“ (Данилов ученик 1989: 77). По овом аутору Стефан Дечански умире природном смрћу – по вишем Божијем плану – и код Даниловог Ученика стриктни означитељ Дечанског јесте непослушност.

Опис смрти Светог Стефана, чији је аутор Григорије Цамблук, развијенија је и садржи другачије метаисторијске *йодайке* о његовом животу и страдању¹⁷ – у овом житију Стефан Дечански не умире природном смрћу, већ је протеран у Звечан, „а после неколико дана осуди га [његов син Стефан Душан] на најгрчу смрт удављења“ (Григорије Цамблук 1989: 72).

Опис смрти Стефана Дечанског, у житију које је написао Григорије Цамблук, јесте слика хришћанског поимања смрти – смрт није крај, није болест, већ лек – лек којим се из мучног и тешког живота прелази у благословено стање вечности. Страдајући од својих ближњих – оца који је наредио његово ослепљење и сина који је наложио његово погубљење, Стефан Дечански Григорија Цамблук, самим својим животом пуним духовног мира, послушности (трпеливости) и прихватања стварности без роптања, израста у јунака првобитног житијног модела – мартиролошке наративне шеме.

5. ЗАКЉУЧАК. По хришћанском учењу послушност представља један од носећих стубова вере, јер означава јасно опредељење за Добро и Истинито. Истина је у самом Логосу – онај ко се саображава захтевима Божије воље, смртном појединцу изображене кроз одређене елементе стварносног, исто-

¹⁷ У вези са житијима у којима се говори о Стефану Дечанском и његовом страдању види рад Јелке Ређеп „Два лика Стефана Дечанског у старој српској књижевности“ (Ређеп 1988: 33–39) у којем посматрано с других аспеката закључује: „Примери ових двеју биографија насталих на размаку од само пола века, најбоље нам приказују како и колико су дела наше средњовековне књижевности [...] били најчешће друштвено и историјски условљена“ (Ређеп 1988: 38).

времено исказује своју љубав према Њему. Како апостол Павле у посланици Римљанима наводи: „Не знате ли да коме предајете себе за слуге у послушност, слуге сте онога кога слушате: или греха у смрт, или послушности у праведност (Рим 6: 16). Из тог разлога се може рећи да када у хришћанском контексту говоримо о послушности, не говоримо о слушању појединца, личности, већ о оданости надличном јединству Свете Тројице.

Послушност представља човеково свесно одрицање од греха, што у симболичном смислу означава његову усмереност ка спасењу. Као што је архиузор послушности сам Исус Христос, одричући се могућности одступања од исправног пута (у контексту житијне књижевности – послушности од Бога одабраном владару) појединац својим поступцима и радњама подлеже утицајима антиузора – палог анђела. Од првог човека који је подлегао ђавољем искушењу и пробао плодове с дрвета познања добра и зла, историја човечанства говори о томе колико појединац није стекао имунитет на утицаје које хагиографи једноставно и прецизно одређују као лаж.

Краљ Урош се *најовором лукавога непријатеља* није обзирао на обећање дато сину. Побуна против оца и свргавање са власти мотивисано је менталним стањем краља Драгутина – он у *великој смутњи ума свога* подиже руку на родитеља. Архиепископ Данило као резонантни фактор одлуке владара (краља Милутина) али и одлуке његовог непослушног сина (Стефана Дечанског) истиче властелу изложену истоветном негативном утицају. Они који су били одани свом краљу бивају лукавим речима, како Данило II истиче, инструисани да се против свог владара окрену и физичком силом успротиве. Григорије Цамблак одлучује да као тело, које ће бити плодно тле за уплив демонолошких оквира постојања, одабере младу жену краља Милутина и детаљно опише њено лукавство у гестикулацији и одабиру речи којима постиже свој циљ.

У складу са хришћанским учењем не постоји дихотомија добро – зло, већ је зло само одсуство добра које се уз помоћ лекова духовне природе може преиначити у добро. У оквирима изложеног, очито је да аутори старе српске књижевности као примарну мотивацију уплива демонског у добре људске односе и чисту љубав ближњих једних према другима проналази у следећем – *јодигже зависѝ ђаво који увек мрзи добро*, чиме је истакнута опасност по државу и народ унутрашњег тј. мисаоног карактера. Из свих наведених примера истакнута свест хагиографа о метафизичким непријатељима чије деловање може бити разорнијег карактера од напада којима појединац или народ могу бити изложени у стварносном контексту.

У овом раду је истакнута различитост између метаисторијске репрезентације истих историјских чињеница у *Даниловом зборнику* на једној и код Григорија Цамблака на другој страни. На једној страни је као основа за различит приступ истакнута неоспорна чињеница да је сваки од аутора житија фокусиран на личност онога чије житије пише. На другој, указано је на универзалне елементе који су окосница мотивације радњи и поступака главних јунака, а који су истовремено у основи хришћанског учења –

превасходно кроз одредницу послушност. Осим примарне категорије, указано је и на секундарне (у овом раду секундарне) који говоре о богоодабрности краља, трпељивости као богоугодној особини, као и то да су путеви ка есхатону различити. Све то смртном појединцу, па био он и биће духовне природе, никада није до краја прецизно и јасно видљиво, зато основни поетички принцип старе српске књижевности – приказивање истоветног – пута житијног јунака ка Узору, оставља простор за инвенцију хагиографа, за стваралачки приступ већ утврђеној фактографији.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА:

- АНЂЕЛКОВИЋ, МАЈА. Интертекстуалне везе Савиног Житија Св. Симеона и I и II Хиландарске повеље. Владислав Пузовић, Владимир Таталовић (ур.). *Осам векова аутокефалије Српске Православне Цркве (1219–2019): историјско, богословско и културно наслеђе*. Београд: Православни богословски факултет, 2020, 229–238.
- БОГДАНОВИЋ, ДИМИТРИЈЕ. Нове тежње у српској књижевности првих деценија XIV века. *Сћудује из српске средњовековне књижевности*. Београд: Српска књижевна задруга, 1997.
- БРИЈА, ЈОВАН. *Речник православне теологије*. 1. 3. 202. <http://verujem.org/pdf/jovan_brija_recnik_pravoslavne_teologije.pdf> 1. 3. 2021.
- ДАНИЛО ДРУГИ. *Животи краљева и архиепископа српских*. Службе. Београд: Просвета, Српска књижевна задруга, 1988.
- ДАНИЛОВИ НАСТАВЉАЧИ. *Данилов Ученик, дрући наслављачи Даниловој зборника*. Београд: Просвета, Српска књижевна задруга, 1988.
- ДЕРЕТИЋ, ЈОВАН. *Ејинге из старе српске књижевности*. Нови Сад: Светови, 2000.
- ИГЊАТИЈЕ БРЈАНЧАНИНОВ. Помисли. *Енциклопедија православне духовне животи*. <<https://svetosavlje.org/enciklopedija-pravoslavnog-duhovnog-zivota/19/#14>> 10. 7. 2021.
- ЈОКОВИЋ, МИРОЉУБ. Митски модел наше заједничке несреће. *Српска књижевност и Свети писмо. Научни саставак слависти у Вукове дане* (1997): 513–523.
- ЈУСТИН ПОПОВИЋ. *Тумачење Светиој Еванђељу по Јовану*. <<https://svetosavlje.org/tumacenja-svetog-evandjelja-po-jovanu/12/>> 3. 7. 2021.
- КАШАНИН, МИЛАН. *Српска књижевност у средњем веку*. Београд: Просвета, 1975.
- КРСТИЋ, ДАРКО. Стефан Дечански као антипод изгубљеном сину – библијска апологија краља Милутина у списима Данила Другог. *Philologia Mediana* VIII (2016): 87–98.
- ЛАРШЕ, ЖАН КЛОД. *Теологија болести*. Београд: Арс Либри, 2015.
- МАРИНКОВИЋ, РАДМИЛА. Како проучавати Данилов Зборник. Ђурић, Војислав (ур.). *Архиепископ Данило Други и његово доба*, Београд, 1991, 225–231.
- МАРИНКОВИЋ, РАДМИЛА. Улога Светог писма у организовању српског средњовековног текста. *Српска књижевност и Свети писмо. Научни саставак слависти у Вукове дане* (1997): 5–12.

- МИЛОЛЕВИЋ, Снежана. Функција анђела у опису страдања и смрти код Данила Другог и Даниловог ученика. *Зборник радова филозојској факултету у Приштини XLVII* (2017): 257–280.
- МИЛОЛЕВИЋ, Снежана. Чудо господарења над природом у српској житијној књижевности. *Наслеђе* 42 (2019): 157–170.
- МИЛОЛЕВИЋ, Снежана. *Од премудрих чула – студије о старој српској књижевности*. Ниш: Нишки културни центар, 2020а.
- МИЛОЛЕВИЋ, Снежана. Монашко страдање демонолошког порекла. *Зборник Мајнице српске за књижевности и језик* 68/2 (2020б): 423–437.
- НИКОЛАЈ Велимировић. *Омилије*. <<https://svetosavlje.org/omilije-2/33/>> 10. 7. 2021.
- РАФАИЛ Карелин: Тајна послушања. *Умеће умирања или уметност живљења*. <<https://svetosavlje.org/umese-umiranja-ili-umetnost-zivljenja/21/>> 20. 1. 2021.
- РЕЂЕП, Јелка. *Убиство владара*. Нови Сад: Прометеј. 1998.
- РИСТИЋ ГОРГИЈЕВ, Слађана. Реч о неизрецивом. *Од премудрих чула, студије о старој српској књижевности*. Ниш: Нишки културни центар, 2020, 5–7.
- СВЕТИ САВА. *Сабрани списи*. Београд: Просвета, Српска књижевна задруга, 1986.
- СВЕТО ПИСМО. *Нови завети*. Ваљево: Глас цркве, 2008.
- СВЕТО ПИСМО. *Свето писмо старога и новог завета*. Београд: Библијско друштво Србије, 2013.
- СОФРОНИЈЕ Сахаров. *О послушности*. <<https://svetosavlje.org/starac-siluan/37/>> 22. 4. 2020.
- СТАНОЈЕВИЋ, Станоје, Душан ГЛУМАЦ. *Свето писмо у нашим старим сиоменицима*. Београд: Српска краљевска академија, 1932.
- ТОМИН, Светлана. *Мужастивене жене српског средњег века*. Нови Сад: Академска књига, 2011.
- ЦАМБЛАК, Григорије. *Књижевни рад у Србији*. Београд: Просвета, Српска књижевна задруга, 1989.

Снежана Ђ. Милоевич

ПОСЛУШАНИЕ КАК ИДЕАЛЬНАЯ ФОРМА ХРИСТИАНСКОЙ ЛЮБВИ МЕЖДУ ОТЦАМИ И СЫНОВЫМИ В СЕРБСКОЙ ЖИТИЙНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Резюме

В научной работе указаны наиболее характерные примеры династической конфликты между отцами и сыновыми, которые наиболее очевидны в агиографических текстах Данила II и Григория Цамблака. События и действия, которые отклоняются от хорошей практики правления и не соответствуют христианским предпосылкам сербского средневековья, объясняются влиянием влияния падшего ангела и его помощников на мысли отдельного человека. Кроме того, эти тексты

содержат описания материализации бесчестного в этом мире, который формулируется по-разному: злые убеждения воплощаются в непослушной жене, гордом наследнике или целом дворянстве. Как ключевой элемент, влияющий на то, будут ли отношения между отцами и сыновьями правящей сербской династии развиваться в правильном направлении или подпадут под влияние демонической (лжи), послушание выделяется как наиболее совершенная форма христианской любви.

Независни истраживач
milojevic.snezana@yahoo.com

Примљен: 31. јула 2022. године
Прихваћен за штампу августа 2022. године

Мср Владимир Д. Папић

КЊИЖЕВНИ ЛИК КАО ПОСРЕДНИК
СРЕДЊОВЕКОВНЕ ЕСТЕТИКЕ:
ЕКО – ПАВИЋ – ПАМУК

*Средњовековна култура поседује смисао за новину,
али се шруди да ја сакрије под њлацијом њонављања
(насујрој савременој култури, која се ѡрејвара да
ојкрива ново чак и онда кад се ѡнавља).*

У. Еко

Рад представља компаративну анализу јунака-маски, носилаца средњовековних естетских и поетичких начела, који из различитих разлога не могу да опстану у новом времену, нити да превазиђу своју суштину и приклоне се новим уметничким тенденцијама. Анализирају се романи Умберта Ека, Милорада Павића и Орхана Памука, трију аутора постмодерне који технику маске користе да би исказали свој специфичан однос према средњовековљу, како римокатоличком тако и православном и исламском. Такође се пореде главни мотиви који се појављују у сва три романа – уметност, потрага (за убицама и идентитетима), слепило и фигура демона који носи естетичке промене неусаглашене са традицијом.

Кључне речи: постмодернизам, средњи век, маска, естетика, компаратистика.

Историја је у постмодернизму везана за скептицизам и идеологију, сматрана *ѡексијом* који је био „још само један наратив чије парадигматске структуре нису биле ништа боље од прозних [реалистичких] и робовала је сопственим (често несвесно коришћеним) нереализованим митовима, метафорама и стереотипима” (BATLER 2012: 44). Постмодернизам одликује и специфичан однос према средњовековљу, дубоко укореењено поштовање традиције, која, иако релативна и доведена у питање, постаје полазна тачка књижевног дела. Милорад Павић у интервјуима говори управо о томе да носиоци колективног памћења, библиотеке и књиге, „нису прави извор за литературу:

у целом *Хазарском речнику* једва да има десет страна које су из историје. Све друго је фикција” (ŠOMLO 1990: 75). Оно што повезује Павића с Еком и Памуком, поред истоветног пијетета према средњовековљу јесте и изузетна уверљивост – „фантастичну причу ваља испричати тако да јој се мора вјеровати” (DELIĆ 1991: 111).

Да би прича била уверљивија, постмодерни аутори користе поступак *маске*, књижевног лика који је (пре)носилац ауторових ставова, или ставова који су карактеристични за свет датог књижевног дела, а не више реалистички „скуп извесних моралних, мисаоних и осећајних својстава, одређених особености реаговања, говора и понашања који представљају људску личност у књижевном делу” (RKT 1986: 397). У „Постилама уз *Име руже*” из 1983. године, Умберто Еко о масци говори као о неопходној стратегији којом би се допринело уверљивости написаног:

Уистину, ја нисам решио да само причам о средњем веку. Решио сам да причам о средњем веку, кроз уста једног ондашњег летописца. [...] Наиме, када би оно „било је лепо јутро...” рекао неко ко то с правом изјављује, зато што се у његово време то могло учинити? Маска, ето шта ми треба. [...] Откривао сам оно што су писци одувек знали (и толико пута нам рекли): књиге увек говоре о другим књигама и свака прича приповеда неку већ исприповедану причу. Стога је моја прича могла да започне само пронађеним рукописом, који ће такође (наравно) бити само навод (Еко 2004: 456–457).

У овом случају, маска је створена да би посредовала између аутора и идеја које се заступају из перспективе света књижевног дела ком лик-маска припада. Обележена слепилом као још једним видом физичког маскирања унутрашњег света јунака, које онемогућава да се на лицу виде емоције, већ га чине униформним и артифицијелним, Екова маска слепог библиотекара с једне стране причу чини уверљивијом, поткрепљеном ауторовим научним истраживањем о средњовековној естетици, док с друге стране постаје постмодернистичка иронизација догме и идеологије. Лик-маска сукобљен са целим светом и заробљен у унутрашњим конфликтима којих је често несвестан, симболично стоји на трагу средњовековних моралитета из којих се развија световна драма у којој маска служи алегоријском приказивању врлина и порока. Иако употреба маске (као и фиктивног хомодијегетичког приповедача) доводи до веће уверљивости текста, аутор самим наративним поступком доводи у питање његову поузданост и поиграва се истином и фикцијом. На четвртном наративном нивоу, аутор читаоцу даје свој „италијански превод једног сумњивог, неоготског, француског превода једног латинског издања из седамнаестог столећа, и то дела које је на латинском написао монах Немац крајем четрнаестог века” (Еко 2004: 7).

1. Библиотекар. УМБЕРТО ЕКО. *ИМЕ РУЖЕ*. Године 1980, италијански универзитетски професор Умберто Еко објављује свој први роман – *Име руже*

(*Il nome della rosa*). Након незапамћеног успеха романа, три године касније настају „Постиле уз *Име руже*”, аутопоетички текст у ком се аутор осврће на наслов, поступак, реторичка средства, жанровско одређење, функцију књижевности, постмодерну и, *наравно, средњи век*. Умберто Еко постмодернизам види као духовну аисторијску категорију, „начин деловања” који се циклично понавља након сваке епохе, својеврсни маниризам нашег времена који се не би требало књижевноисторијски омеђавати. Самим тим, његов однос према историји надовезује се на авангардни, ступајући у супротност према њему – авангарду прошлост „условљава, прогања и уцеђује”, стога мора да се обрачуна са њом. Постмодернизам као историјска категорија наступа када авангарда исцрпљује своје регистре у оквирима самоствореног метајезика, те је потребно вратити се прошлости, али је сагледати другачије, не наивно, већ *иронично*. Еко писање романа започиње 1978. године, како сам каже, у кондицији бављења средњовековљем, након дисертације и књиге о средњовековној естетици, узгредних радова о тој тематици, па чак и током бављења Џојсовим делом – средњи век је постао део ауторове свакодневице.¹ Модеран човек према средњем веку гледа охоло, с подозрењем и кроз сопствене предрасуде – стога је Еку био потребан нови, Узорни читалац, који ће постати саучесник (и скривени плен) аутору и у тренуцима читања прихватити игру по средњовековним правилима, иако ни сам није знао да је то оно што роман треба да му пружи (а не утеха). Сматрајући да је средњи век детињство Европе, период из ког потичу сви наши *модерни* проблеми, „ваља му се увек враћати да би се начинила анамнеза” (Еко 2004: 474). О средњем веку се као цивилизација исповедамо на каучу свог психијатра. Ликови и читаоци у тексту ступају у исту раван, само уз различите околности, сценографију – модерни читалац игнорише то да сам мисли средњовековно, већ модерност коју живи приписује ликовима из романа².

Слободу од подозреивости, али не и од интертекстуалних одјека увиђамо и у лику-масци Хорхеа, слепог библиотекара и убице зарад колективног спасења. Својеврсни омаж Борхесу (слепило и библиотека нису могли да произведу ништа друго, како сам аутор наводи), „ принуђен је да дела према законима света у ком живи” (Еко 2004: 459). Управо законитости света у ком Хорхе живи морају бити испоштоване унутар дела. Његово деловање и однос према другој књизи Аристотелове *Поеџике* бисмо могли да разумемо у складу с Ековом мисли из књиге *Умјешноси и леио у есијетички средњег века*: „моралисти и аскете, ма на којем простору се налазили, сигурно нису особе које не примећују привлачност земаљских радости: штавише,

¹ „Садашњицу познајем само посредством телевизијског екрана, док о средњем веку имам непосредна сазнања” (Еко 2004: 455).

² „Кад год би неки критичар или читалац написао или рекао како је оно што неки мој лик тврди сувише модерно, у свим тим случајевима, и баш у тим случајевима, ја сам употребио дословне наводе из XIV века” (Еко 2004: 476).

те подстицаје они осећају много интензивније од других и управо у тој супротности између реакције на земаљско и тежње ка натприродном почи-ва драма аскетског учењака” (Еко 1992: 15).

У петом поглављу Првог дана, насловљено *После деветиој часа*, Хорхе из Бургоса се најављује као „једна часна и слепа старина³ која ишчекује долазак Антихриста” (Еко 2004: 67). Његова повезаност с *Ойкровоњем* продукт је и чињенице да је овај новозаветни текст извршио утицај на европско средњовековље управо преко шпанских минијатура и коментара.⁴ Моралиста и аскета, слепац чије унутрашње очи виде даље и дубље од телесних, са чим је у складу и његова функција исповедника млађег монаштва, успева да буде довољно близак са својим жртвама, које, са искривљеним погледом на стварност, спасава, и од којих спасава друге. Његов поглед на свет и на лепо у складу је са веровањем Јована Златоустог да се Христос никада није смејао. Прва реченица коју изговара у роману јесте и његов мото: „*Verba vana aut risui apta non loqui*. [Речи таште или за смех погодне не зборити]” (Еко 2004: 74). Расправа Хорхеа и Вилијама од Баскервила⁵ управо потврђује Еков став о томе да су моралисти и аскете били способни да увиде све против чега су се борили. Стога Хорхе сматра да

„мало-помало човек који приказује чудовишта и чудеса природе да би откривао ствари које се тичу Бога и то као у огледалу, у загонетки, на крају почне да ужива у самој природи наказности које ствара, оне су му разонода и по себи, те више и не сагледава друкчије но преко њих. [...] Нашем Господу није било потребно да се послужи толиким недотупавностима да би нам показао прави пут. У Његовим параболама нема ничега што би у нама изазвало смех, или бојазан” (Еко 2004: 74–76).

Осамнаестогодишњи Адсо остаје задивљен свежином слепчевог памћења и живошћу слика које описује – „и доиста, Хорхеове речи пробудиле су у мени жудњу да видим те тигрове и мајмуне у клаустеру” (Еко 2004: 76). У истом пасусу Адсо иступа као теоретичар, чији песнички занос подсећа на Екове теоријске списе – он објашњава како му се често „дешавало да најзаводљивије слике грехова пронађе баш на страницама које су исписали ти људи несаломиве врлине, осуђујући њихову чар и дејство” (Еко 2004: 76), што даље објашњава њиховим прегнућем да прикажу на шта је све неча-

³ У питању је свакако алузија на *Ойкровоње* Јована Богослова. У српским преводима *Новой завети* (Даничић, Чарнић, Синод), употребљава се реч старешина, док А. П. Лопухин старце који окружују божански престо, одевене у бело са златним венцима на глави, види као праведне личности, заступнике божанске и човечанске љубави, међу које би свакако (по сопственом убеђењу) могао да спада и Хорхе.

⁴ Хорхе и долази до позиције библиотекара због минијатура *Ойкровоња* које доноси из свог родног краја.

⁵ Хорхе се у овој расправи ослања на естетске ставове Бернара од Клервоа, док Вилијам као контрааргументе даје парафразе Псеудо-Дионисија Ареопагита и Хуга од Сен Виктора.

стиви спреман да би искушао човека и скренуо га с правог пута. Њихов истанчани (анти)естетски сензибилитет нужно постаје слуга теологије. Естетска виђења која Хорхе овде заступа у складу су са естетиком пропорција која (у оквирима хришћанства) потиче од Светог Августина: „*Quid est corporis pulchritudo? Congruentia partium cum quadam coloris suavitate.* [Шта је лепота тела? То је склад делова који прати извесна благост колорита.]” (Еко 1992: 50). Људско тело представља божанско чудо постанка, самим тим човек као биће недостојно стварања креације⁶, не би смео да искривљује слику божанских створења. Лепота је у складу (*homo quadratus*) насталом из савршенства божанске моћи и способности креације – космос би био та врхунска креација, прелазак из хаоса у хармонију, од које све почиње и из ње исходи, што је став који се у средњовековљу наставља на платонизам и дијалог *Тимај*, посебно кроз деловање школе у Шартру.

Слепило у Хорхеовом случају не означава хендикеп, већ одвајање од света чулности да би се омогућио улазак у свет духовности. Још од веровања да је Хомер био слеп, ова димензија се јавља везана за симболику врхунске мудрости и ауторитета. Легенде које се испредају о Хорхеовом ослепљењу карактеришу га као божјег миљеника, који је, по божанској промисли, на половини свог живота, ослепео. Још као дете у Кастиљи читао је књиге Арапа и грчких учењака, да би по ослепљењу „тражио да му кажу шта има у каталогу, да му доносе књиге, које му један искушеник наглас чита, сатима и сатима” (Еко 2004: 376). То што Хорхе улази у темељне расправе са неистомишљеницима показује нам да лик-маска не мора бити плошан када по својој природи губи карактеристичне особине реалистичког лика. Иако изолован од света унутар манастирских зидина, вођен је мишљу како је потребно спасити манастир од недоличности промена изван њега. Радња романа догађа се крајем новембра 1327, нешто више од пола године након што је Петрарка угледао Лауру у цркви Свете Кларе у Авињону, шест година након Дантеове смрти и завршетка *Божанствено комедије* – поетске синтезе средњовековне мисли⁷ (сада на народном језику), као и десет година пре

⁶ Овоме одговара и топос грешности средњовековних аутора, стога поимању средњовековног човека више приличи платонистички уметник као посредник божје промисли, него аристотелијански уметник-стваралац. Божанска воља коју проводи уметник-посредник, истинита је, услед чега Хорхе замера прављење својеврсних бестијаријума унутар религиозних текстова, јер истинито и измишљотина (песничка машта, *figmentum*) не иду заједно. У складу са мишљењем Св. Томе Аквинског да је поезија најнижа од свих наука, проналазак и помињање Аристотелове *Поетике* наговештавају опасност од нових уметничких тенденција и појаве ренесансе која би уздрмала темеље средњовековља, чија је Хорхе управо маска која саму себе, као таква, не може да превазиђе. Књижевност у XV веку, када јавности *Поетика* бива доступна, поново постаје *забава*, за шта се Еко експлицитно залаже у својим *Посишлама*, а Хорхе сматра весником апокалипсе.

⁷ Приметио бих да смо ми у Италији навикли да, у очекивању да Колумбо открије Америку, Дантеа, Петрарку и Бокача смештамо у средњи век, док се у многим другим земљама у вези са тим ауторима говори о почетку ренесансе” (Еко 1992: 8).

Ђотове смрти, у чијем делу запажамо мале (али јеретичке) промене које означавају постепено раскидање са средњовековним естетским начелима ликовне уметности. Крајем тречента (trecento), чију прву трећину обухвата и Хорхеов живот, у Италији се обнавља интересовање за световну драму, овај пут хуманистичку комедију – 1388–90. Пјер Паоло Вергеро Старији пише дело *Paulus: comoedia ad iuvenem mores corrigendos*.

Изгубљени други део Аристотелове *Поеџике* заузима централно проблемско место када је у питању Хорхеова улога лика-маске. Хорхе представља средњи век наших предрасуда. У њему видимо монаха који не пристаје на промену, не доводи у питање строге догме и бори се против свега што би могло на неки начин да их подрије. Аристотел у првом делу *Поеџике* говори о трагедији и епу, док се комедије, као нижег жанра, једва и дотиче у неколико реченица (остављајући опширније бављење њом за други том). Основна разлика коју Аристотел увиђа јесте предмет подражавања – комедија подражава људе који су гори од нас, самим тим, средњовековни човек ког ми замишљамо не може бити „одушевљен” нечим што изазива (под)смех људи, због ког би се грех могао учинити пожељним, гледаним с наклоношћу и одобравањем кроз позитивну емоцију, за Хорхеа би одобравање смеха било одобравање греха и његова својеврсна „промоција” насупрот табуираном прећуткивању ван оквира свете тајне исповести (и покајања). Аристотел даље сматра да је смешно „нека грешка и ругоба која не доноси бола и није погубна” (ARISTOTEL 2015: 63). Грешка и ругоба нарушавају хармонију, стога им није место на простору испуњеном божанском промисли.

Први час (Prima) другог дана открива нам Хорхеову расправу са убијеним монахом Венанцијем о смеху и поетици. За ову расправу сазнајемо посредно, током испитивања Бенција из Упсале, који већ на почетку препричавања догађаја износи најбитнији Хорхеов став о другом делу *Поеџике*, који ће бити од пресудног значаја за криминалистички слој романа: „што је *Поеџика*, пошто је толико дуго, можда и по Божјем науму, била непозната у хришћанском свету, до нас стигла преко маварских неверника” (Еко 2004: 102). Божји наум је био пресудан да се други део Аристотеловог текста не пронађе, стога је од изузетног значаја да то тако и остане – свако уплитање у обелодањивање другог дела *Поеџике* повлачи за собом казну и уништење, а саму инквизицију на микро нивоу Хорхе преузима на себе. С друге стране, спознаја Аристотела кроз коментаре Авероеа и Авицене, носи са собом димензију нечег недовољно чистог за поимање хришћанског монаха, а самим тим и потенцијално искривљено тумачење главног античког узора средњовековног ученог хришћанина.

У самом финалу (врхунцу криминалистичког дела) романа, наследник и чувар знања, Хорхе, Вилијаму даје отровани примерак *Поеџике*, чији текст Умберто Еко, пратећи и опонашајући ритам Аристотеловог писања (и тиме стварајући нову маску), конструише из перспективе савременог човека, књижевног теоретичара запитаног над садржајем онога што му је недоступно, спекулишући да би у њој Аристотел могао изнети став како

комедија, сатира и мим доводе до извесне катарзе као и трагедија – „изазивајући уживање у смешном, постиже прочишћење од те страсти” (Еко 2004: 419). Еко други део *Поеџике* повезује са Аристотеловим трактатом о души и закључком да је човек једина животиња која може да се смеје.

Како су за аскетски настројеног средњовековног монаха једина пожељна драмска дела религиозне садржине, пре свега света приказања (*sacra rappresentazione*), његова поимања комедије могу се посматрати кроз призму ставова светих отаца. Апологете II и III века најстроже осуђују позоришне од свих уметности, „јер су оне највише противречиле верским, етичким и естетичким начелима нове културе” (Бичков 2010: 202). У време када живе апологете, трагедија губи на значају, док комичне врсте (палијата, ателана и мим) преузимају примат, уз све популарније циркуске и гладијаторске представе. Мим заузима специјално место као најпопуларнији жанр, „вашарска, по правилу, комична представа са занимљивим сижеом, намењена непробирљивим укусима широких народних маса” и „стециште народне комичке културе” (Бичков 2010: 203). Бичков мим сматра древном верзијом кича, док је Цицерон у њему увиђао неумерено имитирање (*nimia imitatio*), гротескне приказе богова и људи у нимало узвишеним ситуацијама, са активном употребом достигнућа свих уметности – од ношења прикачених кожних фалуса до дресирања животиња, што никако није могло бити у складу са мишљу раног хришћанства. Мим, дакле, представља оно што у средњем веку и ренесанси доносе вашарска и карневалска култура. С друге стране, античко позориште је од свог настанка везано за обред и паганску религиозност⁸ – „представе су биле логички завршетак верских празника и мистерија” (Бичков 2010: 202). За време Тертулијана, аутора трактата *О њрегсџавама* (*De spectaculis*), годишње је било до 135 празничних дана повезаних са представама. Но, лакрдијашке и екстремно натуралистичке представе које су се тада изводиле наилазиле су на осуду и паганске интелигенције. Лактанције закључује да су за хришћане главна задовољства духовна и произилазе из хваљења Бога, док су сва остала задовољства порочна и пролазна. Оно на шта Хорхе указује када осуђује смех било је присутно и у позноантичком театру: „Исмевање и осуђивање порока и одвратног у позоришту античке комедије постепено је прерастало у њихово просто приказивање, а потом и у дивљење према њима” (Бичков 2010: 210) – то је управо и циљ нечастивог. Тертулијан је сматрао да трагедија и комедија нуде обрасце окрутности, гнусних злодела и безграничне похоте. Хришћанство наступа са својим строгим моралним нормама када декадентно римско друштво већ прелази у анархију. Димензија умерености и хуманости није била позната човеку позног Рима, гладијаторске борбе биле су жртвовање људи прецима и богу Сунца, док се у позоришним представама толико удаљавало од живота

⁸ Тертулијан театар види као место посвећено богињи Венери и богу вина, Либеру: „Та два демона пијанства и похоте нераскидиво су сједињена међу собом и као да се налазе у неком тајном договору” (Бичков 2010: 207).

да би све што је приказано било уметнички прихватљивије уколико је више социјално табуизирано – театар је утицао на подсвест гледалаца и чинио их узбуђенијим и задовољнијим својом досадном свакодневицом, али је истовремено аплаузом афирмисао неморалне облике понашања. Аурелије Августин, у раној младости велики поштовалац позоришне уметности, у својим *Исповесџима* такође закључује да нам катарза доноси безумно задовољство – човек гледајући трагедију прижељкује тугу и њом се наслађује, иако не жели да га она задеси. Тако га забављају и свирепе гладијаторске представе, где се гледалац отуђује од своје људске суштине, губи оно хумано и постаје безосећајна крвожедна звер која и испушта крике, навијајући за смрт. Насупрот паганском разбуктавању страсти и афеката, „хришћанска философија је позивала човека да се ослободи световне метежности и пустошности, безначајних узбуђења и доживљаја, да зарони у дубину свога духа, у созерцавање вечних апсолутних истина” (Бичков 2010: 213).

У складу са овим ставовима Хорхе изговара свој последњи монолог и образлаже због чега је било неопходно сакрити други део *Поетике* од осталих монаха и целог хришћанског света. Својеврсни делиријум у који упада подсећа на ритам *Ошкровења* Св. Јована Богослова, док су тврдње које излаже како у складу са том новозаветном књигом, тако и у складу са појавом инквизиције која прожима цео роман. Екстремни ставови усмерени ка светости и непорочности управо у Хорхеовом случају доводе до греха и деструкције – борећи се против ђавола⁹ у свим његовим обличјима, он сам преузима демонске особине, уверен да је заправо на божанском путу следећи речи „даћу свакоме од вас по делима вашим” (Библија 2007: 1039). Вилијем ове особине препознаје и назива га ђаволом неколико момената пре пожара. Суштина самог Хорхеовог последњег монолога је то да проналазак књиге у којој највећи филозофски узор афирмише смех, подрива темеље црквене догме. Он истовремено осуђује карневалску традицију и повезивање њене недостојности са црквеним празницима. За схватање хришћанског аскете смех је „слабост, поквареност, блјутавост наше пути”, он може бити дозвољен простом народу који чини грех из незнања, на тај начин неће бити поремећено црквено устројство и божански поредак, но, када Аристотел говори о смеху он постаје нешто друго, афирмише га као вештину, „раскриљују му се двери света учених људи, од њега се прави предмет филозофије, и опаке теологије” (Еко 2004: 424). Стога је очување поретка унутар замишљеног затвореног система манастира (по угледу на Рај) ког сам лик-маска представља неопходно и од егзистенцијалног значаја на микро и замишљеном макро плану – јер „напољу су пси и врачари и блудници и крвници и идолопоклоници и сваки који воли и чини лаж” (Библија 2007: 1052). Ако

⁹ Еко се у овом делу Хорхеовог монолога служи ставовима о повезаности Прометеја и Луцифера као лучоноше, на шта ћемо у (за Хорхеово доба) каснијој историји књижевности наилазити и код песника романтизма, док у Гетеовом *Фаусту* и делима инспирисаним њим ђаво поседује улогу покретача човека на акцију која ће му неретко донети бољитак.

Аристотел правда комедију „као чудотворни лек”, Хорхе сматра да би прихватање ниског међу божјим слугама довело до анархије и приближавања ђаволу, губљењем страха од његовог утицаја, али и смрти и самог Бога – да се божји народ не би претворио у разуларена чудовишта која се боре на страни нечастивог у коначној бици између добра и зла. Како би се то предупредило, дозвољена су сва средства, па чак и кршење божје заповести: „Не убиј!”. Убиство за Хорхеа не представља грех, већ чишћење сакралног простора од нечастивих сила, он спроводи божју вољу водећи се речима: „Бољка се не истерује. Бољка се уништава” (Еко 2004: 427), након чега и страда¹⁰ за виши циљ, небеско царство, показујући лојалност Богу.

2. ГУСЛАР. Милорад Павић. *ПРЕДЕО СЛИКАН ЧАЈЕМ*. Милорад Павић 1988. године објављује роман-диптих *Предео сликан чајем*, чија се композициона структура састоји из *Малој ноћној романа* (први пут објављеног 1981. унутар *Нових београдских њрича*, у које су укомпоноване и неке раније приповетке) и *Романа за љубишћеље укршћених речи*. Главна тема *Предела* је самопотрага и самоспознаја протагонисте, архитекте Атанасија Свилара, која је у највећем и најзначајнијем делу *Малој ноћној романа* смештена у манастир Хиландар, и самим тим дубоко везана за средњовековље, период националне историје и књижевности, који је (уз барок) представљао највећи извор инспирације овог постмодерног аутора.¹¹

У потрази за сопственим идентитетом Атанасије Свилар среће јунака-маску, реликт феудалног доба, у лику гуслара. У тренутку Свиларевог боравка на Пелопонезу из једног црвеног мерцедеса избачен је висок црно-мањаст човек, средњих година – „од десет шака соли”, ког су „прибили уз једну маслину држећи га за руке, а девојка која се с њима искрцала, извадила му је кривак. Тада се возач, који је из кола изашао за њом, попишао несрећнику на ону мушку ствар...” (Павић 2012: 45). Из самог начина „упознавања” протагонисте и јунака-маске можемо да ишчитамо једну од општих одлика народне књижевности – колективну рецепцију, односно њену превентивну цензуру. Усменокњижевна критика феудалног доба у виду пубlike је, уколико им се песма не допада, имала обичај да се разиђе, или да усменом певачу гудало премаже машћу или катраном, чиме би показала колективно

¹⁰ Умберто Еко структуру романа затвара реминисценцијом на *Ойкровење* – како Св. Јован Богослов од анђела прима књигу и учење прихвата њеним једењем, о чему сведоче бројне средњовековне минијатуре, тако и Хорхе прождире отроване листове другог тома Аристотелове *Поетике*.

¹¹ Милорад Павић је као књижевни историчар обухватио период српске књижевности од грофа Ђорђа Бранковића до Војислава Илића, док о средњовековљу није писао, изузев семинарског рада о Њирилу и Методију (1953, где се први пут сусреће с хазарским питањем) и приређивања књиге *Сћари српски зајиси и најйиси* 1986. године за антологијску едисију Просвете и Српске књижевне задруге – *Сћара српска књижевност у 24 књиге*. Иако средњовековље није било један од главних предмета интересовања Павића-научника, оно је централно у његовом белетристичком опусу.

незадовољство. Самим тим је дело осуђено на пропаст, више није вредно колективног памћења, изузев ако га, према мишљењу Романа Јакобсона и Пјотра Богатирјова, не спаси „случајни запис сакупљача, преносећи га из сфере усмене поезије у сферу писане књижевности” (КЛЕУТ 2015: 14). Тако су и „дела” певача „за ког је одмах било јасно да нема слуха и да му слух, уосталом, и није био потребан” (ПАВИЋ 2012: 46) од заборава услед превентивне цензуре колектива који се не разилази, већ певача понижава и изопштава, сачувана у прози, као некакав *изјубљени рукопис*. Могућности да се певач казни уништавањем инструмента је донекле онемогућена и тиме што његов инструмент нису биле праве гусле, већ њихова десакрализована верзија, варјача пресвучена кожом, један од ауторових сигнала да је певач неусклађен са временом у ком, али и о ком пева.

Милорад Павић народној књижевности посвећује поглавље *Усмена књижевност у време барока (до 1774)* у својој *Историји српске књижевности барокној доба*, са посебним освртом на феномен песме дугог стиха – бугарштице. Павићев гуслар такође „бугари”, иако не у дугом стиху, већ у „низовима од десет слогова”, песме научене од других гуслара „преношене усменим путем као оспа” (ПАВИЋ 2012: 46), а не секундарном фолклоризацијом, односно повратним књишким утицајем, учене напамет из антологија, како би се очекивало од савременог епског певача. О томе колико је гуслар анахрон у времену радње говори и сам крај *Малој ноћној романа*, у ком се Свилар враћа кући и оно што око уснулог сина затиче јесу савремени електрични музички инструменти.

Сам ауторов књижевни поступак у ком су песме које гуслар изводи у делу приказане као приче из претходних Павићевих збирки („Карамустафини синови”¹², *Руски хриј*, 1979) и приче које ће се наћи у некој од наредних збирки („Живот и смрт Јоана Сиропулоса”, *Мали је свети*, 2014, у избору својеврсног „настављача” Павићевог дела, Александра Јеркова), указује на генерацијско/дијахронијско преношење усмене књижевности¹³. Из овога закључујемо и да је Павићев лик рапсод, који потиче са подручја где је усмено стваралаштво и даље живо, преносећи га у простор и време који су апсолутно некомпатибилни поетици и естетици народне књижевности – његова песма је деловала „као нека болест језика, зараза, која прелази са реченице на реченицу и квари је и сабија да би личила на претходну, мада

¹² До појаве романа *Предео сликан чајем* 1988. године, прича „Карамустафини синови” *преношена* је следећим путем: први пут је објављена у часопису *Књижевна реч* 10. 3. 1979, да би исте године била уврштена у збирку приповедака *Руски хриј*, а затим 1981. постаје интегрални део *Малој ноћној романа* у збирци *Нове београдске приче. Мали ноћни роман* (с поднасловом *Хиландарска џовесџи*) први пут се самостално штампа 1985, а три године касније постаје први део *Предела*.

¹³ И *Карамустафини синови* и *Живот и смрт Јоана Сиропулоса* уклапају се у саму идејну концепцију романа због тога што тематизују потрагу за распетим идентитетом, која опседа и протагонисту.

говори сасвим друго” (Павић 2012: 46). У традиционалној култури Словена болест је представљала резултат утицаја демона болести, вештице, чаробњака, урокљивог ока или неког другог зооморфног или антропоморфног демона. „Антропоморфни демони су често замишљани као туђинци (Јевреји, Циганке) или непознати људи (нпр. житељи суседног села)” (СМ 2001: 45). Стога бисмо аналогiju коју Михајло Пантић (1994: 97) проналази између романа *Име руже* и *Хазарски речник*, у лику постмодернистичког припитомљеног ђавола, могли пренети и на *Предео*, јер: „ако Богу припада вечност, историја је ђаволово масло. А историја се, и она стварна, и она фиктивна, налази у књигама. Ко жели да је контролише, мора појачати надзор над писањем.”

Демонске особине Павићевог „цензурисаног” гуслара, долазе до изражаја и у тренуцима растанака са Свиларом, подсећајући на новозаветна искушавања и страдања Христа. Свилар се јутро након разговора са гусларом „пробудио раширених руку и прекрштених стопала, као да је спавао на крсту”, док је гусларов црвени јастук већ био празан (Павић 2012: 66). Тако странац, ком се Свилар првобитно обраћа на немачком, док не проговори језиком протагонисте, одаје утисак модерне, ексцентричне мефистофелско-воландовске представе демона, који се изненада појављује на неочекиваним местима, магијски претвара предмете за свакодневну употребу у нешто друго – варјачу у гусле, прати главног јунака, утиче на његове покрете, и трудећи се да учини нешто зло, заправо чини добро – „испоставило се одмах да је гуслар, као што ваш преноси тифус, преносио мудрост, која кружи по народу као зараза, јер болест је истина” (Павић 2012: 53).

Везу с демонским можемо пронаћи и у поступку који гуслар обавља током обеда у манастиру: „спусти папирнати убрус у тањир са чорбом, и овај упи уље са површине течности. Потом убрус пажљиво уклони и поједе обрану чорбу не слушајући разговор” (Павић 2012: 79). Исто извршава и „неки старац из породице Дорфмер” с последњим примерком *демонској* Даубманусовог издања *Хазарској речника* из 1691. године, с тим што стране украшене сликама није хтео користити „јер су квариле укус чорби” (Равић 2014: 23). Разлика се појављује у томе што старац користи лист исписане хартије, а гуслар празан папирнати убрус, што можемо оправдати чињеницом да је *differentia specifica* народне књижевности управо њен настанак у аграфичкој заједници, због чега гуслар као лик-маска који преноси њену поетику и естетику не би могао да употребљава папир на коме је ишта написано.

У колективној свести човека поствуковског времена гуслар је, у складу са владајућим стереотипом, слеп и његовом животопису додају се анегдоте и херојски поступци. Павићев гуслар је приказан као антихерој, чије духовно слепило (иако оно није телесно исказано), можемо да анализирамо спрам ауторових биографско-поетичких индикатора у самом тексту. За тематизацију слепила, односно духовног вида у опусу Милорада Павића најзаслужније је његово проучавање дела Гаврила Стефановића Венцловића, у чијим

беседама наилазимо на мотив „очију слепога Дидима”, четврте димензије људске душе. Преко Венцловића Павић посредно прима утицаје антике и средњовековља (пре свега Михаила Псела и исихаста, али и легенди о Стефану Дечанском); „наравно, Павић се никада није ограничавао на византијску мистичку традицију, пошто се на граници Оријента и Европе (...) мистика готово није гасила” (DELIĆ 1991: 297). Насупрот Павићевој поезији и причи *Сувице добро урађен ђосао, слейило* се у лику гуслара оваплоћује вишеструко и имплицитно. Гуслар, приповедајући сопствену епску (ауто)биографију док испија узо као замену за ракију, наводи да његове *леје* очи „необично личе на очи његове жене која је била старија од њега, али се мењала спорије и сада је негде у Немачкој подсећала на њега од пре десет година” (Павић 2012: 51). Оваква флуидност идентитета и рода указује на то да јунак свет не гледа сопственим очима, већ су оне, туђе, *женске*, склоне ирационалном, фантастичном, за разлику од, родно стереотипно, рационалних, мушких, које су сада „негде у Немачкој” и посматрају свет такође некомпатибилно својој генеричкој суштини и улози. Други индикатор тог типа јесте гусларево приповедање о својој улози у Другом светском рату, где до изражаја долази његово политичко слепило: скоро добивши рат на страни партизана, након неисказаног догађаја, јунак мења страну и тако је „под кокардом изгубио онај исти, под звездом добијени рат, и повукао се са Немцима до границе” (Павић 2012: 51), а затим, уместо у Француску, мигрира у Немачку. Након родног и политичког, на ред долази и трећа димензија, поетичко слепило. У поетичком и естетичком смислу, гуслар поседује двоструку природу, као сликар и као певач. Сликарска природа је обележена модерним схватањима уметности, коришћењем свог полног уда као кичице; док је његова гусларска делатност усмерена ка сакралним темама, које више не одговарају савременом добу (већ најстаријем средњовековном слоју наше усмене епике), иако је његов отац певао о бојевима (чији би логичан наставак биле епске песме о НОБ), он пева морализаторске, „слепачке” песме „о анђелима, Марији у паклу, о светој Петки и прекрасном Јосифу”. Покушавајући да помири *двојубоси* своје поетике, Немачке и Грчке, женине и очеве, одлази на пут са немачким друштвом које је од њега куповало слике, но оно не разуме други део његове природе, феудално-сакрални, те га насилно изопштава из заједнице. Поред тога, гусларова песма/прича *Карамусџафини синови*, коју нам Павић преноси у прози, даје сигнал поетичке јаловости – уз тему неплодности Карамустафе, а затим лавирања његових синова између, наоко неспојивог – Истока и Запада, увиђамо и саму неплодност гуслара: несналажење између усменог и писаног, традиционалног и модерног, чије даље наслеђивање нимало не подсећа на поетички код самог „оца” песме. Кроз несталност и амбивалентност лика можемо посматрати и његов нагли (али очекивани) нестанак из радње романа.

3. МИНИЈАТУРИСТА. *ЗОВЕМ СЕ ЦРВЕНО*. Орхан Памук. Скоро две деценије након што Умберто Еко и Милорад Павић пишу о својим визијама хри-

шћанског средњег века, 1998. године нам турски писац Орхан Памук нуди једну Европи прилагођену и прихватљиву верзију, како теме из турског средњовековља, тако и турске књижевности уопште. Памук за мото романа *Зовем се Црвено* (*Benim Adım Kırmızı*) узима стихове из три суре *Курана* који би могли да представљају три тематска чворишта романа – убиство, слепило и однос Истока и Запада. Естетски проблем на који овде наилазимо у вези је с ликовном уметношћу која, услед уплива нових европских, погрдно – *франачких* утицаја, подрива сва естетска начела и мерила по којима је приказивање људског лика табуизирано. Проблемско језгро романа представља тајанствена књига коју минијатуристи треба да израде за султана, опонашајући европске узор. Растрзани између јереси (харама) и прихватања нових уметничких тенденција, минијатуристи неретко воде поетичке разговоре из којих откривамо Турску у једном новом светлу. Иако се у *Курану* експлицитно не истичу забране везане за сликарство, хадиси (предања) које записују Посланикови ученици говоре управо о томе да ће Судњег дана сликари бити најжешће кажњавани због тога што неће моћи да удахну живот у оно што су створили, а анђели (мелеци милости) не улазе у куће у којима се налазе уметничка дела и пси. Ислам не сматра сваки уметнички приказ забрањеним, али потенцијална идолатрија је оно против чега се ислам енергично бори (што је и један од узрока иконоборства у историји византијске цркве). Савремени исламски учењаци разлику виде између приказа живих и неживих бића, те је свако истицање живог бића корак ка његовом обожавању и подложно је забрани. „Франачко” сликарство против ког се исламски средњовековни минијатуристи боре у Памуковом роману није прихватљиво због тога што, насупрот Алаховој идеји бића која је створио и до које само предани минијатуриста може да дође, а остали је униформно копирају, западни свет тежи индивидуализму¹⁴, сликању тако да оног насликаног „можеш препознати на улици”¹⁵. Палестинско-амерички филозоф Исмаил Раци ал-Фаруки (AL-FARUQI) у тексту *Естетски принципи у исламској култури* оштро се супротставља евроцентричном посматрању исламске уметности. Античка Грчка, колевка западне цивилизације, свој уметнички идеал види у натурализму, а људски портрет је највиши степен који уметник може да достигне у мимезису, „због тога, човјек је у овој култури био

¹⁴ „Обавеза умјетника је да ухвати лијепо у његовом извору, тј. да тражи оно што је у платформи манифестног предмета. Умјетност у свим дијелима исламских умјетника представљена је без индивидуе и као таква она постаје једна метафизичка игра” (Izeti 2010: 50).

¹⁵ О кажњавању муслимана који су тежили верном приказивању ликова говори се у параболи *Ба* тринаестог поглавља романа, где из перспективе Роде сазнајемо причу о шаху Фахиру, који изједан портретом свог претходника једне ноћи сам одлучи да га измени, и уместо себе са вољеном женом, наслика свог наследника и тиме га окуражи на напад и победу. Чак и Дрво, које глас добија у једном од поглавља, сматра недостојним нови „франачки” стил сликања у ком би га, ако би га талентовани мајстор приказао заиста верно да буде препознато као индивидуа а не идеја, коју би: „истанбулски керови запишавали помисливши да сам право дрво” (PAMUK 2007: 74).

‘мјерило свих ствари’: он је схваћен као круна креације, носилац и отјеловљење свих нас, највиших и најнижих вриједности”, услед чега је и бог представљен у људском обличју. Насупрот њој, исламска естетика почива на ставу да је „човјек само инструмент Бога, кога је он створио да Му служи” и да се читава људска егзистенција заснива на опсесивној везаности за Творца (AL-FARUQI 2007: 872).

Ђаво, који у романима Ека и Павића поседује апстрактни карактер и налази се изван тока радње (сем када је „црни биво” у срцима ликова), у Памуковом случају добија свој глас и приповеда једно поглавље, где брани себе од неоснованих напада и оптужби за све недостатке људске природе: „веома много људи згреши због сопствене похлепе, страсти, одсуства воље, подлости, а већином и због своје глупости, а да их ја уопште не хушкам, не обмањујем и не чиним сумњичавим” (РАМУК 2007: 368). Шејтанов исказ у себи садржи елементе естетичке расправе, у којој, иако горди отпадник, заступа ставове ислама, бунећи се што је уопште доведен у везу са јеретичком индивидуализацијом уметничког приказа и појавом перспективе, као производа људских физичких недостатака, јер „постоји нешто што никада нећу заборавити, јесте, нешто што ћу с поносом памтити: ја се нисам поклонио човеку” (РАМУК 2007: 370).

Слепило такође представља један од битних симбола у роману *Зовем се Црвено* и неодвојив је од поетике средњовековне исламске минијатуре. Према веровању минијатуриста, само они највећи међу њима биће награђени слепилом као доказом своје преданости и истрајности у служењу Алаху. Физичко слепило отвара пут ка унутрашњем виду, ка, платонистички речено, свету идеја. Онај минијатуриста који читав живот слика коња и од усавршавања ове технике ослепи – слеп ће моћи да прикаже савршеног коња, то јест његову идеју онако како ју је сам Алах замислио и спровео у дело.

Након што нас мото романа упућује на 19. стих суре ал-Фатир: „Нису исто слеп и који види” (РАМУК 2007: 9), слепило се у роману појављује још преко двадесет и пет пута у различитим поглављима и из перспектива различитих говорника. У мноштву ликова и гласова овог романа, издваја се један као главни носилац средњовековне естетике – мајстор Осман. Његово слепило је продукт традиције, избора, гордости и маније. Као ауторитет, који (се) притом ослепљује, представља главну од свих поетичких маски овог романа. Он „говори” у поглављима 38, 41 и 48, на почетку износећи свој аутопортрет, односно маску идеалтипског минијатуриста у виду цангризавог старца који остари посвећујући цео свој живот уметности. Надаље он разматра „нека овештала лапрдања” (РАМУК 2007: 299) која круже о мајсторима минијатуре. Прво од њих је одговор на то да им се ништа ново не свиђа – нема шта ни да им се свиди. Друго „лапрдање” је како се према људима понашају као према глупацима због личне фрустрације – на шта Осман одговара закључком да већином људи и јесу глупаци. Трећа предракуда је да мајстори већини шегрта заборављају имена и лица јер су излапели – што се оповргава тиме како већина имена и лица није вредна памћења.

Но, Осман своје најбоље минијатуристe познаје боље него ико други – говорећи о Маслини – убици, који му и самом први пада на памет током испитивања (иако ипак „срцем” не жели да прихвати његову умешаност у злочин), види једну фигуру коју сматра најћутљивијом, најосећајнијом, најподмуклијом, а и највећим преступником и издајником од свих минијатуриста (и јединим истинским сликаром међу њима). Осман чак говори да би од свих минијатуриста управо хтео да Маслина буде његов син – оваква поставка говори у прилог и егзекуције коју Маслина извршава у име идеала очеве њихове генерације од којих су наследили канонска правила сликарства – тако постајући и сам својеврсна маска средњовековља.

Увођење нове, франачке поетике нарушава турски средњовековни етичко-естетички систем. Она не одговара карактеристикама турских минијатуриста, не уклапа се у склоп њихових личности изграђених на некој другој традицији. Како је Аристотелова *Поеџика* уз арапске коментаре била довољно чиста за Хорхеа, тако је и за мајстора Османа књига намењена млетачком дужду, са илустрацијама које ће Венецијанци разумети, за оријентални појам нечиста. Сукоб цивилизација и уплитање оне нечисте у естетски пуризам мора довести до деструкције¹⁶, па и убиства у оба случаја. За мајстора Османа, који живи од успомена на децу, лепа бића и слике старих мајстора, ишчекујући слепило и смрт у жалости што не може да достигне лепоту њиховог рада, таква уметност је гротескна. Она није једноставно ружна, већ привлачи тако да у Осману изазива гнушање и одвратност. Одвратност и ружноћа не произилазе из физичких недостатака слике, већ метафизичких. Усмереност ка приказу јединке доводи до занемаривања приче, не приказује се више дрво из исламског предања, већ дрво као ствар, не задирући у идеју и суштину коју је сам Алах промислио.

Мајстор Осман своје последње поглавље започиње и завршава слепилом. Приповест о узбечком хану Абдулаху говори о двојници минијатуриста који су током тридесет седам година и четири месеца из ханових уста слушали о изузетности дела оног другог, у забрани да их погледају, а тек након скоро четири деценије, по хановој смрти, виде дела и разочаравају се њиховом несавршеношћу и магловитошћу (услед наступајућег слепила), закључујући да је идеја, односно имагинација, живља од оног приказаног. Насупрот њима, Осман, на задатку да упореди цртеже својих мајстора и открије убицу, има прилику да се сусретне са књигама о којима је само слушао легенде током читавог живота – схватајући да су саме илустрације изузетније од свега

¹⁶ С друге стране, рецепција Орхана Памука никада не би била оваква да сам аутор није радио оно против чега се његови јунаци боре – приказао верзију Турске коју Европљанин може да разуме и прихвати (и награди је Нобеловом наградом). И Милорад Павић увиђао је овај проблем – у разговорима са Савом Дамјановим из 1985. године, Павић говори како је Европи потребно пружити не локалну, већ универзалну причу, а притом остати „свој на своме”. Павић припадност српске културе Европи види управо у њеној припадности византијској цивилизацији.

што легенда каже. Преломни тренутак овог поглавља јесте Османов сусрет с Бехзадовим радом – он тада осећа да је видео све и да је време да ослепи. Суочен са сликом на којој се само из контекста сазнаје ко је на њој приказан, суочава се са крајем једне ере чији је симбол – „окончавањем читавог тог света суштине, започеће свет облика” (РАМУК 2007: 405). Следи још једна лекција из историје исламске уметности – о *Шахнами*. Проналазак грандиозне књиге са преко 250 илустрација у Осману изазива напад лудила – покушавајући да заштити традицију, перорезом струже лица настала под утицајем персијске уметности. Закључујући да у оваквом бесрамном односу према исламској уметности није учествовао тада већ слепи Бехзад – Осман одлучује да прати његов узвишени пример и пронађе златну иглу за челенку „са дршком од тиркиза и седефа, коју је пратомајстор Бехзад, највећи међу старим мајсторима Хереата, употребио да сам себе ослепи” (РАМУК 2007: 410). Као и у Хорхеовом случају, појављује се *imitatio* као средњовековни поступак заједнички и за Исток и за Запад. Осман наводи приче из славне историје минијатуре о мајсторима који нису желели да мењају свој традиционални начин сликања и радије бивали ослепљени, него учинили грех. Он је последњи изданак таквих мајстора и на њему је да се суочи са новим, франачким стилем, који одбија да прихвати, због чега је ритуално ослепљење једини излаз да би се спасила душа. Симболичко самоубиство уметниковог тела се извршава да би се његова душа родила, услед чега Осман закључује: „Шта би могло бити лепше од тога да човек, гледајући најдивније боје света, покуша да га се сети онаквог каквог га види Бог?” (РАМУК 2007: 413)

4. СИНТЕЗА. ТРИ СЛЕПЦА И ТРИ СРЕДЊОВЕКОВЉА. Постмодернизам се с историјом не обрачунава – он је критички преиспитује док јој се враћа без носталгије и с иронијом. Испитују се јунаци, догађи и институције (каква је и библиотека). Историја није застарела, потребно је поново је открити и представити на актуелан начин, стварајући од историје фикцију и од фикције историју. Само онај ко остане заробљен у историји делује као продукт неуверљиве фикције – стога постмодерни аутори иронизују њена правила подривајући је из самог центра, њеним најтипичнијим представником. Лик-маска у делима Умберта Ека, Милорада Павића и Орхана Памука на извештајан начин жели да открије и присвоји историјску истину, тиме доводећи свет до извесног вида деструкције, али и успоравања протока времена с којим долази нужна промена историјских тековина – чиме само штети традицији коју заступа и сигнализира њен крај, односно њено превазилажење.

Пратећи ликове романа *Име руже*, *Предео сликан чајем* (односно *Мали ноћни роман*) и *Зовем се Црвено* на путу између Истока и Запада, уочили смо да је појава слепог јунака-маске, који не може да превазиђе своју средњовековну суштину у наступајућем новом времену, заједничка за све меридијане и конфесије. У роману *Име руже* Умберта Ека, слепи библиотекар Хорхе, опседнут *Ойкровењем* убија да би сачувао хришћанску смерност у оквирима католичке цркве, и избегао детабуизацију смеха потенцијалним

проналаском другог дела Аристотелове *Поетике*. Памуков минијатуриста – мајстор Осман, током истраге убистава које је проузроковао уплив западне ренесансе у исламско сликарство, имитира славног Бехзада и ослепљује се његовом иглом за челенку. Насупрот њима, слепило Павићевог гуслара није физичко, већ чини саставни део његовог начина живота и естетике. Споредан током потраге за идентитетом Атанасија Свилара, у причи се појављује и из ње напрасно нестаје, остављајући трагове свог двоструког идентитета – феудалног, који обележава *бућарење* слепачких песама на импровизованим гуслама, и модерног – експерименталног и *еџибиционистичког* сликарства. Слепило као метафизичка константа ових ликова требало би да представља понирање у духовни свет појединаца и отварање њихових „унутрашњих очију”. Иако ликови томе теже, постмодерна ничему не приступа традиционално и без довођења у питање. Средњовековље се рекреира у духу савременог погледа на свет, кроз протицање времена (ђавољег масла) у ком се сви велики наративи, па и религија (али и улога уметника у друштву), подривају, те слепило не постаје чудо које отвара нову духовну димензију и повезује лик са древном мудрошћу Бога/предака, већ идеолошка заблуда којој се приступа с иронијом и која доводи до деструкције.

Демонски приказ Павићевог гуслара одступа од приказа демона у делима Ека и Памука.¹⁷ За Павића је демон мефистофелска модерна слика зла, које иако у себи поседује порив да искушава и чини зло, заправо људима чини добро и доводи их до прогреса, док му се супротстављају прави демони XX века у виду цензора, који су колективни или идеолошки. За Ека и Памука, ђаво је изван појединачне личности, у Памуковом случају метафизичка појава која је непрестано делује у оквирима нашег света и времена, против које се боримо заблудама и чињењем грехова. И Павићев и Еков демон обитавају унутар сакралног простора – манастира Хиландар и бенедиктинског самостана на северу Италије. Памуков Ђаво добија свој глас и полемише, како о религији и свом положају унутар исламског света, тако и о уметности, заступајући ставове исламских учењака и постулата религије којој и сам припада као фигура. Против њега се људи не боре чињењем смртних грехова, већ свако своје сагрешење приписују њему, иако за то није одговоран.

Средњовековље као сценографија на којој се одигравају универзалне људске драме доказује нам Екову мисао да је овај период детињство Европе (али и Азије), век из ког потичу сви наши модерни проблеми и којем се увек враћамо да бисмо начинили анамнезу савремених болести. Тако проблеми уметности и греха такође постају универзални када их посматрамо

¹⁷ Одступања су најчешће узрокована тиме што не можемо да говоримо о директним утицајима Умберта Ека на писање *Малој ноћној романа*, који настаје у исто време кад и *Имена руже*, већ о заједничком постмодерном осећању света и односу према историји и актуелним темама светске књижевности, коју је Милорад Павић креирао, а не опонашао. У случају Орхана Памука, утицај *Имена руже* је неупитан.

- ARISTOTEL. *O pesničkoj umetnosti*. Beograd: Dereta, 2015.
- BATLER, Kristofer. *Postmodernizam: sasvim kratak uvod*. Beograd: Službeni glasnik, 2012.
- DELIĆ, Jovan. *Hazarska prizma*. Beograd: Prosveta – Oktoih – Dečje novine – Dosije, 1991.
- ECO, Umberto. *Il nome della rosa*. Milano: Bompiani, 2005.
- EKO, Umberto. *Umetnost i lepo u estetici srednjeg veka*. Novi Sad: IP Svetovi, 1992.
- IZETI, Metin. Problem estetike u islamskoj tradiciji. *Islamska misao* 4 (2010): 45–56.
- PAVIĆ, Milorad Pavić. *Hazarski rečnik: roman-leksikon u 100 000 reči. Androgino izdanje*. Beograd: Vulkan izdavaštvo, 2014.
- PAMUK, Orhan. *Zovem se Crveno*. Beograd: Geopoetika, 2007.
- RKT: *Rečnik književnih termina* (ur. Dragiša Živković). Beograd: Nolit, 1986.
- ŠOMLO, Ana. *Hazari, ili obnova vizantijskog romana: razgovori sa Miloradom Pavićem*. Beograd: BIGZ – SKZ – Narodna knjiga, 1990.

Vladimir D. Papić

LITERARY CHARACTER AS A MEDIATOR OF MEDIEVAL AESTHETICS (ECO – PAVIĆ – PAMUK)

Summary

The work presents an analysis of the mask, a character who is the bearer of medieval aesthetic and poetic principles, who in various ways can not survive in the new time, nor to overcome its essence and adhere to new artistic principles. We analyze the novels of Umberto Eco, Milorad Pavić and Orhan Pamuk, three postmodern authors who use the mask technique to express their specific attitude towards the Middle Ages, both Roman Catholic and Orthodox and Islamic. We also compare the main motifs that appear in all three novels – art, the search (for murderers and identities), blindness and the figure of a demon who carries aesthetic changes inconsistent with tradition.

Мср Владимир Д. Пајић
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Др Зорана Ђинђића 2, Нови Сад
vladapapic98@gmail.com

Примљен: 15. јануара 2022. године
Прихваћен за штампу марта 2022. године

Др Александра В. Јовановић

Т. С. ЕЛИОТ И ЕСТЕТИКА БРИТАНСКОГ МОДЕРНИЗМА

За британски модернизам била је кључна 1922. година. Те године објављени су романи *Уликс*, Џемса Џојса и *Џекобова соба* Вирџиније Вулф, као и поема *Пусџа земља*, Т. С. Елиота. Изашао је и први број по многима најважнијег модернистичког часописа *Крајџирион*. Уредник *Крајџириона* био је Т. С. Елиот. Овај часопис је имао мисију успостављања стандарда у књижевној критици и стваралаштву. *Крајџирион* је имао задатак да „коригује књижевни укус“ и подржи најбоље што је створено у британској и европској „традицији“. Елиотово схватање традиције већ је било добро познато кад је *Крајџирион* почео да излази. Као уредник Елиот је следио своју идеју тражења узора у прошлости, али и идеје континуитета и промене о којима је писао у уредничким текстовима за свих седамнаест бројева *Крајџириона* пре него што се часопис угасио у предвечерје Другог светског рата. Циљ овог рада је да представи Елиотове идеје које су се напајале културом, естетиком и филозофијом британског модернизма.

Кључне речи: британски модернизам, Т. С. Елиот, *Крајџирион*, уредник, критика, есејистика.

Иако је прошао читав век од најплоднијег периода британског модернизма промене које је модернизам унео и завештао друштву и култури и даље су важне теме хуманистичке есејистике. Година 1922. била је кључна за британски модернизам. У њој су објављени Џојсов *Уликс*, *Џекобова соба* Вирџиније Вулф, Елиотова поема *Пусџа земља*, као и први број по многима најзначајнијег модернистичког часописа *Крајџирион*. Т. С. Елиот, први уредник *Крајџириона*, припремао је његов излазак неколико година. Припремао га је пажљиво и ревносно као што је радио све чега би се латио. Истовремено је радио на коначној верзији поеме *Пусџа земља*. И једно и друго, и уређивање часописа и поема, били су израз Елиотових размишљања и филозофије живота. Уреднички посао пружио је Елиоту могућност да спроведе

своју мисију критичара и хроничара времена, док је *Пусџа земља* била и остала најпотпунији израз Елиотове мисли у поетском руху. Кад је поема објављена у новембру 1922. године *Уликс* је већ био штампан у Француској – неколико месеци раније. Елиотова сродност са Џојсовим текстом била је очигледна. О њој је сведочио и сам Елиот у бројним текстовима, есејима и предавањима. Елиотова уредничка реч с једне стране је описивала, а са друге утицала на укус и очекивања књижевне публике у Великој Британији тог доба. Почетком 1923. године *Пусџа земља* је штампана као књига у легендарној штампарији „Хогарт“ која је припадала Ленарду и Вирџинији Вулф. Елиот је коначно био задовољан након година зебње, незадовољства и сумње у своју уметност и могао је да се посвети критичарском раду за који је тврдио да је једна од главних мисија часописа. Према Елиотовим речима *Крајџирион* је основан са идејом да успостави стандарде у књижевности и окуп и британску интелектуалну и уметничку елиту. Модернистички „продор“ наставио се у следећим годинама у којима се Елиот поред писања поезије вратио критици и есејистици. Године 1923. у два кључна есеја – „The Function of Criticism“ (Функција критике), који је објављен у *Крајџириону* у октобру, као и „*Ulysses, Order and Myth*“ (*Уликс*, ред и мит), у часопису *Дајел* у новембру – Елиот формулише основне стандарде своје критике уметности. Иако ће се Елиотови стандарди током година његовог плодног есејистичког рада мењати и усклађивати са разним филозофским матрицама кроз које је пролазила Елиотова мисао, принципи које је следио на почетку рада на *Крајџириону* описали су и уједно обележили естетику високог модернизма у Енглеској.

У деценији која је претходила поменутих догађајима, естетика модернизма рађала се и оформила у есејистици која је успоставила отклон према филозофији стваралаштва претходне генерације. У есеју *Mr Bennet and Mrs Brown* (Господин Бенет и госпођа Браун) Вирџинија Вулф пише „негде око децембра 1910, измењен је карактер човечанства“¹ (1966: 320). Речи Вулфове уследиле су након постимпресионистичке изложбе сликара Роџера Фраја (Roger Fry) у Лондону и говоре о дубини промене у друштву, култури и естетици у годинама пред Први светски рат. Фрај је био један од чланова модернистичке групе „Блумзбери“. Уметници и мислиоци унутар круга „блумзберијеваца“ најавили су нову естетику као одраз измењене друштвене стварности у Енглеској – новог, како је писала Вирџинија Вулф, „карактера“. Постимпресионистичке изложбе које су се одржавале у Лондону стварале су нову уметничку климу у годинама у којима су у британску средину тек продирале модернистичке идеје из иностранства.

Почетком те деценије Т. С. Елиот, родом Американац, борао је често у Европи. Након завршетка основних студија из филозофије и књижевности на Харварду провео је годину дана у Паризу (1910–1911) проучавајући фило-

¹ ... in or about December, 1910, human character changed.

зофију Хенрија-Луиса Бергсона (Henry-Louis Bergson)². Након боравка у Европи Елиот се вратио на Харвард због докторских студија у току којих је предавао филозофију. Изучавао је најразличитије филозофске правце – од евопске до индијске филозофије и метафизике. Коначно је изабрао филозофију Френсиса Херберта Бредлија (Francis Herbert Bradley)³ као тему своје докторске дисертације под менторством америчког идеалистичког филозофа Јошуе Ројса (Joshua Roys)⁴. Док је радио на тези одлазио је повремено у Европу и боравио је на европским универзитетима у Марбургу (1914) и Оксфорду (1915). Докторску тезу *Experience and the Objects of Knowledge in the Philosophy of F. H. Bradley* (Искуство и предмет сазнања у филозофији Ф. Х. Бредлија) завршио је и послао на Харвард у априлу 1916. године. Због ратних прилика Елиот није одбранио докторску дисертацију коју су харвардски професори дочекали са великим одобравањем. Негде у то време у Енглеској је упознао Езру Паунда. У писмима пријатељима записао је: „Сусрет са Езром Паундом [1914] изменио ми је живот... Био је одушевљен мојом поезијом и упутио ми је такве похвале и охрабрења као нико пре њега. Био сам срећнији у Енглеској, чак и за време рата него што сам икад био у Америци⁵ (2011a: 19).“ Одлучио је да се трајно настани у Енглеској. У новој средини био је близак блумзберијевцима, посебно Вирџинији и Ленарду Вулфу. Када је Елиот дошао у Велику Британију у августу 1914. године био је, „већ модернизован“ како је у шали говорио Езра Паунд. Пре сусрета са Елиотом Паунд је већ неколико година живео у Лодону и од 1914. године уређивао један од најзначајнијих модернистичких часописа *Egoist* (*The Egoist*) у коме ће Елиот објавити своје прве есеје и расправе. У енглеским књижевним круговима Елиот је био познат као мислилац много раније него што је постао познат као песник.

1. Елиот и БЕРГСОН. Елиот је добро познавао филозофију. Разноврсност његових филозофских интересовања утицала је на развој његове аутентичне мисли. Поред филозофија Бергсона и Бредлија, уз Елиотову мисао везују се идеје, Ројса и Расела⁶. У првих неколико година у Енглеској Елиот је објављивао текстове из области филозофије, а потом је филозофска знања применио на књижевну критику. У том периоду, до краја друге деценије двадесетог века, поезију је објављивао тек спорадично. Након вишедеценијске

²

³ Henry-Louis Bergson, 1859-1941, француски филозоф

Francis Herbert Bradley, 1846 – 1924, британски идеалистички филозоф

⁴ Josiah Royce, 1855 – 1916, оснивач америчког идеализма.

⁵ My meeting with Ezra Paund [1914] changed my life... He was enthusiastic about my poems, and gave me such praise and encouragement as I have long since ceased to hope for. I was happier in England even in wartime than I had ever been in America.

⁶ Bertrand Russell (1872–1970), британски филозоф и математичар, зачетник аналитичке филозофије.

расправе о Елиотовом делу не постоји јединствен став међу критичарима који је од филозофа пресудно утицао на његову мисао. Несумњиво је, међутим, да је филозофија Хенрија Бергсона, оставила дубок траг на Елиотов интелектуални развој. Мери Ен Џајлз (Mary Ann Gillies) пише да је управо утицај Бергсона био пресудан за Елиотову филозофију и британски модернизам у целини: „Бергсонове идеје налазе се свуда у Елиотовој мисли и поетском делу – од најранијих комада до најзрелијих ремек-дела Елиот се хвата у коштац са идејама које су централне у Бергсоновој филозофији⁷ (1996: 106).”

Филип Ле Брун (Philip Le Brun), један од хроничара развоја Елиотове мисли, сматра да је утицај Бергсонове филозофије кључан за Елиотове ставове о времену, промени и свести (1967: 149). Што се самог Елиота тиче, његов однос према Бергсоновој филозофији доживљавао је преображај током времена као, усталом и ставови о филозофији, критици и природи поезије. Па чак и тада Елиот признаје да је у његовом развоју „једино преобраћење, намерно прихватање утицаја неке особе, било привремено преобраћење у бергсонизам”⁸ (1948б: 5). Дугу расправу о размери Бергсоновог утицаја на Елиота чини се да сумира оцена Мери Ен Џајлз да меморија, свест, време, интуиција и језик – представљају теме које су биле подједнако значајне за Елиота као што су биле и за Бергсона”⁹ (1996: 64). Биле су значајне и за британски модернизам у целини о чему пише и Елиот истичући да су „бергсонизанци чинили половину најузбудљивијих мислилаца нашег времена”¹⁰ (Eliot cit. u LE BRUN 1967: 149). Бергсон и британски модернисти делили су истоветну визију флуидне и непрекидно покретне стварности.

Бергсон је први формулисао време као трајање. У делу *Matter and Memory* (Материја и сећање) Бергсон образлаже да су откуцаји сата само непријатан прекид у иначе непрекидном току времена јер је „суштина времена протицање... Време које је већ протекло је прошлост, док садашњост називамо тренутком у коме време протиче”¹¹ (1911[1986]: 176). То „протицање“ времена испуњено је немерљивим јединицама које садрже све три координате времена, прошлост (сећање), садашњост (протицање) и будућност (визију). На исти начин и модернисти су разумели време. Према речима Шива Кумара (Shiv Kumar) за ствараоце модернизма време је вредност или величина коју је „немогуће измерити и представити симболичним мерним јединицама

⁷ Bergson's ideas permeate Eliot's criticism as well as his poetry – from his earliest works to his mature masterpiece, Eliot grapples with the concepts central to Bergsonian philosophy.

⁸ My only conversion, by the deliberate influence of any individual, was a temporary conversion to Bergsonism.

⁹ memory, consciousness, time, intuition, and language – that were as important to Eliot as they were to Bergson.

¹⁰ ... half of the most excitable authors of our time ... have been Bergsonians.

¹¹ The essence of time is that it goes by. .. Time already gone by is the past, and we call present the instant in which it goes by.

као што су сати, дани, месеци или године, пошто су то само појмови које је уобличила мисао¹² (1963: 8).

То „све израженије осећање неадекватности сата као мерног инструмента”¹³ (Dorothy Richardson цит. у KUMAR 1963: vii) створило је визију времена као континуитета непрекиданог само визијама и сликама у уму. У текстовима модерниста визије које постоје у уму пркосе хронологији и сведоче о једновременом постојању прошлости, будућности, визија и успомена у простору ума. Овакав приступ модерниста времену и искуству као да је описан Бергсоновим речима, „Верујем да је наше физичко постојање, нешто као једна једина реченица... непрекидана запетама, непрекидна – без тачака”¹⁴ (1920: 56). Тиме је Бергсонова визија времена као трајања утрла пут, како примећује Кумар, психолошком времену, односно унутрашњем времену ума, које постаје „основно обележје романа тока свести”¹⁵ (1963: 7). Овакву визију времена Бергсон даље развија у студији *Creative Evolution* (*Креативна еволуција*) описујући управо моменте „Истрајавања прошлости у садашњости” као „непрестано бележење трајања”¹⁶ (1922: 20).

Као да најављује модернистички књижевни пејзаж Бергсон описује стварност као низ „кадрова” из живота: „Снимамо кадрове... пролазне стварности и пошто су то амблеми стварности, потребно је једноставно да их нанижемо на врпцу, јер тако постају апстрактни, једнаки и невидљиви смештени негде унутар сазнајног механизма, како би опонашали оно што је суштинско у самим сликама стварности”¹⁷ (1922: 323–323).“ У романима Вирџиније Вулф, Марсела Пруста, Вилијама Фокнера, као и у поезији Елиота, Брука, Сасуна и осталих модерниста наилазимо на слике које се ређају, преплићу, сустижу и слажу, баш као у Берсоновом опису. Како тачно примећује Шив Кумар, међу уметницима модернизма који су сликали стварност као покретне слике „које никад нису исте”, и стварали ликове као резултат „динамичког сливања психичких стања, Џојс најближи појму Бергсоновог трајања”¹⁸ (1963: 108).

За Елиота је посебно била привлачна Бергсонова филозофија времена као трајања (*duree*) с обзиром на то да је могла да укомпонује промену, еволуцију и стваралаштво. Унутар овакве мисаоне матрице изградио је своју теорију историје и традиције.

¹² ... as something incapable of measurement and intracable to such symbolic representation as hours, days, months and years which are only its specialized concepts

¹³ ... an increased sense of the inadequacy of the clock as a time-measurer.

¹⁴ I believe that our whole physysical existence is something just like [one] single sentence,.... interspersed with commas, but never broken by full stops.

¹⁵ ... the distinguishing feature of the stream of consciousness novel.

¹⁶ A persistence of the past in the present; ...a continual recording of duration,

¹⁷ We take snapshots ... of the passing reality, and, as these are characteristic of the reality, we have only to string them on becoming, abstract, uniform and invisible, situated at the back of the apparatus of knowledge, in order to immitate what there is that is characteristic in this becoming itself.

¹⁸ ...never the same; ...a dynamic blending of psychic states, Joyce comes nearest to the Bergsonian flux.

2. РАЗВОЈ ЕЛИОТОВИХ ИДЕЈА. У есеју *Tradition and the Individual Talent* (*Традиција и индивидуални таленат*) Елиот образлаже концепцију традиције која укључује „перцепцију, не само прошлог у прошлости, већ и њеног присуства”¹⁹ (1928: 49). За Елиота перцепција укључује „историјско осећање” које је „осећање безвременог, као и временског, а истовремено безвременог и временског заједно”²⁰ (*ibid.*). Оно што писца чини „традиционалним” у Елиотовој визији је управо то „историјско осећање” које „обавезује човека да пише не само као део сопствене генерације, већ са осећањем да читава европска књижевност од Хомера, а са њом и читава књижевност његове сопствене земље истовремено постоји у његовом стваралачком чину и успоставља поредак кроз њега”²¹ (*ibid.*).

Елиотова идеја непрекидног ланца догађаја – континуитета у времену – изнедрила је његово схватање традиције, као и „индивидуалног”, јединственог, доприноса који је део „традиције”, а истовремено је доказује и мења постајући „ванвременски и временски уједно”. Елиотова визија традиције укључује Бергсонове идеје да нове фоме, „потичу из старих, док им истовремено додају нешто ново, као и да их објашњавају у истој мери у којој су и саме предмет објашњења”²² (1922: 382–383). У студији *Time and Free Will* Бергсонова тврдња да свака нова форма успоставља „нову организацију целине”²³ (2001 [1913]: И24) готово да се поклапа са Елиотовом према којој „рађање сваког новог уметничког дела има утицај на сва која му претходе” и након чије појаве се „читав постојећи поредак мора макар мало изменити”²⁴ (1928: 50).

За Елиота, као и за Бергсона извор „креације”, односно новине је интуиција која је значајнија од интелекта. Ако се стваралац руководи само интелектом, сматра Бергсон, „инстинктивно” ће тражити, оно што је „већ познато” и „устајати бунтовно” против сваке „оригиналности и апсолутне аутентичности”²⁵ (1922: 30–31). Интелект се ослања на механизме који реалности сматрају коначном стварајући системе и типологије. С друге стране, интуиција упознаје стварности као „непрестани налет новине”²⁶ (Bergson 1922: 49). Стога је интуиција кључна за модернистичко трагање и препозна-

¹⁹ ... a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence;

²⁰ ... a sense of the timeless as well as of the temporal and of the timeless and the temporal together

²¹ ... compels a man to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer and within it the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order.

²² ... flows out of previous forms, while adding to them something new, and is explained by them as much as it explains them.

²³ ... a new organisation of the whole.

²⁴ ... when a new work of art is created is something that happens simultaneously to all the works of art which preceded it; ... the whole existing order must be, if ever so slightly, altered.

²⁵ ... already known; ... rises in revolt; ... absolute originality and unforeseeability.

²⁶ ... as a ceaseless upspringing of something new,

вање промена. Моменти спознаје испољавају се као „моменти чисте опсервације” (Елиот), „епифаније” (Џојс), „привилеговани моменти” (Пруст) који садрже суштину и значење стварности. У представи времена као континуума ови моменти су „унутар” и истовремено „изван” времена.

Из Елиотових филозофских идеја проистекла су размишљања о књижевности. Есеји о разним периодима енглеске књижевности и појединачним ауторима које је током друге деценије двадесетог века објављивао у модерним часописима *Епоисџ*, *Дајел* и *Ландн ривју* представљају Елиотов покушај редифиниције енглеског књижевног канона у складу са критичким и естетским судовима које је градио. У овим есејима искристалисао се Елиотов критички „метод” који спаја његов поглед на свет, време, искуство и стваралаштво са покушајем објективизације књижевне критике и стварања јединствених и универзалних стандарда.

Уводећи појам „објективног корелатива” Елиот најављује посвећеност објективном, научном сагледавању књижевне критике и задатка критичара које ће развијати у следећим годинама. Према Елиотовој замисли објективни корелатив подразумева јединственост перцепције, способности уједињења сензибилитета, језика и слике. И поседују је само уметности. У есеју *Hamlet* (*Хамлеј*) Елиот описује овај појам:

Једини начин да се емоције искажу у форми уметности је тражењем „објективног корелатива”; другим речима, одговарајућег низа објеката, ситуација, и догађаја који би представљали формулу за исказивање једне одређене емоције, тако да чиниоци из спољњег света буду обухваћени сензуалним изразом који ће непосредно произвести ту емоцију²⁷ (1951: 145).

Функција „објективног корелатива” је повезивање субјекта и објекта, елиминисање раздора који постоји између објекта како га представљају чула и објекта како га разуме и доживљава индивидуална свест. Само је уметник кадар да доживљај објекта или низа догађаја из стварности пренесе испунивши емоцијама неки други објекат који би путем корелације са оригиналним осећањима пренео доживљај уметника читаоцу и успоставио мост између њих.

Визија објективног корелатива која обезбеђује јединственост уметничког дела спаја Елиотова начела објективности и непристрасности – уметника као „особу у којој се осећања претварају у слике, а слике у речи које их превode поштујући законе ритма”²⁸ (BERGSON 2001 [1913]: 15).

²⁷ The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an ‘objective correlative’; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that *particular* emotion, such that when the external facts, which must terminate in sensory expression, are given, the emotion is immediately evoked.

²⁸ ... he with whom feelings develop into images, and the images themselves into words which translate them while obeying the laws of rhythm.

У настојању да књижевну критику представи као објективну, научну и стандардизовану делатност Елиот ће се, међутим, све више удаљавати од идеје интуиције у Бергсоновом смислу. Он напушта идеју да објекти и појаве из спољног света поседују јединственост и суштину по себи, као и улогу интуиције у њеном откривању, што ће у његовим каснијим филозофском раду отворити пут ка размишљањима о религији и Апсолуту.

У годинама непосредно после Првог светског рата Елиот настоји да књижевну критику представи као метод са нескривеном амбицијом да постави стандарде објективне критике као елитистичке дисциплине у којој би постојали јасно дефинисани критеријуми за одређивање вредности уметничких достигнућа. Као Метју Арнолд и Семјуел Тејлора Колриџ, пре њега Елиот је желео да „успоставе нови поредак за песнике и песме”²⁹ (1933: 108–109).

3. КРАЈТИРИОН и Елиотови критички стандарди. Елиот је основао *Крајтирион* уз финансијску подршку Леди Родермир (Lady Rothermere)³⁰ и мале издавачке куће *Faber and Gwyar* (касније *Faber and Faber*) у децембру 1921. године. Назив часописа спајао је два најважнија принципа Елиотовог књижевног укуса – поштовање класике (*criterion* – лат: критеријум) и успостављање критеријума или стандарда у књижевној критици. С друге стране био је свестан да је то „веома опасан назив који је био још и помало претенциозан”³¹, како је писао Паунду (2011a: 549).

Прва фаза у „животу“ часописа, под покровитељством Леди Родермир, трајала је до 1926. године. Затим часопис преузима издавачка кућа *Faber and Faber* у којој почиње да ради и Елиот. Хју Хотон (Hugh Haughton), један од уредника Елиотове преписке пише у предговору другој свесци да је сваки број *Крајтириона* настао као „спој високе интелектуалне посвећености, прагматизма, дипломатије, среће и перверзије”³² (*ibid*). Часопис је био одраз Елиотове уредничке, критичарске и филозофске страсти и жудње за перфекцијом. Херберт Хауар (Херберт Ховартх) пише: „Никада није допуштао да нешто од материјала за часопис буде површно прегледано и био је одговоран уредник више него што је то био обичај”³³ (1959: 98). Иако је Елиот и пре *Крајтириона* дао велики уреднички допринос такође значајном модернистичком часопису *Ејоисџ* у коме је радио са Езром Паундом, тек у току уређивања *Крајтириона*, „коначно је могао да оствари оно што је желео”³⁴

²⁹ ... set the poets and the poems in a new order.

³⁰ Леди Родермир, Мери Лилиан Шер (Mary Lilian Share) финансирала је прва четири годишњака *Крајтириона*, а затим се повукла због неслагања са Елиотовом уређивачком политиком.

³¹ ... a very dangerous title and 'somewhat pretentious'.

³² ... a blend of high intellectual commitment, pragmatism, diplomacy, happenstance and perversity.

³³ He never let anything to go half-considered and was scrupulous beyond the custom of editors.

³⁴ Eliot came into his own

(Eliot 2011b: xv). У предговору Елиотовој преписци Хјуа Хотона оцењује да је *Крајџирион* био „утицајна културна институција у нестабилном друштвеном и културном окружењу двадесетих и тридесетих година двадесетог века“³⁵ (Naughton in Eliot 2011b: xvi).

Фазе *Крајџириона* поклапале су се са фазама Елиотових животних прекретница, обележене су његовим мисаоним лутањима, несрећним браком, здравственим тегобама и финансијским тешкоћама. До 1925. године Елиот је наставио да ради као банковни службеник, и тек након радних часова посветио би се „писању приказа ... у некој споредној соби у стану, ... [док је] као уредник једва преживља[вао]“³⁶, како пише у писму из 1924. године (2011b: 471). Животни напори били су често превелики изазов за болешљивог Елиота, а несрећни брак био је непрестани извор Елиотове меланхолије. И поред свих тешкоћа Елиотова преписка показује озбиљност, истрајност и посвећеност са којом је Елиот бирао сараднике, промовисао критичке и стваралачке вредности кроз одабир текстова за *Крајџирион* и окупљање, по његовом мишљењу, најбољих књижевних дела из тадашње европске и светске књижевне продукције. Поред Пруста, Пирандела, Одна, Вирџиније Вулф и других европских модернистичких стваралаца настојао је да представи удаљене културе, језике и књижевности. Занимале су га другачије културе од европске, посебно Исток. Учио је Санскрит. Из преписке се виде Елиотова настојања да што више прошири хоризонт интересовања за друге културне и лингвистичке системе, који би унели, „космополитске тежње“ и успоставили „међународне стандарде“³⁷ (2011b: 508).

У првом броју *Крајџириона* осим Елиотове *Пусте земље* објављени су још: текст француског писца Валерија Ларбода (Valéry Larbaud) о Џојсовом *Уликсу*, заправо делови његовог предавања у париској књижари *Adrienne Monnier* 7. Децембра 1921, као и критички текстови Фјодора Достојевског *Plan of a Novel (Plan romana)* и Хермана Хесеа о савременој немачкој поезији *German Poetry of Today (Немачка поезија данас)*. Елиотова мисија била је започета описавши својим уредничким избором аутора и текстова оквир свог погледа на критику и стваралаштво.

Следеће 1923. године Елиот објављује основе својих критичарских, стваралачких и интерпретаторских идеја у то време у есејима *Ulysses, Order and Myth (Дажел)* и *The Function of Criticism (Крајџирион)*. Есеј *Ulysses, Order and Myth* инспирисан је Елиотовим одушевљењем Џојсовим романом и осећањем блискости са Џојсовим погледом на свет. Оба есеја прожета су Елиотовом тада преовлађујућом идејом о научној заснованости критичких судова. Први, представљањем „митског метода“, а други нескривеном алузијом на систематичан критички метод Метјуа Арнолда описан у есеју *The Function*

³⁵ ... an influential cultural institution in the changing landscape of the 1920s and 1930s.

³⁶ ... conducting a Review ... in the back room of a flat, I live qua editor very much from hand to mouth.

³⁷ ... cosmopolitan tendencies and international standards.

of Criticism at the Present Time (Функција критике у данашње време). У настојању да уведе критеријуме и стандард за оцену књижевног дела Елиот се руководио Арнолдовом максимом, „Никад не допустити себи прелазак у абстракцију“³⁸ (Arnold: 1865: 38). Елиот пише: „Критика... мора увек имати на уму циљ, који је, грубо говорећи, разјашњење уметничког дела и корекција укуса“³⁹ (1948a: 24).

Осврћући се на Арнолдов метод Елиот пише да „реч 'критика' ... означава оно што Метју Арнолд наговештава у свом есеју“⁴⁰ (*ibid*). Иако Елиот допушта помисао да би уметност могла „служити циљевима изван својих међа“⁴¹, њена „функција“ није да „служи“ другим циљевима (*ibid*). Уметности је, „много боље без њих“⁴² (*ibid*). С друге стране, критика, мора „увек имати на уму циљ“ који је, у општим цртама, „расветљавање уметничког дела и корекција укуса“.

Функција уметности била је једна од омиљених критичких преокупација модерниста. Виржинија Вулф, на пример, пише да је етичност уметности у њеној лепоти, јер, „како човек гради свој морални став?“ пита се Вулфова у преписци из 1922. године. „Свакако читајући поезију“⁴³ (1976: 529). Арнолдов став, да критика, као и уметност подучавају публику и друштво близак сопственом о критеријумима и стандардима, и модернистичког става о аутономности уметничког дела Елиот премошћује визијом функције уметности према којој уметник, за разлику од критичара, „не мора бити свестан“⁴⁴, ограђујући се на тај начин од Арнолдовога времена и погледа на уметност (1948a: 24).

Елиотови погледи на критику почивали су на поштовању принципа, формула, анализе, синтезе, примера, објективности и непристрасности. „Трагам ... за формулом [према којој би] ... критичар мора имати веома развијено осећање за чињенице“⁴⁵ пише даље Елиот у есеју *The Function of Criticism* (1948a: 31). Критика мора бити „непристрасна“, док критичар мора бити „господар, а не слуга чињеница, одбацити изазов да прибегне, „импресионизму“ и „унутрашњем гласу“, већ да се руководи „заједничким принципима критике“ у циљу да достигне „нешто што је изван нас, а могло би се условно назвати истином“⁴⁶ (1948a: 34).

³⁸ Never to let oneself become abstract.

³⁹ Criticism, ... must always profess an end in view, which, roughly speaking, appears to be the elucidation of works of art and the correction of taste.

⁴⁰ ... the word 'criticism' ... mean[s] such writings as Matthew Arnold [implies] in his essay.

⁴¹ ... to serve ends beyond itself.

⁴² ... much better by inference to them.

⁴³ How does one come by one's morality? Surely by reading the poets.

⁴⁴ ... is not required to be aware of this ends.

⁴⁵ I have been ... searching for a formula ... a critic must have a very highly developed sense of fact.

⁴⁶ ... [a] masters and not [a] servant of facts ... common principles for the pursuit of criticism ... arriving at something outside of ourselves, which may provisionally be called truth.

У Елиотовом схватању канона, реда, историје, традиције, непристрасности и јединственог стваралачког доприноса назире се правац будућег развоја његове мисли. Елиот је веровао у системе и само унутар система „у односу на које, и само у односу на које, индивидуална уметничка дела, и дела индивидуалних уметника, имају значење”⁴⁷ (1948а: 23–24). Нешто „изван уметника”, нешто чему би се морао „покорити и посветити” наглашава Елиотову идеју о непристрасности уметника, а истовремено отвара простор за каснија религијска тумачења, и улогу Апсолута.

Елиотови ставови о имперсоналности, објективности и повезаности суштине и форме уметничког дела дали су важан допринос формирању новог утицајног критичког правца названог Нова критика.

У фебруару те године, 1923, у писму пријатељу Гилбету Селдесу (*Gilbert Seldes*) Елиот најављује текст о *Уликсу*, у коме каже да га не занимају „ритам и стил” овог романа, већ жели да размотри „вредност и значај” наративног метода који је кадар да „обликује као савремени текст на основу античког мита”. Пулсирање митова у савременом свету је заправо Елиотова тема и простор у коме Елиот осећа блискост са Џојсовим светом и начином стварања⁴⁸ (2011б: 39).

Есеј *Ulysses, Order and Myth* објављен је у новембру 1923. године у часопису *Дажел* – на неки начин конкурентском ... у коме Елиот пружа нови увид у стваралаштво и критику промовишући својеврсну „методологију” стваралаштва – митски метод, Елиот пише, „Сматрам да је ова књига [*Уликс*] најважнији израз садашњег тренутка. То је књига којој сви дугујемо, и од које не можемо побећи”⁴⁹ (1998: 371).

Годину дана пре првог интегралног објављивања Џојсовог романа, 1921. године британски модернистички песник и Елиотов близак сарадник Ричард Елдингтон (*Richard Aldington*) објавио је у часопису *Инглиш ривју* своје виђење Џојсовог дела у коме изражава своје незадовољство Џојсовом песимистичком визијом света. Уместо да, као што се очекивало, Џојс напише, „праву трагедију” као израз савременог света „помешао је сатиру са трагедијом”⁵⁰ (1998: 400), пише Елдингтон, у којој Леополд Блум – „’олупина Хамлета’ ... представља ‘рефлексију’ живота који је одвратан”⁵¹ (1998: 401). За Елдингтона је *Уликс* „горка, прљава и пакосно сатирична књига”⁵² (*ibid*).

Устајући у одбрану *Уликса* Елиот образлаже своју визију књижевности и света. Он истиче да Џојс о савременом свету „не [размишља] као законо-

⁴⁷ ... in relation to which, and only in relation to which, individual works of literary art, and the works of individual artists, have their significance

⁴⁸ I shall not go into the question of style and rhythm in *Ulysses*: I intend chiefly to occupy myself with the question of the value and the significance of the method of moulding a contemporary narrative upon an ancient myth.

⁴⁹ I hold this book to be the most important expression which the present age has found; it is a book to which we are all indebted, and from which none of us can escape.

⁵⁰ ... he mingled satire with tragedy.

⁵¹ ... rags and tatters of Hamlet... is ‘mirroring’ life and showing it to be hideous.

⁵² ... bitter, ... sordid, ... ferociously satirical.

давац или проповедник већ као уметник”⁵³ (1998: 372). Елиот предлаже да „бисмо” начин на који Џојс сагледава свакодневни живот у књижевном делу „одсад могли звати *миџским меџогом*” и који је, као што Елиот истински верује, „корак напред у отварању могућег простора у коме би се модерни свет сагледао кроз уметност”⁵⁴ (1998: 373).

Елиот је у Џојсовом делу видео блискост са сопственим идејама о истрајавању прошлости у садашњости. Посебни моменти у времену били су и за Џојса као и за Елиота „унутар и изван” свакодневнице и као такви потенцијални носиоци истине о суштини историје и прошлости.

Џојсова паралела са митом о Одисеју је, сматра Елиот, кључна. У Џојсовом обраћању митовима, Елиот види потврду свог става да „добра књижевност треба да се угледа на класичарско наслеђе”⁵⁵ (1998: 372). С друге стране, свакодневница сагледана кроз мит епитомизује Елиотову идеју да се прошлост објашњава садашњошћу и истој мери у којој је усмерава. Елиот пише да Џојсов поступак у *Уликсу* има значај „научног открића”, јер нико до сад није „изградио роман на тим темељима: то никад није било неопходно”⁵⁶ (*ibid*).

Овакав поглед на стварност налазимо и у Елиотовој *Пусијој земљи*. Као што Ијан Грегор (Ian Gregor) прецизно формулише, „у позадини *Пусије земље* не постоји нека одређена митолошка прича ... већ нешто као општи мит који говори о томе да ће људска драма, иако се непрестано мења, увек бити иста у разним добрима и на разним местима”⁵⁷ (1970: 274). Елиот је био свестан суморног изгледа савременог света, недостатка идеја и немогућности сазнања и тумачења стварности тако да је у „митском методу” видео могућност за метадискурс о стварности. Сматрао га је начином да се унесе ред у неред. Елиот пише да је овај метод „начин управљања, уређивања, обликовања и давања значења непрегледној панорами узалудности и анархије која чини савремену историју”⁵⁸ (*ibid*).

„Митски метод“ био је Елиотова чаробна формула која је окупила све многоструке преокупације његове мисли – истрајавање прошлости у садашњости, традицију као ентитиет који „већ живи“ у садашњости, концепцију времена као непрекидног кружног кретања које прожима ритуале и обнавља увек наново митске приче.

Елиотова мисија трагања за редом у нереду одвела је у другој половини ове деценије, након 1925. године, његову мисао у другу сферу – религиј-

⁵³ ... not as a legislator or exhorter, but as an artist.

⁵⁴ ... a step toward making the modern world possible for art.

⁵⁵ ... „classicism“... is a goal toward which all good literature strives...

⁵⁶ It has the importance of a scientific discovery. No one else has built a novel upon such a foundation before: it has never before been necessary.

⁵⁷ ... in the background of *The Waste Land* there is not a precise mythological tale ..., but a generalised myth suggesting that the human drama, forever changing, will be forever the same in different ages and different places.

⁵⁸ It is simply a way of controlling, of ordering, of giving a shape and a significance to the immense panorama of futility and anarchy which is contemporary history.

ску и спиритуалну. Елиот је и у том периоду остао безмало најутицајнији критичар, уредник и хроничар времена и промене, друштва и културе у Великој Британији у којој је модернистичка естетика чисте форме, посебно са приближавањем новој деценији, уступила место грубим тоновима времена које је било на помолу. На уредничком месту у *Крајјириону* остао је до краја, 1939. године. У предвечерје Другог светског рата схватио је да један часопис „који је имао ограничену публику“ постао толико „бесциљан“⁵⁹ да је одлучио да прекине рад на часопису (1967: v). Ни тада Елиот није сасвим напустио своју ранију филозофију – много година након што је британски модернизам узмао пред суровошћу нове епохе остаје одан својој визији времена као вечите загонетке:

Време прошло и време будуће/ Оно што је могло бити и што је било/
Указују на исти циљ, који је увек садашњост.⁶⁰ (*Burnt Norton*, 1942)

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- ALDINGTON, Richard. The Influence of Mr. James Joyce in *Modernism: an Anthology of Sources and Documents*. Vassiliki Kolokotroni (ed.). Chicago: The University of Chicago Press, 1998, 399–401.
- ARNOLD, Matthew. The Function of Criticism at the Present Time, in *Essays in Criticism*, First Series London: Macmillan, 1865, 1–41.
- BERGSON, Henry. *Matter and Memory*, transl: Nancy Margaret Paul and W. Scott Palmer. London: George Allen and Unwin, 1911[1896].
- BERGSON, Henry. *Mind-Energy: Lectures And Essays*. Transl: H. Wildon Carr. London: Macmillan, 1920.
- BERGSON, Henry. *Creative Evolution*. London: Macmillan, 1922.
- BERGSON, Henri. *Time and Free Will*, transl: F. L. Pogson. New York: Dover Publications, 2001 [1913]
- ELIOT, T. S. Tradition and the Individual Talent in *The Sacred Wood*. London: Methuen, 1928, 47–60.
- ELIOT, T. S. The Function of Criticism in *Selected Essays*, 1948a, 23–34.
- ELIOT, T. S. 1948b. *A Sermon Preached at Magdalene College Cambridge*. Cambridge: Cambridge UP.
- ELIOT, T. S. Matthew Arnold in *The Use of Poetry and the Use of Criticism*. London: Faber and Faber, 1933. 103–120.
- ELIOT. Hamlet in *Selected Essays*, London: Faber & Faber, 1951, 141–146.
- ELIOT, T. S. *The Criterion: 1922–1939*. London: Faber and Faber, 1967.
- ELIOT, T. S. Ulysses, Order, and Myth in *Modernism: an Anthology of Sources and Documents*. Vassiliki Kolokotroni (eds). Chicago: The University of Chicago Press. 1998, 371–373.

⁵⁹ ... of a very limited appeal; ... unpromising.

⁶⁰ Time past and time future/ What might have been and what has been/ Point to one end, which is always present, Eliot, “Burnt Norton”, 1942. Превод стихова: А. Ј.

- ELIOT, T. S. *The letters of T. S. ELIOT*, Volume 1: 1898–1922. Valerie Eliot and Hugh Haughton (eds). New Heaven: Yale UP, 2011a.
- ELIOT, T. S. *The letters of T. S. ELIOT*, Volume 2: 1923–1925. Valerie Eliot and Hugh Haughton (eds). New Heaven: Yale UP, 2011b.
- GILLIES, Mary Ann. *Henri Bergson and British Modernism*. Montréal: McGill-Queen's UP, 1996.
- GREGOR, Ian Eliot and Matthew Arnold in *Eliot in Perspective: A Symposium*. Graham Martin (eds.) London: Macmillan, 1970, 267–278.
- HOWARTH, Herbert T. S. Eliot's *Criterion: The Editor and His Contributors*. *Comparative Literature*, Vol. 11/2 (1959): 97–110.
- KUMAR, Shiv K. *Bergson and The Stream of Consciousness*, 1963.
- LE BRUN, Philip. T. S. Eliot and Henri Bergson. *The Review of English Studies*, Vol. 18/70 (1967): 149–161.
- WOOLF, Virginia. Mr Bennett and Mrs Brown in *Collected Essays*. London: Harcourt, Brace & World, 1966, 319–337.
- WOOLF, Virginia. Letter from Virginia Woolf to Janet Case, 21 May 1922 in *The Letters of Virginia Woolf*, 1912–1922. Vol. 2. Nigel Nicholson and Joanne Trautmann (eds). New York : Harcourt Brace Jovanovich, 1977, 529.

Aleksandra V. Jovanović

T. S. ELIOT AND THE ESTHETICS OF BRITISH MODERNISM

Summary

The year 1922 was crucial for British Modernism. This is the year when James Joyce's *Ulysses*, Virginia Woolf's *Jacob's Room*, Eliot's poem *The Waste Land*, and the first issue of the most influential modernist literary magazine *The Criterion* were published. T. S. Eliot was the first editor of *The Criterion* and remained so for its entire run. He set as his main goal to establish literary standards. He wished to „correct [literary] taste“ and support the best which has been created in the British and European tradition. Eliot's view of tradition was already well known at the beginning of his work in *The Criterion*. As an editor Eliot remained loyal to his ideas about antiquity along with the philosophy of continuity and change. He promoted his ideas in the seventeen editorials before *The Criterion* stopped to be published, at the onset of World War II. The aim of this article is to present Eliot's ideas as an expression of the culture, esthetics and philosophy of British Modernism.

Филолошки факултет Универзитета у Београду
Студентски трг 3, Београд
ningi@sbb.rs

Примљен: 3. октобра 2022. године
Прихваћен за штампу новембра 2022. године

др Јована Копанџа

ЕРОТОЛОШКИ АСПЕКТ СТАНКОВИЋЕВЕ ПРОЗЕ У КОНТЕКСТУ МОДЕРНЕ СРПСКЕ ПРОЗЕ КРОЗ ПЕРСПЕКТИВУ ЖЕНСКИХ ЛИКОВА

Све до појаве Борисава Станковића у српској књижевности женски ликови углавном су били маргинализовани. Женско деловање одређено је улогом у заједници, због чега се она налази у сенци доминантних мушкараца. Станковићева јунакиња је чулна, страствена и као таква супротстављена је неписаним правилима патријархалне средине. Циљ овог рада је да се, користећи аналитички, интерпретативни и компаративни метод, покаже иновативност Станковићеве прозе и истакну њена модернистичка обележја преко еротолошке анализе женских ликова. Однос друштва према еротском и сексуалном – од претераних слобода у испољавању сексуалног нагона до табуисања теме сексуалности – условљава развој српске еротске књижевности. Истраживање овог феномена у Станковићевом опусу неминовно доводи и до проблемског питања епохе којој писац припада, због чега је еротизам Станковићеве јунакиње доведен у везу са елементима еротизма који се јављају у делима његових претходника и савременика.

Кључне речи: Борисав Станковић, еротизам, жена, реализам, модерна.

За разлику од поезије која се окреће страним утицајима, проза српске модерне дуго остаје везана са „домаћим тлом и упућена ранију приповедачку традицију” (Деретић 2004: 983). Такав однос према ранијој приповедачкој традицији заснован је на реалистичком приступу који је задржан у модерни. Драгана Вукићевић у раду *Еројско кријивојрамско йисмо и йајријархални свей* пише о евидентном расцепу у српској књижевности друге половине 19. века, где постоје истовремене тенденције „да се с једне стране, идеално друштво дочара кроз ретроспективне утопије (повратак у идеалну заједницу, а то је задруга), а с друге стране, тематизовао се распад те исте заједнице и

трагичан усуд појединца лишеног сопствене воље и идентитетски омеђеног функцијама у заједници (социјално уобличен идентитет оца, мајке, сина, ћерке, сестре, свекрве итд.)” (Вукићевић 2017: 99).

Проучавање Станковићевог опуса са еротолошког аспекта омогућава боље разумевање промена које Станковић уноси у српску књижевност, а које су најава нове епохе – модернизма. Чињеница је да је роман *Нечисти крв* у том контексту променио токове српске књижевности и био први искорак у нову епоху¹. Бранимир Ћосић Борисава Станковића назива „оцем и оснивачем српског модерног романа”, а појаву *Нечисте крви* „датум од кога ће безусловно морати поћи када се буде писала књижевна историја двадесетог века” (Ћосић 2012: 20). Станковићев модернизам у корелацији је са еротизмом – „еротика и чулност управо овде улазе на велика врата у српску књижевност” (Раичевић – Ераковић 2011: 379). Истичући значај еротског у делу Боре Станковића, Јован Деретић закључује да је еротско „један моменат од којег Станковић полази у својој тежњи ка целовитом приказивању човека, а ово обухвата како оне унутрашње, биолошке и психолошке, механизме који покрећу људску личност у њеном свакодневном животу тако и социјалне механизме који одређују понашање личности као припадника одређене заједнице” (Деретић 2010: 189). Деретић даље наводи да се еротско с једне стране јавља „као специфична тема која је код Станковића посебно наглашена”, а с друге стране „као моменат у целовитом приступу људској личности” (Деретић 2010: 189). Ослањајући се на прву констатацију, од значаја је ставити Станковића у контекст епохе у којој ствара и направити паралелу између њега и савременика, док друга констатација указује на оправданост Фројдове психоаналитичке парадигме у тумачењу Станковићевог дела (Копача 2021). Еротско је у Станковићевом делу обликовано на специфичан начин, тако да се избегава експлицитно приказивање сексуалног чина (минус присуство секса)², а опет све је у знаку чулности и тела. Многи проучаваоци Станковићевог књижевног дела (Деретић, Јеротић, Вукићевић Пешикан-Љуштановић, Раичевић, Максимовић, Чолак, Ивковић, Кохановска и др.) у својим радовима дотакли су се питања еротизма, јер се његова поетика не може разумети без анализе еротског дискурса утемељеног на продубљеној психологизацији и измењеној перспективи јунака, односно јунакиња. Има ли се у виду Фукоово одређење „еротичне уметности”³, целокупно Станко-

¹ Јерков говори о „високом модернизму” Борисава Станковића који је утемељен на еротизму и чулности главне јунакиње романа *Нечисти крв* (Јерков 2016).

² Драгана Вукићевић указује на најфреквентније поступке формализације у еротског дискурса у српској прози 19. века: формализација еротског у функцији афирмисања социјалног/јавног; минус присуство еротског; метафоризација еротског; трансфер значења – са еротског на дидатичко, приповедачко, моралистичко (Вукићевић 2017: 101–104).

³ „У еротичној уметности истина се изводи из самог уживања, узетог као пракса и сабраног као искуство; уживање се узима у обзир не у односу на какав неприкосновени закон дозвољеног и забрањеног, нипошто не упућивањем на какво мерило корисности, већ прво и пре свега у односу на себе само; оно се има упознати као уживање, дакле према томе

вићево дело сврстава се у *ars eroticu*. Владета Јеротић у раду *Еројско у делу Боре Станковића* закључује „да и не постоји неко Борино дело које није прожето истинским *manicos eros*, помамном жудњом за Еросом, жудњом која се никада не остварује” (Јеротић 2007: 153).

У својим делима Станковић „описује оно што је видео и осетио, врло често људе који су одиста постојали и догађаје који су се одиста десили, налазећи у једној полуисточњачкој паланци цео ‘очарани врт’ љубави, преливајући то све великом поезијом свога срца, доказујући не речју но делом да за правога песника нема баналности у животу” (Скерлић 1997: 399). Иако је приказивање одређеног културног амбијента део реалистичког наслеђа, Станковић је у својим делима стварао специфичну атмосферу која је утемељена на сукобу јунака са средином и временом. Најснажније личности Станковићевог опуса одређене су снагом нагона, како животног, тако и сексуалног. „Немерљиве” силе нагона супротстављене су окорелости патријархата. Немоћне да преузму контролу над животом, разапете између „центрифугалних страствених сила и центрипеталне силе патријархата” (Копача – Савкић 2020: 254), Станковићеве личности неретко су приморане да се идентификују са вредностима и идеалима које намеће патријархално друштво услед чега долази до њихове дезиндивидуализације. Поетичко уобличавање еротског у Станковићевом делу остварује се преко карактеризације јунака која је најчешће условљена егзистенцијалном проблематиком. Питање порекла једна је од Станковићевих опсесивних тема, при чему поларизација естетских категорија лепо-ружно и младо-старо остаје у сенци социјалних категорија скоројевићко-коленивићко и богато-сиромашно. Јован Деретић, који Станковића сврстава у „лирске реалисте”, наводи да се живот Станковићевих јунака одиграва „у троуглу сила које чине новац, морал и ерос” (Деретић 2011: 116). Проблем „спајања и заједништво конфесионално и етнички неједнаких појединаца” (Чолак 2013: 170) највише долази до изражаја у роману *Нечистија крв*. Љубави Боре Станковића, уколико их има, углавном се не остварују, а та неоствареност ставља печат на животе јунака и трајно их унесрећује. Пишући о теми неостварене љубави у Станковићевим делима, Владета Јеротић закључује да се љубав „не постиже и не достиже јер се недовољно снажно тражи, а не тражи се снажно, не само због недовољне страсти онога који воли, већ и због унутрашњих забрана различитог порекла које и саму страст нагризају; порекла су најчешће инцестуозног, агресивног, услед страха од одбијања због сујете која је јача од љубави, затим страха од губитка вољеног, али и оног дубљег страха: због ишчезнућа љубави, стапања са љубљеним из доба пре сепарације” (Јеротић 2007: 154). На основу наведеног, оправдано је говорити о реафирмацији идеала љубави у чему се, такође, могу препознати елементи модерничког писања, а „писати, тј. приповедати о љубави у модерном роману чини се нимало лак задатак, јер је неопходно пронаћи праву

колико је јако, које му је особено својство, трајање, који су му одзиви у телу и души” (Фуко 1982: 54).

меру да љубав не склизне у патетику, али и да не буде деструкцијски маргинализована и скрајнута из романеског дискурса” (Панић-Мараш 2017: 117).

Иако је већ у својим првим приповеткама представио идеалан тип јунакиње којој ће остати веран до краја стваралаштва, анализа женских ликова у Станковићевом опусу показује усложњавање на нивоу женског доживљаја стварности и односа према властитом телу. У првој фази приповедног ствараштва Станковић проблематизује она питања која ће постати у опсесивне теме његовог опуса – тему неостварене љубави, социјална баријера, статусне неједнакости, трагику мушког, сукоб старог и новог и кобна лепота женског тела. У приповеткама написаним до 1900. године деловање јунакиње је ограничено – она има јасно одређену улогу и дефинисан положај у друштву; нема право на избор и углавном је окружена женским ликовима. У *Нечистијој крви* еротизам има модернистичко обележје, при чему се и „нечиста крв” може посматрати као независни јунак – модернистички јунак (Николић 2017). Тенденција да се нечиста крв посматра као засебни јунак романа оправдана је има ли се у виду да је нечиста крв често окидач за личну и породичну пропаст Станковићевих јунака, при чему узроке пре свега треба тражити у унутарпородичним везама које су неретко биле у зони табуизираних односа⁴. Нечиста крв функционише паралелно са животима Станковићевих јунака и надживљава их, како симболички, тако и у реалном хронотопу, због чега код Софке, али и код многих других јунака, постоји страх да ће њихови потомци наставити да живе њиховим животима. Отуда се с разлогом може тврдити да она надилази функцију мотива и прераста у право модернистичког јунака. У *Божјим људима* еротизам кореспондира са натурализмом, док романи *Јовча* и *Певци* тематизују односе који су у домену табуа – тема инцеста и потенцијални хомоеротски однос. Коштана све време покушава да сачува слободу, која за њу представља живот, због чега се њен еротизам изједначава са песмом и игром. *Кошћана* је „еротизована варијанта митских Танталових мука” (Најдановић 2010: 348). Сви јунаци драме живе у раскораку са својим еротским бићем – Митка не може да оживи младу Рецеповицу и врати младост због чега остаје само жал за истом; Стојанова љубав бива одбијена јер Коштана „није рођена за љубав”; хаџи-Томина страст касно оживљава и брзо се гаси; Коштану удају. Модернистички одједици нису изостали ни у овој драми јер се жена, која притом долази са маргине, појављује као демонско биће које својом појавом нарушава успостављен поредак и које се, као такво, појављује као антагониста (Пешикан-Љуштановић 2008). Поред тога, као што се у роману *Нечиста крв* уводи крв као независни јунак, Станковић и у *Кошћани* уводи невидљивог јунака – време⁵. И време и крв у вези су са еросом и управљају судби-

⁴ Бојан Чолак се бави проблемом нечисте крви у радовима „Проблем нечисте крви у роману *Нечиста крв*” Борисава Станковића (Чолак 2004) и „Етнографски аспект у проучавању проблема нечисте крви у роману *Нечиста крв*” (Чолак 2006).

⁵ О времену као јунаку и временској перспективи у *Кошћани* пише Милорад Најдановић (Најдановић 2010: 349–353).

нама јунака ових дела. Незавршена драма *Ташана* проблематизује статус удовице у патријархалној средини. Са модернистичког аспекта значајан је симболички сукоб светла и таме, који је у директној вези са Ташаниним еросом, а истовремено представља сукоб двају поредака (стари и нови свет). Ташана се, уз Софку и Коштану, може посматрати као симбол неуспелог отпора. Станковић у својим делима посебну пажњу посвећује ликовима удовице и мајке у патријархалном друштву. У делима насталим за време и после рата код Станковића се издвајају два типа жене – жена родољупка и жена лаког морала, издајница.

Као што је наведено, Станковићеве модернистичке тенденције најизраженије су на плану конструисања идентитета ликова и њиховој продубљеној психологизацији. То посебно долази до изражаја у приказима удвајања, које је, како наводи Предраг Палавестра, једна од основних одлика духовне климе у епоси модернизма⁶ (ПАЛАВЕСТРА 1986). Позивајући се на Палавестру, Светлана Милашиновић закључује да „што је личност јача, њена индивидуалност је изразитија, а унутрашњи свет богатији, а с друге стране, самим тим је и драма тежа, пораз дубљи, а отуђење веће и трагичније” (МИЛАШИ-НОВИЋ 2015: 72–73).

2. СТАНКОВИЋЕВ ЕРОТИЗАМ – ПРЕТХОДНИЦИ. Нема сумње да у делу Бориса Станковића еротска тематика добија „оно место које је аналогно њеном значају у животу човека” (ДЕРЕТИЋ 2010: 190), као и да се његов еротизам може сматрати једним од темеља модернизма у српској књижевности. Вера Ценић пише о Станковићевом „искораку” и различитости у односу на оне који су му претходили: „Бора је без претходника. На своме походу ка великој заједници песника он је био сам, одвојен од света културе и уметности – сам самцит” (ЦЕНИЋ 2010: 78).

Станковић се налази на међи двају епоха због чега остаје веран реалистичком маниру приказа амбијента и друштвене стварности, док су његови јунаци по својој комплексности, сложеним преиспитивањима и међусобним односима закорачили у модернизам и морају се анализирати са модернистичког аспекта (ПЕШИКАН-ЉУШТАНОВИЋ 2008). У истом кључу морају се тумачити елементи спољашњег света, синестетички доживљај и хаптичка фокализација, а све је у корелацији са еротизмом којем Станковић даје повлашћено место у свом опусу. Јован Деретић у раду *Еројско у делу Боре Станковића* пише о судбини еротског у српској књижевности, дотичући се пре свега оних који су стварали пре Станковића, почевши од средњовековне књижевности. У нашој средњовековној књижевности жена је „скоро сасвим

⁶ Палавестра пише о постојању и сукобу два плана – унутрашњег и спољашњег, при чему „отуђење и губитак унутрашњег света ја-за-себе” доводи до потпуног пораза „који је гори и од саме смрти – трајањем у неком туђем, испражњеном животу, у особењачком ћутању, у ропству, заборау и пијанству, у испаштању или лудилу” (ПАЛАВЕСТРА 1986: 421).

одсутна”, а и када се појављује она живи у монашком маниру⁷ и има улогу мајке-заштитнице, душебрижне и богоугодне⁸. Са просветитељством, а још наглашеније са романтизмом, у српску књижевност на велика врата улази тема љубави, али је „приступ њој оптерећен сентименталношћу и патријархалном срамежљивошћу” (Деретић 2010: 190). У романтизму, љубав се, заједно са природом која је у служби човекових осећања, посматра као апсолут⁹. У епоси реализма наилази се на заправо једну „огледало”-ситуацију – иза пасторале реалистичке приповетке крије се друштвена сатира. Село и облици патријархалног живота нису, међутим, ни у ком случају носталгична реминисценција прошлости већ ескапистичко и утопијско виђење будућности” (Раичевић 2007: 18). У прози српског реализма уочљива је тенденција стереотипног представљања жене, што је детерминисано њеном породичном или друштвеном улогом, а што истовремено означава експлоатацију њеног тела, односно сексуалности (Томић 2014). Поред тога, карактеристично је да су ликови који се срећу у прози српског реализма, а посебно у сеоској приповеци, како душевно, тако и психичко здрави.

Да би се разумела природа Станковићеве иновативности у домену еротског, али и модернизма који са његовим делима улази на „велика врата” српске књижевности, неопходно је дати кратак осврт на женске ликове у епоси реализма, као и на извесна одступања у избору тема, перспективи јунака и њиховој психологизацији. На првом месту ће се анализирати женски ликови из невеликог опуса Лазе Лазаревића у којима жена показује извесни степен самовоље и на тренутке делује изван устројства патријархалне заједнице. Тако је његова Анока из приповетке *На бунару* приказана као фатална заводница¹⁰, која у кући у којој се удаје успоставља власт не само над мушкарцима, него и над женама. У равнотежу је враћа типичан реалистички лик Ђедо који „подиже палог” и одржава постојећу равнотежу у сеоској идили. И у приповеци *Верџер*, а посебно у приповеци *Први џуџ с оцем на јуџрење*, на крају се успоставља патријархална хијерархија односа, а породица остаје непољуљани идеал. У основи приче *Ветџар* назире се за српску реалистичку причу нетипичан однос мајке и сина¹¹ у којој

⁷ Деретић изузима причу о Владимиру и Косари, која долази из „западне духовне сфере” (Деретић 2010: 190).

⁸ Светлана Томин се у књизи *Мужасљиве жене српској средњег века* бави јунакињама српског средњег века које су се својим деловањем и дејствовањем одвојиле од уобичајеног обрасца женског понашања у средњем веку (Томин 2011).

⁹ Са аспекта тематизације еротског, Деретић из романтичарског низа песника издваја Бранка Радичевића са неколико песама и поемом *Безимена* и песму *Ноћ скујља вијека* Петра Петровића Његоша, „где је та тема најслободније и најснажније дата” (Деретић 2010: 190).

¹⁰ „А у Бумаза је кћи, – кћи и по! Да поројашеш, што кажу, поред ње, па да она превали оним пустим очима, очас ти се мркне свест, и једва се држиш на коњу” (Лазаревић 1975: 117).

¹¹ „То је у основи једна компликована психолошка студија о односу између мајке и сина, у којој је српски писац и не знајући начео архетипско-митску тему коју је Фројдова психоанализа учинила једном од централних прича XX века” (Раичевић 2007: 37).

мајка постаје свесна свог греха, али је опет срећна што син остаје уз њу. Већ је на основу овог кратког прегледа Лазаревићевог опуса јасно да се сви женски ликови могу ставити у један калуп, а и када изађу из тог калупа, оне имају свест о греху и проналазе пут ка искупљењу. Лазаревићеви ликови су типизирани у циљу очувања космичке идиле остварене у сеоском амбијенту на нивоу реда успостављеног унутар породице, а онда и колектива.

За разлику од Лазаревића који своје јунаке смешта у идилични сеоски амбијент, Сима Матавуљ је везан за далматинску, бокакторску, црногорску и београдску средину. Његове београдске приче наговештај су нечег новог у српској књижевности. И Сима Матавуљ и Светолик Ранковић отишли су корак даље у индивидуализацији личности и почели су да се баве „животом душе” (Пековић 1987: 46). Јунакиња Матавуљевих дела није смерна жена, патријархално васпитана, скрајнута на периферију; престаје да буде оличење доброте, племенитости, вере; кроз њу почиње да провејава злоба која није искорењива. У Матавуљевој приповеци *Влајкова џајна* појављују се ликови бездушне мајке и бабе Еуфимије које се стиде болесног детета у својој кући и потпуно га запостављају. Матавуљ на сцену доводи нови свет – свет у којем нема Бога, у срца људи се уселила мржња, а емоције су подређене рацији. У приповеци *Аранђелов угес* тематизована је инцестуозна веза синовца и снахе, где главни јунак Аранђел не успева да одоли чарима своје младе стрине те чини огрешење¹². Неприкладна ситуација за остварење љубавног контакта присутна је и у приповеци *Сукоби*. Наиме, Милан и Аница упознају се у ноћи када је умрла његова сестра Зорка. Амбијент умногоне удаљен од идиличног сеоског пејзажа и време индустријализације изродили су јунаке потпуно другачије у односу на типизирани ликови какви се могу наћи код Лазаревића. Чињеница је да су женски ликови код Матавуља комплекснији – јунакиње се развијају и постају карактери, имају сопствене ставове, изражавају вољу и показују осећања у свакој прилици, али оне не размишљају о својим поступцима; нема код њих самоаналитичности нити продубљене перспективе унутрашњости као што је то случај са јунакињама Борисава Станковића, а посебно код Софке. У анализи трансформације женских ликова значајно је поменути приповетку *Сћари врускавац* „хронику трију поколења” која сведочи о променама у времену, истичући трансформацију женског принципа. Императив који Ранковић ставља пред јунаке ове приповетке јесте мушка доминација. Станковићеви јунаци поседују мушку снагу, али су неретко приморани на насилну иницијацију због чега остају у фази сепарације, што за последицу има емоционалну окрњеност и недовршеност. Са друге стране издвајају се ексцесни јунаци који не одговарају епској представи – божјаци који су обележени умоболништвом и дегенеративношћу и андрогини јунаци.

¹² Страст младе стрине приказана је на почетку приповетке када Аранђел, на захтев стрица, одлази да је болесну измасира: „Анка се одгурну до појаса, те испод исечене кошуље без рукава блесну бело и пуно тело, бујне дојке и снажне мишице” (Матавуљ 2011: 246).

О вези Борисава Станковића и Светозара Ђоровића пише Маја Стојковић, која истиче да су оба писца „писци локалног”, као и то да је разноврсност тема у њиховом опусу последица културно-историјских и друштвено-политичких превирања (Стојковић 2015: 151). Милорад Најдановић поставља паралелу између Станковића, Светозара Ђоровића и Алексе Шантића, при чему за основ њихове сличности узима локалну боју оријенталног колорита (Најдановић 2010: 330). Аутор сматра да је Станковића „у првим причама само окрзнуо утицај сеоске (Веселиновићеве) приповетке”¹³, након чега „стаје на своје ноге” и постаје „самосвојан и самосвестан” (Најдановић 2010: 331). У својим последњим делима Станковић раскида са устаљеним приповедачким обрасцем – у њему се услед ратних околности буди родољуб који има потребу да да слику друштва свог времена, што се одражава и на доживљај ероса, али и на представу жене.

Иако се у први мах чини да су писци суштински различити, дело Борисава Станковића довођено је у везу са делима Јакова Игњатовића (Пантић 2015: 191–215; Раичевић – Браковић 2011: 376; Најдановић 2010: 322–329). „Линије додира” међу писцима су многобројне – опсесивно су окренути завичају и везани за одређен топос (за Станковића је то Врање, за Игњатовића Сентандреја); у својим делима дају слику патријархалног друштва у којем су жене подређене мушкарцима; пишу о свету у којем љубав није главни предуслов за брак и у којем је разум изнад осећања; проблематизују сукоб између новог и старог, „неодрживост старог и неминовност новог” (Најдановић 2010: 325).

3. СТАНКОВИЋЕВ ЕРОТИЗАМ – САВРЕМЕНИЦИ. Након што је дата слика жене у појединим делима Станковићевих претходника, да би се разумело питање ероса у његовом делу, неопходно је осврнути се на представе о еротском у делима његових савременика, пре свега оних које је Деретић у есеју *Еројско у делу Боре Станковића* препознао као оне писце који се налазе око Боре Станковића који у „том кругу заузима централно место” – Кочића, Типика и Ђоровића (Деретић 2010: 190), при чему ће се посебна пажња посветити женским ликовима у њиховим делима.

Петар Кочић у српску књижевност уводи тип слободне, сексуалне жене, али начин на који он врши карактеризацију јунакиња умногоме се разликује од Станковићевог¹⁴. Иако су Кочићеве јунакиње доста отвореније у испо-

¹³ Аутор прави паралелу између Станковићеве приповетке *Они* и Веселиновићеве приповетке *Луѓа Велинка*, налазећи у обе приповетке „мотив осујећене праве љубави и наметнуте женидбе и удаје”, при чему су родитељи узрочници несреће своје деце. Пава је мајчина, а Мита очева жртва (Најдановић 2010: 343). Такође, Најдановић прави паралелу између Анице из Станковићеве *Покојникове жене* и Анђелије из Веселиновићеве *Сељанке* (Најдановић 2010: 345). Наиме, обе јунакиње су се нашле у истој ситуацији, али је Станковић много више пажње посветио психолошком осликавању Аничиног лика.

¹⁴ О везама двају писаца пише Синиша Тутњевић у студији *Тачка ослоња* у поглављу *Два врха српске ђуриповејке – Борисав Станковић и Петар Кочић*, где кроз различите аспекте анализе истиче њихове литерарне квалитете (Тутњевић 2004).

љавању своје сексуалности, Станковић продубљеном психологизацијом осликава еротизам индивидуе. Постављајући паралелу између Станковићевих и Кочићевих јунакиња, Бојан Чолак закључује да „иако оба писца представљају свет стидљивих и срамежљивих девојака, као и свет у којем се интима ‘никоме не казује’, Станковићеве јунакиње знатно мање делају противно културним нормама и очекивањима; оне се најчешће препуштају судбини и вољи породице, ретко пркосе мужу или чине прељубу”¹⁵ (Чолак 2013: 19). Поред тога, присутна је различита квалификација сексуалности код мушкараца и жена „при чему средина увек осуђује женску сексуалност” (Чолак 2013: 15). Од целокупног Кочићевог опуса посебан акценат треба ставити на приповетку *Мргуда* која кореспондира са Станковићевим романом *Нечистија крв*. И Мргуда је, попут Софке, маркирана ликом свог родитеља – мајке. Њена мајка vara мужа. Неубичајено је што овај не показује бес нити кажњава жену, већ одлази код попа. Мајчин „неморални чин” условљен је браком за оног кога не воли. Мајка, за разлику од типичног модела патријархалне жене, не пристаје да извршава брачне дужности и отворено изражава да не жели њеног оца. Мргудин еротизам квалификован је преко еротизма њене мајке. Софку и Мргуду повезује мотив „нечисте крви”. За разлику од Софкине породице у којој се инцест, инверзија породичних улога и социјалне разлике међу родитељима појављују као узрок пропасти породице (Николић – Савкић 2021), у *Мргуди* је посрнуће главне јунакиње у директној вези са необузданом мајчином природом и њеном повредом породичног устројства, због чега средина и Мргуду сврстава у „копилски сој”. Мргуда је свесна своје „нечисте крви”: „Боже, што си ме ’ваку створио? Шта ће ми ова снага и ватра? Проклетја крви, што ме тако мучиш?” (Кочић 2006: 153) Та „нечиста крв” ће се пренети и на Мргудино дете, које ће заиста бити копиле, јер Мика не показује никакву одговорност нити обавезу. Када Мика напаствује Мргуду, нигде се не истичу његова сексуална енергија и уживање у сексуалном чину, док је Мргудино телесно задовољство детаљно приказано, са циљем да се додатно истакне њена сексуалност. Чолак наводи запис Милана Карановића који се односи на грађу из реалног живота која је Кочићу послужила за писање *Мргуде*:

‘Говорило се да је свекар на њу насртао. Она није могла од стида да се иком потужи, него се обесила. Закопана је изван гробља’. Код Кочића је ово сведочанство о мушкој подлости и осиноности преведено у причу о девојчиној слабости, врелој крви која њоме руководи (Чолак 2013: 18).

¹⁵ Потребно је направити разлику између помирљивости са судбином и понашањем које је усклађено са патријархалним обрасцем. Чињеница је да се Софка након очеве посете препушта алкохолу, али и мутавим слугама. Такође, жене у Софкиној породици често су скретале у грех, што се може тумачити као симбол њиховог отпора према заједници. Коштана својом игром и песмом изазива дехармонизацију успостављеног поретка. Ташана тражи отров од оца када чује да је Сарош отишао без ње.

Запис Милана Карановића потврђује да је веза између Станковића и Кочића, када је у питању тема еротског, много дубља него што се то наизглед чини. Наиме, јасно је да је у средишту Станковићевог романа *Нечистија крв* Маркова страст према Софки и жеља да снаху „узме” за себе¹⁶. Код Кочића је присутан другачији образац – он је избегао тему инцеста и „превео” ју је на причу која се бави страшћу и грехом жене. Поставља се питање шта је узрок томе. Радован Вучковић наводи да „Кочић у ‘Мргуди’ ту води биологистичку неонатуралистички схваћену страст која је јача од поноса и увређеног стида планинске девојке” (Вучковић 1990: 334).

Иако потичу са различитог културног поднебља, имају различит културни образац и у својим делима заузимају другачији однос према жени, сексу и патријархалној култури, о везама Борисава Станковића и Ива Ћипика писано је доста. Оба писца „искорачила” су из устаљеног обрасца српске књижевности тог времена, највише у домену еротизације женских ликова. Разлог томе је чињеница да сексуалност за патријархалну жену мора постојати само унутар брачне заједнице, а и тада када постоји, она је у служби задовољења нагона мужа, односно испуњавања брачних дужности. Код мушкараца је ситуација другачија – сексуални нагон је инкорпориран у епски идеал. Станковићеви мушки јунаци су другачији јер су често и сами жртве патријархалне средине и крутих ставова који у њој владају, при чему се најчешће јавља мотив неостварене љубави условљен материјалном неједнакошћу између младића и девојке, рано ступање у брак, као и брак са старијом женом. У Ћипиковој причи *На мору* у главном јунаку Иву постепено се буди сексуалност, чега код Станковићевих мушких ликова нема – брачна иницијација је код њих неретко насилна. Бојан Чолак примећује да све јунакиње из збирке *Приморске душе* одбијају мушке прохтеве кроз мотив мушке руке „која се појављује као симбол девојачког искушења и еротичног” (Чолак 2013: 37). У *Нечистој крви* постоји иста симболика у сцени Софке са мутавим Ванком у којој се више испитује снага Софкиног карактера, него страственост њеног тела. Уколико се направи паралела између Станковићевих и Ћипикових јунакиња, долази се до закључка да Станковићева јунакиња сагледава себе и као телесно, али и као друштвено биће, док Ћипикове јунакиње често не могу да исконтролишу своје сексуалне нагоне и то постаје једина црта која их одређује. Тако Даринка, главна јунакиња приче *На мору*, спутавајући своје страсти и сексуалне нагоне и трудећи се да своје понашање прилагоди колективно-прихватљивом, губи живце и постаје нервозна. Јелка, главна јунакиња истоимене приче *Јелка*, у сексуалне односе ступа пре брака, што се код Станковића не дешава често¹⁷.

¹⁶ Љиљана Пешикан-Љуштановић у раду *Затјоченици лимиалности* у Марковом покушају да уђе у собу младенаца препозаје његов покушај да „стварно и симболички успешно понови кључно збивање властите осујећене младости” (Пешикан-Љуштановић 2020: 105).

¹⁷ Изузетак су Ленка из приповетке *Наза*, која ступа у забрањене односе са газдом, због чега је мајка на крају убија, Наца из приповетке и истоимене драме *Јовча*, која ступа

Станковићеве јунакиње, чак и онда када се преудају након смрти мужа, остају верне оном којем су се заветовале. У Ћипиковом роману *За крухом* појављује се неспецифичан тип јунакиње Кате која одбија да постане жртва патријархата. Она има свест о властитој сексуалности и када себе упоређује са другим девојкама, увиђа да је њихова „крв млака” (Ћипико 1904: 248). Страст се не само код Станковића него и код његових савременика одређује натуралистичким мотивом крви. Наиме, и код Кочића, и код Ћипика¹⁸, и код Станковића немирна, јака, грешна, нечиста крв је та која нагони на раз-уздавање ероса у човеку, али само код Станковића нечиста крв надилази функцију мотива и постаје независни јунак.

Од свих Ћипикових дела роман *Пауци* највише кореспондира са Станковићевим романом *Нечистија крв*. Главног јунака Радета, попут Томче, жене старијом девојком¹⁹. И Томча и Раде ступају у брак са дванаест година – то су године прелаза из доба детињства у младићко доба. За разлику од *Нечистије крви* у којем се Софка јавља у улози рефлектора (Петковић 1989), у роману *Пауци* приказана је мушка перспектива. Радетов и Машин брак је због мушке сексуалне незрелости неконзумиран брак, због чега се Маша враћа у родитељску кућу. Софка нема ту могућност да попут Маше оде, да се повуче и остави Томчу због личног незадовољства. Отуда се закључује да је Ћипико својој јунакињи дао много више слободе него што је то учинио Станковић. Станковићеве јунакиње ћуте, трпе и на крају умиру неиспуњене и неостварене, а и онда када испоље револт, тај револт је на њихову штету. Када се Раде и Маша поново сретну, након што је Раде стекао полну моћ, Маша не може да му одоли. Машина потреба за полигамијом може се оправдати чињеницом да је Раде њен први муж и што је нероткиња (Чолак 2013: 61). Наиме, жена која није имала дете²⁰ није прошла кроз завршну фазу иницијације и њен положај у новој заједници није учвршћен²¹. За разлику од већине јунака *Нечистије крви* који контролишу властите нагоне, готово сви јунаци Ћипиковог романа *Пауци* не успевају да се изборе са сексуалним нагоном. Сексуалност лика мења његову перцепцију код других јунака. Иако је полна моћ оно на чему је Машин фокус, она није одређена као негативна јунакиња. Штавише, њен муж је окарактерисан негативно. И Софка у својим сновима замишља мушкарца који испуњава све њене фантазије, али она се, за разлику од Маше, задржава на нивоу имагинације. И Цвета, Радетова сестра,

у сексуалне односе са слугом и остаје трудна мимо брака, као и мајка Милована Пејића из сличице *Тајни болови*, која се убија након грешног зачећа.

¹⁸ Пишући о жени код Ива Ћипика, Бојан Чолак бележи: „Жена се, према томе, показује као слаба, руковођена властитом ‘врелом крвљу’ и као она којој је у природи да буде потчињена мушкој вољи и снази” (Чолак 2013: 59).

¹⁹ Исти мотив јавља се и у Ћипиковој приповеци *Чобани*.

²⁰ Станковић у својим делима није показивао интересовање за лик нероткиње док је посебну пажњу посветио лику страствене лепотице и удовице.

²¹ О полигамији и полиандрији у контексту бездетништва у патријархалној заједници пише Тихомир Ђорђевић у студији *Наш народни живот* (Ђорђевић 1930: 117–156).

показује слободу у одлучивању и бежи од куће. Њен повратак праћен је причом о свекровом напастовању и мужевљевом сексуалном злостављању. Тема сексуалног злостављања чест је мотив у Ћипиковом делу. Две приче *Ойринући живој* и *Прељуб* тематизују силовање. У обе приче сексуални нагони управљају човековим животом. Човек се не може изборити са њима и бива савладан. Оно што изневерава очекивања јесте чињеница да приповедач има благонаклон однос према сексуалним преступницима. Штавише, жртве бивају осуђене на пропаст и осуду средине. Бојан Чолак, ослањајући се на студије Јована Дучића, Милорада Најдановића и Миљка Јовановића које проблематизују везу међу Ћипикове приче *Прељуб* и Станковићеве *У ноћи*, примећује да наведени проучаваоци „не истичу, а што је, чини се, важно не само при уочавању разлика између две приче, већ и као новина у српској књижевности, јесте чињеница да се тек са Станковићевом Цвијетом²² у српску књижевности уводи љубавно-сексуална реакција жене на мушкарца који се физичким карактеристикама не уклапа у модел пожељан у патријархалној култури – Цвијета је вероватно прва јунакиња српске књижевности која сексуално реагује на јунака с одређеним женским карактеристикама (глас)” (Чолак 2013: 76). На основу кратког упоредног проучавања Ћипика и Станковића долази се до закључка да круцијалну разлику између дела двају писаца представља однос породице према сексуалности. Док код Станковића породица стоји насупрот еротске жеље и обавеза према породици блокира жељу, код Ћипика породица не стоји насупрот сексуалности – ту улогу заузимају институције и служење догми²³. Код Станковића је породица представљена у кључу патријархалог система вредности и као таква показује неразумеваше за све сексуалне слободе које показује појединац унутар заједнице и оштро их осуђује. Са друге стране, када се те слободе јаве, што је најексплицитније показано у приказу Софкиних предака, оне бивају кажњене не само од породице и шире заједнице, него и од неке „невидљиве и немерљиве” силе која са собом носи апсолутно урушавање, где ће потомци страдати због греха својих родитеља. Љиљана Пешикан-Љуштановић у Станковићевим јунацима препознаје „заточенике лиминалности” чија је пропаст условљена огрешењем о обред прелаза – „они губе религијску чистоту и нарушавају благотворну комуникацију са светим – постају ритуално нечисти, неспособни као појединац и као колектив за успешан, плодотворан и благословен развој” (Пешикан-Љуштановић 2020: 102).

Као што је наведено, промене које долазе са новом епохом најочљивије су на плану односа према патријархалној култури и односима који владају унутар ње. Посебно се трансформише деловање жене, код које се рађа потреба да се одупре таквом систему и да изрази самовољу. Ипак, њено деловања углавном бива оцењено негативно, што је оно што епоха модерне преузима у наслеђе од реализма. С тим у вези веома је значајно поменути

²² Чолак ијекавизује име Станковићеве јунакиње која се зове Цвета.

²³ Изузетак је роман *За крухом*.

joш једног Станковићевог савременика – Милутуна Ускоковића, кога Деретић ставља у ред оних писаца из „Станковићевог круга” који су допринели развоју еротске књижевности код нас. Станковић у свом последњем интервјуу датом Бранимиру Ћосићу помиње Ускоковићев роман *Дошљаци* у контексту границе између уметности и порнографије са циљем критике скерлићевског реда који је завладао у књижевности²⁴.

Пишући о Ускоковићевим јунакињама, Радомир Ивановић наводи истиче доследност у ставу према жени и објашњавању њене психологије:

Изузевши ликове из најранијих књижевних покушаја, сви остали женски ликови своде се на један. Њега обавезно карактеришу ове особине: патријархалност, поштовање девојачке чедности, неговање култа брака и спремност да се том култу жртвује цео живот, страсти и пролазно задовољство (Ивановић 1968: 234).

Сличан став заузима и Бојан Чолак истичући да су „у Ускоковићевим романима женски ликови грађени готово искључиво типски, и то превасходно с ослонцем на категорије лепоте (допадања), вредноће и пожртвованости (способност да угуши властито Ја), и са основним страхом: да не остану уседелице” (Чолак 2013: 259). Станковићеве јунакиње немају страх од уседелиштва – код њих је присутнији страх од удаје, што посебно долази код изражаја код две највеће лепотице из његовог опуса, Софке и Коштане. За ове Станковићеве јунакиње проблем не представља удаја за недрагог, него удаја као обред иницијације који подразумева откидање од „старог” живота и губитак слободе. Јунакиње су углавном у оквирима патријархалне културе, а и када иступе из тог обрасца, за то сnose последице. За Зору, главну јунакињу романа *Дошљаци*, срећа се изједначава са жртвовањем. Под утицајем Милоша њен доживљај патријархалног система се мења – она почиње другачије да доживљава жене и њихов положаја у друштву, што доводи до тога да другачије посматра и себе, али ће на крају увидети своју грешку и вратити се на „прави пут”. Чињеница је да Ускоковићеве јунакиње долазе до спознаје да је патријархални образац оно што представља идеал. Оне се освешћују након ступања у сексуалне односе, на основу чега се долази до закључка да им је потребно огрешење не би ли дошле до спознаје. За разлику од њих, Станковићеве јунакиње се труде да успоставе контролу над страстима. И онда када их нагони воде, оне делују у оквирима патри-

²⁴ „Погрешка коју је учинио Скерлић и његова група са својим стилем још има својих жртава и данас. Тражен је као први услов једног књижевног дела, стил, коректно писање, углађеност. А тај стил је упропастио неколико српских талената, узмите само као пример Ускоковића и још неколико млађих. Све им је било шта ће критика рећи. Код Ускоковића, ако се сепате, има једино место, мислим у *Дошљацима*, где тако неки студенти поваљују неке студенткиње. И он, да би остао ‘у стилу’, напише просто на том месту: „И они пређоше границу”... То је Скерлићев грех. Нема ту, брајко, да они тамо ‘прелазе границу’, јер то не значи ништа, то је новинарска фраза. Има да се буде у таквим тренуцима или уметник или да се оде у порнографију” (Ћосић 2012: 23).

јархата, а када огреше, носе казну. Ипак, ни Софка ни Коштана нису на страни заједнице и немају свест да су се огрешиле о исту, него су заправо њене жртве. Станковићеве јунакиње углавном су искоришћене у односу неједнаких. Ипак, уколико се посматра њихово дејствовање, постаје јасно да се не могу све ставити у исти калуп слабих, недејствујућих жена. Поједине јунакиње показују чврстину карактера и покушавају да се одупру законима патријархалне средине. За њих би се пре могло рећи да нису истрајне у својој борби, него да су слабе жене. Поред тога, када атрибуира лепу жену, Станковићеве описи су углавном у знаку сензуалности и високе еротике, без порнографских пасажа. С друге стране, лепота Ускоковићеве жене је опипљива, а њен еротизам је прекомерно атрибуиран. Пример за то је опис Љубице из *Дошљака*:

Њен поглед је привлачио човека топлим миловањем; усне су јој се црвениле, сочне и насмејане, као располовљена јагода, а коса, обилата и густа, окруживала јој је главу као ноћ у шуми. Рамена су јој била јака, груди као брдо и цела структура снажна и ухрањена као да је била ћерка једне од оних наших сеоских попадија које остају вечито младе и испијају полиће пред механом (Ускоковић 1910: 44).

Иако се према тематизацији, психологизацији јунака, литерарном сензибилитету и стилу Борисав Станковић се значајно разликује од свог савременика Радоја Домановића, то их није спречило да се спријатеље. Радош Требјешанин пише о сусрету писаца и књижевним контактима, али и неспоразумима и сукобима заснованим на различитим политичким ставовима. И у једном и у другом писцу аутор налази „чувара патријархалног устројства”. За разлику од Домановића, који је „патријархални чувар сеоске идиле”, Станковић је „патријархални бранилац грађанске породице и класе која нестаје” (ТРЕБЈЕШАНИН 2010: 132). Као једну од најважнијих тачака мимоилажења писаца, Требјешанин наводи лик жене која је свеприсутна у Станковићевом делу, за разлику од Домановића који је „из свог дела збацио жене” (ТРЕБЈЕШАНИН 2010: 134).

За разлику од својих савременика, али и горепоменутих претходника који су испољавали тенденцију ка идеализацији патријархалног система вредности и доживљавају га „као утопијски систем којем се тежи” (Чолак 2013: 6), Станковић критикује начела истог. Патријархат се у његовом делу неретко појављује као узрок пада индивидуе и њене пропасти, што је најчешће мотивисано нежељеним браком. Драгољуб Влатковић закључује да је Станковић „први у нашој књижевности насликао и лице и наличје патријархалних односа” и „приковао патријархалност за зид срама” (Влатковић 2010: 284). Критика патријархата остварена је приказом индивидуалних падова узрокованих оштрим нормама које владају у друштву. Као жртве времена и средине подједнако се јављају и мушкарци и жене, а оно што Станковић посебно издваја од савременика јесте однос према женама страдалницама. Иако је да је на међи епоха жена неретко атрибуирана сексуалним епитетима, Станковићева јунакиња је чулна и сензуална више него сексуална.

Ипак, много важније од те сензуалности јесте самопосматрање и испитивање граница ероса. Станковићева јунакиња има свест о себи, а с обзиром да делује у патријархалом систему, она има страх од огрешења, због чега се често повлачи. Чињеница је да писци који су стварали у раном реализму дају слику смерне, патријархалне жене, мајке-заштитнице, док се код писаца у епоси модерне јавља распусна, страствена, ослобођена жена, која је, између осталог, свесна своје сексуалности и има потребу да задовољи своје телесне пориве. На основу свега наведеног, јасно је да Станковићев „искорак” у нову епоху није искључиво везан за избор тема, него је реч о комплексној изградњи ликова, при чему посебан акценат треба ставити на јунакињу романа *Нечистија крв*. Има ли се у виду да је проза модерне „заинтересована за човекову подсвест, за оно што је потиснуто и што чини његов унутрашњи мисаони или емотивни живот” (Поповић 2007: 445), роман *Нечистија крв* одговара свим наведеним захтевима. И у другим Станковићевим делима могу се препознати модернистичке тенденције када је у питању психологија јунака и осликавање индивидуалности, али и увођење одређених симбола које је, такође, неопходно тумачити у модернистичком кључу.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Влатковић, Драгољуб. Досадашња издања Станковићевих сабраних дела. Сунчица Денић (ур.). *Борисав Станковић у Врањанском гласнику*, зборник радова. Врање: Књижевна заједница Борисав Станковић, 2010, 264–290.
- Вукићевић, Драгана. Еротско криптограмско писмо и патријархални свет. *Romanoslavica LII/4* (2017): 99–105.
- Вучковић, Радован. *Модерни роман двадесетог века*. Београд: Службени гласник, 2013.
- Деретић, Јован. Еротско у делу Боре Станковића. Сунчица Денић (ур.). *Борисав Станковић у Врањанском гласнику*, зборник радова. Врање: Књижевна заједница Борисав Станковић, 2010, 189–192.
- Деретић, Јован. *Историја српске књижевности*. Просвета: Београд, 2004.
- Ђорђевић, Тихомир. *Наш народни живот*, књига трећа. Београд: Издавачка књижевна заједница Геце Кона, 1931.
- Ивановић, Радомир. *Милутинов Ускоковић*. Београд: Нолит. 1968.
- Јеротић, Владета. *Дарови наших рођака*. Београд: Задужбина Владете Јеротића, 2007.
- Копача, Јована. Оправданост Фројдове психоаналитичке парадигме у анализи романа *Нечистија крв* Боре Станковића. *Сарајевски филолошки сусрећи* 5, Зборник радова, књига 2. Сарајево: Босанско филолошко друштво. 2021, 80–94.
- Копача, Јована, Снежана Савкић. Инцест као вид табуизираних сексуалности у роману *Нечистија крв* Борисава Станковића. *Наслеђе, часопис за књижевност, језик, уметност и културу* 46 (2020): 251–267.

- Кочић, Петар. *Изабрана дјела*. Сремски Карловци, Нови Сад : Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2006.
- ЛАЗАРЕВИЋ, Лаза. *Пријовейке*. Београд: Нолит, 1975.
- МАТАВУЉ, Симо. *Изабране пријовейке*. Београд: Нолит, 1971.
- МАТАВУЉ, Симо. *Симо Майавуљ*. Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, Антологијска едиција Десет векова српске књижевности, 2011.
- МИЛАШИНОВИЋ, Светлана. *Романескни јунак српске модерне између индивидуалности*. Нови Сад: Филозофски факултет, 2015.
- НАЈДАНОВИЋ, Милорад. Оријентални колорит у ширем спектру локалне боје у стваралаштву Борисава Станковића, Светозара Ђоровића и Алексе Шантића. Сунчица Денић (ур.). *Борисав Станковић у Врањанском јласнику*, зборник радова. Врање: Књижевна заједница Борисав Станковић, 2010, 330–376.
- НИКОЛИЋ, Јована. Модернистски елементи у роману „Нечиста крв” Борисава Станковића. *Проблеми слов’янознавства*. Вип. 66. Львів. С. (2017): 125–132.
- ПАЛАВЕСТРА, Предраг. *Историја модерне српске књижевности: златно доба 1892–1918*. Београд: Српска књижевна задруга, 1986.
- ПАНИЋ-МАРАШ, Јелена. *Еројско у романима Милоша Црњанског*. Београд: Службени гласник, 2017.
- ПАНТИЋ, Михајло. *Основи српског пријоведања*. Београд: Завод за уџбенике, 2015.
- ПЕКОВИЋ, Слободанка. *Српска проза почетком 20. века: формално-стилске и тематске иновације*. Београд: Просвета, 1987.
- ПЕТКОВИЋ, Новица. *Два српска романа, Сјудује о Нечистој крви и Сеобама*. Београд: Народна књига, 1988.
- ПЕШИКАН-ЉУШТАНОВИЋ, Љиљана. Борисав Станковић – између традиције модерности. Станковић, Борисав. *Изабрана дела*. Нови Сад-Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2008, 5-49.
- ПЕШИКАН-ЉУШТАНОВИЋ, Љиљана. Заточеници лиминалности. *Пишем ти причу*. Нови Сад: Академска књига, 2020, 101–113.
- ПОПОВИЋ, Тања. *Речник књижевних термина*. Београд: Logos art, 2007.
- РАИЧЕВИЋ, Горана, Радослав Ераковић. Феномен кризе идентитета у српском роману 19. и 20. века. *Славистичка ревија* 59 (2011): 373–383.
- РАИЧЕВИЋ, Горана. *Лаза Лазаревић јунак наших дана*. Нови Сад: Академска књига, 2007.
- СКЕРЛИЋ, Јован. *Историја нове српске књижевности*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1997.
- СТАНКОВИЋ, Борисав. *Под окупијацијом*. Београд: Штампарија „Давидовић” Павловића и друга, 1929.
- СТАНКОВИЋ, Борисав. *Сабрана дела 1*. Београд: Просвета, 1956.
- СТАНКОВИЋ, Борисав. *Сабрана дела 2*. Београд: Просвета, 1956.
- СТАНКОВИЋ, Борисав. *Нечиста крв*, *Изабрана дела*. Београд: Народна књига, 1962.
- СТАНКОВИЋ, Борисав. *Кошћана * Таџана*. Београд: Просвета, 1970.

- Стољковић, Маја. *Драмски јунак у књижевности српске модерне (1890-1918)*, докторска дисертација. Београд: Филолошки факултет у Београду, 2015.
- Томин, Светлана. *Мужастивене жене српској средњеј века*. Нови Сад: Академска књига, 2011.
- Томић, Светлана. *Реализам и стварност – Нова тумачења прозе српској реализма из рогне персјејктивне*. Београд: Алфа универзитет, 2014.
- ТРЕБЈЕШАНИН, Радош. Сусрети Борисава Станковића и Радоја Домановића. Сунчица Денић (ур.). *Борисав Станковић у Врањанском власнику*, зборник радова. Врање: Књижевна заједница Борисав Станковић, 2010, 131–152.
- Тутњевит, Синиша. *Тачка ослонца*. Српско Сарајево: Завод за уџбенике и наставна средства, 2004.
- Ћипико, Иво. *За крухом*. Нови Сад: Матица српска, 1904.
- Ћипико, Иво. *Пауци*. Београд: Нолит, 1966.
- Ћосић, Бранимир. *Десет писаца – десет разговора*. Београд: Службени гласник, 2012.
- Ускоковић, Милутин. *Дошљаци*. Београд: Српска књижевна задруга, 1910.
- Фуко, Мишел. *Историја сексуалности: воља за знањем*. Београд: Просвета, 1982.
- Ценић, Вера. Жена у књижевном делу Борисава Станковића. Сунчица Денић (ур.). *Борисав Станковић у Врањанском власнику*, зборник радова. Врање: Књижевна заједница Борисав Станковић, 2010, 78–102.
- Чолак, Бојан. Проблем нечисте крви у роману „Нечиста крв” Борисава Станковића. *Источник*, год. 13, 49/50 (2004): 119–143.
- Чолак, Бојан. Етнографски аспект у проучавању проблема нечисте крви у роману „Нечиста крв” Борисава Станковића. *Браничево: часопис за књижевност, културну и друштвено питања*. год. 52, 1/2 (2006): 103–126.
- Чолак, Бојан. *Модели представљања патријархалној друштва у прози српске модерне*, докторска дисертација. Београд: Филолошки факултет, 2013.

Jovana Koranĳa

EROTOLOGICAL ANALYSIS OF STANKOVIĆ’S PROSE IN THE CONTEXT OF MODERN SERBIAN PROSE THROUGH THE PERSPECTIVE OF FEMALE CHARACTERS

Summary

The erotological analysis of Stanković’s literary opus, based on the analysis of female characters but also on the relationship towards the patriarchal community, confirms the writer’s innovativity, primarily in the domain of the ways he builds up his characters. A deepened psychologization, an awareness of their own sexuality and the limits of the body single out Stanković’s heroines in comparison to the heroines that can

be found in the work of his predecessors – Lazarević, Matavulj, Ranković, Ignjatović, as well as his contemporaries – Kočić, Matavulj, Ćipik, Uskoković, Domanović. When it comes to the relationship towards the patriarchal setting, it is obvious that Stanković simultaneously criticizes the patriarchal community and, on the other hand, the majority of his work has a motif of regret for the past times which nourished the patriarchal value system. The criticism of patriarchy is primarily based on the attitude towards an individual and strict norms that restrict his erotic being, while Eros should exclusively be interpreted as an impulse to live.

Висока техничка школа струковних студија у Новом Саду
kopanja@vtsns.edu.rs

Примљен: 21. марта 2022. године

Прихваћен за штампу јуна 2022. године

Др Страхиња Д. Полић

ПОЕМА – ТЕРМИНОЛОШКИ И(ЛИ) КОНЦЕПТУАЛНИ ГЕНОЛОШКИ ПРОБЛЕМ?

Рад се бави терминологским и општим књижевногенолошким недоумицама у вези са жанром поеме. У раду се прати процес конституисања овакве метајезичке праксе са циљем да се укаже на његову недоследност, као и на процесе његовог усвајања, најпре путем руске, али и енглеске књижевнонаучне традиције, а потом и истакне семантичка редукованост овог појма у нашој култури. Иако би требало да претендује на барем делимичну егзактност, општеприхваћени жанровски статус поеме се тако показује најпре као „камен спотицања“ књижевнонаучних анализа, како оних дела која традиционално називамо романтичарским поемама, тако и оних која припадају другим стилским формацијама.

Кључне речи: жанр, поема, књижевна генологија, књижевна терминологија, романтичарска поема, еп.

Жанр поеме несумњиво припада оној скупини генолошких концепата која доприноси учвршћивању скептицизма у погледу жанровских теорија.¹ Њен статус у репрезентативним књижевнотеоријским написима је без довољне књижевногенолошке егзактности и показује низ недоумица. Спекулативан статус поеме у српској књижевној науци понајбоље може потврдити самеравање репрезентативних жанровских маркера у пољу књижевнонаучних текстова који понајвише утичу на формирање метајезичког фонда, најпре речника, потом теорија књижевности, приручника итд. Резултат таквог подухвата требало би да, у апстрахованој перспективи, изнуди скуп жанровских обележја која припадају поеми.

¹ Појмовне нејасноће поводом поеме дају се уочити још и пре сагледавања њеног значењског опсега у оквирима засебних националних књижевности. Наиме, и сама етимологија речи недоследно се доводи у везу са грчком, односно латинском речју сродних, али не и истих значења (Поповић 1999: 15).

У време конституисања овог жанровског појма у српској књижевности истовремено егзистира низ сродних или синонимно схваћених одредница. Сâм појам несумњиво долази из руског метажанровског система. Ауторка најопсежније студије о српској романтичарској поеми, Тања Поповић, даје врло прегледан и исцрпан пресек најфреквентнијих термина којима се описују наратије у стиху с краја XVIII и током XIX века (*Дефиниције поеме у српском наслеђу* у: Поповић 1999: 49–66). Слободнији однос према књижевним жанровима у целој европској књижевности тог времена битно је условио и начине на које се перципира жанровски систем. Док са једне стране књижевно стваралаштво тежи ослобађању од стечених жанровских норми, свест о жанру покушава да нове књижевне текстове схвати и препозна у светлу традиционалних модела. Такав однос доводи до колизије између тадашње књижевне продукције и метажанровске праксе. Тања Поповић напомиње да конституисање појма поеме прати мноштво описних одредница као што су „песничка прича, поетска приповетка, поетска прича, приповетка у стиху, новела у стиху, мањи или ситнији спев, већа песма, епска песма, епски спев, уметнички спев, вештачки еп, јуначка песма, или једноставно спев“, те да „назив поема у значењу краћег епског дела полако продира и у нашу средину“ (Поповић 1999: 49). Колебања метажанровског система јасно дају до знања да постоји нужна потреба дискурсне заједнице² да нове текстове именује преко означитеља који упућују на сродне обликотворне модалитете који су јој већ познати и постоје у оквиру метажанровског дискурса.

Из наведених примера се закључује да новонастали књижевни текстови садрже јасан удео наративности, организованог у лирском обликотворном модусу а да, у зависности од дужине наратије аутори бирају пригодније одреднице (приповетка, новела, прича у стиху, поетска прича итд.). Препознавање епског начела међутим у пратњи је и друге метажанровске тенденције; синтагме „већа песма“, „епска песма“, „епски спев“, „вештачки еп“ и сл. упућују на генезу ових текстова, обезбеђују значењску везу са традицијом епског песништва. Појам поеме се уводи преко превода и „с почетка се користи само када се преузимају или превode одговарајућа дела из стране књижевности“ (Поповић 1999: 49). Може се донекле и рећи да термин у затеченој констелацији одредница² има улогу пренебрегавања стања хаотичности – претендујући да обједини значења свих појмова, поема *редукује њерминолошку ениропију*. Ипак, даљи расплет настале метажанровске ситуације имаће далекосежне последице по разумевање не само овог појма, већ и великог броја књижевних текстова који су њим именовани.

Позамашан број преведених текстова у српској периодици с почетка XIX века је у поднаслову садржао и одредницу „по(ј)ема“. Преводи Љермон-

² Појам дискурсне заједнице, одавно устаљен у пољу когнитивне поетике, представља проширено значење појма „интерпретативне заједнице“ (interpretative community), а односи се на културно детерминисан модел према ком одређена група дели исти начин разумевања и читања културних артефаката (Стоквел 2002: 33).

товљевог *Демона*, Поовог *Гаврана* (са руског језика) и других текстова често су били жанровски означавани овим термином (Поповић 1999: 51). Увођење појма поеме преко руске књижевности јасно илуструје белешка Димитрија Милаковића приликом представљања прегледа светског песништва у листу *Грлица*. Користећи се метафором „царства поезије“, аутор је дели на горњу и доњу (50). Подела несумњиво почива на вредносном критеријуму у складу са класицистичком идејом о вишим и нижим стиливима. Посебно је занимљив појам којим аутор именује дела из „горњег царства“. Наиме, Хомер, Вергилије, Тасо, Милтон и други представљају цареve, а „престони град ове провинције називао се негда Епическа поема“. Тања Поповић у својој студији наводи пример ове белешке ради установљивања термина у српској традицији, али у исто време није указано на то на какве текстове се појам односи. Сасвим је јасно да се поемом овде означавају репрезентативна дела епске књижевности. Милаковић термином „епическа поема“ маркира два миленијума традиције епског песништва и, упркос њиховој временској и поетичкој удаљености, именује оно што се у савременој теорији жанрова назива епом или епопејом. Ова важна чињеница показује да се термин поема, будући наслеђен из руске традиције, у нашој књижевности афирмише не само као генолошки термин који именује нови књижевни жанр, већ и као синоним за *еј* или *сјев*. Разлог таквој употреби није тешко објаснити – реч је о простом преузимању руске метажанровске праксе³ у којој поема фигурира као појам којим се именују начелно сва дела епске књижевности. Поема се, према томе, у српској књижевној науци јавља као *нов њојам регукованой семантичкој ојсеја*, чије је увођење за циљ имало именовање нових жанровских ентитета.

Конституисање појма поеме у нашој књижевности, као што је већ речено, прати сложена стваралачка динамика под окриљем нових поетичких тенденција. Могло би се рећи да она улази у поље српске метажанровске праксе са циљем да се „испрати“ нова књижевност. Процес жанровског самеравања са делима претходника подстакао је књижевне мислиоце на трагање за новим одредницама. У тексту Дамјана Павловића поводом *Ђурђевић сѣујова* Лазе Костића, песнику се замера што меша приповедање, описе, рефлексију и своје лично расположење, те ствара дело које не улази ни у епску нити лирску врсту, те се наводи како је „почео песму писати, кад још са садржајем није био начисто“ (Поповић 1999: 52). Слична дискусија о поеми јавља се у енглеској, а потом и у руској књижевности, најпре поводом текстова песника нове генерације, у првом реду Пушкина.

Поред оваквих полемичких приказа којима се указивало на деструирање чистоте традиционалних жанрова, било је и покушаја да се о њиховој динамици говори без аксиолошких претензија. Поједини аутори су настојали да песничке облике представе у широј генолошкој перспективи. Матија Бан,

³ Отуда и не изненађује чињеница да *Гавран* Едгара Алана Поа има ту одредницу, будући да је реч о руском преводу.

иако се не користи појмом поема, говори о епској књижевности – уз велике епове, он наводи епске јуначке песме, баладе и романсе, да би потом покушао да додатно проблематизује жанровски статус епа; увиђајући разлике међу појединачним текстовима, Бан говори о великом, осредњем и малом епу (нав. према Поповић 1999: 58). За Бана, његова дела *Прометјеј* и *Лазар, новски војвода* су „мали епи“, за које Тања Поповић истиче да „данас сврставамо у поеме“ (59). Чак и када би се избегло (иначе методолошки склиско) априорно приписивање књижевног текста неком жанру само на основу ауторовог метажанровског коментара, сâм избор тематике, јунака и узвишеног тона у наведеним двама Бановим поетским делима указује жанровску сродност са традицијом епа. Теорија књижевности Ђорђа Малетића са друге стране настоји да направи разлику између епа и „поетске приповетке у ужем смислу“

Она и јест више него некакав други овог рода спев са свима врло сродна, па због тога је тешко повући границе њене области. Међутим даје се њено суштаствено својство отприлике на ово свести: поетска приповетка представља какав прост догађај, узет из обичног живота, или који је бар истинском животу подобан, а занимљив је и карактера озбиљног и комичног. У њој нема великог заплета, ни епизода, као у епу и роману, Простота дакле радње и плана, непрестани одношај радње на главно лице, у ком певац сву важност и пажњу прикупља, лак преглед целог и живо представљање карактеришу поетску приповетку. Она не жели да подучава као басна, нити нарочито да обузме срце као балада или романс. Облик јој је метрички (чим се разликује од новеле) па понајвише и са сликом; али јој размер није прописан (Малетић, *Теорија њоезије. По најновијим њисцима* 1854: 206–207 у: Поповић 1999: 56).

Наведени цитат указује на метажанровску потребу да се нови књижевни текстови генолошки одреде са јасном свешћу о њеној сродности са претходницима и са чињеницом да је „тешко повући границе њене области“. Да су те границе врло трусне потврђено је већ првим исказом: за аутора *Теорије њоезије* овај жанровски модус је и даље „овог [епског – С. П.] рода спев“. Жанровска дескрипција полази од момента сродности („са свима врло сродна“), а тек потом се наводи њена дистинктивна разлика. Сходно томе, примећује се да тадашња књижевнотеоријска мисао о обликотворним преиначењима епске поезије уважава *жанровску конјиннуалност* и нове текстове посматра са свешћу о жанровској матрици из које происходе. „Поетска приповетка у стиху“, како је Малетић види, уједно је и најближа и најцеловитија књижевногенолошка експликација *романтичарске њоеме* коју је утврдила књижевна наука XX века.⁴

⁴ Студија Виктора Жирмунског о романтичарској поеми управо наводи ова дистинктивна обележја: нова тематика окренута појединцу („нема великог заплета“), окренутост приватном животу и свакодневици уместо херојским подвизима јунака, а као „центрипеталну силу“ Жирмунски управо види новог јунака (Жирмунский 1978: 31), односно, речима

Наведени примери показују да је потреба књижевне праксе XIX века за означавањем нових текстова у знаку првобитног лутања за појмом. Почетну термилошку збрку многобројних синтагматских одредница књижевна пракса превазилази увођењем појма поема, чија се афирмација коначно остварује у радовима најзначајнијих књижевних теоретичара у наредном веку

Термин поема у значењу романтичарске стиховане приче или епског дела са израженим лирским елементима у српској науци о књижевности помиње се тек негде у другој половини XX века (Поповић 1999: 8).

За Драгишу Живковића поема представља „обимнију песму, у којој се преплићу елементи лирске поезије са наративним елементима” (Живковић 2001: 609). Дакле, аутор школске *Теорије књижевности* као детерминишућу карактеристику поеме види преплитање лирских и епских, односно наративних елемената. Друго обележје пак не представља прецизну жанровску квалификацију. Питање обима остаје непрецизно; облик компаратива придева „обиман“ највероватније има дистинктивну улогу у односу на лирску песму и еп, стављајући поему на међашку позицију, иако удео наративности дистинкцију између лирске песме и поеме већ чини подразумевајућом. Не улазећи дубље у питања генезе овог жанра, аутор напомиње да је родоначелник поеме Џорџ Гордон Бајрон, оставивши недоумице поводом релација са жанровима који су имали утицај на њено конституисање. Док Живковић поему дефинише као „обимнију песму“, за Тању Поповић она је пре свега „краће епско или епско-лирско дело у стиху, приповетка у стиху“ (Поповић у: РКТ 2007: 538), а Миливој Солар је види као „нешто краћу стиховану врсту“ (SOLAR 2005: 199), чиме се питање њеног обима додатно проблематизује. За Зденка Лешића поема се односи на „нарочито веће пјесме какве су на основу усмених балада и романи створили романтички песници који су уз помоћ једне лабаве фабуле развијали дуги поетски текст изразите емоционалности” (Лешић 2008: 341). Наведени коментари показују да сви проучаваоци полазе од питања *обима као одређујућеј својства*.

Критеријум дужине наратије у стиху разматран је и у оквиру других националних књижевности. Немачки англиста Херман Фишер у својој студији о наратијама у стиху енглеског романтизма дискредитује критеријум дужине текста као одређујућег жанровског својства. Корпус текстова обухваћених Фишеаровом студијом *Romantic Verse Narrative: The History of a Genre* није одређен према обиму с обзиром на то да га аутор сматра „недовољно релевантним аспектом у питањима жанра“ (FISCHER 1991: 55). Не поричући утицај епа, баладе и витешког спева/романа на обликовање романтичарских наратија у стиху, Фишер напомиње да би се могло рећи да је

Ђорђа Милетића – „непрестани одношај радње на главно лице, у ком певац сву важност и пажњу прикупља“.

„просечна дужина баладе краћа од просечне дужине витешког спева, као и да је најдужа балада опет краћа од најкраћег епа“, али се не може рећи да романтичарска нарација у стиху постаје балада само зато што је кратка, или да постаје еп због тога што је дуга“ (55).

Наведени закључци недвосмислено упућују на одсуство усаглашености приликом разматрања обима поема, наводећи на закључак да је недостатан као критеријум жанровске самосвојности, односно нефункционално и неодређено дистинктивно обележје. Са друге стране, око елемента наративности у оквиру лирског обликотворног модуса постоји консензусни став. Но, једно обележје не може бити пресудно за издвајање засебног жанра, нарочито ако се узме у обзир да целокупно епско песништво почива на фабулативности, од епа, преко баладе, романсе итд. Тако посматрани, ови књижевни жанрови би припадали истом генолошком концепту.

Наредни књижевнонаучни консензус у вези са поемом у досадашњој књижевној науци на овим просторима постигнут је приликом утврђивања тренутка у ком поема достиже свој зенит, како у погледу уметничких домета, тако и у броју објављених дела. Поема се „у већини случајева односи [се] на творевине настале у епохи романтизма, у којој су наглашени процеси мешања књижевних врста“ (РКТ 1986: 567). Да се поема превасходно односи на текстове настале у романтизму потврђују и остали горепоменути проучаваоци. Но, тим тврдњама се не постиже превише, будући да историјско-поетички увиди или изостају, или се разилазе. На основу свих наведених теоријских покушаја да се одгонетне питање *йорекла* поеме тешко је пронаћи јасан одговор. Чини се да такву ситуацију одржава неколико књижевнонаучних проблема – термилошка недоследност, појмовна неуједначеност, различити методолошки обрасци и свакако национална и културна условљеност оваквих текстова у простору европске књижевности.

Књижевни теоретичар који је на овим просторима ту ситуацију понајвише препознао је Миливој Солар. Хрватски проучавалац износи неколико кључних ставова по питању овог жанра. У поглављу „Типови и врсте епске поезије“ *Теорије књижевности* Солар наводи различите поджанрове епа. Уз херојски, религиозни, идилични, животињски, дидактички и комички, аутор наводи и пример *романтичног епа* „који је углавном одређен припадношћу епохи романтизма односно романтичарском тенденцијом према мијешању елемената епске и лирске поезије“ (SOLAR 2005: 196). Разлог због којег Солар користи генолошки термин „еп“ мотивисан је чињеницом да се понекад „и називи епска пјесма и поема схваћају као ознаке одређених књижевних врста, мада они изворно имају широко и неодређено значење“ (SOLAR 2005: 196). Аутор се овде заправо дотиче *кључних* питања у вези са поемом. Ниједна од претходно наведених дефиниција не постиже довољан ниво егзактности управо због историјскопоетичких празнина која се ни у једном приступу не отклањају, већ се само пренебрегавају у циљу постизања привидне теоријско-методолошке јасноће. Будући да је Солар само указао на

проблем, али није понудио научну експликацију којом би се могао отклонити, покушај да се он испита чини се нужним за даље бављење поемом.

Један од начина представљао би указивање на статус овог жанра у књижевнотеоријским приступима других европских култура. Будући да је заснивање (или по другима врхунац) овог жанра везано за романтизам, у првом реду за дела Џорџа Гордона Бајрона и Александра Сергејевича Пушкина, наведени аутори усмеравају сагледавање књижевнотеоријске представе о жанру поеме ка његовом положају у енглеској и руској култури. Такође, показује се да је Соларов коментар о проблематичној позицији поеме у оквиру жанровског система утемељен управо на релацијама метажанровских пракси у српској и другим европским књижевностима, о чему ће се у даљем току рада више говорити.

Историја идеје о жанру стимулисала је најразнородније приступе, а њихова применљивост у домену конкретних националних књижевности нужно подразумева и прилагођавање њиховим особеностима. Дискурс о жанру није и не може бити независан од заједнице њених корисника, као ни од књижевноуметничких текстова које настоји да објасни. Та врста „адаптације“ уочљива је на свим нивоима жанровског проучавања текста. Примера ради, пође ли се од питања термилолошких одређења жанрова, сасвим је јасно да њихова примена на текстове зависи од раније метадискурзивне праксе. У књизи *Модерна теорија жанрова* Дејвида Дафа нарочита пажња посвећена је проблему *жанровске свессти* (genre-consciousness). Трагом теоријског приступа Јурија Тињанова, који први актуализује ову димензију у проучавању жанра, Даф објашњава да је у питању

Свест о жанру обзнањена кроз ставове одређеног аутора или периода: свест која има свесну компоненту, манифестовану кроз експлицитну употребу генеричких категорија и терминологије писаца, критичара, продаваца књига, издавача, библиотекара и других културних институција (...) (DUFF 2009: 13).

Генолошки термин „поема“ у том смислу више него јасно илуструје историјску и друштвену условљеност жанровске свести. Историја овог појма у европској књижевности показује различиту генезу и примену. У руској књижевности овај појам има динамичан развој; испрва означава „било које епско дело“, да би касније у двадесетим годинама XIX века попримио „значање романтичне новеле или приче у стиху“ (Поповић 1999: 15).⁵ Дакле, генолошки појам „поема“ постаје означитељ за две групе генолошких објеката (конкретних жанрова). Термилолошка проблематика се међутим овде не исцрпљује. Тања Поповић у својој студији посвећеној српској романтичарској поеми истиче да је „управо у енглеском наслеђу у доба романтизма

⁵ Притом, треба истаћи да се првобитно значење појма у руској науци о књижевности никада није изгубило, што потврђују многобројни текстови о генези и одликама поеме (в. Поповић 1999: 25–41).

(тј. у Бајроновом стваралаштву) установљена поема као специфичан песнички облик, а да је у руској поезији она прихваћена и даље развијана као један од најзаступљенијих и најпопуларнијих поетских жанрова“ (Поповић 1999: 8). Проблематичан статус жанра произилази из чињенице да у енглеској књижевности – упркос начелном прихватању идеје да је у њеним оквирима „установљена поема“ – не постоји генолошки појам којим се тај установљени жанр именује. То значи да у енглеској књижевности не постоји метади-скурзивна пракса која би пратила формирање жанра поеме, бар не онако како се то одвија у српској књижевној науци. Парадоксалност овакве ситуације до сада није покренула књижевну науку да потражи узроке за ову врсту „раскорака“ између метажанровске и жанровске еволуције поеме. Из ког разлога енглеска књижевна мисао није изнедрила термин којим би се описала ова књижевна појава?

Зачуђујуће је да приступ поеми у нашој књижевној науци своје становиште црпи из два одвојена културна простора. Док се са једне стране за жанровски темељ поеме узима енглеска књижевност и пресудни Бајронов утицај, термилошки модел преузет је из руске традиције. Наведена ситуација отворила је пут мноштву недоумица. Уколико погледамо енглеску метажанровску праксу, приметиће се одсуство заједничког теоријског става поводом текстова које, са становишта руске књижевне теорије, називамо поемом. Магловитост овог поља изучавања добро илуструје коментар Хермана Фишера, који се посебно бавио нарацијама у стиху у енглеском романтизму

За ову грану литературе не постоји обједињујућа терминологија и не постоје жанровске регулативе. Готово је немогуће одредити које дужине, метра, нивоа стила и стилистичких атрибута или тема су укључене у њу, а чак нема ни општеприхваћеног имена за овај жанр (ФИШЕР 1991: 2).

Најзначајнији речници књижевних термина истим текстовима приписују различите генолошке термине. Илустративан пример може бити управо Бајроново стваралаштво, будући да му књижевна наука у погледу поеме приписује статус родоначелника. Најшире, „кровно“ одређење за књижевне текстове у које би спадали и они које називамо поемама (према руској књижевној генологији) у енглеској традицији представља „наративна поезија“ (narrative poetry). Наративна поезија за аутора једне оксфордске енциклопедије књижевних термина (*The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*) представља тип поезије у коју спадају баладе, епови и стиховане романсе које „причају приче“.⁶ Даље, у одредници *Пикарски роман* Крис Балдик истиче да је шире значење овог термина применљиво на наративе са „лабавијом“ структуром епизода окупљених око средишњег јунака, најчешће

⁶ „Narrative poetry is the class of poems (including ballads, epics, and verse romances) that tell stories, as distinct from dramatic and lyric poetry“ (BALDICK 2001: 166).

укљученог у дугу авантуру“, наводећи романе попут *Дон Кихота* Мигела де Сервантеса и *Тома Џонса* Хенрија Филдинга, да би на крају додао и пример „наративне песме“ *Дон Жуан* као „ретког примера пикарескне приче у стиху“.⁷ Наведена одредница вишеструко је проблематична са становишта традиционалне књижевне генологије. Балдик за *Дон Жуана* користи три генолошка појма: он је „наративна песма“, „пикарска прича у стиху“ и може се посматрати као жанровски модалитет у оквиру надређене скупине „пикарског романа“. Однос међу овим појмовима се може схватити инклузивно, кроз поджанровски и жанровски однос, па би према томе *Дон Жуан* био поджанр „наративне пикарске приче у стиху“ која припада жанру пикарског романа. Занимљиво је да ће Балдик у одредници за илустровање „сатирично-херојских“ дела ово придевско одређење, најчешће примењено на жанр сатирично-херојског епа, поново употребити Бајроновог *Дон Жуана*, овај пут означеног као „сатирично-херојску песму“ („mock-heroic poem *Don Juan*“), истакнувши да је поменути текст његов маркантан пример (Балдик 2001: 159). Међу свим наведеним одредницама не препознајемо поему као аутономну књижевну појаву.

Знатно исцрпнији речник књижевних термина, Премингера и Броганова енциклопедија поезије и поетике (*The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*) доноси додатне информације о пореклу и природи текстова које најчешће именујемо поемама. У одредници *Еп* аутори нуде систематичан књижевноисторијски развој овог жанра, а занимљиво је да се управо у њему наводе примери које карактеришемо као поеме. Наиме, одредница прати трансформацију епа од антике до савремене књижевности. Еп је „дуга наративна песма која прати појединца или групу херојских јунака и односи се на историјски догађај, попут рата или освајања, или пак херојске потраге или каквог другог значајног митског или легендарног подухвата који игра кључну улогу у традицијама и веровањима културе из које долази“⁸ (ПРЕМИНГЕР – БРОГАН 1993: 361). У блиској вези са социокултурним, естетским и идеолошким променама, еп пролази кроз низ модификација – испрва у нераскидивој спрези са митолошком основом и формулативним обележјима усмене књижевности, еп усваја искуство наредних времена. Надаље се као битан моменат у развоју епа истиче период средњег века, у ком долази до његовог постепеног демитологизовања и инкорпорирања

⁷ „In the looser sense now more frequently used, the term is applied to * NARRATIVES that do not have a picaresque as their central character, but are loosely structured as a sequence of episodes united only by the presence of the central character, who is often involved in a long journey: Cervantes' *Don Quixote* (1605), Henry Fielding's *Tom Jones* (1749), and Mark Twain's *Adventures of Huckleberry Finn* (1884) are examples of novels that are referred to as being wholly or partly picaresque in this sense, while Byron's narrative poem *Don Juan* (1819-24) is a rare case of a picaresque story in verse“ (BALDICK 2001: 193-194).

⁸ „An e. (epic – C. П.) is a long narrative poem that treats a single heroic figure or a group of such figures and concerns an historical event, such as a war or conquest, or an heroic quest or some other“.

библијских наратива. На место античке идеје о судбини долази идеја о божанском провиђењу, а напоре доводи се и продор историјског материјала (тематизација историјских догађаја из националних историја). Фузија различитих утицаја доводи до разликовања хришћанског, витешког, хомерског и других епова. Његова судбина, према ауторима овог лексикона, таква је да се након вишевековних трансформација у периоду романтизма коначно дезинтегрисао и доживео низ варијација под снажним утицајем антижанровске природе романтизма. Експериментисање са различитим облицима наратива у стиху доводи до Вордсвортових, Бајронових, Пушкинових и других остварења. На самом крају одреднице, судбину епа у XX веку аутори виде у „епопејским“ наративним захватима, попут *Уликса* Џејмса Џојса или у „модерној дугој песми“ какве је писао Езра Паунд (в. PREMINGER – BROGAN 1993: 361–375).

Наведени примери указују на важан метажанровски аспект приликом проучавања поеме. Енглеска књижевна традиција дакле *не ђознаје* поему као засебни литерарни жанр.⁹ Са друге стране, књижевнонаучни погледи који су установљени у руској, а на основу ње и у другим словенским културама, у мањој или већој мери теже ка жанровској диференцијацији поеме и других наратива у стиху. Будући да обе научне традиције говоре о истим текстовима, а донекле заузимају и близак став поводом њихових обележја, сасвим је јасно да је разлика у различитом теоријском приступу овим текстовима.

Било би потпуно погрешно тврдити да руска књижевна теорија поему посматра као самониклу појаву. Највећи број студија настоји да поменути жанр контекстуализује са циљем да се укаже на њену генезу и у том смислу она не дивергира од претходно истакнутих тврдњи англоамеричке теоријске поетике. Традиција историјскопоетичког приступа управо почива на пионирским радовима Александра Веселовског, а потом и у теоријским радовима Елеазара Мелетинског, Михаила Бахтина и њихових потоњих настављача. Кључна разлика настаје оног тренутка када књижевно-генолошка методологија долази до задатка да се поема *жанровски оишце* или *дефинише*. Док се у једној теоријској поставци они мартирају као резултати књижевне динамике, настале преобликовањем жанровских парадигми ранијих времена, без намере да им се подари жанровска аутономија, други приступ управо посеже за жанровском спецификацијом. Генолошки појам „поема“ тиме постаје метажанровски маркер за текстове одређених структурних или садржајних обележја и задобија статус аутономног жанра. Тања Поповић напомиње да се „свест о поеми или, тачније, о романтичарској поеми као о посебном облику, формирала много касније, и *ио само у словенским књи-*

⁹ Добра илустрација жанровске несамосталности потврђује понајбоље сама одредница „поема“ у Премингеровом речнику – експликација овог појма остварена је једино кроз упућивање на други појам, без иједне додатне реченице која би јој подарила жанровску аутономију – еп. („Поема“: see Epic.)

жевносћима“ (Поповић 1999: 28, курзив С. П.). Ипак, неопходно је обратити пажњу на метажанровску праксу у самом тренутку настанка песничких текстова које, како Поповић истиче, касније руска наука о књижевности препознаје као романтичарску поему.

Већ по појављивању књижевних дела која својом поетичком концепцијом наговештавају стилски преврат у руској књижевности, тадашња критика показује настојање да се нови текстови жанровски одреде. Књижевни ауторитети тог доба свесни уметничког новума који доносе писци нове генерације формирају идеју о романтичарској поеми. Цинични коментари Николаја Ивановича Надеждина поводом „нове поеме“ *Борски* Андреја Ивановича Подолинског [Андрей Иванович Подолинский] маркирају сва битна обележја нових песничких остварења: недовршеност фабуле, семантичке празнине, атипични јунак/антихерој, фрагментарна композиција. Надеждин нови облик иронично назива романтичарском поемком: реч је о новом књижевном роду на руском Парнасу, који скоковито шири епско богатство руске поезије.¹⁰ Иако само један од многих, наведени коментар поводом нове песничке струје у руској књижевности указује на потребу да се такви текстови жанровски маркирају. Међутим, идеја са којом „традиционално“ оријентисани критичари тог времена приступају њеном именовању посве је другачија од оне којом ће се водити књижевна наука у двадесетом веку. Очито је да се успостављање дистинкције између класицистичке и романтичарске поеме овде врши на основу аксиолошких (пред)убеђења. Представници класицистичке оријентације уводе дистинкцију како би нове текстове вредносно *осијорили*, док песници новије генерације пак прихватају успостављену дистинкцију како би потврдили свој превратнички и антикласицистички однос према књижевном стварању. Оно што је више него очигледно јесте да и једна и друга струја, упркос различитим погледима на будућност књижевности, има *свесћ* о жанру који (и о ком) пишу. Да је посреди јасно ослањање на постојеће знање о жанру и више него очигледна *жанровска веза* између два концепта показује и Надеждинова синтагма „нова поема“ – као што је и за Малетића нови жанровски модалитет „некакав други овог рода спев“. Полемика сходно томе почива у различитом односу према жанру и, у целини, разумевању стваралачког процеса.

Текстови Висариона Григоријевича Бјелинског понајбоље илуструју потребу да се романтичарско искуство представи кроз целовиту метажанровску концепцију. У значајном тексту *О њодели џеснищѣва на родове и врсте* (*О разделении поэзии на роды и виды*) Бјелински проблематизује класицистичку тријадну поделу књижевних родова и врста.¹¹ Студија Бјелинског

¹⁰ „Еще новые роды на нашем Парнасе: еще новая романтическая поемка! — От всего сердца поздравляем русскую Поезию! Ее эпическое богатство приумножается беспрестанно; оно растет не по дням, а по часам!..“ (Жирмунский 1978: 345).

¹¹ У писму Боткину, непосредно пре објављивања текста, Бјелински обавештава да му је намера, ако не да постави нове теоријске основе у приступу поезији, онда да бар „убије

уперена је против идеје о „чистим“ родовима и врстама и универзалности задатих књижевних обликотворних модуса. Дијахронијски приступ омогућио је Бјелинском да, под несумњивим утицајем немачке филозофије, укаже на дијалектичку природу родова и врста; тријадна подела се сходно томе не схвата као апстрактни скуп апсолутно раздвојивих чланова, већ као динамичко кретање есенцијалних механизма књижевног стварања. Узимајући пример драме, Бјелински показује да је присуство епског начела и те како изражено у античким делима, док се драмски текстови његових савременика заснивају на предоминантном лирском начелу. Класицистички антиисторизам у својим написима Бјелински приказује као неделотворан, указавши на историчност највећег броја књижевних родова и врста. За разумевање статуса поеме од нарочите је важности део у ком се аутор бави проблемима епске поезије. Она за Бјелинског своје корене има у освиту цивилизације: хегелијански схваћена, епска поезија је израз есенцијалних тема од суштинског значаја за народ који је у фази младости. Кратки епски облици, попут легенди, предања, моралних максима, пословица и др. представљају припрему за прве веће епске облике: космогоније и теогоније.¹² Први облик, будући да говори о постанку света путем деловања супстанцијалних сила, претходи другом, који настоји да индивидуализује те силе креирањем божанстава.¹³ Највиши облик епске поезије, „потпуну реализацију себе саме“ („полного осуществления самой себя“), Бјелински види у формирању епа, који у средиште свог поетског света смешта човека.¹⁴ Хомерова *Илијада* постаје идеал будућих епова, али Бјелински кључни заокрет види у Вергилијевој *Енеиди*¹⁵, који је по његовом мишљењу узор каснијим репрезентативним еповима европске књижевности: Тасовом *Ослобођеном Јерусалиму*, Милтоновом *Изгубљеном рају*, Волтеровој *Хенријади* итд. У овим критичким пасажима се поново учача генолошки проблем. Бјелински говори о епској књижевности, и наведена дела махом именује као епопеје (эпопеи), али на појединим местима искрсава, рецимо уз Вергилијеву *Енеиду*, и други генолошки појам – епска поема (эпическая поэма). И овај пример указује на то да у руској књижевности кроз историју коегзистирају два генолошка појма којим се описују исти генолошки објекти. Говорећи о романтичарској поеми,

стару реторику, пијетизам и естетику“ (Бјелински 1841: http://az.lib.ru/b/belinskij_w_g/text_0790.shtml).

¹² „Еще выше на лестнице развития эпоса находятся космогонии и теогонии древних.“

¹³ „В первых представляется возникновение вселенной из первоначальных субстанциальных сил, а во вторых индивидуализирование этих сил в различные божества.“

¹⁴ Епска књижевност у Бјелинсковој визури има упориште у антрополошким променама, па развој епске књижевности гледа као резултат или одраз процеса кроз које једна култура пролази. Формирање епа у неким културама касни, или се пак уопште не реализује. Као епски израз модерног времена Бјелински види у настанку романа.

¹⁵ Бјелински истиче утицај католичке цркве у рецепцији Вергилија, али наводи и ставове тадашње критике, попут француског критичара Ларапна (http://az.lib.ru/b/belinskij_w_g/text_0790.shtml).

Бјелински види процес мешања жанрова и истиче да, упркос потреби да се у време њиховог појављивања одреде као романтичарске поеме, треба третирали као лирске поеме које по својој форми и усмерености на догађај припадају епској књижевности.¹⁶ Дакле, на основу наведених примера да се закључити да: 1) метажанровска пракса у руској култури половином XIX века показује *тешњу* да се књижевни новум жанровски именује; 2) у пољу генолошких означитеља у исто време активно фигурирају два појма: еп (или епопеја) и поема; 3) постоји свест о жанровском континуитету који новонастали књижевну продукцију посматра у вези са епском традицијом.

Упркос свести о посебности нових песничких облика, наведени закључци показују недостатак јасног *мешажанровског апарата* којим би се статус потенцијалног жанра поеме разрешио. Ниједан књижевногенолошки приступ није разрешио кључне проблеме којима се потврђује жанровска аутономија неког текста: 1) шта су, ако их има, есенцијална или облигаторна својства новог жанра и којим жанровским својствима се наведени текстови удаљавају од претходних и тиме стичу легитимитет жанра по себи?; 2) одржавањем симултане употребе појмова „еп“ и „поема“ не само да не доприносе жанровском раслојавању текстова, већ и уносе арбитрарност у простор књижевногенолошког дискурса; 3) ако аутори попут Бјелинског виде у поеми процес „мешања жанрова“, на који начин оспорити хегеловску тврдњу да је поема само прелазни облик и резултат сукоба песничких и прозних стваралачких начела?

Каснији руски књижевнонаучни приручници нуде разјашњење терминолошке диглосије када су у питању дела која се у нашој књижевној традицији називају поемама. Наиме, реч је о необичној генези појма. Он се односи на ауторско епско песничко дело, наспрам обимних дела усмене епске поезије која се најчешће називају епопејама.¹⁷ Особени карактер поеме не пружа могућност за дистинговирање епске песме и епопеје, те се поема узима као обједињујући појам, с обзиром на то да се појам еп (епос) користи у значењу књижевног рода, а ређе ниже жанровске категорије.¹⁸ Једанаестотомна *Књи-*

¹⁶ „Хотя новейшие стихотворные поэмы, образцы которых представляют поэмы Байрона и Пушкина и которые в эпоху своего появления назывались романтическими поэмами, — хотя они, по явному присутствию в них лирического элемента, и должны называться лирическими поэмами, но тем не менее они принадлежат к эпическому роду: ибо основание каждой из них есть событие, да и самая форма их чисто эпическая.“

¹⁷ На овакву ситуацију упућује и Зоран Константиновић у одредници „Поема“ *Речника књижевних термина*: „У рус. литератури *ѝ*. означава свако обимније песничко остварење наративног и мисаоног садржаја“ (Константиновић 1985: 567).

¹⁸ *Велика руска енциклопедија* у 36 томова са друге стране успоставља дистинкцију међу овим појмовима, напомињући да се жанру поеме некада погрешно приписују и дела са другим жанровским атрибутима, какве су антички или старогермански епови, што би претпостављало да аутор одреднице међу овим текстовима прави дистинкцију усмена–ауторска књижевност („Иногда к П. неверно относят произведения, обладающие иными жанровыми

жевна енциклопедија (Литературная энциклопедия) напомиње да се поема може односити и на посебан жанр, „такозвану романтичарску поему“.¹⁹ То значи да се поемом означава низ жанрова епске књижевности, што потврђује и историјскопоетички преглед у наставку одреднице: поема се прати од лирско-епских синкретичких облика архајске уметности, античких епова, преко финских руна, руских билина и српских епских песама. Конкретно, у појашњењу је задржана визура присутна још у студији о књижевним родовима Бјелинског. Појава романтичарске поеме битно модификује поему „класичног типа“. На сличан начин приказана је и у *Енциклопедији књижевних термина и појмова (Литературная энциклопедия терминов и понятий)*, у којој се указује на њен развој из дидактичких и херојских епопеја (Хесиод, Хомер) па све до савремених примера у којима се јавља и облик безсижејне поеме (ЕКТП 2001: 781–783).

Покушаји да се у оквиру самосталних монографија или ширих књижевнотеоријских замаха стечени књижевногенолошки проблеми превазиђу најочљивији су у радовима руских теоретичара формалистичке провенијенције. Свакако да се међу најмонументалнијим доприносима у проучавању поеме истиче монографија Виктора Жирмунског *Бајрон и Пушкин: Пушкин и књижевност Зайага (Бајрон и Пушкин: Пушкин и западные литературы)*. Чувени руски теоретичар настоји да, пратећи утицај Бајронове поетике, укаже на процес формирања новог литерарног жанра у руској књижевности – романтичарске поеме. Жирмунски не трага за коренима поеме у руској књижевности; његов историјско-поетички фокус усмерен је превасходно на бајронистички утицај на Пушкина, који у оквирима руске књижевности има пресудан значај за формирање романтичарске поеме. Као и у српској, и у тадашњој руској књижевности постоји низ термилолошких одредница којима се именују новонастале наравије у стиху: прича, прича у стиху, кавкаска прича, донска прича итд.²⁰ Жирмунски указује на Бајронов утицај и

признаками и являющиеся по существу эпопеями (*Илиада, Одиссея, Песнь о Нибелунгах* и др.“) (<https://bigenc.ru/literature/text/3164503>). Развој епа у овој енциклопедији протиче мимо поеме, чије је елементарно обележје спој лирског и епског начела. Ипак, ни овде није изведена јасна дистинкција међу појмовима. Недоследност ових тврдњи потврђују бројни примери, па се тако као репрезентативна дела епопеје наводе Дантеова, Тасова, Ариостова остварења која су генолошки именована као – поеме.

¹⁹ „Эпическая песнь, «П.» (как большое эпическое стихотворное произведение определенного автора) и «эпопея» являются по существу разновидностями одного жанра, к-рый мы и называем в дальнейшем термином «П.», поскольку в русском языке термин «эпос» в его видовом значении (не как род поэзии) неупотребителен. Термин «П.» служит еще для обозначения другого жанра — так наз. «романтической» П., о чем ниже“ (<http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclop/le9/le9-2031.htm>).

²⁰ „Обычный подзаголовок (как в «Кавказском пленнике») «повесть», «повесть в стихах» или «турецкая повесть» («Гассан-Паша»), «киевская повесть» («Чернец»), «уральская повесть» («Чека»), «донская повесть» («Колдун»), «польская повесть» («Эмилия») и т. п., по примеру Байрона“ (Жирмунский 1978: 238).

поводом ових одредница. Енглески песник је својим делима неретко додавао поднаслове, најчешће додавањем речи „прича“ (tale).²¹

Пратећи књижевну периодику Пушкиновог доба, Жирмунски примећује да романтичарска поема постаје амблематични жанр руског романтизма јер сублимира поетичке ставове нове песничке генерације. Иако није имала утврђен генолошки термин, књижевна заједница препознаје иновативност надолazeћих песника. Полемички карактер двадесетих и тридесетих година деветнаестог века у том смислу близак је полемици поводом будућности француске драме неколико година раније (Жирмунский 1978: 11). У том смислу, уметничке особености „романтичарске поеме“ супротстављају се ранијем жанру „класичне поеме“.²² У овом опажању Виктора Жирмунског уочава се свест о литерарној динамици из које проистиче нови жанр. Такође, он подразумева да је поема као аутономни жанр постојала и пре романтизма. Постоји неколико важних информација у вези са поемом ранијег доба у овој монографији. Традиционални облик класицистичке поеме који је формиран у XVIII веку настао је по узору на античке и француске писце који, за разлику од Бајронових „источних“ и Пушкинових „јужних“ поема „не препознају мешање литерарних жанрова“. Управо је тенденција ка комбиновању жанровских модела опште и добро познато место романтичарског заокрета ка апологији субјективитета у процесу уметничког стварања,²³ па отуд и њихова критика стабилних жанрова.²⁴ Међутим, даљи коментари Виктора Жирмунског о „класицистичкој поеми“ нарочито збуњују: реч је жанру заснованом на спорој, сукцесивној нарацији, склоној детаљисању и дигресијама које му дају особен колорит. Фабула *ейојеје* узвишена је и херојска, приказани догађаји су од националног и историјског значаја, најчешће ратови, а јуначки подвизи дати су кроз традиционалну епску идеализацију.²⁵

²¹ На основу овога могло би се потврдити да је пракса ових подналова код нас дошла преко руских утицаја који, опет, стварају по угледу на Бајрона. Ипак, треба рећи да је тренд атрибуирања оваквог подналова био веома распрострањен у енглеској књижевности тога времена, те да се не везује искључиво за писца *Мазеје* (Fischer 1991: 4).

²² „Сплошной просмотр литературных журналов 20-х—30-х гг. XIX в. показал, что художественные особенности нового жанра «романтической поэмы» в противовес «классической поэме» XVIII в. представляли для тогдашней русской поэзии и критики вопрос чрезвычайно- актуальный“ (Жирмунский 1978: 10).

²³ Овде је важно указати на једну парадоксалност у вези са жанровском отвореношћу у периоду романтизма. Наиме, унаточ идеји о мешању жанрова и жељи за жанровским преступима, књижевни текстови који се убрајају у романтичарске поеме показују изразит степен стабилности. Снажан утицај Пушкиновог стваралаштва довео је до формирања јасних жанровских маркера, па се о романтичарској поеми може са сигурношћу говорити као о стабилном жанру у периоду романтизма, што потврђује и хиперпродукција овог жанра у руској књижевности (в. Млн 1976; Жирмунский 1978).

²⁴ „Классическая поэтика не признавала смешения литературных видов и строго обозначила границы, приемы и задания каждого из них“ (Жирмунский 1978: 28).

²⁵ „Сюжет эпоса — возвышенный, героический: изображаются события национальной и исторической важности, обычно великие национальные войны; изображаются

Као и у време зачетка идеје о романтичарској поеми, и у коментарима Жирмунског опажа се *појмовно колебање* – руски теоретичар „класицистичку поему“ у наставку експликације њених поетичких одлика користи појам „епопеје“. Сходно томе, класицистичка поема се перципира двоструко – у релацији са романтичарском поемом она призива синтагматско жанровско одређење којим ће се указати на превазилажење жанровских конвенција и постепено формирање новог жанра који произилази из њега. Са друге стране, када се нуде њена жанровска обележја, она се перципира као *епопеја*, управо због карактеристичних обележја које поседује. Према томе, Пушкинова или Бајронова дела генолошки се одређују као романтичарске поеме, иако би једнако применљив могао бити и генолошки појам „романтичарска епопеја (или еп)“. У појединим пасажима Жирмунски Пушкинове и Бајронове песничке текстове назива „лирским поемама“. Следствено томе, може се закључити да руска наука о књижевности не разрешава појмовну неодређеност ни у XX веку.

Жирмунски није једини руски теоретичар у чијим се радовима опажа оваква неусаглашеност. Борис Томашевски дефинише поему на трагу Бјелинског, наводећи као репрезентативне примере европске поеме: Дантеову *Божанственоу комедију*, Ариостовог *Побеснелог Орланда*, Тасов *Олобођени Јерусалим*. Ново доба поеме за Томашевског отпочиње са романтизмом, која је по свом обиму много мања од *еписке поеме* (нав. према Поповић 1999: 29). Уз поему, као краће облике приповедања Томашевски истиче баладу и басну, па се из тога да приметити да се овакво жанровско одређење осетно приближава англоамеричком гледишту о епском песништву које обједињује наведене текстове.

Други руски теоретичар, А. И. Соколов, истиче да је поема „свако приповедачко дело у стиху“²⁶ или *одређени вид* песничког приповедања“ (нав. према Поповић 1999: 31). Соколов говори и о развоју поеме: креће се од високопарног тона, од херојских ка комичним темама које отварају пут „причама у стиховима“ или „новелистичкој поеми“ која се уочава у романтизму и реализму. Стварање поеме се везује за два процеса: „покњижавање фолклора“ (уношење уметничког и канонског у фолклорну основу) и „фолклоризација књижевности“ (писање у духу народног наслеђа) (32–33). Соколовљеви ставови опет показују доминантну тежњу руске науке о књижевности да о поеми говори са аспекта историјскопоетичке процесуалности и са јасном свешћу о жанровским меандрима којима се кретала.

Наведени приступи, без обзира на теоријско-методолошку или временску удаљеност међу њима, почивају на блиским генолошким терминима. Иако се у српској књижевној науци неретко истиче самодовољност поеме

высокие и прославленные герои, «мужи совета и войны», их доблести и подвиги в традиционной эпической идеализации (29).

²⁶ И други руски проучаваоци, попут Тимофејева и Турајева, наводе стиховану организацију као дистинктивно обележје овог жанра (према Поповић 1997: 36–37).

као генолошког концепта, посреди је наслеђени семантички амбигвитет из руске традиције. Дела која се називају поемама стога представљају низ блиских и сродних жанрова, како у руској, тако и у српској књижевној науци.²⁷ Кључна разлика је у томе што је у српској књижевној науци поеми дариван статус *моносемичној генолошкој појми*, док се у руској науци о књижевности готово увек рачуна на његову полисемичност. Оваква метажанровска ситуација оставља далекосежне последице на српско поимање текстова који припадају жанру романтичарске поеме или су у неком апекту њој сродни.

Превазилажење оваквог термилошког метежа може се остварити једино радикалном изменом књижевногенолошког појмовног регистра. На основу претходно указане историје критичког појма „поема“ у руској књижевној традицији, као и на његово одсуство у англоамеричкој, термилошка недоследност на коју упозорава Миливој Солар добија неопходну аргументованост. Као што је већ напоменуто, Солар термину „поема“ противставља жанровску одредницу „романтичарски еп“. Оваквом термилошком супституцијом пружа се нужна дијахронијска ширина и са њом могућност да се напације у стиху у доба романтизма посматрају у светлу свеукупне традиције епског песништва. Иако се и у руској науци јавља термилошка недоследност и осциловање међу генолошким појмовима (као што је случај са појмовима романтичарски еп–романтичарска епопеја), она није толико далекосежна. За разлику од метажанровске праксе у српској књижевности, у којој се генолошки појам „поема“ преузет из руске традиције перципира (или се бар од њега *очекује* да буде) као једнозначна одредница за релативно прецизан скуп генолошких ентитета, у руској постоји свест о знатно већој блискости генолошке појмовне релације поема–епопеја. Последице оваквог „позајмљивања“ термина су, чини се, оставиле далекосежан ефекат по историјскопоетичке приступе епском песништву у српској науци о књижевности. Руска књижевнонаучна мисао јасно маркира тренутак у ком еп (односно поема) доживљава значајну жанровску модификацију и (у једном кратком периоду) стиче довољан степен стабилности који пружа легитимитет њиховој метажанровској спецификацији. Сходно томе, дужи наративни поетски текстови у доба романтизма нису самоникле појаве, већ су жанровски ентитети који су, посредством специфичних социокултурних и поетичких струјања осетно изменили жанровске конвенције епа. Супротно томе, српска књижевнонаучна мисао формирала је сасвим другачију жанровску свест о поеми.

²⁷ Нешто слична ситуација приметна је у другим словенским културама. У пољском *Речнику књижевних родова и врста* (2006) који су приредили Гжегож Газда и Словиња Тинецка Маковска поема се одређује као „појам врсте нејасних граница“ (РКРВ 2015: 789). Приписана му жанровска стабилност, као и епско-лирски статус, али му се не пориче веза са „према поетској традицији грчког и римског епа“ (789). Додатно, *Речник* наводи и низ поджанровских модалитета овог жанра: поему годишњег циклуса, описну поему, херојско-комичну поему, али и чисто пољски варијетет – поему која се развија („*poemat rozkwitający*“).

Напоследку, сасвим је јасно да је генолошки појам „поема“ вишеструко проблематичан за српску књижевну генологију, а следствено томе и књижевна тумачења у историјској перспективи. Стога је неопходно понудити терминолошки модел којим би се то могло превазићи. Идеја о редукцији појмовног регистра, као један од видова тог разрешења, могла би се реализовати на два начина. Први модел би подразумевао појмовну *редукцију самој генолошкој појми поеме*. То би значило да се поема односи само на оне генолошке ентитете који настају у доба романтизма, односно да би означавала скупину текстова који су у ранијој жанровској класификацији били именовани кроз синтагматско одређење – романтичарска поема. Недостатак овакве појмовне редукције почива у одржавању жанровског дисконтинуитета, што је са дијахронијског становишта изразито неутемељено. Са друге стране, текстовима обухваћеним овим појмом се даје квалитет жанровске специфичности.²⁸

Овакво метажанровско колебање би се могло наслутити и у приступу Тање Поповић, ауторке која је изразиту пажњу посветила управо проучавању поеме у нашој књижевној науци. Уколико се погледају обе монографије посвећене овом жанру, већ се у наслову уочава окретање широј жанровској перспективи. У другом наслову, *Поема или модерни ей* међу генолошким терминима успостављен је напоредни однос који их семантички приближава. Иако је прва студија, *Српска романџичарска поема*, превасходно била посвећена књижевним текстовима из периода романтизма, у нужним историјско-поетичким екскурсима се неретко уочавало потреба за успостављањем књижевногенолошког континуитета између књижевних дела насталих пре романтизма и анализираних поема. Стога се чини да је њена друга студија, *Поема или модерни ей*, својеврстан покушај методолошког превазилажења ранијих истраживачких проблема. Иако мање исцрпна од претходне, основна научна поставка студије показује потребу да се упитан генолошки статус поеме превазиђе смештањем у ширу дијахронијску раван, са израженијом свешћу о жанровској релацији са традицијом епа.

²⁸ Проблем овакве метажанровске стратегије сасвим је јасан када се упореди са праксом поводом других жанрова. У случају романа, на пример, оваква означитељска пракса би била недопустива. Роман, као надређена жанровска категорија обухвата низ поджанровских, субординираних генолошких појмова. Инклузивно одређење романа подразумева да се у оквиру њега налази низ сродних и блиских жанровских ентитета. Не улазећи у оправданост и методологију жанровском приступу оваквих класификација, књижевна наука распознаје различите поджанрове романа: психолошки, нови, детективски, биографски, историјски, роман лика/времена/простора итд. Оно што је карактеристично за сваку од наведених класификације јесте да се већ у самом генолошком термину *чува* његова жанровска веза са субординираном генолошком категоријом. Поема својим аутентичним генолошким термином ствара утисак засебне генолошке категорије – уместо да се посматра инклузивно, са свешћу о епу, усменом традицијом (и другим жанровима, у зависности од националне књижевности у којој настаје) она нехотице добија статус аутономног жанра исте категоријалне вредности као и еп.

Други модел би подразумевао појмовну редукцију *мейџанровској айпараџи у целосџи*. Према њему, поема би била редундантан књижевно-генолошки појам, будући да се о романтичарској поеми може говорити као о романтичарском епу. Овим путем успостављен је жанровски континуитет и прецизнија књижевноисторијска слика књижевних промена у најширем могућем временском распону.

С обзиром на то да би други наведени модел подразумевао драстичан захтев укидања генолошког појма из свеукупног метажанровског система, чини се да би се о поеми понајбоље могло говорити у оквиру романтичарске традиције уз синонимну одредницу *романтичарски еп*, а да се појам „поема“ узима искључиво са свешћу о њеном континуитету који трансцендира епоху романтизма. Задржавање појма „поема“ неопходно је и на практичној равни – он фигурира као формиран појам у метажанровском искуству свих корисника жанрова у српској култури – било да је реч о професионалним читаоцима или не. Ово метајезичко решење ће стога бити примењено и у наставку ове студије. Фреквентност „поеме“ у метажанровском дискурсу знатно надмашује друге концепте категоризације који би можда били прикладнији у другим срединама: наративна поезија, наративни стих, филозофска поема итд. Као најчешћи појам категоризације појединачних текстова она се природно намеће као једини избор.

Низ жанровских модификација у периоду романтизма несумњиво је извршио значајан утицај на традицију епа, резултујући прилично стабилним жанровским маркерима. Конституисање романтичарске поеме или романтичарског епа остварено је у невеликом временском распону. Прво у енглеској, потом у руској, а напослетку и у осталим словенским земљама долази до формирања наративног песништва са препознатљивим жанровским стратегијама. Већ по слабљењу романтичарских стваралачких импулса, романтичарски еп губи своју жанровску чврстину и креће се ка дезинтеграцији жанра. Оваква жанровска еволутивна динамика да се назрети већ и у самим Пушкиновим делима,²⁹ да би са преваленцијом прозе била у потпуности напуштена.³⁰

Конечно, на основу пређашњих закључака, може се рећи да поема представља сложен књижевногенолошки феномен. Наставши као резултат метажанровског транспоновања из једне (руске) традиције у другу (српска, бугарска, пољска, итд.), изгубила је у том процесу своју значењску целовитост.

²⁹ У томе се понајвише и читује парадоксалност стабилности жанра. Попут Бајрона, и Пушкин пресудно доприноси стабилности романтичарске поеме, али уједно први и доприноси њеном даљем разграђивању. Стога се стабилност жанра пре може приписати пре оним писцима који се епигонски односе према песнику-узору, а не писцима који су директни генератори „књижевне еволуције, чији је принцип – борба и смена“ (TINJANOV 1990: 153).

³⁰ У овој перспективи на изврстан начин долази до изражаја књижевногенолошка перспектива која указује на континуитет епа, повезујући га са успоном романа. Убедљиву и опсежну илустрацију ове тезе даје Франко Морети у књизи *Modern Epic* (в. MORETTI 1996).

Тако делимично схваћена, поема постаје генолошко оруђе са настојањем да се њом жанровски маркирају књижевноуметнички тесктови једног конкрет-ног временског и поетичког раздобља, али се убрзо од ње захтевала и извесна генолошка екстензивност. Ипак, недовољно прецизирана и као таква укључена у жанровски систем књижевности, књижевнонаучна мисао о поеми није могла да објасни њену еволутивност.³¹ Њена „окрњена“ поетичко-жанровска прошлост пресудно је утицала на немогућност да се будући књижевноуметнички изрази схвате на широј жанровско-еволутивној путањи. Прећутно прихватање овакве ситуације у данашњој науци о књижевности довело је до тога да се низ дела априори жанровски детерминишу као поеме – без јасне књижевногенолошке експликације на основу којих су њена жанровска обележја изведена, али и без историјскопоетичких увида у процесе њеног настајања. Напослетку, чини се да поему једнако прате и термилошке и генолошке недоумице, а да је њихово досадашње превазилажење понајвише обезбеђивало латентно избегавање проблемских места у вези са овим жанром. Међутим, помери ли се фокус на она питања која разоткривају метајезичку трусност поеме, жанровске везе међу многим делима која начелно именујемо поемама постају све мање и нејасније, а њена историјскопоетичка путања све непроходнија, позивајући истовремено на једно коренито књижевногенолошко преосмишљавање.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

Бјелински, Висарион Григоријевич. *Сабрана дела Висариона Григоријевича Бјелинског*, <http://az.lib.ru/b/belinskij_w_g/text_0790.shtml> 12. 3. 2022.

Живковић, Драгиша. *Теорија књижевности са теоријом писмености: приручник за наставнике и ученике*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1994.

Жирмунский, Виктор Максимович. *Байрон и Пушкин: Пушкин и западные литературы*. Ленинград: издательство „Наука“, 1978.

Лешић, Зденко. *Теорија књижевности*. Београд: Службени гласник, 2008.

³¹ Битан искорак у циљу осветљавања еволутивног развоја нарација у стиху српске књижевности учинила је Тања Поповић у поменутој студији о романтичарској поеми. Тежећи да је сагледа у свој жанровској варијабилности, ауторка је и сама у току истраживања осетила терет појмовне хаотичности. Потрага за облигаторним обележјима поеме довела је до резултата у којима се распознаје читав дијапазон жанровских ентитета, обухваћених појмом поеме: религиозно-идиличне, јуначко-историјске, љубавне, бојне, митолошке и др. Ауторка напослетку и наводи да се и у оквирима студије одреднице „поеме“ и „епа“ „не одговарају оном сасвим оном значењу које попримају у доба романтизма“ и „да јасне границе између различитих наративних жанрова није лако успоставити ни у другим књижевностима“ (Поповић 1999: 9). Тиме и сама студија показује да је највећи број испитаних поетских нарација на средокраћу традиције епа и, као крајњој инстанци, бајронистичкој романтичарској нарацији у стиху.

- МИЛОСАВЉЕВИЋ, Петар. *Теорија књижевности*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1997.
- ПОПОВИЋ, Тања. *Српска романџичарска ђоема*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 1999.
- ТАРТАЉА, Иво. *Теорија књижевности*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2003.

*

- BALDICK, Chris. *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. New York: Oxford University Press, 2001.
- DUFF, David. *Romanticism and the Uses of Genre*. New York: Oxford University Press, 2008.
- DUFF, David. *Modern Genre Theory*. New York, London: Routledge, 2014.
- CURRAN, Stuart. *Poetic Form and British Romanticism*. New York: Oxford University Press, 1986.
- PREMINGER, Alex, T. V. F. BROGAN. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1993.
- STOCKWELL, Peter. *Cognitive Poetics. An Introduction*. London – New York: Routledge, 2003.
- FISCHER, Hermann. *Romantic Verse Narrative: History of a Genre*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- TINJANOV, Jurij. *Stihovana semantika – Arhaisti i novatori*. prev. Nazif Kusturica i Branko Tošović. Sarajevo: „Veselin Masleša“, 1990.
- PKPB: *Rečnik književnih rodova i vrsta*. Priredili Gžegož Gazda i Slovinja Tinecka Makovska. Beograd: Službeni glasnik.
- MORETTI, Franco. *Modern epic: the World System from Goethe to Garcia Marquez*. New York: Verso, 1996.
- SOLAR, Milivoj. *Pitanja poetike*. Zagreb: Školska knjiga, 1971.
- SOLAR, Milivoj. *Teorija književnosti*. Zagreb: Školska knjiga, 2005.
- ŠKREB, Zdenko. Simpozij o književnim rodovima i vrstama. *Umjetnost riječi*, XXVII, 3. Zagreb, 1983.
- ŠKREB, Zdenko. O problemu osnovne sheme podjele na rodove i vrste. *Književni rodovi i vrste : teorija i istorija I*. Institut za književnost i umetnost. 11–22, 1985.

Strahinja D. Polić

NARRATIVE VERSE – A TERMINOLOGICAL AND (OR) CONCEPTUAL GENEALOGICAL PROBLEM?

Summary

The paper deals with terminological and general literary and genealogical doubts related to the genre of narrative verse or „poema“. The paper follows the process of constituting this meta-linguistic practice with the aim of pointing out its inconsistency, as well

as the processes of its adoption, first through the Russian, but also through the English literary and scientific tradition, and then to highlight the semantic reduction of this term in our culture. Although it should aspire to at least partial exactness, the generally accepted genre status of the poem thus appears first of all as a “stumbling block” of literary analysis, both of those works that we traditionally call romantic poems, and those that belong to other stylistic formations.

Учитељски факултет
Универзитет у Београду
polic.strahinja@yahoo.com

Примљен: 17. новембра 2022. године
Прихваћен за штампу децембра 2022. године

Мср Милица М. Кецојевић

МОДЕРНА СРПСКА ПОЕЗИЈА КРОЗ ПРИЗМУ МИОДРАГА ПАВЛОВИЋА

„Тумачење песничких текстова јесте једна неучтивост,
посредна увреда сваком читаоцу поезије.
Има само један начин да се тумач поезије извини за увреду
коју наноси читаоцу песника и самог себе.
Он мора да показује и недовршеност свог разумевања,
па и саму немогућност да се оно доврши“.
(Павловић 1981а: 200)

У раду се разматрају есеји које је Миодраг Павловић (1928–2014) посветио седморици српских песника. Пошавши од изабраних представника различитих епоха и праваца, Лазе Костића и Војислава Илића, на размеђу XIX и XX века, преко Јована Дучића и Владислава Петковића Диса, све до Станислава Винавера, Растка Петровића и Момчила Настасијевића (двадесете и тридесете године прошлог века), изабраних према доминантном стилском и вредносном критеријуму, настојали смо да, макар овлашно, исцртамо путању којом је текао развој нашег модерног песништва.

Кључне речи: Миодраг Павловић (1928–2014), есеји, српски песници, модерна поезија.

Име Миодрага Павловића (1928–2014) везује се најпре за модерно песништво и оно је, по правилу, неодвојиво од имена Васка Попе (1922–1991). Обојица пак представљају синоним за превратничке, педесете године минулог столећа, односно за радикалан раскид са „лириком ’меког и нежног штимунга““ (в. Bogdanović 1960; уп. Мишић 1976), који се догодио појављивањем њихових првих збирки, *87 ђесама* (1952) и *Кора* (1953). Осим тога, Павловић је значајан и као есејиста (врсни позналац како националне тако и светске књижевне и културне баштине, ликовне уметности...), и као антологичар, састављач, између осталих, *Анџолоџије српског јесништва* (1964), која је, уз *Анџолоџију новије српске лирике* Богдана Поповића (1911) и *Анџо-*

ложију српске поезије Зорана Мишића (1956), можда једна од три најрелевантније антологије поезије у XX веку.

Седам Павловићевих есеја које смо за ову прилику одабрали првобитно су били објављивани у књигама *Рокови поезије* (1958), *Осам ђесника* (1964) или *Поезија и култура* (1974), потом, претрпевши мање или веће измене, коначно су се нашли окупљени у књизи *Есеји о српским ђесницима* у склопу његових *Изабраних дела* (1981). Писани различитим поводима, настајали током две деценије, у периоду од друге половине педесетих, као есеј о Владиславу Петковићу Дису (1957), до средине седамдесетих година протеклог столећа, као есеј о Растку Петровићу (1974), разликују се међу собом не само по начину на који су компоновани, него и по предмету, каткад и методу који се у њима демонстрира. А када је о унутрашњој структури реч, есеј о Момчилу Настасијевићу је јединствен не само по томе што је најобимнији и пружа опсежне биографске и библиографске податке о песнику, него се издваја и чињеницом да се Павловић у њему, мимо обичаја, дотиче и осталих области Настасијевићевог деловања, и драмског и прозног стваралаштва, па и есејистике (в. Деспић 2016). Док је Павловић у низу есеја за предмет анализе узимао готово искључиво појединачне песничке текстове, приступајући им пажљиво и идући од строфе до строфе, од стиха до стиха (есеј о Л. Костићу, В. Илићу, Р. Петровићу), чинећи притом отклон од вантекстовних чинилаца,¹ дотле је у другој групи есеја настојао да сагледа песнички опус у целини или да обухвати његова преовлађујућа својства. Занимљиво је било запазити да се у свим наведеним есејима осећа Павловићева потреба да се, макар летимично, осврне на књижевнокритичку рецепцију дела сваког аутора, чак и онда када се на први поглед стиче утисак да су већ у довољној мери истражени, да је о њима често и доста добро писано (нпр. о Дучићу), да су критичари превазишли све несугласице и разрешили дилеме које су искрсавале, те, напослетку, изrekli о њима готово једнодушну и позитивну оцену, или, на другој страни, онда када интересовање за њих изнова расте, као интересовање за Костића, Диса, Р. Петровића, и, поготово, Настасијевића, који, опет, насупрот осталим „великим“ песницима, једини још чека прилику да његова поезија добије потпуније аналитичко осветљење и зато „мора да стрепи за свој углед“ (Павловић 1981б: 526)².

¹ Интересантно је да се Павловић сасвим ретко осврће на околности у којима је песма настала или пак ослања на аутопоетичке исказе песника, будући да, како сматра, информације о пореклу и садржају песме нису ништа важније од информација које може пружити нека друга особа, речју, „песник не може бити врховни судија о својој песми“ (Павловић 1981б: 252).

Такође, ма колико претендовао на објективност и заговарао тумачење које је утемељено једино на законитостима песничког текста (уп. есеј о Костићу или Илићу), био је свестан да је „песма једна шкољка, празна, тврда чаура, облик у који можемо сасути наше пројекције, наша осећања, наше жеље, опсесије...“ (Исто 1981б: 211).

² Сви наводи у раду биће дати према овом издању, са ознаком странице у загради на крају цитата.

Такође, Павловић је био свестан да се критеријуми за просуђивање временом мењају,³ отуда се у есејима препознаје његова решеност да испита да ли су одређени критичарски ставови актуелни и у тренутку у коме он пише (честа одредница „до данас“, „и данас“), па да их, по потреби, са дистанце и из другачије искуствене позиције, превреднује (оčekивано, полемички тон је најизраженији у есеју о Дису), или, сасвим ретко, критичке заслужене оцене потврди, и, на крају, песника додатно учврсти на месту које му је на вредносној лествици одређено (донекле је такав случај са Дучићем, додуше уз афирмацију његове касне лирике која је остала у сенци његових раних, популарних и хваљених песама). Потребно је, међутим, нагласити да је ревалоризација критичарских судова и реафирмација појединих песника Павловићу била важна из још једног разлога, наиме, како сазнајемо и из његових поетичких експликација, излаганих, између осталог, у интервјуима, имала је директног утицаја на редефинисање наше културе, до чега је њему било необично стало.⁴ Рецимо, у часу када управља поглед ка ауторима чија се песничка остварења пред њим налазе, он тврди како више нема разумљивих разлога за потцењивање Дучића, ако су ти и такви разлози уопште

³ Илустрације ради, Павловић на једном месту предлаже да песника, у ствари, „треба књижевноисторијски распоређивати и оцењивати према најбољем делу његова стваралаштва“ (287). Истичући како је угледање на претходнике обавезан и природан део сваког развојног пута, не без ироније, запажа: „... у нашој критици [се] и дан-данас утицаји и сродни песници помињу најчешће кад хоћемо да донесемо негативан суд о песнику, или да умањимо позитиван, а прећуткују кад желимо да хвалимо песника, као да је песнику стидно имати сродног песника, претечу или учитеља“ (288). Затим, „Анализе о версификацији [...] не изгледају нам данас толико битне за оцену вредности песама, колико су изгледале некада“ (304). Или: „Нама се данас чини да је релевантност садржаја песме битнија од њених акустичних ефеката. Нама се чини, такође, важније испитати функционалну оправданост слике у оквиру основне замисли песме него распоред цезура у оквиру строфе [...]. Нама је важнија логичност и чистота језичких спона [...] него чистота риме. Нама се, такође, данас чини важнијом способност да се и најсведеније мисли ухвате макар у једном конкретном, животном аспект, него да присуствујемо парадама најпомпезнијих, а произвољних, декларација“ (305) итд.

Усрећемо и примере у којима се Павловић није либио да превреднује ни властите судове, рецимо: „Моје мишљење о Винаверу је еволуирало, много пута сам га поново читао, док ми се лепота интелектуалног и музичког спрега није открила. Мислим да ми не смета да променим мишљење о вредности једног песника, нарочито ако је та промена ка већем одушевљењу. Немогуће је, најзад, да се појединачни поетски сензибилитет не мења из деценије у деценију. Захтев да читавог живота бранимо исте оцене, исти укус, више је судски, полемички, него захтев естетског сензибилитета и маште“ (485).

⁴ „Есеје сам почео да пишем у бурним педесетим годинама, када се присуством у јавности нешто могло и постићи. Могло се утицати на јавно мњење преко страница НИН-а, 'Сведочанства' и 'Младости'. Поновно дефинисање наше културе обављало се и кроз нове валоризације наших песника. Кроз студије о песницима отварао смо питања, не само естетска, него и историјска, филозофска и политичка. Људи су у оно време радо и лако примаали поруке које су стизале преко поезије и есеја као слободне форме размишљања о заборављеним суштинама“ (Павловић 2001).

и могли постојати, с обзиром на то да су, у основи, пресудно били одређени тренутком у књижевно-историјском развоју, или, рецимо, више нема ваљаних разлога за омаловажавање и одбацивање Диса, пошто је прешао трновит пут рехабилитације,⁵ од „потпуне занемарености“, настале као последица жучног и, како сматра, „неправедног“ напада на њега,⁶ преко разумевања, прихватања и наклоности, до „гласне славе“ (384), док песнику Винаверу, који „обитава међу нама као странац“, „остајемо и даље дужни“ (478). Напо-слетку треба казати да је Павловић, желећи да исцрта профиле песника што прецизније, а за то му је било потребно и да повуче што чвршћу границу која раздваја епохе и стилске правце, будући да су се често јављали напо-редо и да су се њихове црте у великој мери преплитале и мешале, такође, у науци још није постојала начелна сагласност о начину њиховог препозна-вања, природи и трајању, особито романтизма⁷ и симболизма⁸, прибегавао поредбеном приступу, чак, у есеју који је посветио поезији Јована Дучића дошао је до пуног изражаја „вид интердисциплинарног сагледавања Дучи-ћевих песама“ (везе са сликарством, нарочито са сликама Надежде Петро-вић, Косте Милићевића, Милана Миловановића...), што је, сложићемо се, „за средину шездесетих година прошлог столећа још увек [права – М. К.] методолошка реткост“ (Деспиа 2017: 108). Исто тако, није се либио ни да песнике ситуира у одређени шири, културноисторијски контекст (нарочи-то видљиво у есеју о В. Илићу), штавише, у контекст европских размера (есеј посвећен Ј. Дучићу), у чије прилике је био врло добро упућен.

Оно што одмах пада у очи када је реч о есеју о Лази Костићу (1972), свакако јесте околност да је Павловић поклатио своју пуну пажњу песми *Santa Maria della Salute* (завршена 1909), састављеној од октава и испеваној у романтичарима својственом метру, симетричном десетерцу (5+5), и по-сматрао је детаљно, из различитих углова. Песма *Santa Maria della Salute* се најпре разумева и тумачи као „космичка химна“, визија сусрета поетског субјекта са умрлом драгом, визија у којој се активира тзв. лирски комплекс/

⁵ На почетку свога огледа *Владислав Пејковић Дис као њесник њромјене сензибили-иетта* Јован Делић пружа исцрпан преглед критичарских текстова који су пратили појаву збирке *Ујојљене душе* (в. Делић 2008: 273–275 и фусноте 409 и д.).

⁶ Мисли се, наравно, на чувену догматску критику која је изашла из оштрог пера Јо-вана Скерлића, објављену у *Српском књижевном гласнику* под насловом *Лажни модерни-зам у српској књижевности*, 1911. године, дакле, непосредно по објављивању Дисове прве збирке песама.

⁷ Док, рецимо, Јован Скерлић сматра да је период романтизма трајао од почетка 40-их до почетка 80-их година (Скерлић 1911: 254), прецизније, од 1848. до 1870. године (Скерлић 1914: 8), дотле Драгиша Живковић сматра да је период романтизма омеђен 1814, односно 1880. годином (Живковић 1972: 321).

⁸ Знатно доцније (1985) ће, рецимо, историчар и теоретичар књижевности Предраг Палавестра препознати и издвојити следеће три фазе у развоју српског симболизма: (1) доба раног симболизма (1892–1900), (2) сезона пуног симболизма (1901–1918) и (3) тзв. наслеђе симболизма (1919–1943) (в. Палавестра 2002: 229).

архетип љубав и сан (370), који је, мада другачије провенијенције, познат одраније, из поеме *Туја и ойомена* Бранка Радичевића, а јавља се и у Дисовој балади *Можда сјава* (први пут објављена у београдском илустрованом листу *Нова искра*, 1907).⁹ Потом, *Santa Maria della Salute* као „екстаза и протест“, и, најзад, као „молитва“, као „кајање и исповест“ (в. 257–260; 260–263).¹⁰ Одређујући је као „велику песму наше *ласне* песничке традиције“ (243, курзив аутора), постало је јасно да ће *бучности* (која карактерише поезију Ђуре Јакшића), на једној, и, на другој страни, *ласности*, тј. *звучности*, која је у нашу лирику продрла с романтизмом (испољава се у песништву Симе Милутиновића Сарајлије, Бранка Радичевића, Јована Јовановића Змаја), бити кључни критеријуми за процењивање вредности песама. Осим графички онеобиченим стихом (латинична, курзивна слова) који преузима функцију рефрена, стихом насталим као последица Костићевог посезања за поступком аутоцитатности (в. ОРАЋ ТОЛИЋ 1990) (дословног преузимања стиха из поеме *Дужде се жени*, написане три деценије пре, 1878. године), звучност песме *Santa Maria della Salute* постиже се захваљујући и облику строфе и техници римовања, затим вешто одабраним и функционално употребљеним лексемама, нарочито оним с „визионарском и трагичном конотацијом“ (244), хиперболичним изразима, реторским, инвокативним и суперлативним обртима, прилозима универзализације и др. (245). Међутим, Павловић полази корак даље и вели како је Костићу опонирао Дис, који је, обитавајући по кафанама, створио „најтишу“ нашу поезију, с тим што не пропушта прилику да истакне да се нагли заокрет од романтичарске „гласности“, „млатарана јатаганима, рукама, старинским плаштима“ (242) ка модернистичкој, готово „камерној“ атмосфери догодио заправо одлучним ступањем Војислава Илића на књижевну сцену 80-их година XIX века, пошто је он „развукао нашу прозодијску хармонику“, „ставио пригушивач на наше песничке инструменте“ (242), те преовлађујућим идилично-меланхоличним и суморним расположењима, елегичном интонацијом, корпусом препознатљиве лексике, бројним понављањима, општим местима и стереотипношћу епитета ритам учинио једноликим/монотоним и тромим.

А уверење да је свака тзв. велика песма „аисторична“, то јест да се опире смештању у врло често круто схваћене периодизацијске оквири управо зато што надилази моменат/епоху у којој је настала, потврђује и ова Костићева песма, иначе, како Павловић сматра, „посестрима“ песме *Стихови о њректрасној гами* (250) симболисте Александра Блока. Дакле, желећи да истакне Костићево осцилирање између зрелог романтизма и симболизма и, у крајњој консеквенци, приближавање модерним струјањима, Павловић примећује како би се све у дотадашњој критици изречене оцене могле држати за тачне, те поентира закључком да је *Santa Maria della Salute* „највећа њесма

⁹ О дијалогу који „воде“ песме *Можда сјава* и *Santa Maria della Salute* видети Вла-душић 2011.

¹⁰ О томе више код: Деспит 2010: 158–164.

нашеї романтизма“, једнако као што је и „прави представник нашег симболизма“, најзад, „ирелудијум наше модерне поезије двадесетог века“ (249, курзив аутора).¹¹ Другачије речено, прожетошћу „дионизијским“ и „дитирамбским“ елементима, Костићев песнички текст одражава „антирационалистички“ и „антипозитивистички“ став аутора (249), а то значи да је Костић, заправо, антиципација Диса и свега онога што ће тек међуратни ствараоци у својим песмама успети у потпуности да реализују.

Павловићев есеј *Културноисторијска свесћ Војислава Илића*, завршен 1971. године, посвећен је, како оцењује, „једној од најбоље организованих“ Илићевих песама (196), песми *Овидије*, насталој у позној фази песниковог стварања, 15. децембра 1888. Осим што је, попут неколицине других, у структурном смислу изврсна (антитетична), њена је форма не само добро осмишљена и беспрекорно изведена, већ је и, испоставило се временом, непоновљива: у знаку правилне модулације и смењивања спорог ритма брзим ритмом, односно „дескриптивно-објективног тона“, „активним и агресивним тоном директног обраћања“ (195) лирског субјекта Риму (апострофа), што је пропраћено и променом схеме римовања. Међутим, необично је то што је Павловић из читавог корпуса Илићевих песама одлучио да издвоји баш ову песму, приписујући јој епитете „хладне“, „објективне“ и „удаљене од живота“ (197), и након тога да је смести у поетички оквир неокласицизма. Кажемо необично јер је у питању корпус који, уколико начас оставимо по страни прву, рану фазу, коју је Илић, врло брзо, превазишао, остварену под утицајем нашег романтизма на заласку (Јакшић и Змај), доминантно баштиничне типичне одлике парнасовства и смело искорачује у сферу симболизма, што је уочио и, још важније, први исцрпно аргументовао Драгиша Живковић у чувеном огледу *Симболизам Војислава Илића*, објављеном 1960. године на страницама сарајевског часописа *Израз*, огледу у коме је своју аналитичку перспективу усмерио на две песме, из исте, 1892. године, *Зайушћени источник* и *Клеон и његов ученик*, доводећи их, а нарочито потоњу, у непосредну везу са Бодлеровом теоријом симбола и песмом *Correspondances* (в. Живковић 1994: 132 и д.). Другачије казано, износећи аргументе за став да је песма *Овидије* блиска песми *Смрт људијатора* (1836) М. Ј. Љермонтова, што, условно, иде у прилог тези коју је формулисао још Дучић, објављујући далеке 1902. године, у часопису *Дело*, свој есеј *Сјоменик Војиславу*, да су Илићеве узори били „искључиво Руси“ (Дучић 1979: 65), а ми данас знамо да су то ипак били само у првом реду Руси, Павловић изводи закључак да

¹¹ Уп. Делић 2011: „Остајемо у увјерењу да је Лаза Костић [...] био пјесник високог романтизма и да је његова пјесма 'Santa Maria della Salute' свакако најпознија, али и највиша тачка тог високог романтизма. Он је, међутим, за пјеснике и критичаре XX вијека постао лакмус: по његовом статусу у српској поезији могу се одређивати смјене поетичких парадигми. Парадоксално, Лаза Костић је и послје своје смрти остао не само предмет, већ и имагинарни учесник кључних књижевних полемика и поетичких промјена у поезији XX вијека и око ње“ (381).

Илићеву песму прати један парадокс. И мада би по законима еволуције (в. есеј о Дису) општим карактеристикама свога певања требало да опонира романтичарској пракси, испоставља се да је, спрам сржног, античког мотива (Рим) који је, у ствари, од изразитог представника руског романтизма и преузео, Илић пре следбеник поменуте европске поетичке оријентације него директни настављач линије европске, одвећ „дискурзивне“, дидактичне и морализирајуће класицистичке поезије XVIII века (203). Идући даље, Павловићу је било важно да утврди и порекло специфичне слике Рима коју песници у својим текстовима варирају. Долази до сазнања да је Рим, с изразито негативним атрибутима („грешни и охоли, разблудни и сурови велеград“ (201)), преузет из Библије, поткрепљујући своје становиште аутентичним наводима из Новог завета, Посланице Светог апостола Павла Римљанима и Откривења Јовановог, и доказујући, на једној страни, да је Илић, исто као Лаза Костић, био поклоник антиевропеизама (204), као што је, на другој страни, опет уз Лазу Костића, тзв. песник културе.

Упркос низу похвала које изриче на рачун певања Војислава Илића, које је за свега петнаестак година очевидно прешло изузетно дуг и динамичан развојни пут од (нео)класицизма до симболизма, међутим, свестан и његових мана (језик „блед и некарактеристичан“ (218), „провидан“, у коме се „све узима здраво за готово“ (207); поезија лишена „вербалне фантазије“ (218)), Миодраг Павловић ламентира над околношћу да српска књижевност са њиме није успела да задобије „нормативног“, „фундаменталног“ песника (218), једнако као што такву маркантну фигуру није изнедрила ни епоха романтизма, не заборављајући при томе да сумира и поново истакне неке од суштинских промена које су се, са Илићем, догодиле, и које ће имати далекосежне последице по будући нараштај песника, највише на Ј. Дучића и Диса. Најпре, у питању је промена на плану метрике, која се огледа у одбацивању романтичарима тако драгог десетерца и уобличавању и истрајној употреби дугог стиха, хексаметра, у двома његовим варијантама, од 14 до 16 слогова (7/6+8 и 8/7+8),¹² затим, географска промена, оличена у премештању центра поезије са простора Војводине у престони и, уједно, песников родни град – Београд, премда Илић никада неће постати песник Београда,¹³ него ће Београд тек В. Петковић Дис укључити у своје певање, и то Београд као локалитет, позорницу збивања, али и атмосферу, конституисану без романтичарског, родољубивог заноса (354), те околности да је Илићева поезија, упркос чињеници да је готово ослобођена националног момента, који су заговорници романтизма често и радо понављали и у различитом степеноу наглашавали у својим песмама, попримила космополитска обележја (218).

Међутим, изнад свега, ако је судити већ по синтагми која је истурена у наслову есеја, Павловић цени управо то што је код Илића била јасно изражена

¹² О Илићевом доприносу развоју српског стиха видети Живковић 1994: 138–149.

¹³ „... у њему се укрстила класицистичка жица са смислом за србијански пејзаж који је поетски пандан реалистичкој сеоској приповести“ (353).

културноисторијска (само)свест, коју ће неговати и његови следбеници, преваходно Дучић. Павловић то врло прецизно и истиче док покушава да одговори на нека од фундаменталних питања попут „шта има Војислав да нам каже данас“, „зашто је он за нас жив“ и „чиме је присутан“:

„... ни наши образованији песници и писци нису имали тананији осећај за културноисторијске видике. И то код Војислава није била једна апстрактна, књишка свест, него и способност индиректног, али тачног дефинисања нашег културног простора и тадањег културноисторијског тренутка. Ако је Војислав [...] шетао у машти од Бенареса до Шпаније, од руских степа до Египта и Палестине, од паганских времена до данас, он је увек стајао на истом месту, на неком свом песничком стубу који је био пободен на нашем терену, у срцу Балкана, чију је дефиницију заобилазним путевима не само тражио, него коју је својим песничким радом и унеколико променио“ (219).

А есеј о Илићевом, по много чему, настављачу Јовану Дучићу (1963–64) Павловић започиње тврдњом да је у питању један од „најбољих песника овога језика“ (270). Разматрајући статус који Дучић у нашој књижевности има, упућује на крајње парадоксалну позицију, наиме, да „за развој наше песничке мисли он по значају стаје раме уз раме са нашим романтичарским песницима, уметнички их превазилази, он је национални песник као и они, иако припада једној релативно ексклузивној 'декадентној' песничкој школи“ (270–271). Без имало оклевања, усуђује се да закључи како Дучић предњачи у односу на наше песнике романтичаре, наравно, са изузетком Лазе Костића, а то је у потпуној опреци према обичају која влада у другим европским књижевностима, чије је прилике Павловић добро познавао: „у осталим европским књижевностима [...] су романтични песници увек прави велики лиричари и песници нације, а симболисти њени ексцентричари или луксузни снбови“ (271).

Павловић затим редом испитује све замерке које су млађи нараштаји упућивали Дучићу и због којих су га потцењивали. Прво, честе примедбе изрицане на рачун узорâ на које се угледао, због чега су га, уосталом, крајње малициозно, проглашавали и обичним имитатором и плагијатором, као и на рачун осећања укуса којим се управљао, Миодраг Павловић сматра неодрживим и, сходно томе, прилаже додатни, „књижевно-историјски аргумент“ (272), односно упућује на чињеницу да је Дучић уместо, рецимо, Артура Рембоа, Тристана Корбијера, Стефана Малармеа и др., за узоре узимао, важно је нагласити, „по данашњим стандардима“ другоразредне а онда значајне француске песнике, парнасовце и симболисте, Де Лила, Де Хередију, Сили Придома, Албера Самена, Де Рењеа, итд., мада се и о високом степену тога угледања с правом може полемисати (више о томе код: Деспит 2017). Баш због тога, у прилог Дучићевој оригиналности, Павловић наводи следеће:

„... од добре школе до добре поезије огроман је корак: решити једну врсту песничких задатака за које имамо примере у поезији неког другог језика, значи у ствари не само решавати друге задатке него и долазити до других решења. Тај огроман корак Дучић је учинио. Он је створио на нашем језику цизелирану, симболичну поезију природних догађаја, каква се у том степену развијености не среће код осталих песника других језика...“ (300).

Друго, Дучића су оштро нападали и због предмета/садржине његових песама. И ма колико се обично говорило о „снобизму његових песама, о јев-тином монденству, о малим принцезама, о напарфемисаним вртовима, о идиличним вилама, салонима, перикама“ (274), са чиме је Павловић делимично сагласан и донекле настоји да оправдава појединостима из Дучићевог живота (медитеранац), његове песме су, у тематском погледу, прилично разновродне: историјске, љубавне, песме о природи и мисаоне песме („о жени је писао као о Жени, о љубави као о Љубави, о природи као о Природи“ (275)). Међутим, занимљиво је и то што се Павловић на неколико места свесно конфронтира са дотад општеважећим мишљењем критике¹⁴ и што, изузимајући циклус под насловом *Моја оџаџбина*, историјске песме доживљава као убедљиво најслабији круг Дучићевих песама. Слично, у групи која тематизује љубав не уочава песме нарочите уметничке вредности, односно, са изузетком можда две, *Песме сунџона* и *Песме џиџине*, суверено закључује како Дучић и „није написао ниједну прворазредну љубавну песму“ (277). Одмах затим додаје да је Дучић свој песнички врхунац досегао тек у циклусима *Јушарње џесме*, *Вечерње џесме* и *Сунчане џесме*, нарочито у другом, у коме се, по његовом осећању, нижу „ремек-дела једно за другим“ (281), и да су најбоље Дучићеве песме, у ствари, рефлексивне песме и песме о природи, које су, на Павловићеву жалост, сразмерно најмање заступљене у свим значајнијим антологијским изборима. А бројним контрадикторностима које су се сплеле око Дучића, доприноси и Павловићево запажање да је он, мада се толико трудио да остане на трагу европских узора и обилато се користио јампским једанаестерцем (5+6) и до савршенства довео симетрични, двострукоримовани дванаестерац, тзв. александринац (6+6), дакле, врстом стихова које је у нашу поезију увео и истрајно употребљавао Милан Ракић (за разлику од Ракићевог дванаестерца који осећа као „туђ“ (в. 311), Павловић наглашава да је код Дучића посреди „домаћи“, аутохтони дванаестерац, прилагођен духу нашег језика и природности казивања на нашем језику)), написао неке од највреднијих својих песничких остварења у седмерцу, осмерцу, деветерцу или пак десетерцу, то јест краћим стиховима који су били карактеристични за нашу романтичарску лирику, и, ако одемо још дубље

¹⁴ „Дучићев утицај, иако некад знатан, исцрпен је и превазиђен“ (269); „Песме које су наши учитељи хвалили, ми налазимо да су шупље и неуверљиве, а раније занемарени стихови нуде свој дотле недокучен смисао, свој под патином заборавачу очувани сјај“ (269).

у прошлост, имали упоришта у метру из нашег усменог стваралаштва. Штавише, док афирмише песничке текстове из његове касне стваралачке фазе, већ у јасном знаку симболистичке поетике на заласку, успоставља аналогije између Дучића и знаменитих представника великих европских књижевности, Блока и Пастернака, Рилкеа и Георгеа, Пола Валерија и позног В. Б. Јејтса, а онда када се задржава само у оквирима наше књижевности, успоставља могуће додирне тачке са Момчилом Настасијевићем, којег је, показавемо, изузетно ценио, чак на једном месту, уз мало претеривања, тврдио како у периоду између два светска рата, осим њега, нисмо имали „стварно великог песника“ (527),¹⁵ и са Миланом Дединцем.

Пишући пак о В. Петковићу Дису, Павловић полази од утиска да је у питању невелики песнички опус, који образују две брижљиво компоноване збирке неједнаких вредности, *Ушойљене душе* (1911) и *Ми чекамо цара* (1913), опус са сразмерно „мало добрих [целих – М. К.] песама“ (350, 380), суженог тематског круга, у коме љубав, сасвим сигурно, има повлашћено место, док се песимизам, условљен специфичним положајем који субјект у свету заузима, испољава као доминантни доживљај. Павловић је свестан да су критичари одвајкада највећи број приговора упућивали „презиру“ који је Дис гајио према „логици“ (Митриновић 1979: 425), као и језику којим је писао. Баш због његовог скромног образовања, језик је био засићен огрешењима о строга морфолошка и синтаксичка правила, обиловао је семантичким непрецизностима, особито онда када се невешто служио лексиком која води порекло из страних језика, и, следствено томе, био је нејасан, нетачан и, у крајњој линији, изазивао је неспоразуме, деловао „бесмислен“ или пак звучао „бизарно“ (351). Међутим, некада узимана за озбиљан недостатак, сва наведена својства ће тек нешто доцније бити препозната као ванредан квалитет, непосредна последица корених промена, тзв. померања која су наступила у језику у првим деценијама XX века, преокретања основног значења речи и нарушавања уобичајених синтаксичких односа, пре свега, односа између субјекта/агенса и објекта/пацијенса, која ће се највише одразити на слику света која се том приликом конституише. Све наведене промене ће тек у новије време подробно испитати и њихову функционалност протумачити Новица Петковић у огледу *Дисов језик, слике и музика сјиха* (2002).

Упркос манама које и сам увиђа (његова је „поетска експресија као самостална вредност неразвијена“ (351)), Павловић не заборавља да истакне

¹⁵ А да је Павловић уистину високо вредновао и Дучићево и Настасијевићево песништво можда најбоље илуструје статус који ови песници уживају у његовој *Анџолоџији српској њесништва*. Наиме, уколико начас оставимо по страни Васка Попу, коме је, уосталом, и посветио своју књигу и који је заступљен са 22 песме, Настасијевић је представљен са 10 песама (*Сиви шренушак*, *Предвечерје*, *Родишћељу*, *Осама на шрћу*, *Трај*, *Порука*, *Пуйи*, *Туја у камену*, *Речи из осаме* и *Мисао*), дакле, са само једном песмом мање у односу на Дучића (*Бор*, *Буква*, *Мрави*, *Сунцокрејши*, *Песма*, *Међа*, *Крила*, *Сенка*, *Коб*, *Тајна* и *Найишис*) (Павловић 1964).

како је Дис, у својој сувише скромној песничкој „радионици“, најбоље употребљавао само једно оруђе које му је стајало на располагању, а то је „слух“ (351). Такође, да је успео да начини крупан корак у усавршавању „наше песничке мисли“ (351), и то не само у поређењу са ауторима који су стварали у XIX веку већ и у поређењу са његовим непосредним претходницима, односно савременицима, најпре, са од њега осам година старијим Јованом Дучићем и осталим представницима тзв. модерног српског књижевног језика, то јест „београдског стила“ (352), како се ова појава у нашој лингвистици, још од времена Александра Белића, и назива (Милановић 2004: 136).

Међутим, оно по чему је Дис, сасвим сигурно, (п)остао препознатљив, оно што га вероватно највише раздваја од свих других наших песника јесте доживљај света као „пакленог привиђења“:

„Дис је наш први, и можда до данас једини песник коме се свет чинио као паклено привиђење; али он није само дотицао дно очајања него је на тренутке имао *визију груої свейта, мирної свейта ѿкојника*, због чијег смо постојања ми овде доле још несрећнији“ (353, нагл. М. К.).

Иако, истина, још у рудиментарном виду, овакав доживљај света ће Диса начинити песником урбане средине („инферно се никад не ставља на пасторалну сцену“ (353)), допуштајући себи да у тој појединости препознамо тек далеки наговештај Настасијевићевог циклуса *Речи у камену* и онога што ће Васко Попа до крајњих консеквенци довести у својим песмама (в. Петковић 2004: 180 и д.),¹⁶ и, истовремено, начинити песником „очајања и најсуморније резигнације“ (354), која ће врхунити у стању нирване, а она, персонификована, да контрадикторност буде још већа, притиска и онеспособљава читаву „селену“.

Па ипак, у овом есеју, Павловић указује на једну ствар од пресудног значаја за разумевање начина на који функционише читав процес књижевне еволуције, не само еволуције песништва: „наше видно поље разапиње се између великих имена као између потпорних тачака, а пропушта при том ону главну бујицу осредњости која је израз основног расположења свога времена, и која је позадина оцртавању ликова великих појава“ (354). Зато проучаваоци, заведени моћном „илузијом перспективе“, која прибегава „вештачком скраћењу“ великих временских раздобља, стичу варљив утисак да се „свака нова величина појавила [...] баш у тренутку када се на њу чекало и учинила оно што је било потребно“, да је „песник [...] испољио оне особине које су биле на реду као супротност оним претходним“ (354), односно стичу варљив утисак да уистину постоји и влада извесна законитост

¹⁶ Уп. „Настасијевићева визија света је неисторијска [...] архаична у својој првој и последњој инстанци. По Настасијевићу, рекли бисмо, до историје није ни дошло, као што није дошло ни до модерног свейта, ни до *трага*; он као песник припада привидној непроменљивости природе и сеоског живота“ (539, курзив М. К.).

смењивања епоха и праваца. У складу са тим, чини се да је поетички лук сасвим правилно исцртан, да се након епохе романтизма нужно морао појавити Војислав Илић и парнасовство, а после њега на сцену ступити нико други до Дис, са којим се, условно, догодио „корак уназад“, оличен у повратку субјективизму и „осећајном животу удруженом са маштом“ (355). Међутим, да у пракси развојни ток не тече увек спонтано и глатко и не одвија се увек у правилном ритму, управо је, мисли Павловић, најбољи показатељ Владислав Петковић. Стога Павловић тражи непосредне узроке за крајње неповољни положај у који је овај песник запао и одгонета их у околности да се огласио преурањено и тако нарушио закономерност смењивања, односно убрзао фреквенцију ритма еволуције и настојао да га промени (355). Инсистирањем на преурањености заправо хоће да подсети да је Дисова невоља била та што се огласио у време када су Дучић и Ракић били водећи песници епохе, док су неприкосновене критичарске ауторитете представљали Богдан Поповић и његов ученик, Јован Скерлић, који су модерно песништво, уосталом, афирмисали и, нарочито Поповић својим антологијским избором, учинили канонским (Док у *Анџолоџији новије српске лирике* Богдана Поповића, у склопу целине под насловом „Прво доба“, Јован Дучић¹⁷ има повлашћено место, јер је заступљен са чак 32 песме, дотле је Милан Ракић¹⁸ представљен са свега 14 песама.). Захваљујући стицају неповољних околности, Дис је понео епитет „*ирејходника*“ уместо „перјанице“ једне нове смене песничких парадигми (355, курзив аутора). И док пише о успостављању макар и вештачког континуитета, Павловић уочава да постоје и неколики разлози због којих Дисово песништво није могло имати нарочитог утицаја на генерацију песника која за њим долази, штавише, прибојава се, могло је имати само неповољног утицаја. Најпре, у питању су нови, али непоновљиви садржаји, затим, малочас поменути субјективизам који није био утемељен на актуелним „литерарним стандардима“ него на дубоко личним, емотивним премисама, као и чињеница да се Дисова поезија „ослонила на постулат једног човека и његовог искуства“, обзнањујући „почетак егзистенцијалног става у нашој лирици“ (356).

Говорећи о егзистенцијализму, Павловић у интерпретацију укључује једну од најпознатијих и најлепших Дисових песама, песму *Тамница*, испе-

¹⁷ Наравно, поред уводне песме *Хајд'мо, о Музо!...: Залазак сунца, Бгење, Сок, У сјајбу кедр...*, седма песма из циклуса *Пјесме Леили*, затим *Враћање, Сусрећ, Замор, Познатиство, Сућон, De profundis, Повраћање, Вече, Зацћо?*, *Послије многа година, Пусићња лежи гућа...*, *У сумраку, Јабланови, Саћ, Тићина, Морска врба*, први и пети сонет из циклуса *Јадрански сонети, Звезде, Погне, Моја њоезија, Дубровачки мадријал, Дубровачки њоклисар, Дубровачко вино, Дубровачки еићшаф* (из циклуса *Дубровачке њоеме*), *Мала њринцеца и Сунце* (Поповић 1997).

¹⁸ *Љубавна њесма, Серенада, Обична њесма, Искрена њесма, Жеља, Једна жеља, Орхидеја, Наћућћена црква, Симонида, Јефимија, На Гази-Месћану, Мисао, Долай и У кврћама* (Поповић 1997).

вану у прстенастој квинти,¹⁹ строфи за чије је увођење у српску поезију заслужан Милан Ракић. У средиште ове песме је постављен човек и описује се трауматичан тренутак његовог рођења, тј. његовог ненаданог и несвесног „пада“ из стања блаженства у овоземаљски живот, додуше, без видљиве кривиче која би моменту доласка на свет претходила, попримајући тако сми-сао „космогоније“ (357). Међутим, иако остварује и специфичан однос према миту (мит о Орфеју), Дисова је „космогонија“, за разлику од, примера ради, Његошеве из пева *Луча микроkozма*, по природи, лирско-метафизичка, ослобођена религиозне димензије, што представља парадигму модерне поезије. А с обзиром на то да није сасвим лишена ни телесности, могла би бити означена као увертира у „космогонију“ Растка Петровића, која је пак, са своје стране, вероватно инспирисана Фројдовим учењем (в. Делић 2008: 277–278).

Очевидно ослањајући се на један у низу критеријума који је Зоран Мишић артикулисао у Предговору својој *Анџолоџији српске поезије* (1956: 7), Павловић хвали музикалност као највећу вредност Дисовог песништва („музикалност која није у фолклорно-наивној мелодији стиха, него у сложене брујању“ (381)), и доводи је у везу са песмом/баладом *Можда сјава*, која је остварена чланковитим стихом од тринаест слогова (4+4+5) и представља, како каже, „врхунац Дисове ‘кантилене’“ (375). Међутим, важно је нагласити да музикалност код Диса није последица употребљеног песничког облика, нити особене комбинације гласова, већ се крије „баш у језгру слуха, тамо где се језичка материја у свом ритму подудара са скривеним ритмом имагинације. Она је идеалан пример како сама песничка имагинација може бити музикална, и као таква даје повода да се поставе и рашчлане нека општа питања о природи песничке имагинације, о одликама њеног испољавања, и условима да се таква имагинација уопште појави“ (375).

И управо ће тема звука, стиховног ритма и музикалности стиха имати веома важно место и у есеју *Звучна екумена Сјанислава Винавера*, који је, вероватно, настајао упоредо са есејем посвећеним Костићевој заветној песми и објављен је исте, 1972. године, а та је околност, сасвим извесно, пружила основу за поређење лирике ове двојице, по много чему, необичних стваралаца. И мада је у питању изузетно комплексан и доста хетероген песнички опус, у версификацијском (слободан и везани стих, дужи и краћи стихови; различити облици строфа; устаљени облици попут сонета...), садржајном/тематско-мотивском (љубав, космос, природа, рат, смрт, апокалиптичне визије...), стилском и језичком погледу (тамне, нејасне и јасне, разумљиве песме; различите интонације, од хуморно-ироничне преко сатиричне до пародичне и гротескне...), али и у погледу поступака који се користе (поступак апстраховања, редукција појмова, прозаизација стиха...), Павловић настоји да издвоји и истакне нека од кључних обележја Винаверове поетике која је, уосталом, и чине тако јединственом у оквирима српске књижевности

¹⁹ Павловић ову врсту строфе разумева и тумачи као катрен у коме се „репризира“ први стих (375).

XX века. Његова прва збирка *Мјећа* (1911), у којој долази до изражаја примена технике наговештаја, преузете из симболизма, осим изузетно успешних пародија култа идеалне, строге форме, извештачености, реторике и „псеудо-декадентног“ сентимента који су наслеђени из француске парнасо-симболистичке школе и, индиректно, пародија модела певања Дучића и Ракића, садржи и неколико оригиналних, „чистих симболистичких, верленовских песама“ (461). Музика ће наставити још интензивније да „одјекује“ другом Винаверовом предатном збирком песама у стиху и у прози, *Смрт њишине и грује њесме* (1913), у којој се већ могу распознати очигледни знаци надолазећег првог таласа експресионизма уочи Великог рата, чије ће поетичке импликације, убрзо, уобличити у целовит песнички програм, односно чувени *Манифест експресионистичке школе* (1920). И тако Павловић долази у прилику да нагласи да се Винавер већ у својим песамама из ранијег периода, превасходно симболистички кодираним (нпр. песма *Сусрећ*, у којој се препознају утицаји Александра Блока и Андреја Белог), испоставља као тзв. песник „васељене“, тачније настављач оне развојне линије српског песништва на чијем челу стоји П. П. Његош, а која се преко Дучића и, показали смо, Диса, кретала све до Црњанског, Растка Петровића и Васка Попе, да поменемо у овој прилици само нека од имена (Петров 2015: 67).

А од „транскрипције музике у поезију“ (461) или „ујесмљења музичког текста“, како овај аутентично симболистички концепт именује Гојко Тешић (2015: 781, курзив аутора), свакако један од најпосвећенијих и најпоузданијих проучавалаца књижевности између два светска рата код нас, Винавер неће одустати ни у за живота последње објављеној збирци *Евројска ноћ* (1952), која је угледала светлост дана у часу „када су код нас пуцале танке скраме догматске, доктринарне естетике књижевности“ (475–476), премда јој се и данас сасвим ретко признаје превратничка улога коју је одиграла у оновременој литератури (в. Тешић 2015: 789–790; Петровић 2015: 259, 261–263). Управо музичком компонентом и суштом природом песничке имагинације, која је у себе упила и елементе поетике етеризма и космизма, збирка *Евројска ноћ* наслања се на збирке *Варош злих волцебника* (1920) и *Чувари свећа* (1926), док потоњу Павловић перципира као једну од најбољих књига песама послератног модернизма (462). Подвлачећи да *Евројска ноћ* не припада ниједном стилском правцу, Павловић не губи из вида могућност да истакне како је у овој, касној фази стварања, Винавер постао апсолутно самосвојна личност, да је превазишао границе поетичког оквира у коме се дотад кретао, те више није био ни налик на М. Настасијевића или Р. Петровића, ни на припаднике епохе симболизма или надреализма, напротив, почео је да остварује очигледне везе са „електронском музиком, са неком филозофском и песничком science fiction, нема[јући] никакавих критеријума ван себе...“ (471).

И не само што је Павловић у овом есеју указивао на француске и руске симболисте као Винаверове значајне песничке претке („Кад је озбиљан и трагичан у својој поезији, Винавер личи на руске песнике“ (469)), а са Руси-ма је понирао још дубље у прошлост, до немачких романтичара (нпр. Гетеа),

него се одважио да испита и Винаверов однос према песницима нашег романтизма, Лази Костићу, пре свих. Павловић Костића проглашава Винаверовим „идеалом“ (475), што није нимало изненађујуће нарочито уколико се присетимо да је Костић био Винаверова дугогодишња преокупација, чије ће исходиште репрезентовати књига *Заноси и ѝркоси Лазе Костића* (постхумно, 1963). Поред тога што их заједно сврстава у групу песника-’језичких ексцентричара’ (482), Павловић их у раван поређења доводи још неколико пута. Најпре, подстакнут нагомиланом римом коју је приметио док је тумачио сонет *Сусрећ*, он покушава да разреши недоумицу да ли пред собом има озбиљну песму или пародију. Како каже, сличне дилеме му се јављају и онда када чита поједине Костићеве песме. Дакле, невоља се огледа у околности што су обојица каткад умела да певају песме у „неодређеним или погрешним интонацијама“ (464), те описану појаву оправдава њиховом потребом да „тешке ствари“ предоче на „лак начин“ (464), односно истиче да се хумор, и то у различитим видовима, јавља као драгоцен квалитет њихове лирике. Такође, сматра да вреди рећи да је Винавер начинио и извесне промене у метричком систему, да је избегавао опкорачење и синкопу, употребљавао повремено и кратки стих, шестерац, а посредством романтизма, очувао дух нашег народног лирског стваралаштва и приближио се Дучићевом циклусу *Вечерње ѝсеме*, који је, показали смо, Павловић више него позитивно оценио.

И управо је тема народног духа у наш видокруг привукла и есеј посвећен Растку Петровићу, у коме се нагласак ставља на једну од најранијих његових песама, објављену у Новој серији *Српској књижевној ѝласника* давне 1921. године. Осећајући добар део Петровићевог песничког опуса, за који критичари никада нису штедели речи хвале, а у чијем обликовању важан удео имају мотиви сунца, крви и вегетације, као изразито дисперзан, изведен у складу са дубоко амбивалентним поетичким ставовима аутора, па и ауторовим амбивалентним односом према набројаним мотивима (могу бити и позитивно и негативно конотирани), делује нам сасвим логично то што се Павловић одлучио баш за *Бодинову баладу*. Наиме, у њој се, како образлаже свој избор, реализује читав мали „културни програм“: коначно се ревидира однос између целине и саставних делова (уместо расутости, сабирање, интеграција); одустаје се од космополитизма; уметност најзад проналази и васпоставља своје изгубљено средиште, и то на домаћем тлу; обнавља се интересовање за фолклор, захватају се мотиви из традиције народног и, шире узев, неправедно запостављеног (старо)словенског наслеђа (утва златокрила; симболика ораха, бора, храста, јелена...), напokon, из ње проговара „родна“, односно Настасијевићевим речником говорећи, „матерња мелодија“. Захваљујући свему томе, „српска поезија добија наглашено своју боју“ (496) и у другој деценији XX века почиње да се издваја на мапи модерног европског, књижевноисторијског и културног развитка.

А када већ пажњу поклања песницима који су били велики познаваоци језика и који су неговали брижљив и висококреативан однос према језичкој

материји и, у крајњој линији, тежили „бравурозности“, онда је неопходно управити поглед и на есеј написан 1963. године и посвећен више пута већ помињаном Момчилу Настасијевићу. Иако се Павловићу, чим се са његовом лириком сусрео, Настасијевић указао као самоникла појава, богомдани таленат, сувише зрела, готово формирана стваралачка личност да би уопште могао припадати било којој поетичкој оријентацији, а оне су се, истина, вртоглаво смењивале у међуратном периоду, као и личност чијој поезији није једноставно приступити ни упоредним методом, на темељу дијалога који „маште“ и субјекти њихових остварења воде са смрћу, Павловић утврђује везу између овог српског аутора и америчког романтичара Едгара Алана Поа, да би их потом обојицу оквалификовао као „хтоничне“ песнике (539). Затим, централни мотив Настасијевићевог поетског система, мотив жеђи, који је, уз то, и полисемичан (в. 533, 534), Павловића асоцира пре на аутора романтичарског (Новалис) него симболистичког усмерења (А. Рембо). Настасијевић да опише најважније компоненте Настасијевићеве поетике, Павловић истиче цитатност, имајући, пре свега, на уму густу премреженост његових песничких текстова директним наводима из Светог писма (нпр. Посланица Римљанима или Коринћанима Светог апостола Павла) или, можда нехотичним, реминисценцијама на ставове кинеског филозофа Тао Те Кинга.

А аргументацију за полазиште да Настасијевић није робовао владајућој „моди 'лакоће' у писању стихова“ (528) Павловић ће тражити све док аналитички осветљава његову прву и једину збирку песама, организовану у пет (1932), односно седам „кругова“/циклуса (постхумно, 1938), при чему нарочито издваја два – *Речи у камену* и *Мајновења* – јер, како оцењује, тек у њима је песник на врхунцу. Павловић образлаже становиште које се и до данас одржало као опште место критике – да Настасијевићева поезија, у бити, симболистичка, може послужити као идеалан пример поезије која је, по природи, „загонетна“, тамна, непрозирна/херметична и, надасве, изразито тешка или готово немогућа за разумевање.²⁰ Трагајући за узроцима који додатно отежавају читање, доживљавање и проникнуће у смисао стихова, Павловић искорачује у сферу лингвистике и указује на неколико важних момената. Прво, да је његов песнички израз крајње елиптичан, мада језгровит и изражајан, ослобођен сувишних елемената; да га, уместо уобичајеног, краси особен, каткад обрнут редослед речи, мотивисан не само потребом за ритмизирањем и мелодизирањем стиха; да је песник у свој израз свесно уносио дозу нејасности, слéдећи у томе узорног Малармеа. Затим, указује на формирање јединственог лексичког фонда, који је у себе упио и „фолклорно егзотичне“ и „средњовековно архаизоване“ (543) речи, што никако није случајно, већ је, вели Павловић, последица Настасијевићевог напора да

²⁰ „... језик је код Настасијевића готово свуда пренапрегнут. Отуда општи утисак да он пише једном врстом језичких формула које, као и све формуле, с извесним напором пре одгонетамо него што их непосредно читајући разумемо“ (Петковић 2004: 177).

прёпевā *Слово љубве* деспота Стефана Лазаревића. Такође, наглашава да је Настасијевић, попут Лазе Костића, језички иноватор, творац неологизама (по правилу, изведени спој две речи), и, коначно, да је песнички текст умео да прикрије стилским изражајним средствима, поготово метафорама, да би га, напослетку, прикључио низу маниристичких песника, приближавајући се тако Курцијусовом одређењу маниризма, одређењу које афирмише релевантност садржаја и искључује склоност ка језичкој игри или остваривању ефеката који би почивали на пуком језичком експерименту, речју, маниризма ослобођеног негативног вредносног предзнака, битно другачијег од оног који би се могао везати уз Л. Костића. Упоредо са тим, Миодраг Павловић готово узгредно помиње једног енглеског песника – Џона Дона (John Donne), међутим, чини нам се да је, можда и несвесно, поменом његовог имена пружио драгоцен подстицај будућим тумачима и назначио потенцијални предмет њиховог интересовања. Тек знатно касније проучаваоци ће предузети истраживања и с великим успехом доказаће постојање извесних аналогича између Момчила Настасијевића и енглеских метафизичких песника XVII столећа (в. Фралнд 1994), аналогича које се не налазе код других наших лиричара и отуда се једино у контексту Настасијевићевог песништва о њима може и вреди исправљати.

Дакле, вођени доминантним стилским и вредносним критеријумом, из обимног есејистичког опуса Миодрага Павловића изабрали смо есеје који се баве седморицом српских песника, припадника неколиких генерација, имајући пред собом циљ да, макар и овако овлашно, исцртамо путању којом је текао развој наше модерне поезије, од самог врха романтизма до појединих авангардних струјања током двадесетих и тридесетих година протеклог века. Чим смо се дотакли питања књижевноисторијске еволуције, стављајући при томе акценат на временски одсечак 1900–1917. године, који Павловић назива „златним периодом наше поезије“ (274), односно „сјајним периодом песничког цветања“ (308), било је неизбежно да покренемо сложено и увек актуелно питање веза које се успостављају не једино међу ауторима које смо издвојили него и веза са ауторима који припадају ширем, европском кругу, тим пре што је Павловић и сām формулисао став по коме се напредак тзв. малих књижевности „најјасније испољава у смени утицаја и извора из великих страних књижевности“ (352). Кад год нам се чинило сврховитим, у том правцу усмеравали смо наше истраживање, сведочећи, у оквиру појединих етапа, о неусаглашености развоја српског са европским песништвом. Стекли смо утисак да је тек након великих промена које су се у другој деценији XX столећа догодиле са појавом Растка Петровића, на пример, наша лирика попримила препознатљива национална обележја и почела да се издваја на мапи савременог европског, књижевноисторијског и културног развитка.

жевности: XIX и XX век. Београд: Филолошки факултет, Крагујевац: Нова светлост, 2002, 213–263.

ПЕТКОВИЋ, Новица. Дисов језик, слике и музика стиха. Новица Петковић (ур.). *Дисова поезија*. Београд: ИКУМ, Чачак: Градска библиотека „Владислав Петковић Дис“, 2002, 13–51.

ПЕТКОВИЋ, Новица. Језик, мелодија и поетика. *Оледи о српским ђесницима*. Друго, прегледано и допуњено издање. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, 2004, 173–212.

ПЕТРОВ, Александар. Станислав Винавер – Византија, Васељена и језичко ткање. Предраг Петровић (ур.). *Поезија и модернисичка мисао Сјанислава Винавера*. Београд: ИКУМ, Шабац: Библиотека шабачка, 2015, 59–82.

ПЕТРОВИЋ, Предраг. Модернистички сензибилитет Винаверове ’Европске ноћи’. Предраг Петровић (ур.). *Поезија и модернисичка мисао Сјанислава Винавера*. Београд: ИКУМ, Шабац: Библиотека шабачка, 2015, 259–278.

ПОПОВИЋ, Богдан. *Антологија новије српске лирике*. Милосав Шутић (прир.). Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1997.

СКЕРЛИЋ, Јован. Подела нове српске књижевности на периоде. *Просвејни ђласник XXXII/3–4* (1911): 239–257.

СКЕРЛИЋ, Јован. Почетак нове српске књижевности. *Историја нове српске књижевности*. Потпуно и илустровано издање. Београд: Издавачка књижара С. Б. Цвијановића, 1914, 1–9.

ТЕШИЋ, Гојко. О ’Европској ноћи’, укратко. Гојко Тешић (прир.). *Евројска ноћ: сабране ђесме*. Дела Станислава Винавера. Књ. 10. Београд: Службени гласник – Завод за уџбенике, 2015, 781–790.

ФРАЈНД, Марта. Поезија Момчила Настасијевића и енглески ’метафизички’ песници седамнаестог века. Новица Петковић (ур.). *Седам лирских крујова Момчила Настасијевића*. Београд: ИКУМ, 1994, 57–66.

*

BOGDANOVIĆ, Milan. О поезији у једном броју ’Младости’. *Stari i novi*. Књ. 4. Београд: Prosveta, 1960, 136–143.

ORAĆ TOLIĆ, Dubravka. *Teorija citatnosti*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1990.

Milica M. Kecojević

MODERN SERBIAN POETRY THROUGH THE PRISM
OF MIODRAG PAVLOVIĆ

Summary

The paper examines the essays that Miodrag Pavlović (1928–2014) dedicated to seven Serbian poets: Laza Kostić, Vojislav Ilić, Jovan Dučić, Vladislav Petković Dis, Stanislav Vinaver, Rastko Petrović and Momčilo Nastasijević. Given that they were written on different occasions and in the course of two decades – from the second half of the 1950s to the mid-1970s, we have highlighted their mutual discrepancies not only in terms of the manner of their composition, but also in terms of the subject matter and, sometimes, the method demonstrated. Starting from the representatives of different epochs and movements, whom we have selected according to the dominant stylistic and value criterion – from those appearing at the transition from the 19th to the 20th century, to those who were active during the 1920s and '30s, we have striven to outline the trajectory of our modern poetry (from the mature Romanticism to some avant-garde trends). In other words, we have attempted to follow and describe major changes that took place with the appearance of the above poets, particularly those changes that produced far-reaching consequences for the generations of poets that followed – in regard to metrics, contents, i.e. themes and motifs or the language used, as well as in regard to poetic techniques applied. Also, once we have touched upon the literary-historical development, it became inevitable to pose a complex and always topical question of the links established not only among these authors, but also between them and the authors belonging to the European circle, all the more so as Pavlović himself formulated the stance that progress in the so-called minor literatures “is most evidently manifested in the shift of influences and sources from major foreign literatures”. Whenever we found it worthwhile, our analysis went to that direction, testifying, within individual stages, to the incongruent development of Serbian compared to European poetry.

Универзитет у Београду

Филолошки факултет

Катедра за српску књижевност са јужнословенским књижевностима

milica.kecojevic@fil.bg.ac.rs

Примљен: 24. марта 2022. године

Прихваћен за штампу априла 2022. године

Др Горан П. Коруновић

СУБЈЕКТ КОСМОГОНИЈСКО-МЕТАФИЗИЧКОГ ЗНАЊА У ПОЕЗИЈИ ВАСКА ПОПЕ И РАДОВАНА ПАВЛОВСКОГ

У раду се, у компаративном контексту, тумачи обликовање лирског субјекта као носиоца космогонијско-метафизичког знања у поезији Васка Попе и Радована Павловског. Издвојене су Попина збирка *Сјоредно небо* и песничке књиге *Муње* и *Зрна* македонског писца. Истражује се на које начине се, кроз циклусе Попине збирке, шире могућности конкретизације лирског субјекта. Анализирају се, сходно томе, и различити семантички „рукавци” у представи космогонијско-метафизичког поретка. Након тога се интерпретирају начини обликовања песничког субјекта у збиркама Павловског те монадистички конципираних визија стварности које та инстанца посредује. У завршници рада се испитују сродности и разлике у предочавању космогонијско-метафизичког поретка и поимању песничког чина.

Кључне речи: Васко Попа, Радован Павловски, лирски субјект, модернизам, космогонија, метафизика.

Када је реч о компаративној анализи песничких дела Васка Попе, једног од најутицајнијих аутора српске поезије друге половине XX века, и Радована Павловског, песника који је у македонску књижевност поступно уносио низ парадигматично модернистичких песничких пракси, посебно је важно имати на уму књижевноисторијски контекст појаве њихових дела. Будући да су у фокусу збирке које су изразито посвећене космогонијско-метафизичким мотивима – *Сјоредно небо* (1968) српског песника, односно *Муње* (1975) и *Зрна* (1978) македонског аутора – имамо у виду етапу од друге половине седме деценије XX века и до краја осме деценије, односно период у којем долази до специфичних сусрета, укрштања и опонирања модернистичких и неоавангардних поетика. Такви разноврсни додири две поетичке струје посебно су специфични за српску књижевност назначеног периода: док су доминантне песничке тенденције биле у виду варијација модернистичких

поетичких стремљења, манифестованих у песничким остварењима аутора који су се у српској култури појавили током педесетих и шездесетих година прошлог века (Попа, Павловић, Раичковић, Лалић, Бећковић, Симовић, Петровић), нови талас разноврсних експерименталних песничких пракси и субверзивно-превреднујућих регистара певања огласио се раним песничким текстовима Вујице Решина Туцића, Војислава Деспотова, Мирољуба Тодоровића, Милутина Петровића. Динамика та два доминатна поетичка тока – модернистичког и неоавангардног – подразумева, наравно, још много релевантних аутора и ауторки, као и додатно диференцирање унутар књижевнопоетичког поља, односно нијансирање поетичких „малих разлика”.¹

Динамика назначених песничких поетика, као и јужнословенски књижевни/културни оквир у провизорно назначеној књижевноисторијској етапи, важне су компоненте контекстуализације односа српске и македонске послератне поезије. У вези с тим нису релевантни само (пред)историја културно-политичких интеракција и интегришућа улога заједничке државе, СФР Југославије, већ је, чини се, посебно релевантно постојање „*комплементарне функције* (...) која је својом семантичком суштином једна од могућих конкретизација интеграционих односа међу књижевностима. Могло би се рећи да је комплементарна функција непосредно сразмерна близини двеју или више књижевности које чине конкретну заједницу“ (Ђурићин 1988: 26).

Следствено томе, постоје многи примери такве „комплементарне функције” између песничких тенденција јужнословенских књижевности. За крај седме и осму деценију прошлог века особене су, на пример, многе књижевнотиполошке блискости српске неоавангарде и сродних струјања у словеначкој и хрватској литератури,² као и поетичке аналогije између модернистичких токова српске и македонске поезије.³ За компаративну анализу поезије Васка Попе и Радована Павловског од значаја је управо контекст који су образовали својеврсни поетички паралелизми између српске и македонске модернистичке лирике, и то у распону од интимистичко-исповедних, односно рефлексивно-егзистенцијалистичких изражајних модуса, преко неосимболистичких тенденција и колективистичко-традицијских тонова, до космогонијско-метафизичких визија.⁴ Последње наведене тематско-мотивске преокупације специфичне су управо за *Сјорено небо* Васка Попе и књиге песама Радована Павловског, *Зрна* и *Муње*. Издвојена песничка остварења дају повода да се компаративно испитају начини песничког обликовања макрокосмичког поретка и ирационалних искустава у време када постоји успон, и на поетичком и на епохално-филозофском плану, антиесенцијалистичких и антиметафизичких видова певања и мишљења.

¹ О широј слици песничких пракси у назначеном периоду српске књижевности види: PANTIĆ – PAVKOVIĆ 1988; DESPOTOV 2005; НЕГРИШОРАЦ 1996; КОРУНОВИЋ 2017.

² О томе више у: MILANJA 1991; DESPOTOV 2005.

³ Подробије о томе у: Ђурчинов 1990: 159–230.

⁴ Више о томе у: КОРУНОВИЋ 2017: 116–126.

Само обликовање космогонијско-метафизичких мотива у великој мери зависи од исказне инстанце, односно од начина посредовања претпостављеног космогонијско-метафизичког знања. Отуд је неопходно да анализа издвојених песничких збирки Попе и Павловског буде добрим делом усмерена на видове реализације лирске субјективности, на начине конституисања позиције исказивања која заправо профилише диференцијалне одлике визија о макрокосмичком поретку и надемпиријској позадини постојања.

СПОРЕДНО НЕБО: СУБЈЕКТ ЗНАЊА О ЗВЕЗДОЗНАНЦУ. Збирку *Споредно небо* отвара пролошка песма *Звездознанчева остiавшиiина*, дата у курзиву и предочена као низ констатација о наслеђу самог Звездознанца. У песми сазнајемо да су иза Звездознанца остале „*њeтoвe рeчи*”, специфичне по лепоти коју ни тоталитет света не може надићи („*Лeйцe нeтo свeиi*“, Попа 2001: 135). Оне „*Чeкajу нa oкyкaмa врeмeнa*“ и њих „*Никo нe мoжe дa их iдoгнe/ Никo дa их oбoри*“ (Попа 2001: 135). Оне су, следствено свему томе, неоспорног ауторитета и остаје отворено који би субјект, осим Звездознанца, био привилегован да их изговори („*Кo мoжe дa их изгoвoри*“, Попа 2001: 135). Ипак, Звездознанчеве речи поседују и сенке („*Звeздe iпaгилицe iлaвe скривajу/ У сeнкe њeтoвиx рeчи*“, Попа 2001: 135).

Знање о звездама – што свакако може бити метонимија за далекосежније, метафизичко знање – након нестанка свог извора, самог Звездознанца, посредује се *речима* чији се ауторитет *аисолуиизује*: те *речи* нико не може да измени и оспори, док њихово значење, бар у издвојеној песми, остаје зајато, уз завршну метафору која носи смисаоно „*дупло дно*“. С једне стране, уколико прихватимо одређену референцијалност слике – нестанак светлог трага на ноћном небу – звезде падалице завршавају у космичкој *шaми*. Ипак, будући да звезде скривају главе у *сeнци* непорецивог *лoтoсa*, сама свемирска пространства се указују као сеновити одраз Звездознанчевих речи. Недохватна димензија тих речи, специфичних по лепоти која надилази свеукупност света и која као таква измиче дискурзивној артикулацији, бива евоцирана као немисливи феномен који надилази емпиријско постојање, схваћено у екстензивном, макрокосмичком виду. Звездознанчеве речи су, дакле, начелно казано, метафизички „иза“ емпиријског света, док несагледиви простори универзума оцртавају њихову сенку. Завршна слика песме може и другачије да се разуме уколико се задржимо на метафоричној вредности *сeнке* – речи Звездознанца би отуд поседовале извесно наличје, одређену *шaмну* страну, можда и подривајућу по њихов ауторитет. Смисаоно у широком радијусу филозофије платонистичке провенијенције, несагледива пространства емпиријског света се указују као сеновити аспект Звездознанчевих речи, као „слаба тачка“ њиховог метафизичког ауторитета.

Наведена значења добрим делом произлазе услед специфичне концепције исказне инстанце. Она је у уводној песми у виду лирског субјекта дискретно „откривеног“ интерогативним исказом („*Кo мoжe дa их изгoвoри*“), чиме се, видели смо, истиче повлашћеност Звездознанчевог логоса и про-

блематизује успостављање нове фоноцентричне позиције која би имала Звездознанчев ауторитет. Лирски субјект је, дакле, инстанца која брани метафизички повлашћену позицију Звездознанца и његових речи. Та исказна позиција на посебан начин зависи и од типографске равни. Јер уводна песма *Сјоредној неба* омогућава уочљивост обликотворних начела и слике света имплицитног аутора, будући да су искази лирског субјекта истакнути курзивом.⁵ Другим речима, за увођење курзива не може бити „одговорна“ исказна инстанца, као ни емпиријски аутор, већ надређени принцип организације текста који је ситуиран у равни имплицитног аутора и који својом реализацијом омогућава семантизацију самог типографског плана. Увођење курзива отуд може бити „сигнал“ да се „Звездознанчева оставштина“ издваја од осталих песама, да има повлашћено место у смисаоном склопу збирке те да је у њој, услед свега тога, лирски субјект потенцијално различит од персоне у наставку збирке.

У самој критици је, ипак, лирски субјект *Сјоредној неба* превасходно препознат као Звездознанца, као исказна инстанца јединственог и непромењеног идентитета у свакој од песама збирке, тј. као носилац космогонијско-метафизичког знања (ПЕТРОВ 1969: 899; ВЕЛМАР ЈАНКОВИЋ 1998: 55). Иако је таква семантичка конкретизација исказне инстанце легитимна – уз резерву када је реч о примерима дијалогских устројених исказних инстанци у циклусима *Размирица* и *Раскол* – вреди испитати да ли је то једина прихватљива опција када су посреди видови манифестације лирског субјекта у *Сјоредном небу*. Јер, семантичка прегнантност поступка увођења курзива постаје јаснија након приступа песмама првог циклуса *Зев над зевовима*. Наиме, у том низу свака од песама почиње формулом која је иницијална за усмено приповедање бајки (био/била једном), што је сигнал да је реч о персони наратора приповести тог препознатљивог жанра.⁶ Појава такве персоне им-

⁵ Када се говори о имплицитном аутору, пре свега би требало имати на уму увиде Вејна Бута: „Наш осећај подразумевањег аутора укључује не само значења које се могу извући, већ такође моралну и емоционалну садржину сваког делића радње и патње свих ликова. Укратко, он обухвата интуитивно поимање довршене уметничке целине“ (BUT 1976: 89). Наведени концепт, адаптиран у контексту песничког стваралаштва, подразумева да и разлоге промене у типографској равни песничког текста вреди тражити у надређеном обликотворном принципу који употпуњује ’поимање довршене уметничке целине’, заједно са смисаоним импликацијама дела. Јер категорија имплицитног аутора поседује обликотворно-регулативну и интегрисајућу функцију, те подразумева и „културолошке кодове“ које текст еманира и базични „структурални принцип“ дела (BREBANOVIC 2000: 28).

⁶ Одредницу „персона“ разумевамо као најприближнији термиолошки „еквивалент“ лирском субјекту. Реч је о једном од најчешћих термина којим се у реченицама са англоамеричког подручја захватају аспекти и проблеми везани за феномен субјективности у лирици. Персона отуд „означава говорника (или, уопштеније, извор) било које песме за коју се замишља да је изговорена особеним гласом или приповедана из одређене перспективе – било да се за говорника претпоставља да је песник, фикционални карактер, или чак неживи предмет“ (GREEN 2012: 1024).

плицира специфичан контекст, односно претпостављени аудиторијум који у призваном дискурсу бајке препознаје сублимирано искуство и знање о свету.

Узме ли се у обзир и то да се у уводној *Звездознанчевој осјтавцијини* сугерише изостанак Звездознанца, носиоца знања, а да се одређено знање и искуство ипак излаже у наставку циклуса, може се открити још потенцијалних нијанси у формирању персоне у песмама првог циклуса. Наиме, типографска разлика пролошке песме (курзив) може упућивати на то да лирски субјект у *Звездознанчевој осјтавцијини* и исказна инстанца у осталим песмама циклуса *Зев над зевовима* поседују различите идентитетске предзнаке, тј. док у *Звездознанчевој осјтавцијини* говоримо о лирском субјекту апсолутизације ауторитета Звездознанчевих речи, у наставку иницијалног циклуса посредни је персоне која након нестанка Звездознанца, „опонашањем“ говорне ситуације усменог приповедача, преузима фоноцентричну реартикулацију метафизичке истине чији је чувар (био) одсутни Звездознацац. Другим речима, уведена персоне циклуса *Зев над зевовима* је, и поред резервисаности („*Ко може да их изговори*“) коју је изнео лирски субјект уводне, курзивне песме, преузела „одговорност“ преношења Звездознанчевог знања, или бар одјека тог знања, односно реинтерпретације тих речи.

Иако, дакле, није без основа опција по којој се у лирском субјекту песама *Сјоредној неба* превасходно уочава „лице“ одсудног зачетника космогоничког *лојоса*, самог Звездознанца, то свакако није последња могућност конкретизације лирске субјективности у тој збирци. Вишеструке могућности конкретизације лирског субјекта постају видљиве када се има на уму то да Попини песнички текстови поседују специфичног имплицитног читаоца, поготово ако ту инстанцу разумевамо као конструкт који „ни у ком случају не детерминира реакције, већ држи у приправности извјесни оквир са селективним одлукама, које – када се донесу – воде к индивидуалним могућностима реализације“ (IZER 1989: 64). Другим речима, Попини песнички текстови нису засновани на уочљивије привилегованом статусу неке од описаних опција комбинаторике исказних инстанци, већ управо на осциловању између више могућности кондезовања лирске субјективности, односно различитих корелација позиција исказивања уводне песме и иницијалног циклуса.

Осим тога, инстанца имплицитног читаоца подразумева још један вид разлистивања опционалности, овога пута на семантичком плану, будући да се исказивање лирског субјекта у песмама *Сјоредној неба* – независно од тога какву његову конфигурацију прихватимо – развија у распону од иронично-хуморно, односно апсурдно-детронизујућег регистра до кондезовања космогоничко-метафизичких увида. При томе се не може мимоићи утисак да је врлина Попиног поступка заправо у скопчаности релеванције метафизичког знања и његовог „снижавања“, сугерисања недохватне онтолошке „подлоге“ и хуморног порицања њеног постојања.⁷ Уводни циклус пара-

⁷ Једна од најфреквентнијих тема интерпретативних текстова о Попиној поезији свакако је специфичност хумора, поготово у *Сјоредном небу*, у којем хумор, као „својеврсна

дигматично рефлектује поменути поступак: тиме што исказна инстанца има обресе наратора бајки при сведочењу о космогонијско-метафизичком поретку, космогонијско-метафизичко знање се предочава уз дискретну иронизацију, као приповест прожета фантастичним мотивима, истовремено, у смисаоној кореспонденцији са уводном песмом, не губећи у потпуности опцију одржања ауторитета Звездозначевих речи.

Само исказивање отуд пружа широк распон космогонијско-метафизичких увида, који у сликању дисхармоничне представе постојања истовремено омогућавају и апсурдно-хуморне конотације и одрживост хабитуса понорног знања о несводивим и узнемирујућим онтолошким темељима. Следствено свему томе, персонификована представа свемира у песми *Зев над зевовима* („Био једном један зев (...) / Тама би му тупа тама очајна / Од очаја ту и тамо блеснула / Мислио би човек звезде“, Попа 2001: 141) имплицира низ равноправних значењских опција: најпре, хуморно-амбивалентну евокацију универзума као места досаде, али и мрачног зјапа, екстензивног хијатуса (зева), понорног онтолошког квалитета назначеног метафоричним еквивалентом („тама очајна“). Ако у тој метафори издвојимо персонификовану компоненту, *очај* таме, није неоправдано у њој препознати одјек осећања персоне која посредује знање о космосу, односно специфичан „отисак“ стања инстанце која реартикулише, након Звездозначца, Његово знање о универзуму. Осим тога, постоји парадоксална објава светла из „очаја таме“, као и могућа варљивост перцепције саме персоне – односно, следствено метонимијској вези, саме антропоцентричне позиције – која се упркос имплицираном, нихилистички интонираном онтолошком поретку, нада изворима светла у непрегледној тами. Такво динамизовано, некохерентно космогонијско-метафизичко знање употпуњено је, у песми *Охола грешка*, сликама несклада, дисхармоније у макрокосмичком поретку, сликама у којима су „равнотежа и унутарњи мир Празнине о којој говоре мистици нарушени, избачени из лежишта“ (Žižek 2006: 28): „Била једном једна грешка/ (...) / Шта све није измислила / Не би ли доказала / Да у ствари не постоји / (...) / Измислила је простор / Доказе своје у њега да смести / И време да јој доказе чува / И свет да јој доказе види“ (Попа 2001: 137). Другим речима, наизглед стабилна потка макрокосмичког постојања у себи крије дискурзивно несводиви фактор дестабилизације.

онтолошко-метафизичка мјера ствари“ (Браловић 1997: 114), открива „суштинску двосмисленост“ Попиног „пјесничког гласа, из којег проговара спознаја о несводивости свијета и непостојању коначних истина“ (Браловић 1997: 113). Нијансирање иронизације, гротескно-хијазмички спојеви, апсурдно-црнотуморно откривање наличја уверења о свету и човеку, склоност укрштању алегије и парадокса, елементи пародије, „оживљавање“ структура загонетки и окошталих значења фраза – гравитационо су језгро многих анализа Попине поезије и вероватно кључни фактори интегрисања широке интерпретативне заједнице у којој се дели став о канонским дометима његовог песништва, чему уочљив допринос пружа управо *Сијоредно небо* (в. Браловић 1997: 99–116; Вошковић 2008; Вуковић 1998: 103–112; Милошевић 2008: 145–156; Поповић 1997: 81–97; Петров 1969: 887–923; Цидилко 2008).

У наставку збирке, у циклусу *Знамења*, лирски субјект се наизглед повлачи, те је у фокусу низ алегоризованих ситуација, примера поменутог „квара“ у стварности, често посредованог сликама гротескног хабитуса („Кап крви у углу неба“, у песми *Уљез*, Попа 2001: 145; „Глава одсечена/ Глава са цветом међу зубима/ Лута око земље“, у песми *Глава бескућница*, Попа 2001: 148; „Бео безобличан завежљај/ По ведром небу се креће“, у песми „Тврдоглав завежљај“, Попа 2001: 147). Ипак, лирска субјективност се и у тим случајевима назире, и то услед интонације прожете чуђењем и немиром у завршним стиховима појединих песама циклуса („Бео безобличан завежљај/ (...) *Што се већ једном не смири*“, Попа 2001: 147; истакао Г.К.). Лирски субјект се објављује и показном заменицом као посматрач који није равнодушан пред призорима које описује („Шта тражи кап крви у углу неба/ У *ћом* ћоравом углу неба“, Попа 2001: 145; истакао Г. К.). Дискретно назначена персона у *Знамењима* одбацила је маску приповедача бајки, своју специфичност исказујући перципирањем окружења и дискретним реакцијама на гротескно-узнемирујуће призоре дисхармонизације макрокосмоса. Тај нанос гротескних представа заправо је сигнал да претпостављено знање о космогонијско-метафизичком поретку није утемељујуће по субјект, већ је, напротив, дестабилишуће, у крајњој инстанци продукуюћи осећање „нечег тегобног, нелагодног, с обзиром на свет у којем је укинато устројство наше стварности“ (КАЈЗЕР 2004: 23).

Наредни циклус *Размирица* садржи дијалошку динамику, тј. свака од песама започиње обраћањем ентитету који се у пар песама (*Крунисана јабука*, *Плодан жар*) именује (нула), али за који се не може поуздано тврдити да је идентичан у свакој од песама циклуса. Тај ентитет реплицира лирском Ми, плуралном субјекту угроженом управо од стране инстанце којој се обраћа. Прецизније казано, у песмама *Размирица* две супростављене инстанце зависе једна од друге, узајамно се конституишу међусобним апострофирањем, „дугујући“ свој глас успостављеној релацији са опонентним ентитетом. На тај начин се објављују две лирске субјективности – једна посредовану плуралом која асоцира на људску заједницу и универзално разумљиво искуство, док друга, уколико се прихвати једнодимензионална симболика нуле, неоспорно наводи на мисао о Ништавилу. Сам циклус, даље, у свом смисаоном језгру, подразумева искуство увида у Ништавило, што као консеквенцу има то да се оно што је познато (небо, сунце) чини лирском Ми као острањено, језиво и гротескно.

Таквом учинку свакако доприносе хијазмички спојеви, затим мотиви (делова) тела при опису стања угрожене инстанце, као и персонификације узнемирујућих аспеката стварности („Зашто нам врат зреником стежеш // Волим да ми набори неба / Густо низ бокове падају // Задавићеш нас тим појасом // Волим ваш плач за плавом омчом/ Кад уморан се распојасам“, у песми *Плава омча*, Попа 2001: 156). Изведеном персонификацијом/антропоморфизацијом, која је потпора уведеној прозопопеји и субјективизацији нељудске инстанце, потиरे се могућа повлашћеност људске заједнице, односно

антропоцентричне позиције. С друге стране, Попин поступак поседује и амбивалентност – у циљу хомогенизације исказне инстанце посредством које „проговара“ искуствено недохватна и узнемирујућа „страна“ стварности, односно евоцирано Ништавило, уведена антропоморфизација „замрзава бесконачан ланац трополошких трансформација и пропозиција“ (DE MAN 2008: 75). Персонификација као поступак обликовања такве лирске субјективности очигледно је у поетици *Сјоредној неба* истовремено услов репрезентације познатог као претећег и неразумљивог, али и хуморне противтеже која „спутава“ даљу пролиферацију слика гротескно интониране метафизике.

У циклусу *Подражавање сунца*, искључиво је присутно лирско Ми као исказна инстанца. Таква исказна позиција упућена је у макрокосмичке промене и обликована на начин који ревитализује стару идеју универзалних аналогија микрокосмоса и простора универзума („сунце // Сијало нам је на ребрима / Отворило је небо широм / У грудима нашим сиротим“, у песми *Подражавање сунца*, Попа 2001: 171). У наредном циклусу *Раскол* обнавља се дијалогско-контрапунктна основа песама, овога пута измењеног односа заједнице и нељудског ентитета. Њихов спор се заснива на интерпретацији онога што је лирском Ми остављено у залог – док лирско Ми препознаје само „бајат колач пепела“ и лутање са точком „угашеним око врата“, лирски субјект, чија семантичка конкретизација осцилује између инстанце наднавног хабитуса и персонификованих својстава космоса, констатује да је његова „оставштина“ „жар“, или пак „огњени умни точак“ (Попа 2001: 176–177). Чини се да је, још једном, антропоцентрична позиција прожета понорним, клонулим осећањем при перцепцији макрокосмичких простора.

У наредном циклусу, *Липа насред срца*, може уочити то да лирско Ми, изразитије него у претходним примерима, зависи од формулативности која постоји при излагању усмених предања и бајки (Bošković 2008: 191). За анализу субјекта космогонијско-метафизичког знања, односно саме лирске субјективности, важно је да лирски глас у том случају настаје интерференцијом универзализованог гласа народног приповедача и гласа заједнице која, иако сведеније упућена на чудовишну „страну“ космичких простора него у ранијим циклусима, не даје значајног повода да је разумевамо као различиту од лирског Ми *Размирице* и *Раскола*. Својеврсна потрага заједнице за ослонцем у микрокосмосу, артикулисана вишестепеним обрасцима усменог бајковитог наратива и „уношењем“ макрокосмичких мотива у микрокосмичко језгро („Липа цветна насред срца / Под липом котао закопан / У котлу дванаест облака / У облацима младо сунце“, „Липа насред срца“, Попа 2001: 191), завршава се још једним видом бездомности и недостатности људских напора („Буљили смо у последњу дубину / Дубљу од рођеног живота / Дигли смо руке од копања“, Попа 2001: 191).

Завршни циклус *Небески њрсиен* организован је на сродан начин као и први – уводна песма *Звездознанчева смрт* дата је у курзиву, суптилно откривајући персону познаваоца гласина о судбини Звездознанца („*Морао је кажу да умре / Звезде су му биле ближе / Нећо сами људи*“, Попа 2001: 195).

Нешто личније је профилисан став исказне инстанце када је реч о процени разлога Његове смрти (*„И смејне су љасине о бодезу/Са ојисцима људских ѿрсију// Наџао се ѿрсио ван светја кажу/ Поџао је да нађе сунцокреј/ У ком се сѿичу ѿуѿеви/ Свакој срца и сваке звезде“*, Попа 2001: 195). Персона, чини се, није тек у служби формирања слике смрти Бога, узроковане радикалним антропоцентричним заокретом и метонимијски сугерисане људским отисцима на бодезу. Говорећи о поводу смрти Звездознанца, персона пружа слику света која знатно више узнемирује од ничеанског одбијања Звездозначевог ауторитета – Звездознанца смрт сустиже на путу ка „сунцокрету“, односно језгру које би представљало крајњи циљ сваког микрокосмоса („Сваког срца“) и тежиште космичког поретка („сваке звезде“). Тиме се заправо упућује на недоступност, или пак непостојање такве стожерне тачке као што је евоцирани „сунцокрет“, односно сугерисано је да на крају Звездознанац губи ауру неприкосновеног „чувара“ крајњих метафизичких знања, будући да у свом лутању завршава немоћан „ван света“.

Лирски субјект у песмама циклуса који следи може се разумевати на више начина. Најпре, јасно је да се он указује као својеврсно „уточиште“ за космичке феномене, односно успоставља се специфична међузависност између лирског субјекта и макрокосмичких простора. „Небеском прстену“ коме се сјај „пропио“ а „празнина угојила“, лирски субјект нуди „домали прст“ да се „скраси на њему“ (Попа 2001: 196), а „звездама избеглицама“ сопствену „бору (...) и водиљу једну трепавицу“ која би их вратила „кући“ (Попа 2001: 201). Није неоправдано извести закључак да у завршном циклусу збирке лирски субјект излази из оквира заједнице фасциниране знањем Звездознанца и „оживљава“ сопствени „лик“ зазивањем врло специфичног Другог, тј. обраћањем неретко персонификованим космичким појавама којима предлаже помоћ или сигурно „боравиште“ унутар свог микрокосмоса. Стога обликовање контура тела/лица лирског субјекта може бити одраз *антиројоценѿричној заокрећи* у завршници *Сѿоредној неба*, будући да се универзум предочава као несагледиво место кризе, дисхармоније, несталности, насупрот „уточишту“ индивидуалне егзистенције.

Антропоцентрични „ослонац“ несводивих космичких простора добија посебну варијацију у песми у којој се апострофира „одсутност“ (*Сироѿи одсуѿносѿ*). У њој се лирски субјект дискретно обзнањује као *ѿеснички субјекѿ*, тј. субјект песничког чина, уз имплицирана аутопоетичка начела која подразумевају донекле резервисано, али ипак присутно поверење у метафизичке домете песничког говора (*„Сагни се гола ако можеш/ До моѿ ѿоследњеѿ слова/ И пођи његовим ѿраѿом// Све ми се чини сиротице/ Да у неку ѿрисуѿносѿ води“*, Попа 2001: 198, истакао Г. К.). *Траѿ* самог слова који оцртава одакле слово/означитељ „долази“, не подразумева постструктуралистичко измицање полазног „извора“ означеног/смисла. Пре је реч о доласку *одсуѿносѿи* до претпостављеног „полазишта“ слова, до трансформације *одсуѿносѿи* у *ѿрисуѿносѿ*, што је блиско идеји да „одсутност није ништавило, већ је присутност коју прво ваља присвојити (...) То не-више

јесте по себи оно још-не скривеног доласка своје неисцрпљиве суштине“ (HAJDEGER 1982: 126).

Посредно се, дакле, поезија објављује „као установљавање бића“ (HAJDEGER 1982: 144), будући да је „одговорна“ за транспоновање *одсујиносѝ* у *јприсујиносѝ*. Објава присуства смисла космичких појава у слову, у песничкој речи, јасно асоцира на хајдегеријанску визију песничког језика као онтолошки повлашћеног медија који обезбеђује „кућу бића“ (в. HAJDEGER 1982). У завршници *Сјоредној неба*, дакле, долази до имплицитног дијалога са Хајдегеровим позним мишљењем релације језик-биће-песнички чин, произашлог из критике картезијанске традиције субјекта и „заборава бића“ (в. GOSSETTI-FERENCZI 2004). Ипак, управо лирска субјективност сведочи да није реч о настојању да се оствари потпуно доследна лирска „примена“ Хајдегерове филозофије песништва.

Најпре, уводне песме првог и завршног циклуса, остварене у курзиву, садрже персоне које маркирају почетак и крај трансформације лирске субјективности у *Сјоредном небу* – од дискретно оглашене персоне у служби апотеозе Звездозначевих речи до исказне инстанце која сведочи о Звездозначевој смрти и неуспешној потрази за стожерном тачком постојања. У првом циклусу збирке, видели смо, постоји више опција персонализације исказне инстанце: то може бити наратор бајки/предања, посредник Звездозначевог знања о свету, али и – следствено појединим тврдњама у критици – сама персона Звездознанца. Сродно осциловање типова персонализације рефлектује се и у завршном циклусу: лирски субјект у њему може репрезентовати индивидуалну, песничку егзистенцију антропоцентричног заокрета, с тим што се не може мимоићи и могућност да је опет реч о *јперсони Звездознанца* чија онтолошки омнипотентна позиција омогућава пружање „уточишта“ космичким феноменима. Све то је праћено персонификацијом Звездознанца (прст, боре, трепавица).

У последњем случају, дакле, не говоримо о персони песника. Песнички субјект фигурира само уколико прихватимо поменути антропоцентрични заокрет. Уколико акцентујемо могућност да је у завршном циклусу реч о *јперсони Звездознанца*, у песми *Сиројѝа одсујиносѝ* сама *одсујиносѝ* не следи *јтрај* песничког слова, и није реч о задобијању присуства бића у песничком језику, већ одсутност прати слово *Звездозначевих речи*, управо оних речи чији се ауторитет апсолутизује на почетку збирке, у песми *Звездозначева осјѝавѝјѝина*. Ипак, таква опција еманира специфични метафизички песимизам: смрт Звездознанца, лутање „ван света“, не обећава нужно трансформацију одсутности у присутност.

Радован Павловски: КО РАЗУМЕ ПОЕЗИЈУ МУЊЕ? И Радован Павловски,⁸ у појединим збиркама, стреми лирском (раз)откривању космогонијског „кода“

⁸ Радован Павловски је песник чије се дело високо позиционира међу утемељивачима македонске модерне послератне поезије (в. Ђурчинов 1988: 61–66; Павловић 1975: 202–214; Наневски 1979: 267–272; Клетников 1985: 120–125).

и/или метафизичке позадине постојања, уз одређено смањење дистанце између макрокосмичких простора и микрокосмичког света. То управо остварује збирком *Муње*, коју вреди посматрати у корелацији са песничком књигом *Зрна*, будући да је надовезивање два песничка рукописа назначено проширивањем, у *Муњама*, циклуса *Поседи* из збирке *Зрна*.

За разлику од Попе, који евоцирањем феномена макрокосмичких размера долази до дискурзивно несводивих својстава постојања и људске егзистенције, македонски песник настоји у *Зрнима* да атомизира слику света, да на микроплану издвоји одређени примордијални, општеважећи квалитет живог и неживог. Отуд посезање за симболиком зрна и истрајна тежња за проширењем његовог семантичког поља. У ту сврху се смењују персоне које придају глас тој есенцијализованој, свепрожимајућој компоненти стварности, или пак настоје да апострофирањем варирају и умноже њене еманације.

Већ су у прошлој песми уочљиви прозопопеја и концептуални принцип који самим насловом песме (*Зрно*) „огољује“ персону („У мени живи житије народа / а са мноме се / и судбине по свету пребројавају / (...) / пут звезда да се удаљим / и вечна светлост да будем / изнад шаренила жита и народа“, Павловски 1975: 8). Исказна инстанца поседује, дакле, персону самог Зрна, тог есенцијалног својства и индивидуалне и колективне егзистенције, прожетог метафизичким квалитетом („вечна светлост да будем“). На делу је својеврсна аутофигурација исказне инстанце, односно реч је о исказивању које за тему има круцијална својства свеприсутне метафизичке монаде у којој се, узвратно, огледају феномени које прожима. Важна одлика зрна је да друштвено-историјски облик егзистенције није онтолошки подређен космичким реализацијама зрна, тј. у самом зрну постоји „житије народа“. Другим речима, историјска путања национално профилисаног колективитета огледа се у метафизички круцијалној монади, подједнако као и еманација (вечног) светла. Таква представа метафизичке потке постојања претпоставља предмодерно поимање националног идентитета, односно имплицира примордијални заједнички именитељ за све припаднике национално профилисане заједнице. У таквом контексту лирски субјект – када не преузима персону Зрна – може се објавити као инстанца делимично неоромантичарског хабитуса (нпр. у песми *Жривено зрно*). Таква инстанца, управо за романтизам важну кумулацију идентитетских предзнака из сфера културе, историје, заједничког порекла, подређује конститутивној улози метафизичког Зрна („Здравица моја Зрну жртвеном/ нек захлеби и нек се утка/ у сам *дух народа*“, Павловски 1975: 12; истакао Г. К.).⁹

⁹ Вреди истаћи да се, управо у равни друштвено-историјске реализације, сугеришу видови егзистенције који се могу разумевати као супростављени животном принципу Зрна. Реч је о неименованим инстанцама које пустоше „све жетве“ (*Пойгера*, Павловски 1975: 40). Следствено назначеном поетичком профилу збирке Павловског, такве инстанце нису нужно лишене Зрна као конститутивног елемента своје егзистенције; ипак, евидентно је да садрже у себи и опонентно начело које, ипак, није песнички значајније евоцирано у *Зрнима*.

Сугерисана визија постојања – утемељена на есенцијалној монади – ипак није значајније степенована, тј. није дато семантички нијансирано метафизичко оправдање самих Зрна, будући да се превасходно остаје у равни сугерисања њихових реализација. Поједини мотиви могу провизорно контекстуализовати исказивање, попут судбине у песми *Дар* („Суђаје ти још зарана подарише/ сву Васељену (...) за песму/ (...) па зрна бацаш у пустаре“, Павловски 1975: 10) или душе у песми *Првородна зрна* („Има у Зрнима: отисак и одраз/ моје душе“, Павловски 1975: 20). Међутим, у тим случајевима је реч или о одразу неразвијене представе о наддетерминисаним условима постојања (судбина/Суђаје), или је посреди увођење мотива метафизичког потенцијала (душа), у великој мери онтолошки равноправног – захваљујући свепрожимајућем присуству Зрна – са феноменима који у метафизичкој традицији немају нужно повлашћени онтолошки статус.

Семантичка вредност централног мотива у *Муњама* фомирана је, ипак, знатно сложеније, а компоненте које се издвајају као конститутивне за метафизички поредак (мотив муње, песнички чин, индивидуа и колектив) немају увек лако предвидљиву динамику. Наиме, већ у првој песми, *Рукопис*, апострофирање Муње изведено је уз специфично степеновање њених онтолошких квалитета („Ти се само бојиш / Властите Тајне / Која тајне познаје твоје“, Павловски 1978: 7). Другим речима, формира се амбивалентно „језгро“ њене природе које је од ње неодвојиво, будући да представља њену Тајну, али је, с друге стране, на одређени начин од ње и отуђено и ван њене контроле, јер има увид у непрозирну „страну“ Муње и представља својство вишег онтолошког статуса.

Исказна инстанца која износи такво знање о Муњи, кроз збирку се открива као *пјерсона пјесника* који описом особина Муње не формира само представу о свепрожимајућој основи постојања, већ обликује и једну специфичну визију песничког стваралаштва („Ја разумем само поезију у њима“, у песми *Очи Муња*, Павловски 1978: 30). Тако обликован лирски субјект, најчешће лишен конкретнијих просторно-временских одређења и специфичан превасходно по комуникативној интенцији према централном мотиву збирке, препознавањем одређених својстава Муње поступно употпуњује монистички устројен лирски „наук о елементима“, имплицитно откривајући и аутопоетички концепт.

Наиме, када исказна инстанца констатује да је Муња „простору – простор“ (Павловски 1978: 9), додајући да она прелази „растојање Вечности“ јер је и сама Вечност, уочава се да је Муња темељнија онтолошка компонента од спацијално-темпоралних координата. „Смештање“ простора у „просторе“ Муње и њено кретање „дуж“ времена у виду већ постулиране, неограничене временске „скеале“ Вечности, не подразумева да је Муња, начелно казано, екстензивнијег „опсега“ од простора или времена, већ је корелација просторно-временских оквира и Муње немислива у категоријама простора/времена и неподложна језичкој артикулацији. Исказна инстанца је отуд

субјект свести о ограниченим моћима нашег знања, подједнако колико је и субјект космогонијско-метафизичких увида.

Следствено свему томе, Муњи је иманентан заједнички *arhe* и најапстрактније постављеног спацијално-темпоралног контекста, као и сваког члана општег каталога живог и неживог („И из земље и из човека / И из неба и из птица / И из ветрова и из животиња / (...) / има много светлости муња“, у песми *Порекло муња*, Павловски 1978: 10). При томе се открива и то да њена улога примордијалног елемента истовремено подразумева и разликовање од свега што је садржи као квинтесенцијални састојак („Њено порекло/ није од овог света“, у песми *Очи Муња*, Павловски 1978: 29), али и апоретично уношење те разлике у сваки аспект постојања који Муња прожима. Другим речима, управо захваљујући Муњи, у самом постојању постоји немислива (оно)сйрана компонента, која „није од овог света“.

Сугерисани вид објаве Муње кореспондира са претпостављеном моћи поезије, односно са својеврсном стваралачком онипотенцијом песничког субјекта („Тако великој сили/ каква је муња/ треба тек мало простора/ па да се јави/ баш као и мени/ док певам“, Павловски 1978: 30). Прецизније казано, лирски обликована својства Муња развијена су метафора домета песничког језика, посредно и дискретна апотеоза фигуре песника. Према поетичкој поставци збирке *Муње*, песнички језик, у поређењу са било којим другим дискурсом, најдалекосежније захвата одлике есенцијалне потке постојања. Пројектовану моћ песничког говора прати метафорично утемељена, радикална екстензија просторних оквира у којима се објављује песнички субјект („Има часова/ у великим просторствима/ када певам/ видљиву песму невидљиве муње“, у песми *Видљива њесма невидљиве муње*, Павловски 1978: 16). У компарацији са завршницом *Сйоредној неба*, евидентно је заједничко поверење у метафизички дomet песничког језика, с тим што се стиче утисак да је у песмама Павловског евоциран и непремостив распон између (видљивог) песничког језика и (невидљивих) аспеката Муње. Другим речима, док у завршници *Сйоредној неба*, видели смо, постоји кореспонденција са хајдегеријанским превођењем, посредством песничког језика, одсућности у присутност, у *Муњама*, упркос апотеози песничког говора, Муња „чува“ своја недохватна својства.

У наставку збирке, у циклусу *Посег* – који је, пренет и проширен из збирке *Зрна*, постао знатно компатибилнији новом поетичком „окружењу“ збирке *Муње* – Павловски остварује лирско Ја специфично по хипертрофираном психотопу¹⁰ који потице границу између сна и јаве („Сваке ноћи док сањам залазим / и у најудаљеније крајеве света / и шетам по своме Поседу / (...) / док сам на једном месту / уснио, на другом опет под / сунчевим зраком калемим ружу, будан“, у песми *Чувар њосега*, Павловски 1978: 42). Такво огледање целине у онипотентној мултипликацији перспектива субјекта у наставку, ипак, не подразумева нијансираније лирско обликовање и далеко-

¹⁰ Опсежнија разматрања о лирском феномену психотопа у: BRAJović 2000: 294–299.

сежне метафизичке импликације, будући да је пре реч о формирању семантички једнодимензионалног антрополошког идеализма, посредованог исказима повишене експлицитности („То што имаш ти, то није много/ али у томе што имаш ти/ пролази цео свет./ Исто толико Поседа/ има и неко други/ и у најзабаченијој звезди“, Павловски 1978: 43).

УМЕСТО ЗАКЉУЧКА: ПОЕЗИЈА КАО „МЕСТО“ НЕМИСЛИВОГ ЗНАЊА. Попа и Павловски у својим песмама манифестују специфичне модернистичке приступе космогонијско-метафизичким питањима, односно обликују лирске перспективе које посредују модерно искуство недостатности људског знања и моћи сазнавања света. Иако епистемолошке потке овде издвојених збирки имплицирају, дакле, непрозирност коначних истина о човеку и макрокосмичком поретку, песме оба аутора ипак рефлектују особене космогонијско-метафизичке визије које су заправо неодвојиве од посредовања песничким језиком. Круцијалну улогу у таквом обликовању слике света свакако поседују позиције лирског субјекта, књижевноуметнички формиране инстанце носилаца космогонијско-метафизичких увида.

У *Сјоредном небу* управо разноврсност могућих конкретизација лирског субјекта доприноси евокативном домету песничких слика, као и надилажењу једнодимензионалности уведене космогонијско-метафизичке представе. У распону од тога да се глас Звездознанца може препознати као доминантан у збирци, до могућности разлистивања другачијих гласова, профилисаних вољом за фоноцентричном ревитализацијом и реартикулацијом Звездозначевих *речи* или пак до варијација понорних искустава пред зачудно-гротескним објавама макрокосмичких феномена – лирски субјект постаје носилац специфичног знања о поретку постојања, знања које се опире дискурзивној стабилизацији услед семантичког осциловања између хуморно-гротескног снижавања метафизичког плана и интензивирања мрачне визије света заснованог на грешци, дисхармонији, нескладу. С друге стране, у поезији Павловског дистрибуција персоне у збирци *Зрна* и обликовање лирске субјективности у *Муњама* остварују кохерентнија семантичка поља, у оба случаја подразумевајући поступно употпуњавање – посредством аутофигурације исказних инстанци у *Зрнима* или евокативно-дескриптивним предочавањем онтолошких квалитета Муња – две варијације монистичке слике света, два вида специфичног *arhe* који конституише стварност и у којем се огледају микрокосмички и макрокосмички елементи те стварности.

Посматрано у компаративном контексту, у Попиној поезији постоји посебна обликотворна и семантичка димензија која изостаје у песмама Павловског. Док се у лирским остварењима македонског аутора следи парадигматично модернистичка линија сугестије метафизичког поретка и, истовремено, његове недоступности дискурзивној експликацији, у Попиним песмама се таква поетичко-обликотворна стремљења динамизују нијансирањем природе евоциране метафизичке основе постојања. Другим речима,

лирски субјект *Сјоредној неба*, потенцијалном разноврсношћу својих „лица”, имплицира шири спектар искустава пред непрозирним метафизичким поретком, самим тим и зависност знања о том поретку од перспектива које се објављују, како је већ сугерисано, у распону од вере у Звездознанчеве речи, преко узнемирења пред дисхармоничним представама космоса и изостанком смисла, до својеврсног оповргавања Звездознанчевог ауторитета. Заједнички поетички именитељ песама Попе и Павловског – недоступност коначног смисла – подразумева и разлику: док у песамама македонског аутора најчешће проналазимо у основи „јак” субјект монистичко-есенцијалистичког назора, прожетог и парадигматично модерном самосвешћу о сопственим ограничењима, у текстовима *Сјоредној неба* дискретно се евоцира и то да је говор о метафизичким питањима увек посредован, те да специфичност инстанце тог посредовања условљава и сенчи и дискурс о метафизичким темама.

Публикована у време када постмодернистичке перспективе поступно добијају на актуелности, Попина збирка обликованом лирском субјективношћу пружа модернистички вид реализације епохално симптоматичне идеје о десенцијализацији метафизичких „великих наратива”, истовремено одржавајући (неретко у хуморном регистру) потенцијалну релевантност зачудних космогонијско-метафизичких визија. Не само на тај начин, *Сјоредно небо*, а заједно са том збирком и лирска остварења *Муња* и *Зрна*, манифестују „оданост” модернистичком приступу метафизичким питањима, што је посебно уочљиво у статусу *јесничкој субјект* у поменутих збиркама. У време када је у успону деконструкцијски приступ језику, Попа и Павловски одржавају релевантност два вида поверења у песнички језик, произашла из духа модерности: хајдегеријанско превођење, у *Сјоредном небу*, одсутности у присутност, управо захваљујући песничком језику, и, у *Муњама* Павловског, модернистичку амбивалентност коју чине повлашћени статус песничког језика при обликовању метафизичких представа и истовремено опирање метафизичког поретка језичком посредовању. Отуд се може констатовати да у време сложене поетичке динамике крајем седме и током осме деценије XX века, у епохалном тренутку скептично-демистификујућег приступа метафизичким питањима, Попа и Павловски још увек настоје да одрже повезаност песничких пракси и метафизичких питања.

ИЗВОРИ:

- ПАВЛОВСКИ, Радован. *Зрна*. Београд: Народна књига, 1975.
 ПАВЛОВСКИ, Радован. Радован Павловски. *Муње*. Београд: БИГЗ, 1978.
 ПОПА, Васко. *Сабране јесме*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства; Вршац: Друштво Вршац лепа варош, 2001.

ЛИТЕРАТУРА:

- БРАЈОВИЋ, Тихомир. Урнебесне слике Васка Попе. *Поезија Васка Поје*. Уредио Новица Петковић. Београд: ИКУМ, 1997, 99–116.
- ВЕЛМАР Јанковић, Светлана. Васко Попа, чудотворац. *Градац* 25, 128/129 (1998): 42–66.
- ВУКОВИЋ, Ђорђије. *Ars combinatoria*. *Градац* 25, 128/129/130 (1998): 103–112.
- ЂУРЧИНОВ, Милан. *Нова македонска књижевност*. Београд: Нолит, 1988.
- ЂУРЧИНОВ, Милан. *Прожимања: моћност и компаративна истраживања наше књижевности*. Суботица: Миневра, 1990.
- КАЈЗЕР, Волфганг. *Гројескно у сликарству и јесништву*. Превео Томислав Бекић. Нови Сад: Светови, 2004.
- КЛЕТНИКОВ, Ефтим. *Орион: есеји и кријици за македонската поезија*. Скопје: Наша книга, 1985.
- КОРУНОВИЋ, Горан. *Стилус лирске субјекта у јужнословенским књижевностима (1970–1980)*. Докторска теза. Београд: Филолошки факултет, 2017.
- МИЛОШЕВИЋ, Петар. *Поезија ајсурда*. Београд: Службени гласник, 2008.
- НАНЕВСКИ, Душко. *Македонска јесничка школа*. Сарајево: Веселин Маслеша, 1979.
- НЕГРИШОРАЦ, Иван. *Лейтмотиви за бескућнике*. Нови Сад: Културни центар Новог Сада, 1996.
- ПАВЛОВИЋ, Миодраг. Зрна, нова поезија Радована Павловског. У: Радован Павловски. *Зрна*. Београд: Народна књига, 1975, 201–212.
- ПЕТРОВ, Александар. Споредно небо Васка Попе. *Књижевна историја*. 1. 4 (1969): 887–923.
- ПОПОВИЋ, Тања. Поетика хијазма. *Поезија Васка Поје*. Уредио Новица Петковић. Београд: ИКУМ, 1997, 81–97.
- ЦИДИЛКО, Весна. *Сјудје о јоеици Васка Поје*. Београд: Службени гласник, 2008.

*

- BRAJOVIĆ, Tihomir. *Teorija pesničke slike*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2000.
- BOŠKOVIĆ, Aleksandar. *Pesnički humor u delu Vaska Pope*. Beograd: IKUM, 2008.
- BREBANOVIC, Predrag. „Implicitni” autor i njegov ’čitalac’. *PH 4*. Uredio. Dragan Stojanović. Beograd: Samostalno autorsko izdanje saradnika na istraživačkom projektu *Književnoteorijska misao dvadesetog veka i problemi proučavanja srpske književnosti*, 2000, 22–51.
- BUT, Vejn. But. *Retorika proze*. Preveo Branko Vučićević. Beograd: Nolit. 1976.
- DE MAN, Pol. Antropomorfizam i tropi u lirici. Preveo Vladimir Gvozden. *Književna retorika*. Priredio Miodrag Radović. Beograd: Službeni glasnik, 2008, 73–101.
- DESPOTOV, Vojislav. *Čekić tautologije*. Zrenjanin: GNB Žarko Zrenjanin, 2005.

- ĐURIŠIN, Dionyz. Posebne interliterarne zajednice. *Komparativno proučavanje jugoslavenskih književnosti* 3. Uredili Ernest Fišer, Franjo Grčević. Zagreb: Zavod za znanost Filozofskog fakulteta, 1988, 24–28.
- GREENE, Roland (ed.). *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Fourth Edition. Princeton: Princeton University Press, 2012.
- GOSETTI-FERENCZI, Jennifer Anna. *Heidegger, Hölderlin, and the Subject of Poetic Language: Toward a New Poetics of Dasein*. New York: Fordham University Press, 2004.
- HAJDEGER, Martin. *Mišljenje i pevanje*. Preveo Božidar Zec. Beograd: Nolit, 1982.
- IZER, Wolfgang. Implicitni čitatelj. *Uvod u naratologiju*. Priredio Zlatko Kramarić. Osijek: Revija – Radničko sveučilište „Božidar Maslarić“, 1989, 53–66.
- MILANJA, Cvjetko. Milanja. *Doba razlika*. Zagreb: Stvarnost, 1991.
- PANTIĆ, Pavković. Mihajlo Pantić, Vasa Pavković. *Šum Vavilona: kritičko poetska hrestomatija mlađe srpske poezije*. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada, 1988.
- ŽIŽEK, Slavoj. *Škakljivi subjekt: odsutno središte političke ontologije*. Preveo Dinko Telečan. Sarajevo: Šahinpašić, 2006.

Goran Korunović

THE SUBJECT OF COSMOGONIC-METAPHYSICAL KNOWLEDGE IN THE POETRY OF VASKO POPA AND RADOVAN PAVLOVSKI

Summary

After describing conditions and motives for the comparative analysis of the poetry of Vasko Popa and Radovan Pavlovski, configuration of the propositional instance in *The Star Wizard's Legacy*, the opening poem of Popa's collection *Secondary Heaven*, is interpreted. This interpretation is performed through a dialogue, with the conviction that in the collection *Secondary Heaven* only the persona of the Star Wizard is present. However, the analysis shows a variety of identity omens of the lyrical subject in *Secondary Heaven*. Its manifestations range from a defender of the Star Wizard's metaphysical authority, through the phonocentric position that seeks to mediate the Star Wizard's knowledge, to dialogically structured poems in which the lyrical *we* and the non-human, cosmic entities correspond. *Secondary Heaven* also contains a discrete apotheosis of the poetic act and the position of the poet, partly in Heideggerian key.

In Radovan Pavlovski's collections *Grains* and *Lightning*, a monadic and essentialist understanding of the cosmogonic-metaphysical order is manifested, bearing in mind that this order is more complexly artistically mediated in *Lightning*. The nature of *Lightning* is presented ambivalently and with a suggestion of its retreating before discursive descriptions. Nevertheless, just like Popa, Pavlovski finds a way to point out the privileged place of poetic speech when evoking the metaphysical fabric of existence.

It is indicated that the singled out collections of Popa and Pavlovski are an example of how, at the time of the rise of the relevance of neo-avant-garde poetics and postmodernist

worldviews, modernist renewals of the complexity of poetry and metaphysics are carried out. At last, the difference between the poetics of the Serbian and Macedonian writers is that in Popa's poems there is a specific and constant tendency to accept the cosmogonic-metaphysical "seriousness" and to lower it humorously, sometimes even to the point of denial.

Филолошки факултет
Универзитета у Београду
g.korunovic@gmail.com

Примљен: 29. септембра 2022. године
Прихваћен за штампу децембра 2022. године

Др Нермин С. Вучељ

ПОБИЈАЊЕ ПЈЕРА БАЈАРА, ИЛИ – КАКО ДА ГОВОРИМО О КЊИГАМА КОЈЕ СМО ПРОЧИТАЛИ¹

Рад отвара научно-стручну полемику с Бајаровом теоријом критичке фикције коју француски аутор промовише и као универзитетски професор у свом раду са студентима и као књижевни критичар у бројним теоријским есејима. Средишњи предмет оспоравања француског теоретичара јесте есеј *Како да љоворимо о књиџама које нисмо љрочииџали?* (*Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, 2007), у којем аутор износи проблематичне закључке – да нема битне разлике између прелистане и прочитане књиге, да је обавештеност циљ нашег познавања књижевних дела, те да нечитање књига завређује истинску одбрану. Овај чланак настоји да оспори Бајарова гледишта не само из поменутог есеја, већ и да проблематизује свеукупан критички наук француског теоретичара смештајући га у контекст постмодернистичких књижевнокритичких стремљења која су књижевност отпредметила од саме књижевности.

Кључне речи: Бајар, критичка фикција, (не)читање, колективна библиотека, антиципирани плагијат.

1. Уводни подстицај за побијање Бајара. Пјер Бајар (Bayard), француски универзитетски професор, књижевни критичар и психоаналитичар, својом студијом *Како да љоворимо о књиџама које нисмо љрочииџали?* (*Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, 2007) смело и умешно је разобличио један интелектуални табу, потискиван једнако из личне сујете као и из страха од интелектуалне или научно-стручне компромитације: да неретко дискутујемо и аналитички судимо о књигама које нисмо прочитали, а о којима

¹ Рад је настао у оквиру научно-истраживачког пројекта *Романисџика и словенски језици, књижевносџи и кулџуре у конџиакџу и дисконџиакџу*, по Одлуци Филозофског факултета Универзитета у Нишу, бр. 1001-13-01, од 1. марта 2021. године. Ово истраживање је једним делом изложено на научној конференцији *Језици и кулџуре у времену и љросџору* 10, одржаној на Филозофском факултету у Новом Саду, 20. и 21. новембра 2021.

можемо имати чак подробна сазнања, ако су те књиге обавезни део опште културе и доброг образовања. Тако се, сматра аутор, наши дискурси о књигама добрим делом заснивају на репродуковању туђих дискурса о књигама. Међутим, закључци које Бајар изводи – да нема битне разлике између прелистаних и прочитаних књига, да нечитање књига завређује истинску одбрану, те да он, иако професор књижевности, не ужива претерано у читалачкој делатности, дају подстицај за критичко-стручну полемику коју овај чланак настоји да покрене.

2. Предности и вредности нечитања књига, према БАЈАРУ. На почетку свог есеја, француски теоретичар обзнањује да је потребна храброст да се сруши један табу о књигама, онај да тајимо од других да неке књиге нисмо прочитали и да не смемо да устврдимо да је и нечитање књига добро и да нам чак не ускраћује могућност да говоримо аргументовано о ономе што нисмо прочитали. Табу о нечитању књига долази од *усвојених њрипуда* („*contraintes intériorisées*“) које Бајар своди на три кључне: прва је *обавеза чииања* („*obligation de lire*“) – читање се сакрализује преко листе канонизованих књижевних дела које морамо прочитати да се не бисмо обрукали; друга је *обавеза чииања књиа у целосии* („*obligation de tout lire*“) – недопустивим се сматра прелиставање књиге или њено читање на брзину; трећа је *џрипуда обавезној чииања књије да би се о њој исџравно џоворило* („*obligation d’avoir lu un livre pour en parler avec un peu de précision*“) – што Бајар побија ставом да се страствено може говорити и о књизи коју нисмо прочитали и да је, „покаткад [je], штавише, пожељно да се књига не прочита у целости, па чак и да се уопште не отвори, да би се о њој исправно говорило“ (БАЈАР 2008: 12).² Претходно именована и образложена трострука принуда тера људе да лажу; штавише, „лагање је општа појава међу људима од пера, јер је сразмерно значају који придају књижевности“ (2008: 13).³ С лековитом и терапеутском накатом, Бајар жели да нам ублажи *несвесну кривицу* („*la culpabilité inconsciente*“) која нам је усађена у детињству и да нас охрабри да слободно и гласно, и без осећаја криже савести, изговоримо да нисмо прочитали поједине књиге које је, наводно неизоставно, требало да прочитамо.

Према средишњој тези Бајаровог есеја – сџм појам прочитане књиге је врло неодређен, јер наш однос према књигама није никакав непрекидан и једноличан процес каквим га поједини критичари лажно представљају. Стога, Бајар не користи ознаке *џрочииаана књиа* („*livre lu*“) и *неџрочииаана књиа* („*livre non lu*“), зато што он то сматра *вещиачком дисџинкџијом* („*distinction artificielle*“) којом се подржава лажна представа о читању, што нам онда отежава да размишљамо о начину на који заиста доживљавамо читање (2008: 16;

² „ (...) il est même parfois souhaitable, pour parler avec justesse d’un livre, de ne pas l’avoir lu en entier, voire de ne pas l’avoir ouvert du tout (...) “ (BAYARD 2007: 14).

³ „ (...) dans le milieu des spécialistes, (...), le mensonge est général, puisqu’il est à la mesure de l’importance qu’y occupe le livre (...) “ (2007: 15).

2007: 18). Према француском теоретичару, многе образоване особе не читају, и „многи нечитаоци јесу образовани” (БАЈАР 2008: 27; „de nombreux non-lecteurs sont des personnes cultivées“, BAYARD 2007: 28), зато што „нечитање није пуко одсуство читања” (*Исџио*: „la non-lecture n'est pas l'absence de lecture“, *Ibid.*). За овог француског професора, већина разговора о некој књизи не односи се само на њу, већ на већу целину коју творе бројне књиге – оне које смо читали, оне које смо прелистали, оне о којима смо читали, као и оне за које смо само чули. Тај простор Књиге, или књишко поље, француски теоретичар назива *колеkтивна библиотекa* („la bibliothèque collective“). Овладавање *колеkтивном библиотеком* у средишту је сваког дискурса о књигама, јер разговор о једној књизи подразумева схватање односа између књига и утврђивање положаја једне књиге у односу на друге. Зато, још једном: „Образован човек није неко ко је прочитао ову или ону књигу, него неко ко уме да се снађе у целокупној књижевности” (2008: 25),⁴ јер, вештина разговора о књигама јесте умеће оријентације у књишком пољу.

Према томе, „прелиставање књига, без истинског читања, не спречава нас да о њима говоримо” (2008: 29),⁵ и понекад је нечитање плодносније за наше познавање једне књиге него да смо је стварно прочитали, тврди Бајар, јер – „многобројне наизглед непрочитане књиге ипак знатно утичу на нас посредством својих одјека који до нас допиру” (2008: 14).⁶ Стога: „Културан човек је онај који је кадар да се брзо снађе у књизи, што не значи да мора да је прочита у целости. Управо је супротно. Могло би се, штавише, рећи да му је то утолико мање потребно, уколико је његово умеће оријентисања развијеније.” (2008: 29)⁷ Прочитати књигу не значи задржати је у памћењу слојевито и живо као што је то било у чину непосредног читања, јер време неумитно покреће процес заборављања; зато, нема битне разлике између прелистане и прочитане књиге, будући да смо протоком времена изложени процесу *ошчишћавања* („délecture“) у којем, како Бајар вели а позивајући се на Монтења – „све што смо прочитали бледи и ишчезава у магли заборава, док се прочитане књиге, напослетку сведене на неколико донекле упамћених страница или пак на пуке наслове, преображавају у магловите сенке које додирују само обресе наше свести” (2008: 63).⁸ Отуда Бајар оспорава било

⁴ „Être cultivé, ce n'est pas avoir lu tel ou tel livre, c'est savoir se repérer dans leur ensemble (...)“ (2007: 26).

⁵ „Parcourir les livres sans véritablement les lire n'interdit en rien de les commenter.“ (2007: 31)

⁶ „(...) de nombreux livres apparemment non lus ne sont pas sans exercer des effets sensibles sur nous, par les échos qui nous en parviennent (...)“ (2007: 16).

⁷ „Être cultivé, c'est être capable de se repérer rapidement dans un livre, et ce repérage n'implique pas de le lire intégralement, bien au contraire. Il serait même possible de dire que plus cette capacité sera grande, et moins il sera nécessaire de lire tel livre ne particulier“ (2007: 30)

⁸ „Plus que de lecture, c'est de *délecture* qu'il faudrait alors parler à la suite de Montaigne, pour qualifier ce mouvement incessant d'oubli des livres dans lequel nous sommes entraînés : un mouvement fait à la fois de disparition et de brouillage des références, qui transforme les livres, souvent réduits à leurs titres ou à quelques pages approximatives, en ombres vagues glissant à la surface de notre conscience.“ (2007: 61–62)

какав смисао категорији *ипрочитана књиџа* и закључује да „у то име, нечитање завређује инстинску одбрану, па чак и школску подуку” (2008: 27).⁹

3. КЊИЖЕВНА ОБАВЕШТЕНОСТ УМЕСТО УМЕТНИЧКОГ ДОЖИВЉАЈА. Није спорно да у интелектуалној комуникацији, како приватној тако и јавној, чак и у професионалној филолошкој, не само што помињемо и књиге које нисмо прочитали, него се и, даље од самог њиховог помена, позивамо на тезе, образложења и тумачења која нису проистекла из нашег непосредног искуства као читалаца одређене књиге, већ су она посредно усвојена преко секундарних извора. Ништа мање није истинито да на нас могу утицати и књиге које нисмо прочитали, то јест, да можемо да се препознамо у непрочитаним књигама: на хамлетовску дилему, на кихотовску залудно-смешну борбу, на кафкијанску ситуацију, или на Антигонин бунт, покаткад се, можда и неретко, позивају и они који нису прочитали књижевна дела с чијим се јунацима поистовећују.

Тачно је да људски мозак није кадар да у памћењу сачува у потпуној живости ликове, ситуације и догађаје из прочитане књиге. Што време даље протиче, утолико и стечене информације о књизи бледе и бришу се.¹⁰ Међутим, ако и заборавимо на детаље, утисци о прочитаним књигама и утисци из прочитаних књига опстају живо, зато што су они естетско-интелектуалног реда и то нам омогућује да вредносно-аналитички, аргументовано утемељено, говоримо о једном књижевном делу или о ауторској стваралачкој природи. Што се тиче самих података – сижеа радње и ликова, то увек можемо да пронађемо и подсетимо се из других извора, уколико већ не правимо исцрпне личне забелешке на маргинама страница у самој књизи или на засебним листовима, а што нам умногоме олакшава да прођемо кроз раније већ прочитани текст.

То што прочитано бледи и временом се добрим делом заборави, понекад и потпуно, услед чега, наводно – „више него о самим књигама, ми са собом и другима разговарамо о приближним сећањима, измењеним под утицајем садашњих околности” (БАЈАР 2008: 56),¹¹ ипак није довољан ни ваљан разлог да се устврди како је свеједно да ли смо прочитали једно књижевно дело или се о њему добро обавестили кроз претраге на Гуглу и прочитали препричани сиже и аналитички критички приказ, ни да се, следствено, закључи, а што Бајар чини, да уместо што трошимо време читајући целу књигу, можемо је прелистати, прочитати репрезентативне делове, и(ли) из

⁹ „À ce titre, elle [la non-lecture] mérite d’être défendue et même enseignée.” (2007: 28)

¹⁰ Међутим, нису сви људи подједнако заборавни. Наилазимо на особе које се подробно сећају ликова и догађаја из књига које су давно прочитале, што доказује да неки људи имају много боље меморијске способности од других. Док неке од нас одликује дуготрајно емотивно памћење, поједине особе су изузетни информацијски мнемоничари.

¹¹ „Plus que ces livres ainsi, nous nous entretenons, avec nous-mêmes et les autres, de souvenirs approximatifs, remaniés en fonction des circonstances du temps présent.” (2007: 55–56)

секундарних извора се подробно обавестити, јер нам све то довољно омогућаје да можемо темељно и сигурно да дискутујемо о (не)прочитаној књизи.

Бајар иде и даље – и не само што је свеједно јесмо ли прочитали или не књигу о којој говоримо, него је нечитање корисније од самог читања: „Говор о непрочитаним књигама истински је стваралачка делатност (...)” (2008: 166),¹² а „умеће да се речито говори о ономе што не познајемо врло [је] корисно и изван домена књижевности” (2008: 167–168).¹³ Будући да образовни систем и даље сакрализује књижевност, студенти су „спутани [су] поштовањем према текстовима и забранама да их мењају, приморани су да их уче напамет или да памте њихову *садржину*”, што онда спутава њихову маштовитост; и због свега тога – „наши студенти се не усуђују да *измишљају књије*” (2008: 167).¹⁴

Ако су битни само књишка обавештеност и умеће располагања информацијама, онда се с разлогом прибегава погодним техникама које штеде време у читању књига. Међутим, тиме се занемарује оно што и јесте бит књижевности и смисао читања књига – уметнички доживљај. Обавештеност није што и начитаност. Не постаје се начитан тако што се потражи резиме књиге или прочита постојећи критички приказ о књизи. То је пука обавештеност, и ма колико исцрпна била, и даље је само обавештеност, не и начитаност. Признајем Бајару да можемо бити тако добро опремљени информацијама да, наизглед, сигурно говоримо о некој књизи, али ми у том случају немамо уметнички доживљај. Сумњам да можемо надахнуто говорити о књизи коју нисмо прочитали, можемо само симулирати, али, уверљивост те симулације и даље није уметнички доживљај.

Бајару је, очигледно, битније како нешто изгледа, а не какво јесте у себи: да делује надахнуто уместо да се из надахнућа црпе аргументацијска аутентичност, да се приказује као знање уместо да је огледало учености, да лични перформанс остави добар утисак уместо да доживљено комуницира интерсубјективно. Неговање привида, што јесте књишка обавештеност, уместо досезања суштине, која се открива у начитаности, човека чини површним, уљуљкује га у празноћи знања о књигама, надувава балоне његове сигурности у себе, подучава томе да је кључ успеха у перформерском наступу. Тако, према Бајару, посвећено читање само одузима време, а нама је, ради потпуне комуникацијске перформативности, нужно да смо начелно обавештени о књигама, а не да смо их заиста прочитали, јер наши разговори

¹² „Car parler de livres non lus est une véritable activité de création (...)” (2007: 160)

¹³ „Car savoir parler avec finesse de ce que l’on ne connaît pas vaut bien au-delà de l’univers des livres.” (2007: 161)

¹⁴ „C’est que nos étudiants ne se donnent pas le droit, l’enseignement ne jouant pas pleinement le rôle de désacralisation qui devrait être le sien, d’inventer les livres. Paralysés par le respect dû aux textes et l’interdit de les modifier, contraints de les apprendre par cœur ou de savoir ce qu’ils « contiennent », trop d’étudiants perdent leur capacité intérieure d’évasion, et s’interdisent de faire appel à leur imagination, dans des circonstances où celle-ci leur serait pourtant la plus utile.” (*Ibid.*)

о књигама нису разговори о прочитаном и доживљеном, него разговори о узајамном положају књига у простору Књиге, тј. у *колективној библиотеци* на којој почива културна сцена у датом тренутку, а чији савременици су саговорници-нечитаоци. Зато: „Културан и образован човек треба да трага за спознајом књижевних веза и спојева, а не за спознајом ове или оне појединачне књиге, као што железнички саобраћајац треба да се усредсреди на односе између возова – на њихове везе и раскршћа – а не на садржај било које возне композиције” (2008: 24).¹⁵

На ову бесмислену аналогију вратићемо се касније. Сада бих бајаровском интелектуалцу и образованом не-читаоцу протиставио правог интелектуалца и истинског читаоца. Читање надахњује, чулно побуђује, душевно окрепљује, духовно оплемењује. Књига тражи посвећеност, наше сензибилно ураћање у њу, а то се не постиже прелиставањем књиге. Читање не одузима време, него га испуњава на користан начин, јер се читајући књиге човек вишеструко изграђује, духовно расте, а ментално се крепи. Читање књига нас хуманизује. Књига нас измешта из пукe предметне баналности и омогућује најинтимнију везу са самим собом. Време проведено с књигом преображава се у непроцењиви *каирос* – у тренутке чија се важност мери интензитетом задовољства и квалитетом испуњености, а не утрошком израженим у мерним јединицама физичког времена. А управо се Бајар осврће само на физичку темпоралност, на *хронос* као неумитно протицање ограниченог времена које нам је дато као биолошким ентитетима. У том смислу, француски професор нас саветује да не губимо време читајући књиге посвећено, јер прочитано ионако избледи; стога, постаје свеједно да ли смо стварно прочитали неку књигу или се о њој обавестили подробно из друге руке. И кад већ ствари тако стоје, смисленије је и временски оперативније да кренемо пречицом.¹⁶

4. ЧИТАОЧЕВА СУБЈЕКТИВНОСТ УМЕСТО ИНТЕРСУБЈЕКТИВНОГ КРИТИЧКОГ ТУМАЧЕЊА. Кроз читав полемички есеј, целокупно ауторово држање спрема начитаности је негативно и, ако не подругљиво, барем крајње неповерљиво: прочи-

¹⁵ „La communication et les correspondances, c'est bien cela que doit chercher à connaître l'homme cultivé, et non tel livre en particulier, de la même manière qu'un responsable du trafic ferroviaire doit être attentif aux relations entre les trains, c'est-à-dire à leurs croisements et leurs correspondances, et non au contenu individuel de tel ou tel convoi” (2007: 26).

¹⁶ Ослоивши се аргументацијски на животну философију Музиловог библиотекара у *Човеку без особина* (Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, 1932), Бајар понавља да је „свако читање својеврсно расипање снаге у покатакд тегобном и захтевном настојању да се овлада целином” (2008: 23). „Si le bibliothécaire de Musil me paraît sage, c'est par cette idée de *vue d'ensemble*, et je serais tenté d'appliquer à toute la culture ce qu'il dit des bibliothèques : celui qui met le nez dans les livres est perdu pour la culture, et même pour la lecture. Car il y a nécessairement un choix à faire, de par le nombre de livre existants, entre cette vue générale et chaque livre, et toute lecture est une perte d'énergie dans la tentative difficile et coûteuse en temps, pour maîtriser l'ensemble” (2007: 25).

тати целу књигу сматра се митом, а енциклопедичност знања код појединца проистекла из мноштва прочитаних књига чини се мало вероватним. Зато што је човеково памћење непоуздано, онда је и „сâм појам прочитане књиге врло неодређен” (2008: 15), што, подсетимо се, француски теоретичар и наводи као средишњу тезу свог есеја.¹⁷ Отуда Бајар верује у компилацијску еклектичност, те зато заговара читалачку оперативност. Непоузданост нашег памћења чини све релативним, што значи субјективним, а на *субјективно* читање француски професор кани да охрабри студенте, као и читаоце свог бестселера провокативног наслова. Оно што Бајар заговара јесте произвољно читање којим занемарујемо стваралачко-сензитивни и друштвено-идеолошки контекст књижевног дела, олако читање којим се књига не утискује у нас. Тиме његова полемичка студија охрабрујућег наслова позива на благотворну површност и на ослобађајуће нечитање књига.

Није Бајар ни смеон ни испред свог времена. Потпуно у сагласју с духом епохе у којој живи, он је *савремен*. Француски теоретичар језди на таласу когнитивног и културолошког релативизма, те владајуће струје наше савремености у књижевним истраживањима и у друштвено-хуманистичким наукама, која се уобичајено и магловито назива *постмодернизам*. Према проницљивој дефиницији Сокала и Брикмона (SOKAL – BRICMON 2018: 23), то је *интелектуална сипруја* коју одликује то што мање-више експлицитно одбацује рационалистичку традицију просветитељства и изводи теоријске елаборације независне од било какве емпиријске провере, а научна истраживања третира као *наративе* или као друштвене конструкције међу другим таквим.¹⁸

Тако је за Пјера Бајара књижевни текст *променљив предмет* („cet objet infiniment mobile qu'est un texte littéraire“, 2007: 159), у смислу да се он мења кад год је тема разговора или писане расправе, јер се „књига изнова ствара у сваком читању” (2008: 167; „un livre se réinvente à chaque lecture“, 2007: 161) и њено тумачење се заснива на субјективности сваког читаоца. На то можемо одговорити следећим противаргументом: препустити књижевни текст крајње субјективном читању и произвољном тумачењу, значи порећи му интерсубјективну стварност, ону која подразумева заједничко искуство шта га творе здраворазумски успостављене естетско-етичке норме а које регулишу једну подразумевану раван читања и разумевања, истоветну код свих нас, и један заједнички ниво тумачења.¹⁹ То не значи да постоји једно, исправно

¹⁷ „(...) la thèse générale de cet essai [qui] veut que la notion de livre lu soit ambiguë (...)“ (2007: 17).

¹⁸ „De vastes secteurs des études littéraires et des sciences humaines semblent s'être convertis à ce que nous appellerons, pour simplifier, le *postmodernisme*, un courant intellectuel caractérisé par le rejet plus ou moins explicite de la tradition rationaliste des Lumières, par des élaborations théoriques indépendantes de tout test empirique, et par un relativisme cognitif et culturel qui traite les sciences comme des *narrations* ou des constructions sociales parmi d'autres“ (SOKAL – BRICMON 1997: 33).

¹⁹ Прибегнимо овде Хараријевом прецизном и језгровитом разликовању: у *објективној стварности* ствари постоје независно од наших веровања и осећања (сила теже, на пример);

и објективно, тумачење књижевног дела, спрам којег су онда сва друга тумачења, будући субјективна, тиме и погрешна – како су новокритичарски правци из друге половине 20. века набедили твз. традиционалну критику да она баш то заступа. Објективност читања књижевног дела и његовог тумачења заснива се на пишево-читаочевој и међучиталачкој интересубјективности, а што подразумева контекстуализацију и читања и тумачења. Наупрот томе, постмодерни критичари извлаче књижевно дело из његовог контекста и произвољно га тумаче.

Простор књиге оживљава се сваким појединачним читањем, а он се испуњава мисаоно-емотивним препознавањем, ослушкивањем и упоређивањем између читаочевог сензибилитета и пишевог духа. Стваралачки гениј комуницира са својом публиком и спрам читаоца писац уграђује и очекивање које је чулно (естетско) и мисаоно (етичко). Читањем потакнут доживљај јесте одјек пишеве експресије у читаочевој импресији, и једино прави уметнички доживљај има вишеструку вредност: у нама оставља дубоког трага, побуђује на размишљање и емотивно нас отвара. Како вели Псеудо Лонгин, нама непознати аутор старогрчког списка *О узвишеном* (Λογγίνος, *Περὶ ὕψους* / Longīnos, *Peri Hypsūs*), а поводом уметничког доживљаја књижевног дела: „Заиста, оно је велико и узвишено кад о томе обилно медитирамо. (...) То се утисне чврсто и неизбрисиво у наше памћење” (PSEUDO LONGIN 1980: 14). Како то елаборира Умберто Еко у студији *Lector in fabula* (Еко 1985: 84–85), читање је *интерпретативна фаза* којом се *експресија* актуализује у *садржину* – коју зовемо књижевни текст, а она одсликава *генеративне фазе*, тј. пишев стваралачи процес. У *генеративне фазе* писац већ читава очекивану читачеву сарадњу, тј. антиципира тумачење свог књижевног дела. Стога, књижевно дело је забран уметничке комуникације између пишеве експресије и њоме подстакнуте читачеве импресије. Тако, „дјеловањем истините узвишености”, читајмо – правог уметничког дела, „наша се душа на неки начин природно уздиже, обухваћена неким племенитим заносом и радосћу као да је она сама створила оно што је чула” (PSEUDO LONGIN 1980: 13).

Књишки забран сродништва између свих читалаца који нам омогућује да произведемо интересубјективну реакцију коју је писац антиципирао твори, изражено аристотеловским појмом – *koinè aisthesis*, или латинским – *sensus communis*, поједностављено – здрав разум. Усаглашени око здраворазумске разложности, друштвене етике и културне политике, ми успостављамо интересубјективну стварност која је предуслов за међуљудску комуникацију и духовну интеракцију. Тако, логичко расуђивање подразумева

субјективна стварност зависи од мојих личних веровања и осећања (ако се на објективним медицинским тестовима утврди да сам здрав, а мене ипак мучи оштар бол у глави, онда је тај бол за мене стопостотно стваран); трећи је *интерсубјективни ниво стварности* и он не зависи од веровања и осећања појединачних људских јединки, него од комуникације међу многим људским бићима (интерсубјективни ентитети су, на пример, нација, устав, морал, новац) (HARARI 2018: 182).

контекстуализацију, а она је споразумно одређена. Међутим, изокренутим резоновањем, француска нова критика од средине 20. века одбацила је логичку разложност као лажну представу некакве химерне објективности, и не само што је од аутора отуђила његов текст, претходно утврдивши да је такозвана пишчева намера такође химера коју нам је традиционална књижевноисторијска критика била наметнула, него је и само књижевно дело лишила његовог стварног контекста и тако га препустила сновиђењима постмодерних тумачења.

За симболички почетак овог постмодерног опсенарства у књижевним проучавањима може се узети 1963. година, када је објављен Бартов есеј *О Расину* (Barthes, *Sur Racine*), на који је Ремон Пикар реаговао трактатом *Нова кријтика или нова превапа* (Picard, *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*, 1965). Пикар се није дао завести Бартовим „идеолошким опсенарством, дијалектичком еквилибристиком, вербалним илуминацијама и неспорним али застрањеним талентом” (PICARD 1965: 85),²⁰ а којима је, тада пионир једне нове дисциплине, а сада једно од божанстава наратологије, освојио тадашњу читалачку и културну јавност. Пикар се тада забринуо, а данас увиђамо да је то било пророчки, да неће остати ништа што се може одупрети надоласећој новој критици која разара структуре књижевног дела и дисквалификује логичку мисао и чињенице. Новокритичари разматрају књижевно дело као колекцију знакова чије значење се налази другде, и та се изванкњижевна другост узима за смисао самог дела које, тиме, није ништа друго до „спремниште докумената, симптома, знакова, из којих критика црпе слободно зарад својих конструкција”.²¹ Зато, према Пикару (1965: 127), нова критика живи од митологије, јер уместо да се бави оним што писац казује, она се бави оним што га наводно одаје, те тако, тражећи извор оног што је писац рекао, а да то није хтео свесно, критичар се излаже томе да не разуме шта је писац рекао хотећи да то и каже.

На Пикарову аргументацију којом се обарају *новокритичарска бунцања*,²² Барт је узвратио памфлетским манифестом *Кријтика и истина* (*Critique et vérité*, 1966).²³ А узвратио је произвољно и неозбиљно (BARTHES 1999: 37, 60, 62): нова критика неће да говори *објективно, с укусом и јасно*, ни да истражује *јун смисао дела*, већ књижевно дело извлачи из контекста, празни га

²⁰ Сви наводи из Пикара у преводу су аутора овог чланка.

²¹ „Ainsi conçue, ce qu'on appelait traditionnellement l'œuvre littéraire devient un réservoir de documents, de symptômes, de signes, où la critique puise librement pour ses constructions (...)” (PICARD 1965: 121)

²² „Разумљиво је сада зашто су, тако често, тумачења нове критике, начисто, бунцања.” („On comprend ici pourquoi, si souvent, les interprétations de la nouvelle critique sont proprement délirantes” PICARD 1965: 131–132).

²³ Антоан Компањон је кроз реторско питање — „Барт је узвратио Пикару, а да ли му је заиста одговорио”, оправдано отворио дилему у погледу Бартовог одговора Пикару (COMPAGNON 2011). Критичку анализу и вредновање полемичког сучељења између Пикара и Барта видети у раду: VUČELJ 2019.

од *йуної смисла* да би у њега учитала *йразан смисао* који обухвата сваки могући смисао. Казано Пикаровим речима (1965: 51–52): сва Бартова мисаона пометња је заогрнута језиком разметљиве јасноће којом се глупостима даје научни престиж.

Француска нова критика, и сви њени изданци у другој половини 20. века, суштински је антикњижевна, као што су то и квазипоетике дадаизма и надреализма, и Барту савремен улипизам,²⁴ антикњижевни покрет на који се позива Пјер Бајар, а којем он дугује своју тезу о антиципираном плагијату. Наиме, француски професор жели да утемељи *крийику анийицийиације* („critique de l'anticipation“): тако он у есеју *Будућносї је наїисана* (*Demain est écrit*, 2005) разматра наводни утицај будућних догађаја на књижевна дела,²⁵ док у *Анийицийираном йлаїйїаїйу* (*Le plagiat par anticipation*, 2009) открива утицај будућних књижевних текстова на писце из прошлости.²⁶ Притом се

²⁴ Радионица потенцијалне књижевности (Ouvroir de littérature potentielle), покренута 1960. године у Паризу од стране десетак песника, сликара и математичара као Семинар експерименталне књижевности (Sélitex – Séminaire de littérature expérimentale), што је био и првобитни назив овог назовикњижевног пискарања које дуже од пола столећа опстаје под квазипоетичком одредницом Улипо (Oulipo), у своје књижевне *жанрове* уписује и ове: *азбучник* („Abécédaire“) – текст у којем речи, једна за другом, својим првим словом прате редослед слова у абеди; *анїерима* („Antérime“) – песма с римовањем почетних слогова у стиховима; *лиїоїрам* („Lipogramme“) – текст састављен од речи које на садрже једно одређено слово алфабета које је циљано искључено; *йауїйїоїрам* („Tautogramme“) – текст чије све речи почињу истим словом алфабета, као и *йроїресивни йауїйїоїрам* („Tautogramme progressif“) – примена схеме уједначеног кружног понављања кроз цео текст почетног слова прве, друге и треће речи; ново писање текста методом *Сегме именице* („S+7“) која подразумева замену сваке именице оном именицом која јој следи као седма по реду у лексичком инвентару званом Речник. Видети: OULIPO 1981.

²⁵ „Бивајући зависно, а дело је то у односу на своју земљу, епоху и писца који га је написао, оно је, дакле, увек поимано као последица оног што му претходи, а никада оног што му следи. Према томе, је ли забрањено да се ствари преокрену и да се запитамо у којој је мери једно дело, барем у неким случајевима, претрпело више утицај из будућних догађаја него из прошлих?“ [превод је аутора овог чланка]. („Dépendance, l'œuvre l'est par rapport à son pays, à son temps, à l'écrivain qui l'a composée, donc toujours perçue comme la conséquence de ce qui la précède, jamais de ce qui la suit. Or est-il interdit de poser autrement les choses et de se demander dans quelle mesure l'œuvre ne serait pas, au moins dans certains cas, influencée par l'avenir plutôt que par le passé?“) (BAYARD 2005: 15). Иначе, Бајар у овом есеју надахнуће за теоријска сновиђења добија од надреалистичког гуруа Бретона (André Breton) коме одаје признање у свом предговору, као и швајцарском психоаналитичару Бодуену (Charles Baudouin).

²⁶ „Занимљиво је, наиме, да је један облик крађе идеја изгледа измакао критици, облик који се односи на позајмице које су писци узели не од својих претходника, већ од писаца који су им уследили. И док се класични плагијат редовно и праведно осуђује, антиципирани плагијат заокупља тек мало пажње читалаца, чак и оних најпажљивијих“ (BAJAR 2010: 11). „Curieusement en effet, une forme de vol d'idées semble avoir échappé à la critique, celle qui concerne les emprunts faits par les écrivains, non pas à ceux qui les ont précédés, mais à ceux qui les ont suivis. Alors que le plagiat classique est régulièrement et justement dénoncé, le plagiat par anticipation ne retient que peu l'attention des lecteurs, même les plus attentifs“ (BAYARD 2009: 14).

аутор позива на *моралну дужност* која га је подстакла – да укаже на велике писце из прошлости који се низу устезали тога да се инспиришу неким будућим аутором. Тиме Бајар себи удељује истраживачку мисију – „да се одређеним књижевницима врати добро које им је било неправедно одузето”, притом не ускраћујући признање ни писцима-претходницима јер њихово плагирање потоњих писаца није било смишљено (2010: 12).²⁷ Тако, посматрано у историјском времену које је *линеарно* и *непрекидно*, а које Бајар одбацује, средњовековни трувери који су писали романе о љубави Тристана и Изолде претходили су романтичарима из 19. века. А заправо, према књижевном времену које је *рејтроспективно* и *испрекидано*, а које Бајар једино и признаје, труверима из 12. века стваралачки претходе романтичари. Отуда, француски професор закључује да се лирска димензија романа о Тристану и Изолди објашњава романтизмом који је *будући извор* којим су се нападали средњовековни трувери.

Бојан Савић Остојић објашњава да опаском да је у *Роману о Тристану и Изолди* плагирана романтичарска поетика „Бајар заправо жели да истакне да споменута тема није у средњовековној књижевности била до те мере освешћена као у романтичарском добу” (Savić Ostolić 2011: 230). У свом рецепцијском уозбиљавању Бајарове неозбиљне критичке елаборације Савић Остојић истиче (2011: 231) да ако узмемо у обзир то да је француски теоретичар наумио да искорени митове везане за писца и епоху, „да раскринка вредновање књижевног дела на основу *миљеа* и *йренујка*”, онда ће нам бити јасније зашто је Софокла прогласио плагијатором Фројда и полицијских романа, а зашто Лоренса Стерна сматра достојним наследником Џојса и писаца новог романа.²⁸

Измиче ли неким од нас бајаровска иронија? Или, радије – *хумор*, јер на тој речи инсистирају епигони који су се окупили на Универзитету Гдањску на научном скупу *Поводом Пјера Бајара и књића које нисмо йрочићали* („Autour d’une absence : non-lecture(s), lectures & délecture“, Uniwersytet Gdański, 2009), а на ком су се учесници утркивали ко ће доследније да примени бајаровску *йтеоријску фикцију* („la fiction théorique“).²⁹ Да ли су неки од нас критички хендикепирани те се стога не надахњујемо тзв. *антийцийираном крийииком*, као што то, на пример, чини Томаш Свобода (Swoboda 2011: 96) који тако Ролана Барта из 1975. године *йрејознаје* као *антийцийираној*

²⁷ „Si ce livre est avant tout animé par une exigence morale – redonner à certains écrivains un bien dont ils ont été injustement privés –, il ne se situe pas du tout dans une logique exclusive de condamnation, mais entend également rendre hommage aux auteurs dont il met par ailleurs en cause les méthodes“ (2009 : 14).

²⁸ И Снежана Калинић, преводитељка есеја *Како да љоворимо о књићама које нисмо йрочићали?*, у свом поговору оцењује да је Бајар промишљено изабрао *козерски йон*, те да шаљив приступ озбиљним књижевним проблемима не умањује лудидност његових теоријских увида. (BAJAR 2008: 170).

²⁹ Аналитички преглед конференцијских излагања доступан је у раду: MAZURIC 2012.

йлайијайора Пјера Бајара из 2007. године. То што кројачи-опсенари у Андерсеновој бајци прстима држе праву иглу не значи да у њу утињу стварни конач и да шију прекрасно одело за цара, невидљиво само онима ограниченог интелекта.

5. ЗАКЉУЧНО ПОБИЈАЊЕ БАЈАРА. Науспрот ранијем енциклопедијском знању и ерудитској начитаности, којима се тежило, мање-више, све до осамдесетих година 20. века, у последњих четврт столећа, које је у знаку релативизовања свега и свеопштег упросечавања, популаризују се технике тзв. брзог читања и методе књижевне упућености, а што се своди на читање и тумачење наводно репрезентативних књижевних одломака. Таквим приступом се заобилази истински књижевни доживљај, а уместо хуманистичке етичко-естетске подуке људи се подстичу на то да свој дух сведу на корисну обавештеност. *Субјективно* тумачење, које заговарају постмодерни опсенари, само је површни, произвољни и неозбиљни егзибиционизам разноразних продаваца магле чију клијентелу чине наивни, духовно сиромашни, интелектуалци-снобови, као и бројни конформисти из страха да не испадну смешни и не разоткрију се као глупи, попут свих оних у Андерсеновој бајци који не виде царско одело, него услед наводног недостатка духа једино опажају да је владар го.

Да читаоци могу различито доживети једну исту књигу, и различито је и вредновати, то није спорно. Али, то нема везе с партикуларним површним читањем и лаичко произвољним тумачењем књижевног дела од стране сваког појединца, а што заговара Бајар, већ са разликовним нијансама у сензибилитету на којима почивају индивидуалне особености, а што не доводи у питање интерсубјективно поље читалачке кохабитације. Оспорити објективност читања и тумачења и наместо тога прогласити право на мноштво појединачних читања с исконструисаним тумачењима која се не потврђују ни у каквом интерсубјективном искуству, осим у конформистички симулираној рецепцији, врховно је начело данас владајућег култа постмодерног опсенарства.

У *Ейлоу* есеја *Како да љоворимо о књијама које нисмо љрочићали?*, аутор изјављује да настоји да студенте уведе у *свећ сѿваралацѿива* („le monde de la création“), а то се постиже тако што у њима буди осећај за *умећносћ измицѿања* („les arts de l'invention“). Бајар потом саветује професорима да својим ученицима помогну „да се довољно ослободе од веза са књижевним делима да би и сами постали књижевници“ (2008: 168).³⁰ И на самом крају, а у духу читавог есеја, аутор поручује да ће доследно и искрено наставити да говори о књигама које није прочитао, не допуштајући критичарима да га скрену с тог пута.³¹

³⁰ „Tout enseignement devrait tendre à aider ceux qui le reçoivent à acquérir suffisamment de liberté par rapport aux œuvres pour devenir eux-mêmes des écrivains ou des artistes“ (2007: 162).

³¹ „Pour toutes les raisons évoquées dans cet essai, je continuerai donc pour ma part, sans me laisser détourner de ma voie par les critiques, à parler avec autant de constance et de sérénité des livres que je n'ai pas lus“ (2007: 162).

За разлику од француског професора који подстиче на примену техника симулације читања, требало би да подučавамо студенте томе да кроз посвећено читање књига развијамо когнитивне способности, богатимо свој речник и, следствено, продубљеније размишљамо и прецизније и јасније се вербално изражавамо. Насупрот бајаровској *корисној обавешћености* о књигама, требало би да заговарамо истинско и продубљено читање, јер нас оно чини свестранијим, богати нам дух, отвара видике. Преданим читањем књига етички се изграђујемо и развијамо естетски сензибилитет. Насупрот томе, *бајаровско нечићање* књига заговара проблематичну педагогију, релативизује истинско знање, ствара лажну слику о учености и подстиче на самоуверену површност.

Дечак из Андерсенове бајке је могао да упре прстом на голог цара, зато што, у својој спонтаности и искрености, он не зна за последице. Одрасли су, пак, свесни по себи могућих непријатности и јавне компромитације. У нашој филолошкој причи улог је властита стручност. У недостатку бољих аргумената и Роланд Барт (1999: 81) се бранио тиме да *нова критика* садржи скривену поругу и *аутоиронију* коју *својара критика*, због своје *озбиљности*, не уме да препозна. Је ли у Бајаровом случају заиста реч о дубокоумној критичкој иронији или о теоријском шегачењу, тиме онда и о још једној интелектуалној превари? Забрињавајуће су интелектуалне и друштвено-културолошке последице деловања такве школе критике која је кренула од Барта и у међувремену се, преко читаве армије наратолога, институционализовала кроз универзитетску подуку и академско истраживање, а којој данас пристаје бајаровски термин *теоријска фикција*.³²

Према овде раније наведеној бајаровској метафори, образована особа је *железнички скрећничар* што познаје односе између *возова* (књига), али не и *садржај возне композиције* (прочитана књига). На тај исти бајаровски воз, који јури шинама свеопштег релативизма, а за који улазну карту нема логичко расуђивање које почива на контекстуализацији и, следствено, интересубјективном односу, данас се на успутним станицама каче вагони наратолошке схоластике, апстрактне уметности и инсталационог перформанса, говора политичке коректности и његовог наказног чеда званог култура брисања (*cancel culture*). Крајње одредиште на које нас одводи један такав воз већ се назире: постмодерно тројство – Постистина, Постморал, Постхуманост. Године 1965, Пикар је констатовао да критика тријумфује, а да је критички

³² Као рецензент у универзитетском филолошком часопису, за један истраживачки чланак који су одликовале чврста елаборацијска структура и аналитичност у излагању, а у којем је понајмање било речи о самом књижевном делу што је насловни предмет разматрања, написао сам следећу *прејоруку*: „У савременим филолошко-хуманистичким истраживањима, владајуће и препоручено, једно књижевно дело је повод за наратолошку схоластику коју одликују теоријско-критичко уопштавање, исцрпност у библиографским референцама и књижевна отпредмећеност у анализи. У том смислу, ово је добар рад који се препоручује да буде објављен.”

дух мртав, али се понадао да је он можда само уснуо на извесно време.³³ Године 2022, потврђујем: критички дух се још није пробудио, а критичка сновиђења све су бројнија.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- BARTHES, Roland. *Critique et vérité*. 1^{ère} édition 1966. Paris : Éditions du Seuil, 1999.
- BAYARD, Pierre. *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*. Paris : Les Éditions de Minuit, 2007.
- BAYARD, Pierre. *Demain est écrit*. Paris : Les Édition de Minuit, 2005.
- BAYARD, Pierre. *Le plagiat par anticipation*. Paris : Les Éditions de Minuit, 2009.
- COMPAGNON, Antoine. 1966 : Annus mirabilis – Barthes versus Picard. *Cours du 8 février 2011 au Collège de France*. <<http://www.college-de-france.fr/site/antoine-compagnon/course-2011-02-08-16h30.htm>> 11. 8. 2018.
- ECO, Umberto. *Lector in fabula, Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*. Paris : Grasset, 1985.
- MAZAURIC, Catherine. Autour d'une absence : non-lecture(s), lectures & délecture. *Acta fabula* XIII/ 7 (2012). <<http://www.fabula.org/acta/document7203.php>> 25. 10. 2021.
- OULIPO. *Atlas de littérature potentielle*. Paris : Gallimard, 1981.
- PICARD, Raymond. *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*. Utrecht : éditeur Jean-Jacques Pauvert, 1965.
- SOKAL, Alan, Jean BRICMONT. *Impostures intellectuelles*. Paris : Édition Odile Jacob, 1997.
- SWOBODA, Tomasz. Comment aimer les livres que l'on n'a pas lus ? Réflexions en marge de quelques livres oubliés. *Cahiers ERTA* 2 (2011) : 91–98.

*

- BAJAR, Pjer. *Anticipirani plagijat*. Prevod Mira Popović. Beograd: Službeni glasnik, 2010.
- BAJAR, Pjer. *Kako da govorimo o knjigama koje nismo pročitali?*. Prevod Snežana Kalinić. Beograd: Službeni glasnik, 2008.
- HARARI, Yuval Noa. *Homo Deus – kratka istorija sutrašnjice*. Prevod Tatjana Bižić. Beograd: Laguna, 2018.
- PSEUDO LONGIN. *O uzvišenom*. Prevod Ton Smerdel. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1980.
- SAVIĆ OSTOJIĆ, Bojan. Kako potkradati buduće autore (i proći nekažnjeno). *Polja*, LVI/467 (2011): 228–231.
- SOKAL, Alan, Žan BRIKMON. *Intelektualni šarlatani*. Prevod Slobodan Damjanović. Beograd: Dereta, 2018.
- VUČELJ, Nermin. Preispitivanje francuske nove kritike ili reaktualizovanje spora Pikar – Bart. Vesna Lopičić, Biljana Mišić Ilić (ur.). *Jezik, književnost, teorija*. Niš: Filozofski fakultet Univerziteta u Nišu, 2019, 429–439.

³³ „La critique joue un rôle considérable dans notre vie intellectuelle: elle triomphe, mais on croirait que l'esprit critique est mort. Souhaitons qu'il ne soit qu'endormi“ (1965: 149).

Nermin S. Vučelj

RÉFUTATION DE PIERRE BAYARD,
OU COMMENT PARLER DES LIVRES QUE L'ON A LUS

Résumé

Le présent article a pour but de réfuter la théorie de la fiction critique que Pierre Bayard a inaugurée dans plusieurs de ses essais, la pratique en tant que professeur universitaire et la recommande aux chercheurs en littérature et aux lecteurs en général. Au centre de cette réfutation critique de la théorie bayardienne se trouve son essai *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, dans lequel l'auteur offre certaines conclusions que cet article tente de contester, telles que : l'appréciation d'un livre n'implique pas sa lecture préalable ; parler de livres non lus est une véritable activité de création ; la non-lecture mérite d'être défendue. Cet article tente de problématiser la théorie bayardienne en la réexaminant dans le contexte des courants postmodernes qui ont fait aliéner la littérature de son essence.

Универзитет у Нишу
Филозофски факултет
Департман за француски језик и књижевност
nermin.vucelj@filfak.ni.ac.rs

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

Мр Дејан Милорадов
Др Имре Кризманић

ДЕФИНИСАЊЕ БИОНИМА У РЕЧНИЦИМА СРПСКОГ ЈЕЗИКА*

У раду се посматрају имена гљива, биљака и животиња, тзв. бионими, у трима нашим највећим речницима, и то искључиво ако се односе на оно што се у класификацији живих бића налази изнад категорије која означава род или врсту (породица, ред, класа итд.). Значења и облици ових лексема лексикографски нису уједначено представљени, постоје извесне разлике не само међу речницима него чак и у оквиру једног речника. Требало би да се сви бионими у речницима дају у јединском облику и да се у значењу не наводе научни називи породица, редова, класа итд. (осим врста и родова).

Кључне речи: бионим, речник, систематика, множина, значење, лексема.

Под појмом *бионими*¹ овде подразумевамо биолошке термине који обухватају имена гљива – *микониме*, имена биљака – *фийониме* и имена животиња – *зоониме*, тј. лексеме које припадају неколиким посебним лексичко-семантичким скупинама. У досадашњој српској лексикографској пракси техничка скраћеница свих ботаничких термина била је *боиљ.*, зоолошких термина *зоол.*, док су се миколошки термини подводили под ботанику, те тако носили исту ознаку као и ботанички. Овакав лексикографски поступак настао је под утицајем традиционалног схватања ботанике, по којем су сва жива бића која нису животиње предмет изучавања ботанике. У савременој биологији првобитно су се од ботанике одвојили микробиологија и мико-

* Овај рад настао је као резултат истраживања у оквиру пројекта Одељења за књижевност и језик Матице српске *Вишејомни речник српског језика*, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја.

¹ Иако термин *бионим* није непознат у науци о језику, ми смо га за ову прилику створили по угледу на стручне називе *ихијоним*, *бајтрахоним*, *херјејоним*, *орнијоним*, *шерионим*, *зооним*, *фийоним*, *антиройоним* итд.

логија (наука о гљивама), па би тако и савремена лексикографија требало да уважава овакво устројство. Колико је нама познато, од наших речника једино *Речник САНУ* (и то од XVII тома из 2006. године; скраћено РСАНУ) и *Речник српских љовора Војводине* (РСГВ) поштују биолошку таксономију и систематику, односно праве јасну разлику између биљака и гљива, па тако ови потоњи у тим речницима носе ознаку *мик*.

У српској науци о језику није посвећена довољна пажња анализи лексикографског приступа бионимима. Један рад Ивана Клајна занима се речничком обрадом лексема из сличних, засебних семантичких система (Клајн 2002). Он их назива серијским одредницама, према америчком лексикографу Сиднију Ландау.² Општи је закључак да се овим одредницама „у нашој лексикографији до сада мало или нимало није водило рачуна” (Клајн 2002: 81), да би требало да се ускладе њихове дефиниције и избегне њихово намерно варирање. У својој обимној студији Даринка Гортан Премк констатује да је у европским језицима „могућност преноса имена хиперонима на хипоним [...] широко искоришћена у зоолошкој и ботаничкој класификацији и таксономији” (Гортан-Премк 1997: 83), односно да лексеми као што су *јолуб*, *јрјеч*, *мачка*, *кокош*, *каранфил* и *љубичица* могу означавати и општи назив за цео род, породицу или ред и појединачан назив за одређену врсту. Овим је практично описано стање не само у језику него и у речничким приручницима, без потребе коментарисања њихове лексикографске обраде. На другом месту иста ауторка каже да су у српској лексикографској пракси зооними дефинисани двојачко: негде је прво идентификован природни појам, а затим термилошки, односно договорени; поједине одреднице имају обрнут редослед дефиниција. Термилошка дефиниција не би требало да буде дата као основно значење: „Прво је решење свакако исправније. У њему се полази од природне јединице лексичког система и иде се ка договореној, термилошкој” (Гортан-Премк 2014: 136). Знатно више пажње овим проблемима посветио је Слободан Новокмет у својој исцрпној студији о називима животиња у српском језику. На једном месту аутор помиње руског лингвисту Исаченка, који каже да су дефиниције животиња у руским речницима лингвистички небитне, јер се темеље на научном знању које није доступно свакоме. Оне треба да обухвате народно знање о датој животињи које је у свести човека присутно веома дуго, на основу искуства из његове културе. Наводећи ова размишљања руског лингвисте, С. Новокмет закључује:

Међутим, сматрамо да лексикографи у речничким дефиницијама, пре свега у једнојезичким дескриптивним речницима, треба да нађу правилан однос између лингвистички релевантних информација које се темеље на колективном искуству и народном знању (и формирају коно-

² Овде се И. Клајн, као и С. Ландау (LANDAU 1989), бави ограниченим лексикографско-семантичким системима, чији је „број чланова скупа познат” и који „несумњиво чине затворен систем”: имена слова у енглеском и грчком алфabetу, музичке ноте и инструменти, бројеви, дани у недељи, боје итд., али нема помена о бионимима.

тативну евалуацију појма у одређеној култури) и научно-терминолошких информација које могу бити од користи различитим стручњацима и научним проучаваоцима (Новокмет 2020: 295).

Ми ћемо у нашем раду међусобно упоредити у трима речницима биониме који у српском језику означавају породице, редове, класе, разреде итд. (дакле не и појединачне врсте или родове, односно све оно што се у хијерархијској класификацији организама налази изнад систематске категорије која означава род или врсту), утврдићемо у ком се облику они налазе у глави одреднице – да ли у једнини или у множини³ (питање је да ли је лексикографски исправно наводити овакве речи у множини) и установићемо тачност и структуру значења. Одабрали смо по неколико илустративних назива живих бића⁴ из различитих таксономских (систематских) категорија. Њихове лексикографске карактеристике, недостаци и техничка решења могли би се мање-више сврстати под заједнички именитељ за обраду свих бионима у посматраним лексикографским приручницима. Речници који су обухваћени овим истраживањем јесу Академијин *Речник српскохрватској књижевној и народној језика* (РСАНУ), *Речник српскохрватској књижевној језика* Матице српске (РМС – тзв. шестотомник) и *Речник српској језика* Матице српске (РСЈ – тзв. једнотомник).

Упутно је погледати у предговору ових речника да ли се на посебан начин обрађују бионими, да ли облик појединих именица (једнина или множина) утиче на раздвојеност семантичког садржаја, који је облик именице уобичајен у глави одреднице, као и то којем значењу се даје предност приликом њиховог нијансирања. У *Напоменама о обради текста Речника* (РСАНУ – прим. аут.) нема помена о овим проблемима, осим о последњем: „Приликом набрајања значења трудили смо се да она иду логичким редом, почињући од оног које је данас најобичније и најраспрострањеније јер ово није етимолошки речник, већ речник савременог језика. Ипак, ако је значење које је најближе етимолошком још у широкој употреби, давали смо га на првом месту” (РСАНУ 1959: XXX). У *Предговору* РМС налазимо занимљиво упутство за обраду назива животиња и биљака: „Имена народа и називи животињских и биљних врста давани су у множини, а ном. и ген. једине стављан је обично у заграду” (РМС 1967: 11). У вези с овим Далибор Брозовић, хрватски лингвиста, у својој оцени првих двају томова РМС, коју је доставио Матици хрватској, каже:

³ Научни називи виших таксономских категорија дају се, по правилу, у множини јер обухватају већи број нижих категорија. На пример, класа *Aves* (птице) обједињује око 10 000 врста које су сврстане у преко 220 породица.

⁴ „Наравно, концептуализација, категоризација и таксономија живог света није универзална. Она је пре ареална, дијалекатска и одређена је условима живота, заједничким искуством, културом, традицијом, географским приликама и сл. неке језичке заједнице. Знање и значење садржано у таксемама психокултурна су а не биолошка чињеница” (Суботић 1999: 104).

Велика је неспретност пропозиција 'Имена народа и називи животињских и биљних врста давани су у множини, а ном. и ген. једине стављан је обично у заграду'. У првом реду, 'обично' је категорија која је у лексикографији веома незгодна, тражи се на име или 'увијек' или 'никад' или точно 'тада и тада', сасвим одређено, описујемо ли који поступак. Друго, тешко је побркан лексички и термилошки вид питања. *Пас* је у једном смислу само ријеч, у другом је ријеч и термин (дакле и лексиколошки и граматички ријеч), у трећем и четвртом само термин (тј. граматички јест ријеч, али није више лексикографски). Први је смисао јасан, то је, рецимо, сусједов Шарко, у другом се смислу ради о псу у опозицији према вуку или лисици, у трећем смислу и они су пси, у четвртом су и куне пси, или су то чак и медвједи. Натукнице треба да буду једне у једнини, друге у множини, све треба да буде обрађено по строгим правилима, која морају бити јасно изложена у пропозицијама. Није ми познато да ли је уредништво тражило или у којој је мјери можда тражило помоћ разних специјалиста за поједине струке, али модеран је лексикографски потхват незамишљив без такве помоћи, особито кад се ради о рјечнику којег стандардног језика. Иначе се читалац доводи у блудњу, ако нпр. познајем биологију, онда ћу установити погрешку кад се о кукцодерцима (кукцоеди, кукцојеци, бубојеци, бубојеци) говори час као о *реду*, час као о *роду* сисаваца (исправно је, наравно, оно прво!), али тко зна какве ћу криве податке добити нпр. у техничким дисциплинама, а да тога уопће и не опазим" (Брозовић).

Једино се једнотомник (РСЈ) одређује према облику именице у глави одреднице: „Тако се прво наводи реч као одредница која се дефинише, и то у свом основном облику: номинативу једине код именских речи" (РСЈ 2007: 8), те даље напомиње да ознака *мн.* стоји једино уз именице које припадају категорији *йлуралија йанйџум*.

За разлику од фитонима и зоонима, одабир *миконима* које смо могли посматрати веома је сужен. У речницима (а и у језику уопште) постоји веома мали број (за разлику од биљака и животиња) миколошких назива родова, редова, породица итд. Издвајамо *сџайчаре* *мн.* (јд. стапчара) 'разред виших гљива, са многобројним врстама, које се одликују нарочитим органом за носење спора *Basidiomycetes*' (РМС), затим *мјешинарка* в. *мешинара* (РСАНУ)⁵ – под *мешинара/мјешинара* стоји 'у *мн.*: разред гљива *Ascomycetes* које стварају споре у мешиницама, аскусима; у *јд.*: таква гљива' (РСАНУ). РМС даје *мешинаре/мјешинаре* *мн.* 'врста гљива *Ascomycetes*', док РСЈ не бележи *сџайчаре*, али зато има *мешинара/мјешинара* 'у *мн.*: разред, класа гљива *Ascomycetes* у мешиницама (у *јд.*: таква гљива)'. Општи назив *љива* у РСАНУ

⁵ У РМС под одредницом *сџайчаре* налази се пример из *Бојџанике за више разреде средњих школа* Стјепана Урбана и Радована Домца (Загреб 1955) – *Разликујемо двије скупине виших љива: мјешинарке ... и сџайчаре*. Занимљиво је да РМС не бележи лексему *мјешинарке*, вероватно зато што није потврђен екавски облик *мешинарке*. РСАНУ није још обрадио *сџайчаре*, али ипак бележи само јекавски облик у једнини *мјешинарка*, који упућује на екавски *мешинара*.

овако је дефинисан: ‘(обично мн.) општи назив за ниже, бесхлорофилне биљке *Fungi*, које саме не стварају органске материје него се хране сапрофитски или паразитски’, док РМС има множински облик *љиве* ‘ниске биљке без правих биљних органа и без хлорофила, печурке *Fungi*’; у РСЈ пак *љива* ‘у мн.: ниже талусне бесхлорофилне биљке са стабљиком и проширеним горњим делом, клобуком *Fungi*, које саме не стварају органске материје него се хране као сапрофити или паразитски (у јд.: таква биљка)’. Овде уочавамо неколико недоследности. Прво, РМС даје множинске облике миконима у глави одреднице, код *си́ајча́ре* у загради постоји податак о лику у једнини, док код *ме́щина́ре/мје́щина́ре* те информације нема, такође ни код општег назива *љиве*. РСАНУ и РСЈ дају другачије решење: глава одреднице наводи се у једнини, док су раздвојена значења лексеме прво у множини а после у једнини.⁶ РСАНУ не примењује овај принцип доследно, јер за општи миконим *љива* не постоји значење у једнини. Друго – тиче се самог значења – РМС за *ме́щина́ре/мје́щина́ре* каже да су врста гљива, иако се ради о називу разреда, не врсте, док РСЈ за исти појам у једнини *ме́щина́ра/мје́щина́ра* дефинише као ‘разред, класа гљива *Ascomycetes*’, што је данас потпуно измењено и овакав назив се за ову категорију не употребљава. Сва три речника општи миконим *љива* називају биљком, што је сагласно номенклатури у годинама када су објављени 3. том РСАНУ и 1. том РМС. До тог периода гљиве су сврставане у тзв. ниже биљке, све до краја 60-их година прошлог века. Царство гљива, међутим, стоји засебно у односу на биљке. Ово напомињемо зато што је неопходно у будућим речницима (или издањима)⁷ исправити овај податак, како је требало учинити и када је прављен РСЈ – скоро четрдесет година након научног издвајања микологије из ботанике. Корекција у биолошкој науци је извршена јер се утврдило да су гљиве значајно различити организми од биљака (али и од животиња) и да се никако не могу доводити у сродничку везу са њима. Стога наводимо основне разлике између биљака и гљива, које су довеле до сврставања гљива прво у потпуно ново царство, а потом у домен *еукарија*. Царство биљака обухвата једноћелијске или вишећелијске аутотрофне организме чије ћелије обавија ћелијски зид (Татић–Блечић 2002). Оне поседују пластиде где се врши фотосинтеза, којом настаје органска материја и кисеоник. Размножавају се вегетативно, путем спора и полно. Царство гљива представљају једно- или вишећелијски хетеротрофни организми чије ћелије у ћелијском зиду поседују хитин, размножавају се спорама или полно и поседују плоносна тела (Субаков Симић и др. 2008). Поред тога, треба напоменути да у речницима постоје и непрецизности које нису у вези са систематиком гљива. У оквиру овог царства налазе се печурке

⁶ У РСАНУ то је учињено интерпункцијским знаком тачка са запетом (;), а у РСЈ значење у једнини дато је у загради.

⁷ Јелена Јанковић пише да је иста пракса дефинисања назива *љива* као биљке (РСАНУ, РМС, РСЈ), нажалост, присутна и у новијим лексикографским изворима (Јанковић 2021: 1100–1101).

као посебна група (спадају у раздео *Basidiomycota*). Оне имају плодносно тело у облику дршке и шеширића. РСЈ гљивом сматра само јединке са стабљиком (дршка) и клобуком (шеширић), што је такође нетачно јер у гљиве спадају и квасци, и плесан, и печурке, и лишајеви. Неопходно је овде истаћи и поједино-сти из Матичиног шестотомника које се тичу противречности у дефиницији – ‘ниске биљке без правих биљних органа’. Не могу постојати биљке без *биљних* органа. Ово би исто било као кад бисмо рекли *човек без људских орџана*.

Што се *фитонимџа* тиче, ниједан речник не издаваја као посебан семантички садржај породицу букви *Fagaceae* (овде спада и род храстова *Quercus*), већ назив *буква* дефинишу само као врста *Fagus sylvatica*. Породица *Malvaceae*⁸ назива се у ботаници слезови/слезови, РМС под одредницом *слез/слез* у једнини даје две нијансе значења: а. ‘назив биљке из родова *Althaea* и *Malva* са много подврста који се употребљавају у лекарству’; б. мн. ‘општи назив за породицу у коју спадају те биљке *Malvaceae*’. РСЈ даје готово исто решење с истим значењем, с тим што постоји мала нијанса у значењу под а: уместо ‘назив биљке’ стоји ‘назив за разне биљке ... из ф. *Malvaceae*’. С обзиром на то да фитоним *слез/слез* (дат у једнини) представља општи назив за врсте из родова *Althaea* и *Malva*⁹ и да ти родови припадају породици *Malvaceae*, није потребно значењски посебно одвајати нити јединински облик који означава општи назив ових родова нити множински облик који се односи на целу породицу.

Прво значење фитонима *ружа* у РМС има три подзначења: а. ‘украсна баштенска, култивисана или шумска трновита биљка из пор. *ружа* с мирисним цветовима разне боје *Rosa*’; б. ‘врста винове лозе’; в. мн. ‘биљна породица двосупница, дикотиледона којој припадају дрвета, грмови и зељасте биљке с наизменично поређаним непарно перастим листовима *Rosaceae*’. У РСЈ налазимо слично стање, без другог нијансирања значења: а. ‘украсна баштенска, култивисана или шумска трновита биљка *Rosa* са мирисним цветовима разних боја’; б. мн. ‘ф. двосупница, дикотиледона којој припадају дрвеће, грмови и зељасте биљке с наизменично пореданим непарно перастим листовима, двополним цветовима са по пет правилно распоређених латица’. Оба речника не помињу да је *Rosa* род (као под *слез/слез*) и дају основно значење лексеме као да је у питању појединачна биљка, одређена врста а не читав род,¹⁰ док РСЈ уводи скраћеницу ф. за фамилију, напуштајући одличан термин *йородица*.¹¹ У овом значењу сувишно је истичати општепознату чињеницу. Придеви *култивисан* и *баштенски* суштински јесу синоними и

⁸ Обухвата 244 рода са 4225 познатих врста. Ту припадају, на пример, све врсте липа, слезова, род хибискуса итд.

⁹ Бели слез припада роду *Althaea*, а црни роду *Malva*.

¹⁰ Значење би требало да гласи: *назив за украсне баштенске, култивисане или шумске трновите биљке* [...] из рода *Rosa*.

¹¹ Није то једино добро решење које, у овом случају, РСЈ напушта. Приметили смо и *дрвеће* уместо *дрвеша*, *йоредан* уместо *йоређан*.

односе се на биљке које контролише човек. Најчешће се везују за тзв. украсне биљке, иако оне претежно (али не увек) могу бити и „некултивисане” односно „дивље”¹² (врста, подврста, таксон,¹³ варијетет, форма итд.). Ако се дивља али „украсна” (лепа) врста пренесе у простор настао људском руком (башта, врт, двориште, балкон, тераса и сл.), онда се може сматрати „култивисаном”.

За фитоним **љубица** (на који се упућује лексема **љубичица**) начин обраде у РМС сличан је као и за *ружу*. Прва нијанса значења дефинише овај назив као посебну врсту ‘биљка с љубичастим цветом пријатна мириса *Viola odorata*’, док се друга односи на породицу: мн ‘породица истоимених биљака *Violaceae*’. У РСАНУ значења су дата под фитонимом **љубичица** (**љубица** се овде упућује): а. ‘вишегодишња мала зељаста баштенска и шумска биљка *Viola* из ф. *Violaceae* са око 800 врста чији су цветови обично љубичасте боје и врло пријатно миришу’; б. ‘врста ове биљке *Viola odorata*’. Поправљену прву дефиницију читамо у РСЈ под ботаничким термином **љубичица** (овде се такође упућује **љубица**): а. ‘у мн.: породица вишегодишњих малих зељастих шумских и баштенских биљака *Viola* из ф. *Violaceae*, са око 800 врста, чији су цветови обично љубичасте боје и пријатног, угодног мириса (у јд.: биљка из ове породице)’; б. ‘врста љубичице (а)’¹⁴ *Viola odorata*. Прво, у РСЈ је учињен пропуст док је исправљано значење из РСАНУ. У овом случају није направљена разлика између систематских категорија рода и породице, док се у биолошкој класификацији прави забуна јер се категорија породице подређује категорији фамилије.¹⁵ Научни назив *Viola* не означава породицу него род, док су породица и фамилија синоними, мада се чешће у биологији употребљава српски термин *породица*, латински се задржава за научну номенклатуру. Препоручујемо да се одредница обради овако: ‘назив за род вишегодишњих [...] биљака *Viola* из породице *Violaceae*’.¹⁶ Значење које даје РСАНУ такође је недовољно јасно јер се целим родом (као за ружу у РМС и РСЈ) обухвата шумска и баштенска јединка биљке; такво значење требало би да се односи на појединачну врсту. Друго, ни хијерархија значења није ваљано устројена. У искуству говорног представника српског језика свакако прво место заузима биљка – конкретна врста *Viola odorata*, док се друго

¹² У РМС у првој нијанси значења придев *шумски*, који се односи на ову биљку, вероватно означава дивљу ружу.

¹³ Сам појам *таксон* означава групу организама довољно особених да могу бити формално постављени у одређену категорију хијерархијске класификације, односно групу стварних организама препознатљивих као формалне јединице било ког нивоа организације.

¹⁴ Морамо признати да је овде веома магловита сврха упућивања на значење под *а*, ако смо уопште добро протумачили слово *а* у загради.

¹⁵ Биолошка класификација познаје осам нивоа таксономских рангова: *врста*, *род*, *породица*, *ред*, *класа* (*разред*), *колено* (*раздео* у ботаници односно *клас* у зоологији), *царство* и *домен*.

¹⁶ Потпуно је сувишно уводити термин *фамилија* у речник, те је стога и непотребна скраћеница коју РСЈ употребљава како би означио фамилију, тј. породицу: *ф*.

значење (иако надређено: хипероним) са својих 800 врста (од којих огромна већина не расте у Србији), родом и породицом односи на „апстракцију” фитонима, семема о којој читалац речника и говорник српског језика готово да нема спознаје. Овде РСАНУ одступа од логичког реда набрајања значења, на који се позива у *Напоменама о обради текста*: није дато значење које је најобичније и најраспрострањеније, како је и предвиђено. Када се сагледа и прво и друго, јасно је да је РМС дао најбоље решење значења овог фитонима, мада је ипак упутније дати предност лексеми *љубичица*.

Од *енионима* (имена инсеката) посматрали смо лексему *обаг*. РСАНУ пружа само једно зоолошко значење ‘у мн.: породица инсеката двокрилаца *Tabanidae*, сличних великим мувама, чије женке нападају стоку, ређе људе, сишући им крв помоћу кратке рилице (у јд.: инсект из те породице)’. Друга два речника, као и другде, доносе две нијансе у значењу, које се посве подударају: а. ‘инсекат, кукац¹⁷ двокрилац из пор. *Tabanidae* који напада говеда и коње (каткад и човека) сишући им крв’; б. мн ‘систематски назив за породицу *Tabanidae*’ (РМС). Приметно је овде да се, за разлику од дефинисања породица код гљива и биљака, при пут уводи термин *системајски назив*, за разлику од претходних миконима и фитонима, код којих је употребљен термин *ојшћии назив* или само се каже породица. Именица *обаг* је стари српски назив за ову породицу, који је и биолошка струка усвојила и прихватила, док се термин *системајски назив* у зоологији искључиво односи – у овом случају – на породицу *Tabanidae* (дакле не на српски бионим). Веома је битно да се речници тачно и прецизно служе терминима које преузимају из одговарајућих наука.

Када је већ реч о инсектима, требало би погледати каква је ситуација и са хиперонимом *инсект*. У РСАНУ он је дат као *инсек(а)и* са значењем ‘назив за најмногобројнију и најразноврснију класу животиња из кола зглав-кара *Arthropoda*, чије је тело састављено из три јасно одељена дела: главе, груди и трбуха, кукац’. РМС даје ову лексему у множини *инсекти*:¹⁸ ‘разред врло распрострањених ситнијих животиња из кола чланконожаца (зглав-кара), кукци *Insecta*’, док се РСЈ опредељује за једински облик *инсект* (*инсекај*) без указивања на множину: ‘многобројна и разноврсна класа животиња из кола зглав-кара *Arthropoda*, чије је тело састављено из три одељена дела: главе, груди и трбуха, кукац’. (Треба поменути да је лексема *зглавкар* у РСЈ обрађена у једнини с коментаром у загради: обично у мн.) РМС једини даје бионим *инсект* у множини, дајући у оквиру значења и научни назив разреда (класе) *Insecta*, док РСАНУ и РСЈ не наводе ово научно име, иако говоре о разреду, али непотребно истичу коло *Arthropoda*.¹⁹ У овом случа-

¹⁷ РСЈ је у значењу избацио термин *кукац* иако у свом инвентару има ову одредницу, а *инсекај* је дао као *инсект*.

¹⁸ Да не би било забуне, у загради су представљена и два јединска лика: *инсект* и *инсекај*.

¹⁹ Вероватно је лексикографски неоправдано ширити значење лексеме *инсект* и на виши ниво таксона, будући да колу зглав-кара припадају и пауци (*Arachnida*), стоноге (*Chilopoda*),

ју уочава се недостатак податка о множинском облику лексеме *инсект̄* (PCJ), будући да је научно име *Arthropoda* у оквиру значења дато у множини, те тако постоји неусаглашеност између главе одреднице – која је у једнини: *инсект̄* (*инсект̄*) – и значења: ‘многобројна и разноврсна класа’.

Занимљива је и обрада зоонима *лейт̄ип*. РСАНУ дефинише ову реч у оквиру једног зоолошког значења ‘инсекат из реда *Lepidoptera* са два пара крила покривених ситним, обично разнобојним сићушним љускама, попут финог праха, чији су усни органи најчешће продужени у сисалку којом црпе сок из цвета (у мн.: инсекти реда *Lepidoptera*, који обухвата велики број врста)’. РМС ово значење рашчлањује на начин који је већ раније представљен: а. ‘инсекат, кукац са два пара сразмерно великих крила које не склапа уз тело, покривених ситним, често разнобојним љускама’; б. мн. ‘ред инсеката, кукаца у који спадају такве животиње, љускокрилци *Lepidoptera*’. РСЈ такође даје обједињено значење ‘у мн.: инсекти реда *Lepidoptera* (са великим бројем врста), који имају два пара крила и усни орган најчешће продужен у сисалку којом црпу сок из цвета (у јд.: инсект из тог рода)’. Ако узмемо на страну то што речници неједначено приказују значења, као и неусклађеност око хијерархије облика (у РСАНУ и РМС предност дата лику у једнини, у РСЈ лику у множини), овде треба указати на неусаглашеност у навођењу систематских категорија у РСЈ, где се на првом месту помиње ред, а на другом род – требало је ‘у јд.: инсект из тог реда’.

Анализа *ихтионима* (имена риба) у поменутих изворима такође указује на одређен број нејасноћа, и то у само двама речницима. За пример је узета одредница *сом*, где се уочава неједначеност обраде бионима. У првом случају значење ихтионима *сом* односи се само на једну врсту: ‘велика слатководна риба глатке љигаве коже, широке спљоштене главе с дугим брцима *Silurus glanis*’ (РМС). Занимљиво је да се овде уопште не помиње цела породица сомова *Siluridae* (која има преко 10 родова) нити ред сомова *Siluriformes*. Други речник пак даје недовољно добро дефинисане одреднице: 1. ‘врста слатководне рибе *Silurus glanis*’; 2. ‘у мн.: породица слатководних риба *Siluridae*’ (РСЈ). У овом случају могуће је да се десила техничка грешка, пошто је следеће значење такође дато под 2, уместо да су, као и досад у истим ситуацијама, прве две дефиниције обједињене. На обама местима у овом случају не појављује се техничка скраћеница односно квалификатор *зоол*.

У РСАНУ ихтионим *јећуља* приказан је на специфичан начин: ‘риба змијоликог облика *Anguilla anguilla*, *A. vulgaris* из ф. *Anguillidae* која живи у слатким водама, а мрести се у близини Мексиканског залива, угор’. Прво, овде се (по опису) дају два научна назива врсте у оквиру истог значења, без објашњења о томе да су *Anguilla anguilla* и *Anguilla vulgaris* заправо синоними. Податак о месту мрешћења за неку врсту рибе као и то који се научни синоним за њу употребљава можда је сувишан у речничкој дефиницији.

ракови (*Crustacea*) итд. и да се ни код осталих назива класа животиња у речницима не помиње ком колу оне припадају.

Наведен је и други назив ове врсте – *уџор*, који се пак односи на морску врсту *Conger conger*, која припада породици угора *Congeridae*. Друго, у РСАНУ не помиње се уопште назив за породицу јегуља *Anguillidae* у множини, тек само да дата врста припада тој породици. Треће, у РСАНУ је непрецизна употреба термина *йородица* и *фамилија*, што се може приметити и у РСЈ, о чему је већ било речи. РМС доноси мање сложено значење јегуље: ‘речна и морска риба која има тело слично змији, угор *Anguilla vulgaris*’, док РСЈ даје потпуно исто значење као и РСАНУ, с малом разликом (*‘змијолика риба [...] из пор. Anguillidae’*).²⁰ Дакле сва три речника значењски и облички не обраћају пажњу на постојање породице јегуља.

Ихтионим *ірієч* обрађен је пак и у множини, али без указивања на такав облик речи: а. ‘слатководна риба дугачка до 40 см *Perca fluviatilis* из ф. *Percidae*, са коштаним скелетом и чврстим бодљама на предњем делу леђног пераја’; б. ‘општи назив за рибе из ф. *Percidae*’ (РСАНУ). На другој страни, међутим, не помиње се припадност општег назива некаквој породици.²¹ ‘врста ситније речне рибе са jakim бодљама *Perca fluviatilis*’ (РМС). Једино РСЈ доноси очекивано нијансирање уз адекватну ознаку облика: а. ‘слатководна риба коштуњача златнозеленкасте боје са 5–10 попречних црних пруга *Perca fluviatilis* из пор. *Percidae*, са чврстим бодљама на леђном перају’; б. ‘у мн.: породица риба *Percidae* (у јд.: риба из те породице)’.

Што се *байірахонимâ* (имена водоземаца) и *херієйіонимâ* (имена гмизаваца) тиче, посматрали смо два општа назива за водоземце (*жаба* и *мрмољак*) и два за гмизавце (*іушійер* и *смук*). РСАНУ за *жабу* даје само једно батраолошко значење без указивања на множински лик: ‘безрепи водоземац из реда *Anura*, са развијеним задњим ногама прилагођеним за пливање у води и скакање на суву’. Овде треба истаћи проблем у погрешном опису грађе тела (морфолошких структура). Овако дефинисан опис може указати на то да безрепи водоземци имају само задње „ноге”.²² Жабе имају развијене и предње и задње „ноге”, само што су код већине (не и код свих) задње веће, односно дуже. У РМС већ наилазимо на предвајање основног значења: а. ‘безрепи водоземац из истоимене породице, са дугачким задњим ногама прилагођеним за скакање’; б. мн. ‘систематски назив за ову врсту водоземаца *Ranidae*’. Овде је пожељно разрешити неке нејасноће: безрепи водоземци су ред а не породица, док је *Ranidae* име породице а не врсте. Слично је – суштински готово исто – и у РСЈ, уз неке ситније нијансе и један крупнији додатак: а. ‘безрепи водоземац храпаве коже и дугих задњих ногу, из истоимене породице, из реда *Anura*’; б. мн. ‘систематски назив за ове водоземце *Ranidae*’. Симптоматичне су грешке које проистичу из погрешне интерпре-

²⁰ Уместо *Мексикански залив* стоји *Мексички залив*.

²¹ Породици гргеча *Percidae*, између осталог, припадају смуђ *Sander lucioperca* и балавац *Gymnocephalus cernuus*.

²² У зоологији ови делови тела називају се *екстремитетима* (предњи и задњи). Постоје ларвени облици жаба који имају само задње екстремитете.

тације основних морфолошких или анатомских особина описаних биолошких форми. Жабља кожа је слузава и самим тим клизава, тако да никако не може бити храпава (храпавост је одлика сувих површина, што кожа жабе свакако није). Као и код ентонима *обаг* – овде се такође јављају придев *сисѿематѿски* као обележје хиперонима и ознака за множински лик лексеме. Остаје нејасно, међутим, на коју породицу се односи прво значење, будући да се у РМС не помиње научни назив. Овако како је срочено, закључујемо да се термин *ѿпороѿица* односи на безрепе водоземце (*Ranidae*), који пак припадају реду (не породици) *Anura*, како је и дато у РСАНУ. Дакле РСЈ махинално препишује грешку из РМС, коригујући само недостатке стилског карактера, те додаје назив реда, али и даље помиње породицу. Оваквим приступом непрецизност из РСАНУ није исправљена, већ је само проширена. У оквиру реда жабâ (*Anura*) разликује се већи број породица (нпр. *Ranidae*, *Bufo* *idae*, *Hylidae* итд.), и у том смислу јасно је да ни значење под б. у оба потоња речника није добро, јер је *жаба* заједнички назив за ред безрепих водоземаца (*Anura*). Ове животиње живе и у води и на копну, имају добро развијене екстремитете, а одрасле јединке немају реп. За размножавање им је неопходна вода или влажна средина. Њихова ларва је пуноглавац.

За батрахоним **мрмољак** налазимо различита лексикографска решења. У РСАНУ у оквиру првог зоолошког значења (под а)²³ даје се обједињена (помало сложена) дефиниција: ‘у мн.: слатководни репати водоземци рода *Triturus* (*Triton*, *Molge*) из пор. *Salamandridae*, дугуљастог тела и кратких, слабих ногу, тритони (у јд.: водоземац из тог рода); врста тог рода *Triturus vulgaris*, мали (обични) мрмољак’. С друге стране, у РМС налазимо само значење поменуте врсте, додуше са старим научним називом: ‘репати водоземац који живи по слатким водама, водењак *Triton vulgaris*’.²⁴ РСЈ нуди треће решење: а. ‘у мн.: слатководни репати водоземци рода *Triturus* из пор. *Salamandridae*, тритони (у јд.: водоземац из тог рода)’; б. ‘врста мрмољка (а)²⁵ *Triturus vulgaris*, мали, обични мрмољак’. На овом месту треба нагласити да мрмољци у савременој зоологији још увек нису у потпуности дефинисани на нивоу родова и да наша фауна познаје три рода: *Lissotriton*, *Ichthyosaura* и *Triturus*. Посматрана грађа показује да наши речници третирају само један род, без обзира на старину лексикографског дела. Значење батрахонима **мрмољак** требало је можда да укаже само на породицу којој ови родови припадају – *Salamandridae*, а не и на род *Triturus/Triton/Molge* (синоними). *Батѿрахолошко-херѿеѿолошки речник срѿскоѿа језика* бележи овај батрахоним у значењу 1. ‘*Lissotriton vulgaris*’ и 2. ‘*Triturus*, *T. vulgaris*’. У *Документѿационом*

²³ За остале нијансе дају се значења [sic!] б. младе жабе (пуноглавца), в. једног инсекта (ровац) и г. једног сисара (мрмот). Свакако је лексема **мрмољак** морала имати своју засебну зоолошку полисемантичку структуру.

²⁴ Занимљиво је да се у оквиру значења под 2 овде даје дефиниција младе жабе (пуноглавца).

²⁵ Овде се опет непотребно указује на значење под а.

peñiscipru овог речника видимо да сва три значења (за две врсте и један род) имају доста потврда у литератури, али наша три речника (РСАНУ, РМС и РСЈ) ипак издвајају само једну врсту (*Triturus vulgaris* / *Triton vulgaris* = *Lissotriton vulgaris*, тзв. мали мрмољак) као значење речи *мрмољак*. Неуједначено је, такође, обрађена ова одредница, будући да један речник не бележи могућност постојања лексеме *мрмољак* у множини и њене хиперонимске улоге, а два то чине, али с различитим техничким решењем. Непотребно је такође истицати да се ради о „слатководним” животињама: ниједан водоземац (ни репати, ни безрепи, ни безноги) *не живи* у сланој води, сви су слатководни.

Посебан пример јесте начин обраде лексеме *џушџер*. РСАНУ у оквиру првог значења бележи чак четири зоолошка подзначања, с тим што се прва три односе на херпетологију, а последњи на ихтиологију:²⁶ а. ‘назив за разне врсте рода гмизаваца *Lacerta* из ф. *Lacertidae*, дугуљастог, ситним крљуштима покривеног тела са четири ножице’; б. ‘општи назив за ф. *Lacertidae* и подред гмизаваца *Sauria* у које спада тај род’; в. покр. ‘в. зелембаћ *Lacerta viridis*’. РМС даје значења мањег обима: а. ‘врста гмизавца *Lacerta*’; б. ‘ред таквих гмизаваца’, док РСЈ једини обједињује значења: ‘у мн.: подред гмизаваца *Sauria*, *Lacertilia*, дугуљастог ваљкастог тела покривеног ситним љускама и с два пара ногу; породица таквих гмизаваца *Lacertidae* и род *Lacerta* из те породице (у јд.: такав гмизавац)’. Остаје нејасно зашто је у РСАНУ подељено значење на назив за разне врсте рода *Lacerta* из породице *Lacertidae*, с једне стране, и на општи назив за породицу *Lacertidae*, с друге стране. Ове две нијансе значења могле су се објединити, суштински не постоји разлика између њих, а понајвише због тога што се називом *џушџер* не именују називи само из поменутог рода, већ и из рода *Podarcis*.²⁷ Још је нејасније зашто се издваја само једна врста (*Lacerta viridis*) у засебно значење, када се гуштером, рецимо, једнако често именује и врста *Podarcis muralis*.²⁸ РМС код прве нијансе значења говори о врсти а упућује на род (*Lacerta*), чиме су у исту раван стављене две категорије биолошке класификације. Друга нијанса значења коју РМС даје додатно усложњава обраду значења јер се не појашњава о ком реду је реч (није именован), нити се зна какви су то гмизавци (‘такви гмизавци’). Значења у РСЈ такође су нејасна

²⁶ Последњи овде нећемо посматрати.

²⁷ Као део сложеног назива лексема *џушџер* јавља се да означи и врсте из рода *Ablepharus*, *Algyroides*, *Darevskia*, *Dinarolacerta*, *Iberolacerta* итд., које све живе на простору које покрива српски језик.

²⁸ Из нашег искуства рада на *Байрахолошко-херпетоолошком речнику српскога језика* и непосредног контакта с представницима српских дијалеката на терену уверили смо се да народ не разликује врсте гуштера и да јединке свих родова зове једноставно – *џушџер*. Од свих гуштера једино *Lacerta viridis* има посебно именовање – *зелембаћ*, и то једнако на целом српском етнојезичком и историјском штокавском простору. Искључиво у стручној биолошкој литератури налазимо сложене називе с лексемом *џушџер*, па тако имамо научне српске називе као што су, на пример, *сјейски џушџер*, *шумски џушџер*, *јлави џушџер*, *край-коноћи џушџер* итд.

јер се може помислити да постоје два подреда, иако су то синоними (*Sauria*, *Lacertilia*). Остаје недоумица зашто се издваја само једна породица (*Lacertidae*) и један род (*Lacerta*).

Херпетоним **смук** у РМС носи следеће значење: ‘неотровна змија *Coluber flavescens* из пор. смукуља (*Colubrinae*), одозго црна, по трбуху жућкаста, великог тела, кравосица’, док РСЈ преноси ову дефиницију уз ситније исправке и скраћења: ‘неотровна змија *Coluber flovescens* из пор. смукуља (*Colubridae*)’. У првом случају наводи се назив потпородице *Colubrinae*, иако се говори о породици. Други речник исправља ову погрешку и даје добар назив породице – *Colubridae*, те избацује опис змије. Преузимањем дела овог значења појавила се грешка у називу врсте: није *flovescens* него *flavescens*. Дати назив врсте није пажљиво одабран. Ако је РМС почетком седамдесетих година XX века употребио стари назив врсте (*Coluber flavescens*, који се – иначе – веома ретко употребљавао у стручним радовима и књигама), питање је зашто РСЈ 2007. године²⁹ није размотрио савремену херпетолошку литературу док је преузимао овај назив. Да је то урађено, онда се не би у значењу за лексему **смук** појавио научни назив врсте који је одавно напуштен, већ једино могуће *Zamenis longissimus*. Упркос томе, предмет анализе овог рада нису називи врста, а разлог издвајања херпетонима **смук** јесте то што његово значењу у обама речницима упућује на породицу смукуља (*Colubridae*). Херпетоним **смук**уља обично се везује за врсту *Coronella austriaca*, и у РМС прво значење ове речи јесте управо такво. Друго значење пак указује на породицу и лик у множини: мн ‘породица таквих змија *Colubridae*’. Као извор наводи се *Зоолошка терминологија и номенклатура* из 1932. године. Иако се у значењу за **смука** у РСЈ јавља реч **смук**уља, тамо ове одреднице нема. Дакле читалац не може из тог речника сазнати шта је **смук**уља јер је – из неког разлога – избачена. У херпетологији је уобичајен назив за породицу *Colubridae* у ствари – **смукови**; но ово значење се не појављује у речницима. Ако се почетком седамдесетих година XX века шестотомник позива на номенклатуру из 1935. године,³⁰ онда је нејасно зашто је у једнотомнику 72 године касније ова одредница састављена без увида у актуелно стање у биолошким наукама.

За анализу орниџонимâ (имена птица) одабрали смо назив за ред *Strigiformes* – **сове**. Матичин шестотомник нуди само једно значење ове речи, и то у множинском облику у глави одреднице (с два акцента – *сѡве* и *сѡве*): мн. ‘породица ноћних птица грабљивица *Striges*’. Матичин једнотомник даје другачије решење – орнитоним је у једнини (с једним акцентом) – *сѡва* и има две нијансе значења: а. ‘ноћна птица грабљивица *Bubo bubo* из пор. *Strigidae*, јејина, буљина’; б. ‘у мн.: породица ноћних птица *Striges*’. У двама

²⁹ Ово је година издања и оквирно време о коме се говори. Грађа за речнике је, наравно, прикупљана знатно раније.

³⁰ Сигурно се у време изласка петог тома РМС из штампе већ тада употребљавао назив **смукови** да означи породицу *Colubridae*.

речницима налазимо примере различитих грешака. На једном месту срећемо лик у множини с двама акцентима, на другом лик у једнини с једним акцентом. Уочава се покушај једнотомника да поправи стање у РМС,³¹ али грешка је пренесена уз додатно усложњавање дефиниције. Ради се о томе што је шестотомник навео породицу *Striges* (мн. од *strix* ‘ноћна птица лошег предзнака у античкој митологији’ /ARNOTT 2007/), а једнотомник је то само поновио, без спознаје о томе да таква породица *не њосѝоју* у науци и да се совама назива читав ред *Strigiformes*, који има две породице: тзв. праве сове *Strigidae* и кукувије *Tytonidae*. Забуна у овом случају у РСЈ огледа се у томе што је у значењу под *а* дат добар назив породице – *Strigidae*, али не увиђа се да се у значењу под *б* наводи – приликом преписивања из шестотомника – назив породице (*Striges*) који се не подудара с оним што је дато под *а*. Сходно претходном, непотребно је одвајати само једну врсту (*Bubo bubo*) као носиоца овог имена. Више врста сова, између осталог, назива се *совом* (нпр. *Asio flammeus*, *Asio otus*, *Athene noctua*, *Strix aluco* итд.), а говорни представници српских дијалеката скоро сваку птицу из реда *Strigiformes* тако именују.

У приказу првог значења речи *ласѝа* у РСАНУ уочава се одређена неусаглашеност: ‘птица певачица, најчешће и селица *Hirundo* из пор. *Hirundinidae*, витког тела, дугачких уских крила и дубоко зарезаног репа, обично плавичастоцрног перја на леђима, а одоздо бела, која се храни инсектима и врло је брза у лету’. Било је очекивано да се орнитоним *ласѝа* у множини односи на целу породицу *Hirundinidae*. Овде је, међутим, издвојен само један род (*Hirundo*) и птица дефинисана као да се ради о појединачној врсти. Нашој фауни (MATVEJEV–VASIĆ 1973) припадају чак три врсте из рода *Hirundo* (пећинска ластва, горска ластва, сеоска ластва), једна из рода *Delichon* (градска ластва) и једна из рода *Riparia* (ластва брегуница),³² док их у свету има знатно више. Стога је нејасно зашто се ластва дефинише као јединка само једног рода, без повезивања орнитонима с осталим родовима. С обзиром на то да су све наше врсте ластва присутне на овим просторима само у репродуктивном периоду, сувишно је у дефиницији рећи да је она „најчешће и селица”, јер она то једино и јесте. РМС наводи боље структурирану одредницу: а. ‘најпознатија наша птица селица, која гради гнездо од блата по стрехама кућа и др. *Hirundo*’; б. мн. ‘општи назив за породицу таквих птица’. И овде је дато значење које се односи на један цео род, с тим што дефиниција у којој се наводи за једну птицу да је наша најпознатија селица – делује субјективно. Простор на коме живе говорници српског језика насељавају многе познате селице. Упркос овој недовољно прецизно дефинисаној одредници, друга нијанса указује на значење целе породице ластâ. РСЈ се, из онога што смо

³¹ Овај поступак је очекиван јер је РСЈ нов, савремен речник који је могао да се послужи актуелном стручном литературом за било коју област човековог деловања како би прецизно, тачно и јасно дефинисао многе појмове и термине.

³² Чак се неке врсте из породице чиопа *Apodidae* називају ластама (нпр. *Apus apus*, в. *Орнѝолошки речник*).

досад видели, колеба између значења датих у РСАНУ и шестотомнику. У последњем случају ослања се на Академијин речник: ‘птица певачица (најчешће и селица) *Hirundo* из пор. *Hirundinidae*, витког тела, дугачких уских крила и дубоко зарезаног репа’. Неусаглашеност у обради у оквиру једног лексичко-семантичког система у савременом речнику требало би да се сведе на минимум. Недовољна стручна подлога у погледу представљања актуелних сазнања из биологије довела је до тога да се скоро потпуно занемари постојање целокупне породице животиња, у овом случају ластâ.

Породица ластâ припада реду врапчарки одн. птицама певачицама (*Passeriformes*), који је у свету најбогатији по броју врста у класи птица (преко 5000 врста). У РСАНУ не постоји одредница **врапчарка**, док се у РМС она налази у множини и носи значење ‘ред птица *Passeriformes*’. С друге стране, у РСЈ ова лексема се налази у једнини у глави одреднице, а значење јој је подељено и на множину и на једнину – ‘у мн.: најбројнији ред птица *Passeriformes*, са добро развијеним органом за певање, које су мајстори у грађењу гнезда (породице: вуге, зебе, шеве, пастирице, брглези, сенице, дроздови, ластавице, грмуше, вране и чворци); у јд.: птица из тога реда’. Овде одмах пада у очи да је РСЈ у ред врапчарки уврстио породицу ластавица, а притом нигде не бележи да оне припадају том реду. У сва три речника лексема *ластџавица* у свом основном значењу упућује се на *ласџу*, па је стога нејасно зашто се РСЈ служи орнитонимом *ласџавице* у списку врапчарки а не оним који лексикографски обрађује – *ласџе*. Већи проблем је, међутим, то што овај списак врапчарки одн. птица певачица није коначан. Овако како је значење уређено, произилази да је дати списак птица певачица завршен – али није. Заборављено је да се помену породица правих врабаца (по коме је ред и добио име), затим мухарице, пузићи, царићи, стрнадице, трстењаци, краљићи итд. (да се задржимо само на фауни штокавског простора). Непотребан је био искорак савременог речника у енциклопедистику с обзиром на то да он не може савладати и поднети велику количину сувишних података; ни додатно навођење породице птица певачица није потребно. Речничкој дефиницији не припада ни тврдња да су птице из реда *Passeriformes* „мајстори” у грађењу гнезда, јер се таква квалификација може установити и за све друге врсте птица. Свака птица је мајстор за своје гнездо. Овде треба истаћи да је орнитоним *брџез* књишки псеудоеказизам, који се у орнитолошкој пракси среће много чешће као дијалектизам – *брџез* (заступљен и у екавској и јекавској зони). Ако орнитолози нису препознали да се безмало преко једног столећа служе дијалекатским обликом како би именovali врсту птице *Sitta europea*, онда је посве нејасно како им досад нико од језичара није указао на то. Једини етимолошки и нормативно коректан облик био би *брџијез* (није јекавизам).³³

³³ Више о овоме в. напомену бр. 207 у *Орнитолошком речнику*. Занимљиво је да облик *брџез* овај речник бележи само у три штампана извора (два су чисто јекавска).

Породици паса (*Canidae*) припадају вукови, лисице, шакали и домаћи пси. Терионим (име сисара) **џас** у РМС носи значење домаће животиње, без упућивања на поменућу породицу. РСЈ исправља овај недостатак, уз предвађање значења на множински и јединински облик – а. ‘у мн.: породица грабљивих сисара *Canidae* (у јд.: сисар из те породице, у коју спадају и домаћи пас, дивљи пас, вук, лисица и др.)’; б. ‘домаћа животиња слична вуку, *Canis familiaris*’. РСАНУ поступа слично као РСЈ, с тим што обрће дефиниције и у првој нијанси значења даје неочекивано велик опис: а. ‘домаћа животиња, сродна вуку, сисар *Canis familiaris* из пор. *Canidae*, који има изострено чуло слуха и мириса (одгајан у великом броју раса), а служи човеку као чувар куће и стоке, у лову, као запрежна животиња (на крајњем Северу) и др.’; б. ‘у мн.: породица сисара месождера *Canidae* из реда звери (у јд.: сисар из те породице, у коју спадају домаћи пас, дивљи пас, вук, лисица, шакал и др.)’.

Основно зоолошко значење речи **миш** у РСАНУ јесте ‘у мн.: веома распрострањена породица ситних сисара штеточина *Muridae* из реда глодара, набијеног тела покривеног густом длаком, шиљасте њушке и дугог репа (у јд.: такав сисар)’. С друге стране, шестотомник потпуно другачије дефинише овај терионим:³⁴ ‘мала животиња (штеточина) из реда глодара са шиљастом њушком и дугим репом, распрострањена по целом свету *Mus*’.³⁵ РСЈ се определио за решење које нуди РСАНУ, уз ситније измене – ‘у мн.: врло распрострањена породица ситних сисара штеточина *Muridae* из реда глодара (у јд.: глодар из те породице)’. Овде се треба осврнути на непотребну карактеризацију биолошких форми антропогеним особинама. Реч је о обележавању одређених животињских таксона искључиво из човековог угла. У свим трима речницима реч **миш** има обележје „штеточина”, што је, како је дефинисано, антропоцентрично и самим тим непотребно. Ради се о еволуцији таксона старијег од људског, те се може сматрати да су људи на њеном „староседелачком” подручју. Опис таксона који је представљен на неправичан начин није усамљен и понавља се већ у следећем примеру.

Терионим **хрчак** у РМС има две нијансе основног зоолошког значења: а. ‘врста глодара са великим образним кесама за пренос хране *Cricetus cricetus*’; б. мн. ‘општи назив за породицу таквих глодара *Cricitidae*’. Једнотомник на исти начин решава ову одредницу: а. ‘врста глодара здепастог тела, са образним кесама за преношење хране *Cricetus cricetus* из пор. хрчци, штеточина житних поља’; б. ‘у мн.: породица таквих глодара *Cricitidae*’. У обама речницима значењски је предност дата врсти која је позната говорном представнику српског језика, дакле појму који се среће много чешће него што је то случај с читавом породицом хрчака (где из наше фауне припадају још и волухарице). Видели смо раније да је у РСЈ за одредницу **љубичица** дато обрнуто решење (в. анализу фитонима). У овом случају није коректна

³⁴ Занимљиво је да РСАНУ има 7 значења лексеме **миш** (са чак 13 нијанси), док РМС бележи само једно једино значење.

³⁵ Поједине врсте мишева припадају роду *Apodemus*.

употреба номинатива множине *хрчки* иза предлошко-падежне конструкције *из њородице* – дакле *из њор. хрчки*. Овде је ј е д и н о могућ генитив множине *хрчака* (или *хрчкова*) и ј е д и н о исправно било би ову генитивну синтагму написати: *из њородице хрчака*.

У светлу ових проблема истичемо и приказујемо начин дефинисања бионима у материјалу трију светских речника: *Оксфордски речник савременој енглеској језика*, *Речник руској језика* и *Велики речник њољској језика*. У том смислу анализирани су само они називи животиња који су посматрани и у српским речницима. Ни у једном од ових трију речника ни под једном одредницом не помиње се ниједна биолошка категорија, односно у дефиницији нису наведени научни називи породица, редова, класа, разреда, самим тим ни најнижих (осим у пољском, и то не увек) – врста ни родова.³⁶ Ово би могло бити решење за све будуће речнике српског језика и добар показатељ јасног и недвосмисленог дефинисања ових речи, па тако и за речник који Матица српска планира да ради у оквиру пројекта Одељења за књижевност и језик – *Вишејџомни речник српскоја језика*. Одсуство навођења систематских категорија у сваком појединачном случају (осим за називе врста и родова) просечном кориснику речника неће ускратити податак о томе на шта се тачно односи бионим. Читалац речника не зна у чему је разлика између, рецимо, царства, класе и фамилије – тај податак ни не треба да сазна из речника. Њега више занима опис те скупине животиња, тј. таксона, а не њихов системски статус или категорија у којој се налазе. С друге стране, одсуство биолошке класификације на најнижем нивоу (врста и род) у нашим речницима није упутно, нити је то у складу са српском лексикографском традицијом. На том месту не би било довољно само описати поједину врсту или род, већ је неопходно дати и научни назив како би се тачно знало о којој животињи је реч. Добар показатељ да такав приступ дефинисињу ових бионима није исправан јесу значења, на пример, која даје *Оксфордски речник* за поскока (*Vipera ammodytes*) и шарку (*Vipera berus*). Обе змије имају исто значење: *adder* [шарка] ‘small venomous snake’ и *viper* [поскок] ‘small venomous snake’. Из оваквих дефиниција не можемо заправо закључити које су то мале отровне змије, можемо само нагађати. Овако дефинисана имена врста гљива, биљака и животиња као и њихових родова сужавају могућност, с једне стране, за било каква лексиколошка или семантичка истраживања, а с друге, за израду посебних, тзв. специјалних речника, пре свега терминолошких или речника синонима.

³⁶ Нпр. *енглески*: **mallow** (слез) *kind of flowering plant with hairy stems and leaves* / **catfish** (сом) *large fish with whisker-like barbels round mouth*; *руски*: **гриб** (гљива) *особый организм, не образующий цветков и семян и размножающийся спорами* / **жаба** *сходное с лягушкой бесхвостое земноводное с бородавчатой кожей*; *њољски*: **róża** (ружа) *kolczasty krzew o barwnych, pachnących kwiatach* / **węgorz** (јегуља) *ryba o bardzo długim, węzowatym, ciemnooliwkowym ciele pokrytym drobną łuską i powleczonym śluzem, żyjąca przy dnies jezior i rzek, a także w niektórych morzach* / **żmija zygzakowata** (шарка) *jadowity wąż o płaskiej, trójkątnej głowie, charakteryzujący się ciemnym zygzakiem na grzbiecie, w Polsce objęty częściową ochroną*; *Vipera berus* итд.

Овај рад представља преглед могућих недостатака у лексикографској обради бионима. Представљене су илустративне бионимске одреднице у најзначајнијим речницима српског језика и извршена је упоредна анализа ових термина како између датих речника тако и унутар једног речника. Установљено је мноштво неусклађености, недоследности и непрецизности у већем броју одредница: од нијансирања значења, преко изабраних облика лексема (једнина или множина) у глави одреднице,³⁷ затим раздвајања тих облика у оквиру истог семантичког садржаја, све до проблема прецизног и тачног дефинисања бионима. Лексикографско уобличавање ових лексема има многе недостатке и погрешне интерпретације. У односу на уочене пропусте, утврђени су узроци ових проблема, између којих се као најзначајнији издвајају употреба неадекватне литературе и недостатак сарадње са стручњацима изабраних области, а затим и избегавање постављених принципа израде речника, одсуство систематске и јасне редактуре, недовољно познавање проблематике која се обрађује итд. Овако представљена – упоредна – анализа бионима у нашим речницима уверљиво указује на неопходност сарадње лексикографа са стручњацима одређених научних области, јер постоји изражена могућност појаве грешке приликом дефинисања стручног термина, чак и поред ваљано осмишљене концепције речника и одабира квалитетног лексикографског кадра. Сходно томе, сматрамо да није довољна употреба одговарајуће литературе, већ је неопходан – у овом случају – заједнички интерактивни рад истраживача различитог профила (стручњака и биолошких и лингвистичких усмерења) како би се формирало прецизно, недвосмислено, јасно и надасве тачно значење, а тиме створио исправан и квалитетан речник. Неопходно је уложити максималан труд у избегавању недоследности и непрецизности, поготово на пројектима на којима ради велики број лексикографа.

У биолошкој систематици и таксономији (откад постоји) повремено (а од краја прошлог века убрзано) долази до вертикалних и хоризонталних промена у нивоима категорија, али и у називима категорија истих група живих бића, све до највиших нивоа категоризације (царства, домени итд.). С обзиром на то да се ове промене дешавају, постоји стварна могућност да се – у кратком временском периоду – иста биолошка група (таксон) премешта из категорије у категорију. У немалом броју случајева – услед нових сазнања о узајамним односима унутар група и/или између њих – групе се деле на више нових или се спајају дотад раздвојене групе, најчешће паралелно

³⁷ РМС у предговору наводи да су имена биљних и животињских врста дата у множини, што је, видели смо, нетачно и недоследно. Овај принцип је свакако било немогуће следити јер називи врста *морају* бити дати у *једнини*. Предвиђени множински облик требало је да се односи на називе који се односе на све оно што се налази изнад систематске категорије која означава род.

са променама у називу. Самим тим одредница у речнику која обрађује одређену систематску категорију убрзо може бити превазиђена, али то не значи да након краћег времена неће опет бити реактивирана. Стога се препоручује опрез приликом навођења систематских категорија и блиска сарадња с таксономима који се баве систематиком дате групе. Неопходно је стално праћење савремене систематске и таксономске периодике и ажурирање података.

Када је у питању облик бионима који је дат у глави одреднице, најбоље је именицу дати у једнини у глави одреднице (без изузетка), па тек онда – као што је у појединим ситуацијама у нашим речницима већ урађено – пре значења више категорије од рода указати на то да се ради о множинском облику лексеме (у *мн.*), која би се могла дефинисати као ‘општи назив за гљиве...’, ‘општи назив за биљке...’ и ‘општи назив за животиње...’ или без указивања на множину: ‘јединка гљиве/биљке/животиње која обухвата...’. Немогуће је дефинисати, рецимо, лексеме *йечурка*, *дрво*, *ййица*, *водоземац*, *змија*, *йаук* итд. као врсту јер ти бионими обједињују биолошке форме различитих особина, већ искључиво као опште називе који имају своју засебну семантику у множини.

Надамо се да ће ова упоредна анализа бионима бити корисна при изради будућих речника српског језика и да ће побољшати – ако не више – бар један сегмент лексикографског заната, који не сме и не може више бити монодисциплинаран.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Брозовић, Далибор. *Рукойис оцне йрвих двају йшомова РМС уйућен Маййици хрвайској*. Нови Сад: архива Одељења за књижевност и језик Матице српске, б. г.
- Драгићевећ, Рајна. *Срйска лексика у йроцлостйи и данас*. Нови Сад: Матица српска, 2018.
- Јанковић, Јелена. Миколошка лексика српског језика – од лингвистичког истраживања до речника. *Лексикойрафија и лексиколойија у свейлу акйуелних йроблема*. Београд: Институт за српски језик САНУ, 2021, 1097–1118.
- Клалн, Иван. Серијске одреднице и њихова обрада у једнојезичном речнику. *Дескриййивна лексикойрафија сйндардној језика и њене йеоријске основе*. Београд – Нови Сад: Институт за српски језик САНУ – Матица српска, 2002, 69–82.
- Милорадов, Дејан, Васа Павковић, Слободан Пузовић, Јавор Рашајски. *Орнийолошки речник*. Нови Сад: Матица српска, 2016.
- Милорадов, Дејан, Ивана Ћелић, Катарина Суналко, Растко Алтић, Имре Кризманић. *Байрахолошко-херйеолошки речник срйскоја језика*. Нови Сад: Матица српска, 2019.
- Новокмет, Слободан. *Семанйичка анализа лексема које означавају живойиње у савременом срйском језику*, рукопис докторске дисертације. Београд: Филолошки факултет Универзитета у Београду, 2016.

- НОВОКМЕТ, Слободан. *Називи животиња у српском језику*. Београд: Институт за српски језик САНУ, 2020.
- ОЖЕГОВ, Сергей И. *Словарь русского языка*. 24-е издание, Москва: ОНИКС, 2008.
- ГОРТАН-ПРЕМК, Даринка. *Полисемија и орјанизација лексичкој сисџема у српском језику*. Београд: Институт за српски језик САНУ, 1997.
- ГОРТАН-ПРЕМК, Даринка. Дефинисање у српској лексикографији. *Савремена српска лексикографија у теорији и пракси*. Београд: Филолошки факултет, 2014, 131–139.
- РАДОВИЋ, Ивица. Бригита ПЕТРОВ. *Разноврсност животиња – сџруктура и функција*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2005.
- РМС: *Речник српскохрватској књижевној језика*, књ. 1–6. Нови Сад: Матица српска, 1967–1976.
- РСГВ: *Речник српских џовора Војводине*, 1–4, измењено и допуњено издање. Нови Сад: Матица српска, 2019.
- РСЈ: *Речник српској језика*. Нови Сад: Матица српска, 2007.
- РСАНУ: *Речник српскохрватској књижевној и народној језика*, књ. I–XXI. Београд: Институт за српскохрватски језик САН / Институт за српски језик САНУ, 1959–2019.
- СУБАКОВ СИМИЋ, Гордана. Јелена КРИЗМАНИЋ, Милица ЉАЉЕВИЋ ГРЕБИЋ, Мирјана СТАЛИЋ. *Основи алџологије и микологије*. Београд: Биолошки факултет, 2008.
- СИМОНОВИЋ, Драгутин. *Биџанички речник*. Посебна издања САН, књ. CCCXVIII, Институт за српскохрватски језик, књ. 3. Београд: Научно дело, 1959.
- СУБОТИЋ, Љиљана. Семантика и народна таксономија биљног и животињског света. *Четврти линџвистички скуп „Бошковићеви дани”*, књ. 53, Одјељење умјетности, књ. 17. Подгорица: ЦАНУ, 1999, 97–110.
- ТАТИЋ, Будислав, Вилотије БЛЕЧИЋ. *Сисџемаџика и филоџенија виџић биљака*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2002.

*

- ARNOTT, William Geoffrey. *Birds in the Ancient World from A to Z*. Abingdon: Routledge, 2007.
- International Code of Zoological Nomenclature*. London: The International Trust for Zoological Nomenclature, 1999.
- LANDAU, Sidney I. *Dictionaries. The Art and Craft of Lexicography*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- MCNEILL, J. et al. *International Code of Nomenclature for algae, fungi, and plants (Melbourne Code) adopted by the Eighteenth International Botanical Congress*, Vol. Regnum Vegetabile 154, Melbourne: 2011.
- LJUBISAVLJEVIĆ, K. et al. *Filling in the gaps in distribution data of the Snake-eyed skink *Ablepharus kitaibelii* Bibron and Bory, 1833 (Squamata: Scincidae) in Serbia*, *Ecologica Montenegrina*, 2 (3), Podgorica: 2015, 247–254.
- MATVEJEV, Sergije D. Voislav F. VASIĆ. *Catalogus Faunae Jugoslaviae – IV/3 Aves*. Ljubljana: Academia Scientiarum et Artium Slovenica, 1973.

The Oxford Dictionary of Current English, edited by R. E. Allen, reprinted ed., Oxford: Oxford University Press, 1988.

UROŠEVIĆ, A. et al. *Contribution to the knowledge of distribution and diversity of lacertid lizards in Serbia*, *Ecologica Montenegrina*, 2 (3), Podgorica: 2015, 197–227.

Wielki słownik języka polskiego, red. nauk. Piotr Źmigrodzki, publikacja elektroniczna dostępna pod adresem: <http://wsjp.pl>, data rozpoczęcia: 23. 8. 2013, data zakończenia: 22. 8. 2018.

Dejan Miloradov
Imre Krizmanić

DEFINING OF BIONYMS IN DICTIONARIES OF SERBIAN LANGUAGE

Summary

The paper discusses about fungus, plant and animal names, so called bionyms, in three Serbian dictionaries. The authors analyze those bionyms only if they refer to what is above the category which denotes genus or species (family, order, class, etc.). The definitions and forms of these lexemes are not lexicographically uniformly presented, there are certain differences not only between dictionaries but even within one dictionary. All bionyms in dictionaries should be given in the singular form and the scientific names of families, orders, classes, etc. should not be mentioned in the definition (except species and genera).

Мр Дејан Милорадов
Одељење за књижевност и језик
Матица српска
Матице српске 1
Нови Сад
dmiloradov@maticasrpska.org.rs

Др Имре Кризманић
Институт за зоологију
Биолошки факултет
Универзитет у Београду
Студентски трг 3
Београд
krizmanic.imre@bio.bg.ac.rs

Примљен: 20. јула 2022. године
Прихваћен за штампу септембра 2022. године

Др Ана М. Стојановић

ГРАНИЦЕ КАО УЗРОК НЕРАЗУМЕВАЊА И ПРЕВОЂЕЊЕ КАО УНИВЕРЗАЛНИ ЈЕЗИК¹

Данас смо сведоци велике језичке кризе, која је у основи социolingвистичка криза, а која ствара дубок несклад између доминантних језика и оних који то нису. Сведоци смо и неминовног повезивања језичке различитости и колективног, односно националног идентитета. Многи теоретичари су се бавили дијалектичким односима између територијалних граница и језика (као Сосир [Saussure], Трубетској [Trubetskoy], Витгенштајн [Wittgenstein], Балибар [Balibar]), схватајући на неки начин сам језик као границу.

На факултетима земаља Европске уније, у току је масовно искључивање мањинских језика: последњих десет година присуствујемо бројном затварању катедри језика источне Европе. Наша обавеза као друштва јесте да сачувамо и спасимо све језике, као и да покренемо све едукативне ресурсе и да их ставимо у службу језичких способности и језичког развоја, како би се створила атмосфера у којој идеје, намере, пројекти (па чак и они уставни), неће кружити само међу „елитом”, која би потом ширила информације, већ где ће о њима расправљати сам народ, без обзира на границе. Превођење као комуникацијски чин јесте неопходан услов за прихватање других култура. Без превода ни културе не би могле комуницирати нити постати компатибилне. Често склоност и тежња ка државној међузависношћу ствара удаљавање и затварање народа а ми не можемо говорити о међусобној зависности а да не размишљамо о превазилажењу граница, преко мостова, у ком год облику се они појавили. Један од тих мостова, јесте превод.

Кључне речи: мањински језици, језичке границе, територијалне границе, универзално превођење

¹ Преводе цитата из страних публикација урадио је аутор овог рада

Одувек је постојала снажна веза између територијалних граница са једне, и језика као одреднице националног идентитета са друге стране. Међутим, као што је тешко говорити о присилној асимилацији у циљу избегавања културолошких сукоба (парадоксално таква борба увек постане извор сукоба), исто тако је тешко, а усудићемо се рећи – немогуће, говорити о асимилацији у самом преводилачком занату, који је, као што знамо, најпре интерпретативни а затим и преводилачки проблем.

И у научним студијама, а нарочито у области философије језика и семиотике, сведоци смо повезивања језичке различитости и колективног, односно националног идентитета. Многи теоретичари су се бавили дијалектичким односима између територијалних граница и језика (као Сосир [Saussure], Трубетској [Trubetskoy], Витгенштајн [Wittgenstein], Балибар [Balibar]), схватајући на неки начин сам језик као границу. Балибар пише:

Оног тренутка када је Европа историјски увела институцију граница, она је створила и концепт језика као затвореног идиома, а затим тај концепт применила на цео свет. Језичко јединство јесте политичка и правна норма, наметнута снагом силе: јединство које мање више као такво сви прихватају и поштују. Оно дакле није нити природни нити културолошки феномен (BALIBAR 2007: 140).

Концепт превођења не представља јединствену, равноправну праксу. Често се догађа да данас земље које доминирају (не само у језичком смислу), као и националистичка политичка правила, искључују „мањинске језике”. Данас под овим изразом не посматрамо само језик мањина, (стoga то нећемо радити ни у овом прегледном раду), већ све светске језике изузев енглеског, француског, шпанског и немачког. Бити члан Европске уније не доприноси стварању равноправног језичког идентитета.

Балибар запажа, а водећи се Баумановим [Baumann]² идејама да у свакодневним сусретима ми успевамо да се разумемо у „Витгенштајновом смислу”, односно да ми једноставно знамо како наставити комуникацију: „Та могућност универзалности – која није ништа друго до способност комуникације и међусобног разумевања, карактеристична за све врсте – омогућава заједничку способност ефикасног комуницирања, без обавезног позивања на устаљена значења и интерпретације” (BALIBAR 2007: 140).

Мањински језици и њихова позиција у Европи. Данас смо сведоци велике језичке кризе, која је у основи социолингвистичка криза, а која ствара дубок несклад између доминантних језика и оних који то нису.

Иза израза „мањински језици” поједини социолози су приметили искључиво политички чин.

На факултетима земаља Европске уније, у току је масовно искључивање мањинских језика: последњих десет година присуствујемо бројном затварању

² Пољски социолог и философ.

катедри језика источне Европе. Малобројни језици источне Европе који су опстали, могу се изучавати искључиво као изборни предмет, а то значи да студенти више не могу дипломирати те језике. У највећој мери дакле катедре се затварају, док се распострањенији језици (као што је то случај са руским на пример) и даље могу изучавати, али не и специјализирати. Криза је почела затварањем лектората страних језика, а затим последично, и читавих катедри.

Наша обавеза као друштва јесте да сачувамо и спасимо све језике, као и да покренемо све едукативне ресурсе и да их ставимо у службу језичких способности и језичког развика, како би се створила атмосфера у којој идеје, намере, пројекти (па чак и они уставни) неће кружити само међу „ели-том”, која би потом ширила информације, већ где ће о њима расправљати сам народ, без обзира на границе. Управо је то разлог зашто је у философији језика али и у семиотици настао појам развика универзалног система превођења. Није никаква случајност предлог аутора (један од њих је свакако Умберто Еко) да се европски грађанин замисли као преводилац и да се стога превођење назове јединим заједничким језиком Европе.

У многим студијама социолога Абрама де Свана [Abraam de Swan], примећује се важност коју он сам даје заједничкој језичкој политици. Он пише да је „евидентан контраст између обиља прописа у политичкој економији, затим у безбедности, правосуђу, и тако даље, и са друге стране, оскудности и принципа и циљева који се односе на развој и образовање грађана” (De SWAAN 2004: 13).

Билингвисти су развили језичка знања и језичку свесност на равноправном нивоу. У макролингвистичком смислу ова равноправност се напушта, јер се сматра непотребношћу, која је подређена глобализацији. Тако се ствара на вештачки начин, веровање у немогућност развоја многојезичности: други језици на тај начин постају тешко приступачни, а као последица тога, они постају разлог за страх. Одсуство превода на овај начин доводи до одсуства комуникације и размене. Превод је дакле једини који успева да савлада затвореност и осећање одбацивања. Превод је тај који ствара билингвизам и социјалну многојезичност. Одсуство комуникације између имиграната (који данас изазивају страх, неразумевашење и одбојност) ствара огроман и територијални и интелектуални и социолошки јаз.

Постоји међутим још један важан разлог због кога треба сачувати мањинске језике. Овај разлог се удаљава од ефикасног превођења и крије се у појму „непреводивог”. Немогућност преношења свега изреченог из једног језика у други, води нас до закључка да је неопходна вишејезичност или макар социјални билингвизам, како би се из контекста разумело „непреводиво”, што би умањило комуникацијски јаз.

Ни један језик не смемо називати „мањинским” – ми то заправо не радимо ни са мртвим језицима.

ПРЕВОЂЕЊЕ КАО УНИВЕРЗАЛНИ ЈЕЗИК. Барбара Касин [Barbara Cassin] опи-сује превођење као политички задатак Европе и одбацује мит о универзалном

језику и тезу о немогућности комуникације између различитих језичких и културолошких универзума (CASSIN 2015). Непреводиво, за њу јесте симптом несавладивих различитости између језика, а превођење као безграничан процес непрекидно води ка иновативним проналасцима.

Превођење као комуникацијски чин јесте неопходан услов за прихватање других култура. Без превода ни културе не би могле комуницирати нити постати компатибилне. Често склоност и тежња ка државном међузависношћу ствара удаљавање и затвореност народа. Не можемо говорити о међусобној зависности а да не размишљамо о превазилажењу граница, преко мостова, у ком год облику се они појавили. Један од тих мостова, јесте превод.

Граница не ствара искључиво егоцентричну националну идеју појединца, тако што формира идентитет, па често као последица тога води ка неразумевању, сукобу, стварајући простор за међусобни конфликт, она је и нешто што развија идеју јединства, одбране, па чак и мира. Границе јесу најчешћи разлог конфликта и неразумевања, али оне могу бити и разлог мира, иако Чела [Cella] запажа да „парадоксално границе стварајући ред, изазивају неред”.

Захваљујући границама ми искључујемо „друге”, „дручагије”, удаљавамо се од њих, бришемо заједничку историју или сећање. Граница је дакле увек метафора. Иво Андрић је написао:

Живећи међу интелектуалцима могао сам да видим да сваки појединац представља заиста свест за себе, или бар државу за себе. То значи отприлике да сваки има своје унутарње законе, који мало, или што је могуће мање, воде рачуна о другим законима у свету. Сваки има и своја схватања света и живота, своју уметност или науку (или религију). И не само то. Него сваки има и своју унутарњу и спољну политику, и своју војску и наоружање, и своју привреду и своја мора и пустиње, и своје судове и крвнике, и своја позоришта и крчме, и јавне куће (јавне или тајне).

Све они то створе и изграде у себи, по цену великих напора, док се тако не издвоје из осталог света, у потпуну аутархију и изолацију. У том послу им прође прва половина века, а другу половину потроше у тражењу пута и повратка у свет осталих, обичних људи од којих су се тако успешно одвојили (Андрић 1977: 282).

Превођење би се морало најпре заснивати на лингвистичком приступу проблемима, јер било који преводилачки проблем јесте најпре проблем језика. А лингвистичка тачка гледишта у преводилачкој анализи, не искључује друге проблеме, већ њима претходи и условљава их (Андрић 1977: 282).

Интересантну идеју у вези позиционирања превода у друштву и култури једног народа, представила је Викторија Велби [Victoria Welby], и као што примећује Сузан Петрили [Susan Petrilli] „управо код Викторије Велби можемо пронаћи прве индикације за посматрање превода из перспективе опште семиотике” (PETRILLI 2014: 96).

По Блумфилду [Leonard Bloomfield] лингвистика није могла узимати у обзир физиолошке и психолошке факторе, аспекте које један преводилац никад не занемарује. Историјски посматрано, лингвистика је тек у скорије време обратила пажњу на проблеме превођења. Сама реч превод се не среће у трактатима опште лингвистике, а уколико се и помиње, она никада није извор некаквих проблема, а још мање узрок проблема у комуникацији. Блумфилд такође говори о преводу као о „скоро потпуно аутоматској радњи, материјализованој, која као таква, не може бити узрок неких већих проблема” (у MOUNIN 2006: 69). Тек са настанком аутоматског превода, где се одмах уочила огромна празнина у међујезичкој културолошкој комуникацији, поставило се питање посматрања превода са лингвистичке тачке гледишта. Моунин [Mounin] међутим запажа да су се упркос овој очигледној неопходности придавања веће важности не само преводу већ и његовој историјској културолошкој, социолошкој функцији, малобројни лингвисти томе и посветили, иако је још и Роман Јакобсон [Roman Jakobson] поставио питање превођења и њеног смештања у окриље саме лингвистике (JAKOBSON 1959: 56–64).

Уопште узевши, сва вековна истраживања, која су се тицала превода и превођења, тицала су се увек истог појма: идеје смисла. Чак и када дословно преводимо, наша брига је увек везана за проналажење смисла. Сосир [Saussure] се дуго бавио проблемом смисла речи, објашњавајући да проблем није узрокован богатством или сиромаштвом неког идиома, већ читавом цивилизацијом, чији је језик израз. (SAUSSURE 2009) Јер, да бисмо говорили о тачном смислу енунцијатума једне културе (била она мањинска или не) могло би се сматрати неопходним познавање свих значења једне културе или језика – а то је немогуће.

Сви језички проблеми, и проблеми у превођењу, нису ништа друго до културолошки проблеми. Људи не виде ствари којима не дају име – то је једна од Хумболтових [Humbolt] општеприхваћених идеја, ако изузмемо његов афоризам који му се замера, када је изјавио да језик није креативна активност.

Овакво размишљање међутим поставља још једно питање: да ли је уопште могуће комуницирати уколико су наше међусобне психолошке позадине различите?

Чињеница је да је већина „реалног света” несвесно формирана на основу језичких навика једне групе (...) Ми заправо видимо и осећамо и стварамо искуства света на овај или онај начин, вођени скоро искључиво језичким карактеристикама наше заједнице, које утичу унапред на одређене изборе у нашој интерпретацији (JAKOBSON 1959: 56–64).

Треба ипак приметити и да се иза сваке комуникације крије превод, а иза сваког превода је комуникација. Петрили каже:

Ако посматрамо комуникацију као процес испољавања у односу на појединца, пар, групу, заједницу, расу, врсту, комуницирати значи преводити: са једног знака у други, из једног знаковног система у други (...) (PETRILLI 2014: 95).

Међутим за Хосе Ортегу и Гасета [José Ortega y Gasset] комуникација јесте утопистичка пракса. Ово се може објаснити уз помоћ једноставне идеје по којој човек чује оно што жели да чује и схвата оно што жели да схвати. Реч је дакле о ограниченој способности комуницирања. Ортега и Гасет ипак тврди да се „ми на крају разумемо много горе него што бисмо се разумели уколико бисмо се неми, покушали да одгонетнемо (NERGAARD 1993: 192). Он је сматрао да је главни разлог неразумевања туђих реалности тај што је језик пре свега сачињен од тишине. „Сваки језик је различита једначина између изражавања и тишине. Сваки народ ћути неке ствари да би могао да каже неке друге. [...] Одавде потиче и највећи проблем у преводу: он се састоји у способности изражавања на једном језику управо онога што тај језик настоји да прећути” (NERGAARD 1993: 195).

Закључак. Да бисмо успешно комуницирали изван установљених граница, није неопходно само сачувати све језике, важно је неговати и преводилачку праксу и занат. Превод никако не треба да се сматра утопистичком идејом у процесу спајању култура. Из искуства знамо да управо захваљујући преводиоцима ми схватамо и признајемо постојање другачијег културног контекста. Укидање учења језика источне Европе на универзитетском нивоу, може имати несагледиве негативне последице.

Занимљиво је међутим Берманово запажање да „савремене преводилачке стратегије рефлектују ентоцентричну структуру језика и културе на који се преводи, и интерпретирају „Другог” на основу својих сопствених категорија” (BERMAN 2021: 280). Преводећи на такав начин, несмотрено се бришу неке карактеристике једног језика и културе, и спречава се да читалац прошири своје видике као и општу културу. Берман је писао да је потребно прихватити другог без његове натурализације и негирања различитости (BERMAN 2021: 277).

Кавањоли (Cavagnoli) такође пише:

Сазнати и створити нешто ново за себе и за свој језик не значи форсирати на неприродан и неумесан начин матерњи језик – стварајући школске примере калкова, или лажних пријатеља, већ проширити сопствене језичке и културолошке хоризонте, и, на тај начин, проширити хоризонте читаве заједнице коју чини публика која ће читати књигу на којој се ради (CAVAGNOLI 2012: 14).

Дакле, улога преводиоца, не као читаоца, већ као етнографа, јесте изузетно важна у циљу успешног комуницирања и разумевања друге културе. Овде се наравно намеће и питање умешности аутора, нарочито онда када је

реч о прототексту који је отворен за више интерпретација, што је захтеван процес, јер превод увек захтева избор.

Све што је изречено а припада другој култури, тумачи се несвесно. То значи да сопствено искуство и знање сваког преводиоца утиче на интерпретативне изборе. Реч је дакле о нашем скривеном језику кога најчешће нисмо ни свесни. Као што нас учи Перс [Peirce]: у тренутку читања и схватања друге културе стварамо различите интерпретанте, а пошто је интерпретант односно ментална слика – психички знак, он је стога врло субјективан” (CAVAGNOLI 2012: 16).

Иако се свет никада не може потпуно спознати, а стога ни изразити, и иако се наше лично схватање света непрекидно мења, од изузетног је значаја задржати нашу лингвистичку пажњу на свим језицима: мањим или већим, мањинским или не, далеким или ближим. Без валоризовања језика, никада не можемо валоризовати књижевност или културу, која нам „не припада”, а као последица тога, нећемо моћи створити универзални језик коме је Умберто Еко, с разлогом, посветио многе стручне радове.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА:

АНДРИЋ, Иво. *Знакови њоред љуџа*. Београд: Просвета, 1977.

*

BALIBAR, Etienne. *Europa, paese di frontiere*. Lecce: Pensa Multimedia, 2007.

BERMAN, Antoine. *Translation and the Trials of the Foreign, у The Translation Studies Reader*, (приредио). L.Venuti, New York- London: Routledge, 2021.

CASSIN, Barbara. *La nostalgia. Quando dunque si è a casa? Ulisse, Enea, Arendt*. Bergamo: Moretti & Vitali prev. 2012 Milano: Feltrinelli, 2015.

CAVAGNOLI, Franca. *La voce del testo. L'arte e il mestiere di tradurre*. Milano: Giangiacomo Feltrinelli Editore, 2012.

DE SWAAN, Abram. La consellation des langues, у *Lignes*, br. 13, feb. 2004.

JAKOBSON, Roman. On Linguistic Aspects of Translation, prev. у *Saggi di linguistica generale*, у *Teorie contemporanee della traduzione*, prev. (2002) S. Traini, ed. S. Nergaard. Milano: Bompiani, 1978.

JAKOBSON, Roman. The Dominant, у *Language in literature*. London, Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1987.

MOUNIN, George. *Teoria e storia della traduzione*. Torino: Piccola Biblioteca Einaudi, 2006.

NERGAARD, Siri. *La teoria della traduzione nella storia*. Milano: Bompiani, 1993.

PETRILLI, Susan. *Riflessioni sulla teoria del linguaggio e dei segni*. Milano- Udine: Mimesis, 2014.

Dr Ana M. Stojanović

BORDERS AS A CAUSE OF MISUNDERSTANDING
AND TRANSLATION AS A UNIVERSAL LANGUAGE

Summary

The universal language according to Umberto Eco must be the translation because it is the only one able to preserve the languages and enrich them due to their comparison and contact. That's why exist the proposal of many authors to imagine the European citizen as a translator and therefore, to name the translation, the only common language of Europe. Our obligation therefore as a society is to save languages and to mobilize all educational resources at the service of language skills where ideas, projects (including constitutional projects) will be able to circulate not only among elites, who then take charge of expanding the knowledge to the mass, but will be discussed across the borders by the citizens themselves.

Филолошко-филозофски факултет у Барију, Италија
Одсек Семиотика превођења
Центар за интеркултуралне студије
marebluetranslations@gmail.com

Примљен: 18. октобра 2022. године
Прихваћен за штампу новембра 2022. године

Мср Никола Санковић

О СИНОНИМСКОМ ОДНОСУ ЛЕКСЕМА *ВАСИОНА*, *КОСМОС*, *СВЕМИР* И *УНИВЕРЗУМ**

У раду се испитује синонимски низ који чине лексеме *васиона*, *космос*, *свемир* и *универзум*. У првом делу рада у општим цртама се описује његов развој почев од друге половине 19. века. Грађу за рад чине примери из речника и одбраних текстова (углавном књижевних дела). Други део посвећен је приказивању одређених разлика између чланова овог синонимског низа у савременом српском језику, на грађи из електронског корпуса.

Кључне речи: српски језик, именичка синонимија, синонимски низ.

1. Увод. Лексеме из наслова овог чланка чине један од ретких примера четворочланог низа именичких синонима чији су сви чланови уобичајени у језику свакодневне комуникације. У већини савремених једнојезичких речника српског језика и у различитим врстама лексикона и енциклопедија именице *васиона*, *космос*, *свемир* и *универзум* представљене су као синоними. У дескриптивним речницима поменуте лексеме су немаркиране¹ (уп. РМС, РСЈ), што упућује на њихову припадност општем лексичком фонду. Поред тога, оне функционишу и као термини у одређеним научним областима (уп. нпр. Мاستило 2013); међутим, тај податак описни речници ретко наводе. Ове именице су у речницима углавном моносемичне² (њихово значење

* Овај рад финансирало је Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије према Уговору бр. 451-03-47/2023-01, који је склопљен са Институтом за српски језик САНУ.

¹ У новијим хрватским речницима, као што је ХЕР 2003, јасно се истиче маркираност лексеме *васиона* у односу на остале синониме. Она је у том једнотомнику обележена чак трима квалификаторима: *експр.* (експресивно), *књиж.* (књишки) и *срп.* (српски). У том случају, с обзиром на то да лексеме имају различит статус, не може се говорити о правом четворочланом синонимском низу.

² Изузетак је нпр. лексема *васиона* у РСАНУ или *космос* у Клајн–Шипка 2012.

може се представити описним, несинонимским делом дефиниције лексеме *свемир* у РМС: 'неограничени простор са свим небеским телима у њему'). Када се реализују у том значењу, а видећемо да то није увек случај, чланови овог синонимског низа међусобно су заменљиви готово у сваком контексту.

Можемо са приличном сигурношћу претпоставити да би снагу синонимске везе потврдили и резултати теста слободних асоцијација или анкете у којој би се, на пример, од групе говорника захтевало да према једном од чланова синонимског низа наведу остале. Такође, и најједноставнија провера општег корпуса на интернету³ показује да међу овим речима постоји јака синонимска веза.⁴ Посматрани синоними, дакле, конкуришу за добар пример појаве која се у појединим приступима лексичкој синонимији назива апсолутном синонимијом (уп. Гортан Премк 1994; Шипка ²2006: 53; Драгићевић 2007: 245).

У литератури која се бави лексичком синонимијом истицано је да скуп (апсолутних) синонима представља временски ограничену појаву у лексикону једног језика (в. Матијашевић 1982: 117, 126). Развојни пут таквог лексичког скупа обично се завршава семантичком диференцијацијом његових чланова или маргинализацијом оних лексема које су „поражене” у конкурентском надметању. Стандардизацијом се овакви процеси у лексичком систему могу донекле успорити, али не и потпуно зауставити. Такође, међу речима у синонимском односу готово увек постоје макар минималне разлике на неком од релевантних нивоа језичке структуре (в. Матијашевић 1982: 128).

Када све то имамо у виду, можемо се запитати каква је перспектива датог синонимског низа у савременом српском језику и које лексеме имају више изгледа за премоћ у наведеној борби. Поред тога, намећу се и питања како је дошло до формирања четворочланог скупа речи које претендују на означавање истог појма и какве разлике се данас могу уочити међу његовим члановима.

Анализом употребе ових лексема у различитим етапама развоја савременог српског језика, колико то дозвољава доступна језичка грађа, настојаћемо да се приближимо одговорима на наведена питања. Као извори за тако усмерено истраживање коришћена су пре свега лексикографска дела (нарочито значајнији дескриптивни речници српског језика) и корпуси текстова (посебно *Корпус савременог српског језика*)⁵.

2. О ФОРМИРАЊУ И РАЗВОЈУ СИНОНИМСКОГ НИЗА

2. 1. Сам почетак стварања и обликовања овог синонимског низа није могуће детаљно истражити због недостатка адекватног корпуса текстова, као и одговарајућих историјских речника. Зато ћемо се ослонити на језички

³ Овде подразумевамо текстове доступне на претраживачу Гугл.

⁴ Понекад ће у оквиру минималног контекста бити употребљени и сви наведени синоними: „Вековима пре но што је човек крочио на Месец, пре 50 година, знало се да су свемир, космос, васиона или универзум бесконачно пространство које нас окружује” (www.rts.rs, 19. 7. 2019).

⁵ <http://www.korpus.matf.bg.ac.rs>

материјал из извора који су нам тренутно доступни, а који ће бити наведени у самој анализи.

Истраживање астрономске терминологије у научним делима из 18. и 19. века показало је да у предстандардној епохи српског језика нису регистровани многи савремени термини, међу којима су и именице *космос* и *свемир* (в. Бјелаковић 2012: 163, 272–273). Извесно је да ове две лексеме нису живеle ни у народном језику тог времена. У *Српском рјечнику* (Караџић 1852) није забележен ниједан од четири члана посматраног синонимског низа.⁶ Пре друге половине 19. века, дакле, тешко се може говорити о било каквом синонимском односу, а понајмање о четворочланом скупу синонима. С тим у складу, као први период битан за разматрање ове теме узели смо последње деценије 19. века. То је раздобље у којем се после победе Вукових језичких начела убрзано мења лексикон, „особито на термилошком подручју” (Ивић 2016: 572). Промену те врсте донекле илуструју и лексеме које су предмет нашег интересовања.

На термилошком подручју укрштају се различите тенденције; како истиче Ј. Матијашевић (1982: 122), „у овој сфери више него игде долази до изражаја употреба позајмица, па самим тим постоје сви услови за синонимију, иако је ту због природе термина присутна потреба за сузбијањем синонимије”.

Поједине речи које су предмет овог истраживања богато су посведочене у различитим текстовима друге половине 19. века. Првенствено се то односи на лексему *васиона*, уз коју се током тог периода јавља и неколико варијантних форми – *васељена*, *васиљена*, *васелена*, *вселена*, *селена*. Конкурентским односом међу лексичким варијантама *васиона*, *васељена* и *васиљена* бавио се још у првој половини прошлог века Д. Вушовић (1934). Он је констатовао да је процес њихове супстантивизације (с обзиром на придевско порекло) приведен крају, те да је један од облика (*васиљена*) потиснут на лексичку периферију. Наведене лексеме Вушовић је сматрао „истозначницама”, а системске разлоге за напуштање једне од варијантних форми нашао је у „уједначавању” књижевног језика и „одбацивању сувишности”.⁷

⁶ У том речнику се као одредница јавља синтагма *васиони свијеџи*, чији су латински и немачки еквиваленти *orbis terrarum* односно *die ganze Welt* (у савременом српском језику: *цео свет*).

⁷ Аутор у чланку указује на један од општих принципа у развоју лексичког система, који се тиче и односа међу члановима синонимског низа: „чим се тако у њему [тј. књижевном језику] неким случајем појави више речи са истим значењем, врши се одабирање и, наравно, реч која је обичнија и у већој употреби побеђује, а друге речи или добијају ново значење у књиж. језику или постану архаизми” (Вушовић 1934: 142). Из данашње перспективе, очигледно је да је управо једним од наведених путева даље текао развој односа између лексема *васиона* и *васељена*, које су једине опстале у књижевном језику након „одабирања” и „одбацивања сувишности”. Друга форма, коју су „оживили” књижевници, па је у датом тренутку развоја лексичког система била „обична” у књижевном језику (в. Вушовић 1934: 143) и призната као нормативно равноправна (уп. Белић 1950: 145), временом је застарела

За разлику од поменутих лексичких варијаната, које углавном припадају и предвуковском језичком наслеђу, лексема *свемир* данас се везује пре свега за развој књижевне лексике током 19. века.⁸ Једну од најранијих потврда ове именице налазимо у Његошевој поезији (в. СТЕВАНОВИЋ И ДР. 1983). Тај податак, ипак, не говори много о ондашњој њеној распрострањености. О фреквенцији употребе ове лексеме можемо судити тек када је упоредимо са конкурентским лексемама (односно поменутих лексичких варијантама) у појединим изворима из тог времена. На пример, у првим деценијама публикавања *Лейтхойса Майице српске* (ЛМС) доминантна је архаична форма *вселена*, затим се све чешће јављају остале варијанте, док, с друге стране, готово да нема помена лексеме *свемир*. У издањима овог часописа која смо имали могућност да претражимо најранију потврду за *свемир* забележили смо у ЛМС из 1865. године (бр. 109, стр. 77). Уколико би се нашла нека потврда и у ранијим бројевима, то свакако не би променило претпоставку о врло слабој заступљености те лексеме. Додајмо томе да се, према нашем увиду, *свемир* јавља отприлике истовремено и у новосадској *Даници*, упоредо са лексичким формама *васелена*, *васељена* и *васиона* (уп. нпр. Даница 1866: 67, 68; 1867: 61, 373, 390, 393, 593; 1869: 253, 264, 266, 400). Речник Југославенске академије (РЈА) једину потврду за *свемир* ван лексикографских извора наводи из часописа *Јавор* (1889: 658), али то није уједно и најстарија потврда на страницама овог часописа (уп. *Јавор* 1876: 47, 606). Нешто учесталију употребу ове лексеме у појединим периодичким публикацијама можемо, дакле, пратити приближно тек од седме деценије 19. века,⁹ што не значи да је она у том периоду заиста била фреквентна. Напротив, на основу анализе садржаја већег броја одабраних књижевних текстова (посебно стваралаштва српских реалиста),¹⁰ може се закључити да њена раширеност није била ни приближна оној у савременом језику. У књижевности српског реализма ни лексеме *васиона* и *васељена* нису нарочито фреквентне (што може бити последица и тематске усмерености књижевних дела), док се *свемир* јавља само по изузетку. Неколико потврда за ту реч регистровали смо, на пример, у издању целокупних дела М. П. Шапчанина, али о њеном статусу више говори то што је уврштена у *Речник ђуђих и мање ђознајих речи*, на крају издања, и дефинисана речју *васиона*. Само једну потврду забележили смо

у значењу које данас уобичајено има лексема *васиона* (и остали синоними), те се у тој семантичкој реализацији сматра архаизмом (уп. *васељена* у РСЈ).

⁸ Нема јединственог мишљења међу лингвистима о путевима уласка ове сложене словенског порекла у књижевну лексiku савременог српског језика. Преглед одговарајуће етимолошке проблематике дат је у студији Јанковић 2017: 673–679.

⁹ Ово апроксимативно датирање у складу је с налазом И. Бјелаковић (2018: 640) о непотврђености термина *свемир* (и *космос*) у делима научног карактера и уџбеницима публикованим до 1867. године.

¹⁰ Коришћена су књижевна дела са сајта *Антологија српске књижевности* (<http://www.antologijasrpskeknjizevnosti.rs>), као и целокупна дела појединих српских књижевника, такође доступна на интернету (<https://milutinbojic.digitalna.rs/biblioteka-srpskih-pisaca>).

у делима Ј. Веселиновића, који уобичајено користи лексеме *васиона* и *васелена*. У највећем броју дела књижевне епохе реализма реч *свемир* је непозната. Такође, у картотеци за израду Речника САНУ врло су ретке потврде пре самог краја 19. века.¹¹ Најстарија нама позната потврда ове речи у српској лексикографији јесте она у српско-немачком речнику Ђ. Поповића (Поповић 1881: 314).¹² Из наведеног следи да синонимска веза која би одговарала данашњем језичком стању у разматраном периоду не постоји, пошто *свемир* још увек није био општеприхваћена лексема.¹³

Друга два члана синонимског низа, интернационализми *космос* и *универзум*, током ове етапе развоја књижевог језика припадају лексичкој периферији. Претпостављамо да је појава тих речи на позицији која је већ заузета другим лексемама последица процеса интелектуализације и интернационализације књижевнојезичке лексике (изражене у лексичким променама од краја 19. века). Примери њихове употребе до почетка 20. века веома су ретки. У грађи за израду Речника САНУ за ове лексеме нема ниједне потврде из 19. века, само је форма *универз* забележена у примеру из путописа Љ. Ненадовића: „У целом овом бескрајном универзу нигде нема празнине” (Ненадовић 1922: 62). Прегледани књижевни извори и периодика такође су у складу

¹¹ Нпр. Мита Поповић, *Песме*, Земун, 1884, стр. 112; Владимир М. Јовановић, *С францускога Парнаса*, Београд, 1893, стр. 35.

¹² У другом издању немачко-српског речника истог аутора (из 1886. године) лексеме *свемир* и *васелена* послужиле су код тумачења немачких именица *Kosmos* и *Universum*, док у првом издању (1879) обе те одреднице изостају.

¹³ Хрватски историчар књижевности и филолог Н. Андрић двадесетих година прошлог века сврстао је *свемир* у „загребачке нове ријечи” (позајмљенице из руског или чешког језика), које су биле „београђанима необичне, па су се о њих спотицали” (Андрић 1927: 273). Разматрање утемељености изнесене тврдње није предмет овог рада, међутим, ипак ћемо напоменути да претпоставку о некој врсти хрватског утицаја, ако не на појаву, онда макар на ширење лексеме *свемир*, не би требало одбацити. Судећи по изворима које смо имали прилику да претражимо, ова је реч у другој половини 19. века у хрватској књижевној средини прилично фреквентна. Потврде проналазимо у различитим загребачким часописима, на пример, у *Архиву за љовјесјиницу јуџославенску* (1852), *Госпођарском лисћу* (1857), *Даници илирској* (1863, 1864), *Драгољубу* (1867), као и у делу *Fluminensia* Ф. Курелца (1862). Већи број примера бележимо затим у првим бројевима часописа *Виенац*, који је излазио у Загребу од 1869. године. *Свемир* се, такође, јавља и у оновременим хрватским двојезичким речницима (уп. I. Filipović, *Novi rječnik hrvatskoga i njemačkoga jezika, I. Njemačko-hrvatski dio*, 1869, стр. 728; B. Šulek, *Hrvatsko-njemačko-talijanski rječnik znanstvenoga nazivlja*, I, 1874, стр. 24). Навешћемо још један податак у вези с првим фреквентнијим јављањима ове речи у српском језику. Наиме, за укоренивање лексеме *свемир* није без значаја ни то што је придев *свемирни* (рус. *всемирный*, из чега су поједини лингвисти покушали да изведу и саму именицу *свемир*), у значењу *ошћини*, *свешки*, половином 19. века, судећи по изворима, прилично раширенији од саме именице; уп. нпр. „свемирна историја” (*Голубица*, 1839, стр. 28), „свемирни потоп” (Д. Давидовић, *Исторія народа србскога*, 1846, стр. 8), „свемирно царство” (*Даница*, 1864, стр. 607), као и необичан превод романтичарског појма *Weltschmerz* – „свемирна боља” (*Даница*, 1865, стр. 167).

с тим. *Универзум* није потврђен ни у једном извору тог типа. Најранију потврду за лексему *космос* пронашли смо у називу једног од тематских кругова лирске поезије Ј. Суботића у првој књизи његових дела из 1858. године.¹⁴ Истичемо и то да у разматраном периоду одговарајући односни придев, заступљен у различитим формама (*козмички*, *космијски*, *космични*, *космички*), по учесталости значајно превазилази саму именицу *космос*.

Да се лексеме *космос* и *универзум*, макар врло ограничено, употребљавају у периоду о којем је реч, могуће је установити на основу тога што су као одреднице ушле у речник страних речи В. Пелагића (1892). За нашу тему је важно њихово дефинисање преко најфреквентнијег синонима – *васиона*, који је своје место у поменутом речнику добио и као посебна одредница.

У општим речницима страних речи с почетка 20. века аутора Ј. Грчића (1904) и В. Ђисаловића (1914) обе позајмљенице се налазе међу одредницама и такође су синонимски дефинисане:¹⁵ еквивалент лексеме *универзум* у првом речнику је *васелена* (Грчић 1904: 370), док се у другом речнику као синоними за *универзум* наводе *васиона* и *свејџ*, а за *космос* – *васељена* и *свејџ* (Ђисаловић 1914: 184, 273).

Можемо закључити да су у првој етапи развоја синонимског низа доминантне лексеме *васиона* и *васељена*, *свемир* се јавља у језику мањег броја аутора, док су *космос* и *универзум*, по свему судећи, вишеструко обележене лексеме.

2. 2. Константно ширење употребе лексеме *свемир* може се пратити од почетка 20. века. За разлику од претходне књижевне епохе, знатан број књижевника из периода српске модерне и, посебно, књижевних правца који замах добијају након Првог светског рата, користиће стилски потенцијал новостворене синонимске везе.¹⁶ Приметне су поприличне индивидуалне разлике када је у питању употреба лексеме *свемир* у књижевним текстовима. Навешћемо пример поезије М. Ракића, где су, према речнику В. Павковића (1984), присутне само варијанте *васиона* и *васељена*, док у стваралаштву А. Шантића, напротив, преовлађује управо *свемир* (уп. Целокупна дела¹⁷).

¹⁴ Нешто старије потврде за варијанту *козмос* јављају се као превод назива књиге *Kosmos* природњака А. фон Хумболта (В. Маринковић, *Начела физике* II, 1851, стр. 79, 269; *Свејшовиг* 1854, бр. 34, стр. 4). Исто то дело, под називом *Космос*, помиње се и у часопису *Седмица* 1857, стр. 376.

¹⁵ У Грчићевом речнику нема лексеме *космос*, међутим, врло је вероватно да је у питању штампарски пропуст, јер је код одреднице која према азбучном реду треба да претходи одредници *космос* јасно видљива недовршеност речничког текста (в. *космојолиџизирајџи*, Грчић 1904: 235).

¹⁶ Између осталог, ту су имена попут И. Андрића, Д. Васића, С. Пандуровића (у чијим стиховима проналазимо трочлани синонимски низ лексема *васиона*, *космос* и *свемир*), као и С. Винавера, који једно од својих најзначајнијих дела објављује под насловом *Громобран свемира*.

¹⁷ <https://milutinbojic.digitalna.rs/biblioteka-srpskih-pisaca>.

И у годинама између два светска рата уочава се тенденција даљег пораста учесталости лексеме *свемир*. Проналазимо је у типолошки различитим лексикографским публикацијама, било као одредницу или као синоним код дефинисања других чланова низа (уп. Ристић–Кангрџа 1928; Бакотић 1936; Вујаклија 1937; Свезнање 1937).

У том периоду именица *универзум* (ретко у форми *универсум*), како показује мали број потврда из грађе Речника САНУ, углавном је ограничена на област есејистике и филозофије. Редовно је присутна као одредница у речницима страних речи (уп. Лукић–Обрадовић 1928; Вујаклија 1937), док је други типови речника врло често не узимају у обзир. Нешто већу заступљеност у речницима и другим изворима показује лексема *космос*.

2. 3. Од средине 20. века на фреквентнију употребу именичких синонима, изузев лексеме *универзум* (о чему ће бити речи у другом делу рада), и ширење мреже њихових парадигматских веза у лексичком систему интензивно су утицали и одређени ванјезички фактори, посебно на почетку тзв. космичке ере. Тадашњи редовни медијски извештаји о дотад невиђеном напретку човечанства на путу откривања космичких пространстава значајно су допринели уласку ових речи и њихових деривата у готово све нивое језичке употребе.

У околностима када појам који означавају синоними постаје толико проминентан, варирање синонима користи се и као стилско средство којим се избегава понављање једне исте речи. На пример, у новинским текстовима једног од аутора који извештава о лансирању првог вештачког сателита у Земљину орбиту 1957. године проналазимо синонимски низ – *васиона*, *космос*, *свемир*.

Сва совјетска јавност са огромним интересовањем прати извештаје о кретању првог вештачког Земљиног сателита, кога су јуче совјетски научници послали у *васиону* (О. Милићевић, Борба, 6. 10. 1957, стр. 8). Изучавање тих појава је врло значајно, поред осталог, и за будуће летове у *космос* (О. Милићевић, Борба, 7. 10. 1957, стр. 4). У својој изјави Федоров је казао да је слање сателита у *свемир* један врло сложен проблем (Ibid.).

У то време у језик улази и група нових техничко-технолошких термина (или термилолошких синтагми) из сфере космонаутике, који успостављају са члановима синонимског низа различите творбено-семантичке релације. Термилолошку лексику, пореклом из научно и политики најутицајнијих средина (руске, односно совјетске и америчке), чиниле су махом једнолексемске позајмљенице састављене углавном од форманата из класичних језика (нпр. *космонаути*, *космодром*,¹⁸ *асијронаути*), као и калкирани синтагматски спојеви (*космички/свемирски/васионски брод*, *космичка/свемирска/васионска станица* итд.), за које су, како показују и наведени примери, карактеристични

¹⁸ У литератури се наводи чак и тачна година (1957) кад је ова лексема ушла у српски језик (уп. Клајн 1996: 43).

нови конкурентски односи. У другим случајевима усталила су се у пракси само нека од могућих решења, нпр. синтагма *ошворени космос*, односно *ошворени свемир* (енгл. *open space*), али не у истом значењу и *ошворена васиона*.¹⁹ Поједини термини директно су преузети их страних језика, а један од познатијих примера је полусложеница *сшјс-шашл* (енгл. *space shuttle*).²⁰

У епохи изразите политичке поларизације на светском нивоу, научно-технолошка достигнућа усмеравана су у великој мери у правцу космичких истраживања. Успеси у тој области једно време су сматрани главним показатељем развијености и моћи супротстављених политичких блокова. У складу с тим, кроз различита уметничка остварења је обликована слика свемира као одредишта будуће напредне цивилизације. Асоцијативна веза чланова синонимског низа са појмовима *будућности*, *науке* и сл. – и данас је жива; разматрани синоними и даље су једна врста симбола технолошког и општецивилизацијског прогреса. *Асоцијативни речник српског језика* (APCJ) показује да је управо лексема *свемир* међу најфреквентнијим асоцијацијама на стимулус *будућности*, чијем асоцијативном пољу припадају и реакције *свемирски брод*, *свемирски траг* и *космос*; такође, *свемир* је асоцијација на речи-стимулусе *интелигенција*, *наука*, *роботи* итд.

3. САВРЕМЕНО СТАЊЕ

3. 1. Данашње стање презентоваћемо углавном на основу електронског *Корпуса савременог српског језика* (ЕК). Први параметар који упућује на однос међу члановима синонимског низа јесте број корпусних потврда за сваку од лексема. У том погледу, ограничићемо се на конкорданце из листа *Полишика*²¹ (даље скраћено: *Пол.*), који је у ЕК својеврсни репрезент савремених дневних новина на српском језику²² (в. Утвић 2013: 264). Лексеме *васељена*, *васиона*, *космос*, *свемир* и *универзум* потврђене су са укупно 1800 примера²³

¹⁹ Детаљно испитивање колокација сматрамо врло важним за приказивање односа међу синонимима, међутим, ширење теме на ту страну превазилази оквири овог рада.

²⁰ Ни у хрватској средини, где је тенденција „превођења” стране лексике константно изражена, није успешно пронађена одговарајућа замена за овај термин. Лексема *свемиројлов*, предлог најистакнутијег хрватског дериватолога С. Бабића, није заживела.

²¹ Разлог за ограничавање корпуса налазимо у нешто већој репрезентативности новинских текстова кад је у питању однос између броја конкорданци. На пример, одлука преводилаца појединих романа из жанра научне фантастике да поред лексеме *свемир* као преводни еквивалент употребљавају и лексему *васељена* толико доприноси повећању броја корпусних потврда те лексеме (а с обзиром на учесталост у научнофантастичној књижевности, где је свемирско пространство једно од типских места збивања) – да он премашује укупан број примера за лексему *васиона*, што не може бити очекивано стање у савременом језику. Краћи обим новинских текстова онемогућава драстична одступања те врсте, мада се тиме у приказивању броја конкорданци ограничавамо на само један функционални стил. Лексему *васељена* ћемо, из наведеног разлога, такође уврстити у овај преглед.

²² У ЕК су ушла одговарајућа издања Политике 2000–2001. и 2005–2010. године.

²³ То је више од трећине примера (из свих корпусних извора) за ове лексеме.

из овог извора. Удео потврда за сваку од лексема у том броју је овакав: *космос* – 673 примера (37,4%), *свемир* – 624 (34,7%), *универзум* – 304 (16,9%), *васиона* – 139 (7,7%), *васељена* – 60 примера (3,3%). Лексеме *космос* и *свемир* најфреквентније су и у примерима са сајта РТС,²⁴ али с једном битном разликом: у том извору је значајна предност на страни лексеме *свемир*, која обухвата чак 60% од укупно 427 примера. Кад се посматра целокупни ЕК, највећи број конкорданци такође имају ове две лексеме, а фреквенција јављања је нешто већа код лексеме *свемир*.

3. 2. Неподударење између речи у синонимском односу могуће је у одређеној мери утврдити и испитивањем њихових асоцијативних поља (уп. Драгићевић 2007: 263–264). Пошто се ниједна од лексема које су предмет овог рада није нашла међу 600 речи-стимулуса у АРСЈ, за поређење асоцијативног статуса именица *васиона*, *космос*, *свемир* и *универзум* искористимо податке о тим лексемама као слободним асоцијацијама на задате стимулусе из АРСЈ. *Образложни асоцијативни речник српског језика* (ОАРСЈ) показује да је у овом синонимском низу асоцијативно доминантна именица *свемир*, која је 106 пута била реакција испитаника на 30 различитих речи-стимулуса (и једанпут у облику *свемиру*, као синтагматској асоцијацији на задату реч *ближе*). Готово четири пута мање, укупно 27 пута, лексема *космос* се јавила у оквиру 18 асоцијативних поља (и једном у зависном облику *космоса*, што је синтагматска асоцијација на стимулус *на ивици*), док су лексемом *васиона* испитаници одговорили 19 пута на 11 стимулуса. *Универзум* у лематском облику није ушао ни у једно од 600 асоцијативних поља, а у зависном облику *универзума* посведочен је само једном, као реакција на стимулус *будућности*. За разматрану тему значајно је и то што се сви синоними, изузев именице *универзум*, чија је улога (како показују ови речници) у асоцијативним односима занемарљива, најчешће појављују у асоцијативним пољима двеју одредница из АРСЈ – *ракетни* и *вакуум*. Према ОАРСЈ, стимулус *ракетни* је код 39 испитаника доведен у асоцијативну везу са појмом који означавају чланови синонимског низа, с тим што је од тог броја 30 испитаника на тесту одговорило речју *свемир*, 5 испитаника речју *космос*, док је код 4 испитаника реакција била *васиона*. Сличне резултате показује и одредница *вакуум*: 25 испитаних на тај је стимулус одговорило именицом *свемир*, пет испитаних – *васиона*, а четворо њих – *космос*. Овај параметар, дакле, очигледно издваја *свемир* у односу на остале синониме и показује да је та лексема у савременом језику асоцијативно најјача.

3.3. Разлика на семантичком плану. Корпусни примери пружају нам, такође, увид и у извесне семантичке разлике међу разматраним синонимима у савременом српском језику. Најзначајнијом разликом сматрамо ону која јасно раздваја лексеме *васиона*, *космос* и *свемир*, с једне стране, и лексему *универзум*, с друге, што ћемо илустровати примерима њихове употребе у

²⁴ ЕК обухвата одговарајуће садржаје са сајта од 2008. до 2010. године.

значењу локализатора у одређеним моделима предлошко-падежних конструкција за обележавање просторних релација, нарочито у моделима са директивним значењем. Прво је важно то што се, према подацима из ЕК, *универзум* уопште ређе (у односу на остале именице) употребљава у конструкцијама за исказивање просторних односа, а главна дистинкција се тиче занемарљивог броја потврда те лексеме у моделима са значењем посебне директивности типа удаљавања или приближавања. То значи да се именице *васиона*, *космос* и *свемир* уобичајено употребљавају у предлошко-падежним конструкцијама са значењем приближавања локализатору, као што је у + акузатив:

Њих [сателите] су направили људи и лансирали их у васиону (ЕК: Географија за 5. разред, 1982. год.). У Пекингу је ових дана најављен релативно брз продор у космос” (ЕК: НИН 2002). Лик Белог анђела који је из васионе стигао на земљу да би први објавио вест о Христовом васкрсењу је са Земље послат у свемир сателитским сигналом као порука љубави и пријатељства (ЕК: Пол. 2001).

или конструкцијама са значењем удаљавања од локализатора, типа *из* + генитив:

„Тај масив шупљих стена као да је неко спустио из васионе (ЕК: Политикин магазин, 2001. год.); Производња озона изазвана енергијом која из космоса стиже у атмосферу (ЕК: Пол. 2000); Тврде да поседују технологију која може предвидети и спречити удар страног тела из свемира (ЕК: Пол. 2006).

За лексему *универзум* овакви модели су потпуно атипични. С друге стране, за све четири именице карактеристичне су предлошко-падежне конструкције којима се исказује непосредна локализованост (типа садржавања), посебно конструкција у + *локаџив*. Оваква дистрибуција одраз је извесног непоклапања на семантичком плану. Сudeћи по наведеним примерима употребе, именице *васиона*, *космос* и *свемир* у правом су синонимском односу са лексемом *универзум* само у значењу (а) ’неограничени простор са свим небеским телима у њему’ (уп. *васиона* у РСАНУ и *свемир* у РМС). У том значењу ове су речи често синонимичне и са лексемом *свеи*, ређе *иприрода* (у одговарајућим семантичким реализацијама). Међутим, када се односе на (б) свемирски простор изван Земљине атмосфере, чине засебан лексички скуп, којем не припада лексема *универзум*. На семантичку разлику о којој је реч указују бројни корпусни примери, а у најфреквентније спадају они са синонимима употребљеним у локативу с предлогом у.

(а) Да ли смо сами у васиони, питање је без сигурног одговора (ЕК: РТС 2008). За сва жива бића у космосу важе јединствени биолошки закони (ЕК: Пол. 2000). Одувек, а посебно у протеклих неколико деценија, једна од највећих преокупација човечанства је питање да ли постоји живот ван Земље, или смо пак сами у свемиру (www.rts.rs, 15. 2. 2020). Шта би се променило у универзуму који би био замишљен без човека (ЕК: Пол. 2007).

(б) Потрага за животом у васиони захуктава се сваким новим астрономским открићем (ЕК: Пол. 2010). Ни за шта на свету не бих дао тих мојих осам дана у космосу. То је богатство за сав живот (ЕК: Пол. 2000). Има ли у свемиру малих зелених бића за која научници и врачаре тврде да постоје? (ЕК: НИН 2002).

Примећујемо на основу друге групе примера (каких у ЕК има знатно више) да онда када се *свемир*, *васиона* или *космос* односе на простор који искључује Земљу, постоје две интерпретације тог простора. У једном случају то ће бити неодређени (можда и целокупни) свемирски простор изван Земље,²⁵ а у другом само његов мали део, нешто јасније омеђен – онај којем савремена цивилизација има приступ. У таквој реализацији *универзум* ће се јавити само по изузетку. Из једне веће скупине издвојићемо неколико примера, карактеристичних за новинарски стил. Свемирски простор ту се разуме(ва) као сфера интереса и поље (гео)политичке конфронтације држава које се сматрају космичким силама. *Универзум* није забележен у таквом контексту (бар када су у питању корпусне потврде).

Америка неће толерисати угрожавање њеног права на коришћење васионе у мирнодопске сврхе (ЕК: Пол. 2006). Милитаризација космоса ће имати несагледиве последице за човечанство (ЕК: Пол. 2007). Кинеске новине су данас нападе амерички план о изградњи националног противракетног система и упозориле да би то покренуло трку у наоружању у свемиру (ЕК: Пол. 2001).

Овакве дистинкције између разматраних синонима захтевају адекватно презентовање у лексикографским публикацијама.²⁶ Речници синонима (Лалевић 1974/2004, као и Ћосић и др. 2008) не региструју ову разлику, а ретко је истакнута и у двојезичним речницима; уп. нпр. два новија српско-енглеска речника већег обима, са различитим енглеским еквивалентима за лексему *свемир*: без диференцијације значења – *cosmos, universe* (Шипка 2014), односно са диференцијацијом – *the universe; [outer] space (void)* (ХЛЕБЕЦ 2010).

Системска релевантност секундарног значења лексеме *свемир* манифестује се и у неким творбеним процесима. Лексичко значење изведенице *свемирац* – 'замишљени становник свемира, ванземаљац' (в. РСЈ 2011) мотивисано је управо секундарном семантичком реализацијом мотивне именице. На занимљив начин о томе сведочи и синонимски пар твореница

²⁵ Тако бисмо последњи пример могли интерпретирати као: има ли *негде* / *било где* у свемиру малих зелених бића итд.

²⁶ Поједини хрватски речници новијег датума указују на семантичко неподударање лексема *универзум* и *свемир*. Два савремена једнотомника Анић–Голдштајн 2002 и ХЕР 2003 дефинишу *универзум* као 'свијет у укупности Земље и свемира'. Међутим, оба речника у синонимском делу дефиниције лексеме *космос*, представљају *свемир* и *универзум* као еквиваленте.

свемирац и *ванземаљац*, чија творбена структура упућује на еквивалентност мотивних значења: *свемир* = *ван Земље*. Поред тога, односи придеви *васионски*, *космички* и *свемирски* парадигматски су повезани првенствено са секундарним значењем именичких синонима. Стога није неочекивана редундантност лексеме *универзумски* – у лексичком систему готово да нема места за тај придев (није забележен као одредница у речницима и не постоји ниједна корпусна потврда за ту реч, док је на интернету могуће пронаћи покоји пример).

3.4. Постоје и друге специфичности појединих чланова синонимског низа на различитим језичким нивоима. Представимо оне које нам се чине релевантним за одабрану тему, а везане су за лексеме *космос* и *универзум*.

Прва лексема део је филозофског терминсистема, где подразумева *свећ* као *уређену целину* (уп. Филиповић В. и др. 1989: 181; Савић и др. 2008: 323), чему је супротстављен појам *хаоса* (уп. Вулаклија 1937: 620; Филиповић В. и др. 1989: 125). Детерминологизацијом је настао пар „прагматичких” антонима *космос–хаос*.

Несвесно којим нас је Фројд уплашио није само *хаос* већ и *космос* (ЕК: В. Јеротић). Из *хаоса* ствари и из испревертаних и изломљених предмета помаљао се *космос* (ЕК: Република, 2003, бр. 322–323).

Ова реч поседује једну посебност и на нивоу творбеног система. Наиме, за формално-семантичку везу између лексеме *космос* и препозитивног (везаног) творбеног форманта *космо-* не постоји аналогија код осталих синонима.

Универзум, с друге стране, за неке лингвисте има споран нормативни статус. Према И. Клајну (2011: 179), ова је реч „непотребна” као преводни еквивалент енглеског *universe*,²⁷ с обзиром на то да постоје чак три синонима којима се може покрити њено значење.

3.5. МЕТАФОРИЧКА ЗНАЧЕЊА. На крају ћемо се осврнути на нека од метафоричких значења ових именица, и то само на одабране примере, пошто је метафоризација ових речи богата и свакако може бити тема посебног рада. Упркос томе, у домаћој лексикографској продукцији готово да нема трага њиховим метафоричким значењима. У овој краћој анализи полазимо од једног изузетка. Наиме, у речнику синонима Ћосић и др. 2008, код одреднице *космос* у оквиру првог издвојеног значења налазимо, очекивано, побројане све синониме (*свемир*, *васиона*, *универзум*, *васељена*), док је друго значење представљено на следећи начин: *’фил.* (оно што је створио неки уметник) систем, окружење, средина, микроскосмос *фил.* – *уш.* маштарија’. Корпус нуди примере за метафоричка значења која се односе на неколико типова

²⁷ Највише потврда за лексему *универзум* у ЕК долази управо из текстова који су преведени, првенствено са енглеског језика.

апстрактно схваћеног простора из домена уметничког стваралаштва. Ту се уочава изразита несразмера у броју примера: корпусне потврде за *универзум* прилично превазилазе остале синониме, *космос* је заступљен у одређеној мери, а за *свемир* и *васиону* таква метафоризација је нетипична. Лексемом *универзум* или, ређе, неким од синонима, означава се, на пример, имагинарни *свећ* који је у свом опусу изградио неки уметник, обично књижевник; ретко је то свет једног, посебног уметничког дела.

Јасмина Лукић је мишљења да је, стварајући своју прозу у обзорју постмодернизма, Борислав Пекић остварио универзум шекспировског типа, користећи историју да преко ње дође до основних цивилизацијских постулата (ЕК: Пол. 2001). Брижит Младеновић је успела да [у преводу] пренесе све оно што даје посебну обојеност Њопићевом универзуму (ЕК: Пол. 2006). Са свега две збирке прича (...) Шулиц је створио јединствен и заокружен књижевни универзум (ЕК: Пол. 2007). Изложба посвећена стваралачком универзуму најславнијег француског кантаутора популарне музике Сержа Гензбура (ЕК: Пол. 2008). У Француском културном центру видећемо илустрације једанаест Лафонтенових басни које врве од чудесних бића у којима препознајемо цео Далијев универзум (ЕК: Пол. 2010). У осврту на неке од представа овогодишњег фестивала као највећи догађај издвајамо сусрет са позоришним универзумом Јана Лауерса, нарочито са остварењем Изабелина соба (ЕК: Пол. 2010). Поси Симондс је креирала читав један мали универзум, а моји најбољи филмови имали су управо то – добро креиран универзум (ЕК: Пол. 2010).

И у многим другим значењима метафоричког простора *универзум* је знатно уобичајенији од осталих синонима.²⁸ Тако ће првенствено *универзумом* бити назван апстрактни простор различитих видова (организоване) делатности.

Спада међу последње из прве генерације комуниста за које је Октобарска револуција била централна тачка политичког универзума (ЕК: Пол. 2006). Увек су постојали већи делови економског универзума који нису били захваћени [кризом] и који су могли апсорбовати вишкове робе (ЕК: Пол. 2009). Желео сам да направим песму која ће трајати дужи од једног догађаја, па макар и тако крупног као што је Универзијада. Зато мислим да је очигледна и моја алузија на Београд као срце спортског универзума (ЕК: Пол. 2009).

Једно од потврђенијих значења везано је за област информација, обично оних у дигиталном простору. У ЕК се јављају, између осталог, и ове

²⁸ Можемо се запитати и зашто је баш лексема *универзум* најпродуктивнија кад су у питању значења добијена метафором. Један од кључних разлога за то видимо у великом утицају превода, у првом реду са енглеског језика, где је еквивалентна лексичка јединица развила низ значења у апстрактном домену.

синтагме: „виртуелни и сталноширећи универзум свакојаког знања”, „експлодирајући универзум података”, „хаотични и разуларени комуникативни универзум” (ЕК: Пол. 2009), „дигитални универзум”, „интернет универзум” (ЕК: Пол. 2010); у неколико корпусних примера посведочен је и „сајбер универзум” (ЕК: Пол. 2007), где атрибут упућује на могуће преузимање из страног језика, што представља важан начин ширења семантике ове лексеме.

Мање типични случајеви метафоризације неће се тицати апстрактног простора који поседује изражену величину, ширину, сложеност итд., већ, напротив, мањег, ограниченог простора који се разуме(ва) као одвојен, *йо-себан* свет (свет за себе), одн. *нечији* свет (сав свет за некога), дискретни животни простор и сл. Синоними овде носе нешто већу експресивност него у претходним случајевима.

Када након провере и легитимисања уђете у манастир, ви сте заправо у једној прекрасној паралелној васиони, док је напољу ван зидина прави дармар (ЕК: Пол. 2007). Многи јунаци са београдског плочника дошли су однекуд и нешто собом донели, мада има и оних којима је највећи завичај мали космос сопственог кварта – обала, пијаца, кафана, станица (ЕК: Пол. 2008). Чека је у свом малом универзуму у којем влада потпуна слобода, на острву Форе које је изабрао за живот давне 1960. године (ЕК: Пол. 2007). У врху дворишта, на месту на којем се налази стари амбар ... полако настаје нови центар нашег малог универзума (ЕК: Пол. 2007). Ви сте један окорели завидљивац који је изградио читаву козмогонију, свакоме одредио место у свом малом приватном универзуму (ЕК: Д. Великић).

Члановима синонимског низа може метафорички да буде означено и људско биће, а најчешће је то део људске личности недоступан чулима, човеков „унутрашњи простор”. Ово значење је једно од ретких где лексема *универзум*, према корпусу, није доминантна.

Сваки човек је свет за себе, једна мала васиона (ЕК: Пол. 2008). Кишова анализа заснива се на понирању у унутрашњи човеков космос (ЕК: Културни додатак 2001). Иза смиреног, младалачког лица и ведрога, живахног погледа стрпљиво чека цео један унутрашњи свемир да га откријете (ЕК: Пол. 2009).

Последње две групе примера одликују се тиме што се на синтагматском плану уз чланове низа често јавља придев *мали* (а тамо где је изостављена, та лексема се готово увек подразумева). Зато ће у овом случају низ бити проширен лексемом *микрокосмос*, која и својом творбеном структуром директно упућује на синтагму *мали космос*.

4. Закључак

4.1. Зачеци формирања синонимског низа лексема *васиона*, *космос*, *свемир* и *универзум* какав данас познајемо везују се за другу половину 19. века.

Током тог периода међу њима не постоји прави синонимски однос, пошто је у значењу које им је заједничко фреквентна једино лексема *васиона* (заједно са варијантама *васељена*, *васелена* итд., које ће постепено бити потиснуте). Судећи по прегледаним изворима, ширење употребе лексеме *свемир* приметно је отприлике од седме деценије 19. века. Проћи ће, ипак, неколико деценија док се ова реч довољно не рашири у књижевноуметничком и научном стилу и док не ишчезне потреба за њеним тумачењем. Још мање се може говорити о правој синонимији у вези са именицама *космос* и *универзум*, које су, с обзиром на врло слабу потврђеност, биле изразито обележене. Неки речници региструју ове синониме почев од последње деценије 19. века, а дефинисани су, очекивано, преко доминанте низа, лексеме *васиона* (или неке од формалних варијаната).

4.2. Синонимски однос између лексема *васиона* и *свемир* који наликује на данашњи назире се тек у међуратним годинама. Њихова коегзистенција видљива је како у књижевним текстовима тако и у лексикографској продукцији, што ипак не значи да је *васиона* изгубила статус главне лексеме у синонимском низу. Сигурно је да *космос* и *универзум* такође добијају више простора у језику оног времена, али су, по свему судећи, и даље у том погледу прилично ограничени.

4.3. Значајну промену у живот ових речи унело је космичко доба. Не само што су доживеле приличну експанзију на нивоу употребе већ је и лексички систем постао богатији за низ термина који су са њима у директној корелацији. Изузетак је лексема *универзум*, јер за њу, видели смо, није карактеристично значење свемирског простора изван Земљине атмосфере (пре свега оног који је приступачан човеку), а управо је то значење кључно у контексту тада актуелног освајања космичког пространства.

4.4. У садашњем тренутку развоја лексикона примећује се неколико важних разлика међу члановима разматраног синонимског низа. Прва је, већ поменута, семантичка дистинкција, која се одражава на јављање ових лексема у предлошко-падежним конструкцијама са адлативним или аблативним значењем: за лексеме *васиона*, *космос* и *свемир* такве су конструкције уобичајене, а за лексему *универзум* изразито нетипичне (уколико није реч о метафоричким значењима). Две важне особине издвајају лексему *свемир* у односу на остале синониме. Корпусни примери и асоцијативни речници показали су да је у савременом језику та лексема најфреквентнија и асоцијативно најјача, што је чини првим кандидатом за доминанту овог лексичког скупа.

4.5. Приметили смо, даље, да се позиција лексеме *васиона* у лексичком систему драстично разликује од некадашње. Супротно од лексеме *свемир*, донекле и *космос*, чији бисмо развојни пут могли приказати узлазном линијом, *васиона* је током двадесетог века достигла свој зенит и тренутно се налази на силазној путањи. За разлику од осталих именица, изгледа као да *васиона* није специфична ни по чему што би могло да учврсти њену пози-

цију у систему. Може се стога претпоставити да ће се тенденција повлачења у односу на синониме наставити, што ће постепено довести до њене маргинализације.

4.6. Лексема *универзум* тек је у новије време достигла садашњи ниво раширености. Важна улога у том процесу припала је преводилачкој делатности (пре свега са енглеског језика). Ова именица специфична је по продуктивности у сфери метафоричких значења, која далеко надилази остале синониме. С друге стране, недовољна заступљеност у асоцијативним односима могла би упућивати на асоцијативну доминантност секундарног значења осталих синонима, у којем се лексема *универзум* практично не користи.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Бакотић, Л. *Речник српскохрватској књижевној језика*, Београд, 1936.
- Белић, А. *Правовис српскохрватској књижевној језика*. Београд: Просвета, 1950.
- Бјелаковић, И. *Географска терминологија код Срба у 18. и 19. веку*. Необјављена докторска дисертација, Нови Сад: Филозофски факултет, 2012.
- Бјелаковић, И. *Астрономска терминологија у књижевном језику Срба 18. и 19. века. Зборник радова конференције Развој асирономије код Срба IX*. М. С. Димитријевић (ур.). Београд: Астрономско друштво „Руђер Бошковић”, 2018, 633–644.
- Вушовић, Д. Речи: васељена, васиона и васиљена, њихова употреба, значење и порекло. *Наш језик* 2 (1934): 140–145.
- Гортан Премк, Д. О лексичкој синонимији. *Научни састајанак слависти у Вукове дане* 22/2 (1994): 5–11.
- Грчић, Ј. *Речник сѣраних речи*. Нови Сад, 1904.
- Драгићевић, Р. *Лексикологија српској језика*. Београд: Завод за уџбенике, 2007.
- Ђисаловић, В. *Речник сѣраних речи у српском језику*. Нови Сад, 1914.
- Ивић, П. Стандардни језик Срба и Хрвата у другој половини деветнаестог века. *Расправе, сѣудије и чланци*. Целокупна дела Х/3**. Ред. М. Радовановић. Нови Сад – Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2016, 565–586.
- Јанковић, Ј. *Етимологија у часопису „Наш језик”*. Необјављена докторска дисертација. Београд: Филолошки факултет, 2017.
- КАРАЦИЋ, В. С. *Српски рјечник (исѣумачен њемачкијем и латинскијем ријечима)*. Беч, 1852.
- КЛАЈН, И. *Лексика. Српски језик на крају века*. Београд: Институт за српски језик САНУ – Службени гласник, 1996, 37–86.
- КЛАЈН, И. *Избор речи и обрта. Српски језички љиручник*. Београд: Београдска књига – Службени гласник, 2011, 165–203.
- КЛАЈН, И., М. ШИПКА. *Велики речник сѣраних речи и израза*. Нови Сад: Прометеј, 2012.
- Лалевић, М. *Синоними и сродне речи српскохрватској језика*. Фототипско издање. Београд: Нолит, 1974/2004.

- ЛУКИЋ, М., Д. ОБРАДОВИЋ. *Речник сѣраних речи и израза*. Београд, 1928.
- МАСТИЛО, Н. *Речник савремене српске географске терминологије*. Београд: Географски факултет Универзитета у Београду, 2013.
- МАТИЈАШЕВИЋ, Јелка. О синонимии и синонимима. *Лексикологија и лексикографија*. Зборник реферата. Београд – Нови Сад: САНУ, Институт за српскохрватски језик – Институт за јужнословенске језике Филозофског факултета у Новом Саду – Матица српска – Филолошки факултет у Београду, 1982, 115–130.
- НЕНАДОВИЋ, Јб. *Писма из Немачке*. Београд: Српска књижевна задруга, 1922.
- ПОПОВИЋ, Ђ. *Речник српскога и немачкога језика II, српско-немачки гео*. Панчево, 1881.
- РИСТИЋ, С., Ј. КАНГРГА. *Речник српскохрватског и немачког језика (групи гео, српско-хрватско-немачки)*. Београд: Издавачка књижарница Рајковића и Ђуковића, 1928.
- РЈА: *Rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika*. I–XXIII. JAZU. Zagreb. 1881–1976.
- РМС: *Речник српскохрватског књижевног језика*. I–VI. Нови Сад: Матица српска. 1971–1976.
- РСАНУ: *Речник српскохрватског књижевног и народног језика*. I–XXI. Београд: Институт за српски језик САНУ, 1959–2019.
- РСЈ: *Речник српског језика*. Друго издање. Нови Сад: Матица српска, 2011.
- САВИЋ, М., В. ЦВЕТКОВИЋ, Н. ЦЕКИЋ. *Филозофија за IV разред гимназије и сѣручних школа*. Београд: Завод за уџбенике, 2008.
- СВЕЗНАЊЕ: *Свезнање, ошѣи енциклопедиски лексикон I–II*, Београд, 1937.
- СТЕВАНОВИЋ, М., М. ВУЈАНИЋ, М. ОДАВИЋ, М. ТЕШИЋ. *Речник језика Пејтра II Пејровића Њејоша*. I. А–О. Београд, 1983; II. П–Ш. Београд: САНУ, 1983.
- ЋОСИЋ, П. и сарадници. *Речник синонима*. Београд: Kornet, 2008.
- ХЕР 2003: *Hrvatski enciklopedijski rječnik*. Ur. R. Matasović, Lj. Jojić, Zagreb: Novi liber, 2003.
- ХЛЕБЕЦ, Б. *Енциклопедијски речник српско-енглески*. Београд: Завод за уџбенике, 2010.
- ШИПКА, Д. *Велики српско-енглески речник*. Нови Сад: Прометеј, 2014.

*

- ANDRIĆ, N. Koje nam beogradske riječi ne trebaju. *Hrvatsko kolo* VIII (1927): 271–284.
- ANIĆ, V., I. Goldstein. *Rječnik stranih riječi*. Zagreb: Novi liber, 2002.
- FILIPović, V. i dr. (red.). *Filozofijski rječnik*. Treće dopunjeno izdanje. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, ³1989.
- ЅРКА, D. *Osnovi leksikologije i srodnih disciplina*. Novi Sad: Matica srpska, ²2006.
- UTVIĆ, M. *Izgradnja referentnog korpusa savremenog srpskog jezika*. Neobjavljena doktorska disertacija. Beograd: Filološki fakultet. 2013.

Институт за српски језик САНУ
Кнеза Михаила 36/I, Београд
sankovicnikola@gmail.com

Примљен: 20. октобра 2022. године
Прихваћен за штампу децембра 2022. године

Мср Јована Л. Војводић

НЕПОЗНАТА ПИСМА ИВЕ АНДРИЋА МЛАДЕНУ ЛЕСКОВЦУ

У раду се по први пут објављују непозната писма која је Иво Андрић слао Младену Лесковцу, а која се чувају у заоставштини Младена Лесковца. Циљ је да се овим објављивањем заокружи њихова преписка коју је у два наврата приредио Радован Поповић, односно да се укаже на значај предмета њиховог дописивања и, између осталог, осветли природа односа двојице интелектуалаца.

Кључне речи: Иво Андрић, Младен Лесковац, преписка, *Проклећа авлија*, Матица српска, Бошко Петровић.

Младен Лесковац је у писму упућеном Никши Стипчевићу оставио траг о епистоларном делу своје будуће заоставштине. С обзиром на то да је писмо од нарочите важности, доносимо га у целости:

Нови Сад, 8. септембра 1988.

Драги мој Никша,

Сређујем своје хартије, а то је ствар много заморнија но сређивање књига. Међу старим хартијама наишао сам на приложених седам Андрићевих писама (међу њима једна посетница). Одавна имам потешкоћа са кореспонденцијом: био сам седам година уредник „Летописа“, а двадесет и шест година сам уређивао „Зборник МС за књижевност“, па сам се дописивао са многим сарадницама. Током година, засула су ме многобројна писма, тако да већ нисам знао шта бих са њима. Најзад сам ствар решио тако да сам их, током последњих ваљда петнаестак година, паковао у посебне кутије или пакете, запечатио их и предавао на чување Рукописном одељењу МС, с обавезом да се могу отворити тек после моје смрти. Међу писмима која сам тако послао Матици било је и неколико (не много) Андрићевих. Ове сада шаљем Вама, с молбом да их предате Задужбини Андрићевој – најприличније је да се онде чувају. Писма су, као што видите, без већег значаја, али су Андрићева.

Са најбољим поздравима,
Ваш Младен Лесковац

П. С. – Сећам се да међу онима која су у Матици има и једно, кратко, из године 1934, откад се са Андрићем познајем. (Поповић 2001: 141)

Судећи према речима наведеног писма, судбина писама које је Младен Лесковац слао Иви Андрићу позната је и пут ка њиховом очувању остаје јасан и без могућности било каквог прикривања или кривотворења. Радован Поповић највише је заслужан за објављивање њихове преписке. Њу је објавио у два наврата. Први пут, у *Свескама Задужбине Иве Андрића* (1998, св. 14) где је објављена већина размењиваних писама, укупно тридесет и осам, од којих је тридесет и два Лесковац упутио Андрићу и свега шест Андрић Лесковцу. Други пут, приређена објављује само писма Иве Андрића како би заокружио започету целину и испунио жељу Младена Лесковца (изречену у малопре цитираном писму) који је невелики број добијених писама, свега седам, уступио задужбини нобеловца. Ипак, изван Личног фонда Иве Андрића у огранку Архива САНУ–а, остала су писма која су остављена Матици српској, тачније Рукописном одељењу. Њихов број такође није велики, али није ни сасвим безначајан. Уосталом, слично ономе што Лесковац пише, ништа у вези са овим писцем није без значаја, чак и онда када је у питању не толико велика литерарна вредност. Управо та писма, биће наведена у наставку, чиме ће се коначно заокружити преписка двојице интелектуалаца, премда и то морамо изрећи са обазривошћу – никада не можемо бити посве сигурни где је или коме неко писмо могуће остављено.

Пред нама је, дакле, укупно двадесет и девет Андрићевих необјављених¹ писама која су након смрти Младена Лесковца поверена на чување Рукописном одељењу Матице српске. Писма су наведена у изворном облику и поређена хронолошки.

I

STIZEM PETAK JUTARNJIM VOZOM POSLE DESET = ANDRIC

[Телеграм Иве Андрића Младену Лесковцу, према печату датирано: 5. XII 1951]

II

Београд, 19 маја 1954 г.
Призренска ул. 7

Драги друже Лесковче,
Вратили смо се здраво и добро после три лепо проведена дана код вас.

¹ Копије два писма приредио је Радован Поповић (1998: 75, 78).

Рад бих хтео да још једном захвалим и Вама и Бошку Петровићу, и свима вашим, на пријатељском дочеку и лепој пажњи.

Са срдачним поздравима Вама и Бошку

Ваш
Иво Андрић

III

Београд 29. V. 1954 г.
Призренска ул. 7

Драги Лесковац,

Хитам да Вам кажем да се, са многима, и ја искрено радујем заслуженој награди коју је добила ваша књига.

Желећи Вам добар рад и у добру здрављу, поздравља Вас

ваш
Иво Андрић

IV

Београд, 3 јуна 1954 г.

Драги друже Лесковче,

Кош и ја ћемо доћи у суботу, 5 о. м. истим возом као и прошлог пута. Са нама ће доћи и трећи друг (Ђ. Радовић или Д. Матић). Ја као претседник Одбора, један од њих као претставник Удружења, а други као претставник Савеза.

Волели бисмо да будемо опет у Хотел Парку.

У недељу у 9ч. стићи ће колима друг Р. Чолаковић и потражиће ме у хотел Парку, да отуд кренемо за Каменицу и даље где буде требало.

Знам да сте много заузети и не рачунам овог пута на ваше пријатно друштво, али било би нам мило да нас у суботу Ви или Бошко сачекате на станици и да се тако видимо и поразговоримо.

Вас и Бошка поздравља срдачно

ваш Иво Андрић

V

Београд, 26. IX. 1954 г.

Драги друже Лесковац,

Примио сам ваше писмо од 20 о. м. Прихватам позив и договорићу се са Кошем о начину доласка, тако да будемо 7 о. м. увече тамо. Волео бих свакако да будем смештен у Парку, јер ја бих остао два дана бар у Н. Саду. А немам, наравно, ништа против излета у Чортановце.

Рукопис ћу донети.

Ваш
Иво Андрић

VI

Београд, 13 окт. 1954 г.
Призренска ул. 7

Драги друже Лесковац,

Хоћу Вама и другу Бошку, као и свима вашим, да захвалим на срдачном дочеку и гостопримству. Као и увек, за мене је боравак у Новом Саду освежење и – пријатно сећање.

Молим Вас да поздравите и остале другове у Матици, нарочито Милисавца који ми је учинио част својом посветом књиге о Змају.

Вас нарочито поздравља

ваш

Иво Андрић

P. S. Нешто о мојој приповетци. Можда ће Карађоза изненадити чињеница да онај фра Петар говори час јужним а час источним наречјем. То не треба да га буну. Јужним говори са својим сабеседником, младим фратром, а источним са Турцима, јер је с њима уствари разговарао турски или италијански, па је то превод само.

VII

PRISILJEN ODLOZITI PREDAVANJE KRAJ APRILA POZDRAV =
ANDRIC

[Телеграм Иве Андрића Младену Лесковцу, према печату датирано: 4. IV 1955]

VIII

Срећну нову 1960 годину жели

Иво Андрић

IX

Beograd 6 februara 1960 g.
Ul. Proleterskih brigada 2a

Dragi druže Leskovče,

Обраћам Вам се са молбом за савет.

Javna studentska katedra "Savremenik["] poziva me da održim 19 o. m. predavanje o P. Kočiću. U isto vreme piše mi drug D. Redjep da će krajem ovog meseca biti na Tribini Mladih veče o mom književnom radu, na kom učestvujete i Vi. I poziva me da dodjem.

Hteo bih da učinim po želji jednima i drugima. Ali kako?

Prvo, volim da obidjem vaš fakultet, ali ima li smisla i postoji li potreba da studentima govorim o P. Kočiću? Drugo, zahvalan sam Tribini Mladih na pažnji, ali kako da učestvujem u tom večeru kad sam ja nesposoban da govorim o sebi i odgovaram na pitanja i kad sam uvek drugima odbijao takve pozive? A da sedim i ćutim, kao namolovan Turčin, i to nije u redu.

Voleo bih da čujem Vaše mišljenje kako bi se sve ovo dalo povezati i urediti. Možete razgovarati sa Novakovićem i Redjepom.

Ja u svakom slučaju nameravam da dodjem sa ženom na 2–3 dana u Novi Sad, i to još u toku ovog meseca, jer 2 marta moram u Sarajevo.

Očekujući vaš odgovor, zahvaljuje unapred, i pozdravlja Vas srdačno

ваш
ИвоАндрић

[Машинопис]²

X

Beograd 12 februara 1960 g.

Ul. Proleterskih brigada 2a

Dragi druže Leskovče,

Jutros sam primio vaše pismo od 11 o. m. Hvala! Juče su bili kod mene drugovi od Mlade Tribine. Ja sam im, ne primivši još vaše pismo, dao tačno onakav odgovor kakav mi Vi sada predlažete. Oni su razumeli moje razloge i lako se sporazumeli.

Održaću predavanje o P. Kočiću studentima na Fakultetu, u petak 16 o. m. u 17 časova. Za priredbu Mlade Tribine pomoćću izborom materijala itd. ali prisustvovati neću. Mislim da je tako najbolje i da ćemo svi biti zadovoljni. A verujem da će i priredba biti dobra, jer ćete Vi na njoj govoriti, Marija Crnobori recitovati, i slično.

Ja sam s[t]udentima, kao što vidite, predložio da dodjem već u četvrtak pre ili posle podne. Otseli bismo, ako je ikako moguće, u Hotel Parku i ostali bismo puna dva dana. To bi mi omogućilo da porazgovaram sa Vama i ostalim drugovima, a i da sa ženom obidjem Galeriju i druge novine u Novom Sadu.

Radujem se što ću Vas videti, ali Vas molim, kao i Boška Petrovića i ostale, da niukoliko ne remetite vaš uobičajeni raspored života i rada za ta dva dana, zbog nas. I ovako se bojim da sam Vam već dodijao velikim pripremama za ovaj moj mali dolazak.

Zahvaljujući, pozdravlja Vas srdačno

ваш
ИвоАндрић

² Копију овог писма објавио је Радован Поповић у оквиру рада „Лесковчева писма Андрићу и Андрићева Лесковцу“, *Свеске Задужбине Иве Андрића* (Поповић 1998: 75).

P. S. Пишем и другу Б. Новаковићу
[Машинопис]³

(копија)

Beograd 12 februara 1960 g.
Ul. Proleterskih brigada 2

Dragi drugovi,

Primio sam vaš poziv od 2 o. m. i sad mogu da odgovorim da ga primam i da pristajem da u petak 19 o. m. u 17 časova održim za vaše članove predavanje o P. Kočić[u] koje bi trajalo do dva časa, već prema tome kakva budu p[i]tanja i razgovori u vezi sa predavanjem.

Ja ne raspolazem prevoznim sredstvom pa vas molim da mi vi pošaljete kola, kao što predlažete u vaše[m] pismu.

Putovao bih sa ženom, a krenuo bih odavde, ako moguće, u četvrtak 18 o. m. pre ili posle podne, već prema tome kad možete da mi pošaljete kola. U Novom Sadu ostao bih do subote u podne, otprilike.

Molim vas da me hitno izvestite hoćete li mi moći poslati kola u četvrtak, i u koji sat, a da na vreme zauzmete u Hotel Parku sobu sa dva kreveta za vreme od četvrtka do subote.

Očekujući što pre vaš odgovor, pozdravlja va[s]

(Ivo Andrić)

XI

Beograd 9 marta 1960 g.
Ul. Proleter. brigada 2—a

Dragi druže Leskovče,

Vaše pismo od 5 o. m. predstavlja prijatno iznenadjenje. Naravno da posle njega ne možemo više ni pomišljati na Matičin pult. Saglasan sam da bude u svemu onako kako Vi predlažete. Cena oko 50. 000 dinara. Pult da se upakuje i pošalje u Novi Sad, da se tu politira pa posle uputi ovamo. Naravno, zauzimanjem druga Kovačevića [Kovačevića] i vašom dobrotom. Novac za pult i sve troškove dostaviću čim javite ili pošaljete nekog.

Zahvaljujući na brizi i trudu Vama i drugu Kovačeviću, pozdravlja Vas srdačno

ваш
ИвоАндрић

Moja žena pozdravlja Vas i vaše.
[Машинопис]

³ Копију овог писма објавио је Радован Поповић такође у малопре наведеном раду (Поповић 1998: 78). Изостављено је, међутим, писмо упућено Јавној Студентској катедри *Савременик* Филозофског факултета у Новом Саду.

XII

Beograd 27 marta 1960 g.
Proleter. brigada ul. 2a

Dragi druže Leskovče,

Oprostite da tek sada odgovaram na vaše pismo od 15. o. m. Moja žena i ja smo iznenadjeni (i oduševljeni) da se pult o kome smo razgovarali slučajno i izgred, tako brzo našao.

Pristajem na procenom odredjenu cenu od 15. 000 din. U isto vreme molim Vas najlepše da se pult opravi i uredi u Novom Sadu, jer ovde je teško naći dobra majstora, a i kad se nadje, spor je. Zamolite druga Kovačevića da se o tom pobrine, a ja ću Vama unapred dostaviti sav trošak oko popravke, čim mi javite koliko iznosi.

Sumu od 15. 000 din. mogu Vam poslati odmah poštom ili predati nekom do dodje od Vas u Beograd (Tel. 31–132). Posle ćemo videti kako ćemo pult preneti u Beograd.

Zahvaljujući drugu Kovačeviću i Vama, pozdravlja serdačno

ваш
ИвоАндрић

P. S. Molim Vas da negde ostane traga da je otkup obavljen sasvima po propisima.

[Машинопис]

XIII

Korčula, [štampano na razglednici] Hotel Praha
14. V. 1960 god.

Драги друже Лесковче,

ми смо овде на одмору и остаћемо ваљда до 28 о. м. Сећамо Вас се и питамо се да ли ствар са пултом иде нормално. Надамо се да ћемо у Београду затећи ваше вести.

Са добрим сећањима и срдчним поздравима ваш

ИвоАндрић

XIV

Beograd 18 juna 1960 god.
Ul. Proleterskih brigada 2–a

Dragi druže Leskovče,

Primio sam vaše pismo od 15 o. m. Juče sam poslao novac sopstveniku lepog pulta. Ako se nadje neko da me poveze, nije isključeno da skoknem na dan–dva do vas. ali i bez toga znam da će sve biti u redu.

Ovih dana doćiće u Novi Sad gdja Mira Jevtić, udovica mog školskog druga Borivoja Jevtića. Htela bi da ponudi Matici neke njegove članke, uglavnom o Steriji. Potražiće Vas i Boška Novakovića. Molim Vas da je primite i preporučite Bošku Petroviću, ako mogu štogod da učine.

Ako dodjete u Beograd javite se. Moja žena srdačno pozdravlja, kao i

ваш

ИвоАндрић

[Машинопис]

XV

Beograd, 15 jula 1960 god.

Ul. proleterskih brigada 2a

Dragi druže Leskovče,

Oprostite što tek danas odgovaram na vaše pismo [pismo] od 6 o. m. Sve sam se nadao da ću skoknuti do N. Sada, ali izgleda da mi skokovi ne polaze za rukom. – Posle razgovora sa Milicom, mogu Vam javiti da smo u potpunosti zadovoljni i sporazumni sa vašim odlukama i namerama, kao i sa cenom od 15 – 16. 000 dinara. Što se tiče zamene za linoleum, moja žena misli da bi najbolje bilo naći zelenu ili „svetlobraon“ kožu, tanak ševro, koja bi mogla biti na ivicama sa tankom zlatnom linijom ili bez zlata a samo sa utisnutom linijom (Tiefdruck), a mogla bi najposle biti i „glat“. Ako kože ne bi bilo u N. Sadu, što ne verujem, mogla bi se valjda nabaviti ovde.

Možda ćemo mi još u julu mesecu doći u N. Sad, ali ukoliko ne bismo stigli, ja verujem da ćete Vi, uz pomoć druga Kovačevića, svršiti sve na najbolji mogući način, lepo i ukusno.

Kao svaki put, moram da završim time da Vam kažem koliko smo Vam zahvalni moja žena i ja na trudu i brizi oko ovog našeg posla.

Срдачно ваш

ИвоАндрић

[Машинопис]

XVI

Београд 4 авг. 1960 г.

ул. пролет. бригада 2а

Драги друже Лесковче,

Примио сам ваше писмо од 1 о. м.

Сагласан сам да се плати књиговесцу за зелену кожу 8. 000 дин. Пошлаћу 15. 000 дин. на адресу друга Ковачевића. Платићу накнадно још 8000 дин. за руке. Према томе ствар би била у реду.

Дошао бих врло радо на 48 сати у Н. Сад, али само ако сте идуће недеље и Ви тамо, т. ј. између 9 и 13 августа, а јавио бих Вам дан доласка због резервисања собе.

Очекујући ваше вести поздравља Вас и захваљује много

ваш
Иво Андрић

Моја жена се придружује.

P. S. Јавите ми ваш кућни телефон.

XVII

Београд, 13 августа 1960 год.

Ул. Proleterskih brigada 2–а

Dragi друже Leskovče,

Zahvaljujući Vama i Bošku na prijatno provedenoj večeri i svima drugovima na ljubaznosti i pažnji, hteo bih da Vas obavestim o sudbini našeg pulta.

Sve sam izložio mojoj ženi i ona je odmah preduzela sve korake, a rezultat [rezultat] je ukratko ovaj: ne može se računati na beogradske radnje, a još manje na beogradske zanatlije, Jasno je i nesumnjivo da je vaš Ivković najbolji i stvarno jedini koji dolazi u obzir. To mu, naravno, ne treba reći. Molim Vas da mu kažete da sam bio očaran njegovom profesionalnom revnošću (kao što i jesam) i da moja žena i ja smatramo da stvar treba poveriti njemu. Neka nabavi bilo potrebnu količinu tanke i fine ševro kože (kod nas), bilo one mušeme u Beču – u oba slučaja tamnozelene ili tamnoplave ili prosto crne boje – i neka obavi posao kako on zna i ume. Pri izboru boje molim da ga kontrolišete i da odlučite Vi i drug direktor Galerije koji je bio sa nama. Žuriti se ne mora. Sve troškove za taj posao, kao i za docniji prevoz, poslaću čim budem znao iznos.

Mislim da je ovim najposle okončana sudbina pulta koji počinje i meni da “prerasta preko glave”, a Vama mora da je već sasvim dojadio.

Želeći Vama i vašima svako dobro, molim Vas da primite od moje žene i mene srdačne pozdrave

Ваш Иво Андрић

P. S. Ако дођете у Београд, јавите се. тел. 31–132.

P. P. S. Не знам зашто, али мени се све чини да би танка кожа била боља од мушеме, али немам ништа ни против ње.

[Машинопис, постскриптами писани руком]

XVIII

Београд 12. XII. 1960 год.

Ул. Пролет. бригада 2а

Драги друже Лесковче,

Кад смо се прошлог пута видели у Београду нисам се, у оном општем разговору, ни сетио да Вас упитам у ком се стадију налази оправка „нашег“ пулта. Да ли је наш мајстор успео да набави материјал? Ништа није хитно или важно, имам ја довољно простора за писање, али кад сам се већ сетио тога питања, шаљем Вам га, заједно са поздравима од моје жене и мене.

Срдачно ваш

Иво Андрић

XIX

Београд 18 decembra 1960

Ул. Proleterskih brigada 2—а

Dragi druže Leskovče,

Hvala na pismu od 14 o. m.

Potpuno sam saglasan sa Vašim predlogom. Potražićemo ovde majstora koji će opraviti i tu sitnicu na pultu. Taj majstor Ivković koji zbog jednog metra voštanog platna, koliko je potrebno za moj pult, hoće da putuje u Beč, nije mi potreban i ne želim da imam nikakve veze sa njegovom majstorijom.

Molim Vas najlepše da mi na moju adresu i moj riziko a o mom trošku pošalju prvom prilikom upakovan pult. Ako je moguće do 8 januara 1961 [година написана руком], jer ne znam da li ćemo sigurno posle toga biti u Beograd[u].

Tako će se valjda okončati i ova prepiska i vaša briga oko te sitnice.

Mnogo Vam zahvaljuje i srdačno Vas pozdravlja

ваш Иво Андрић

[Машинопис]

XX

SREĆNA NOVA GODINA 1961

Иво Андрић

и Милица

[Штампана честитка, година и потписи су писани руком, према печату датирано: 22 XII 1960. године. Унутар честитке налази се и штампана фотографија споменика Бранка Радичевића на Калемегдану, рад вајара Александра Зарина]

XXI

Херцег Нови 30. IV. 1961 г.
Хотел „Бока“

Драги друже Лесковче,
Хвала на послатој књизи коју читам са великим интересовањем.
Примите срдачне поздраве од моје жене и мене.

Ваш
Иво Андрић

[Испод Андрићевог текста, графитном оловком дописан је коментар
Младена Лесковца:

Послао сам му Ф. Бабингерову монографију о Мехмеду Освајачу – на француском.

МЛЈ]

XXII

Београд 8. XI. 1961 г.

Драги друже Лесковче,
хтео бих да Вама, Бошку и вашим захвалим на услугама и пажњи за време нашег боравка у Новом Саду, а молим Вас да *свакако* кажете другарици Каћи нашу искрену захвалност. Лепо је било и добро смо се одморили. Вама и вашој ћерки желим срећан пут. Све вас поздрављамо

ваш Иво Андрић

XXIII

10. XII. 1961 г.

Сећајући се Новог Сада, срдачно Вас поздрављају, ваши

Иво Андрић
и Милица

Поздравите другарицу Соколовић, Бошка Петровића, и остале другове и од мене.

[Разгледница писана руком, послата из Стокхолма у којем је Андрић са супругом боравио приликом доделе Нобелове награде која му је тог дана и уручена]

XXIV

Срећну нову 1962 годину желе

Иво Андрић
и Милица

[Према печату датирано: 26. XII 1961]

XXV

Београд 20. III. 1963 г.

Драги друже Лесковче, хтео бих са две речи да Вам се захвалим на пажњи и доброту коју сте нам указивали за време нашег боравка у Новом Саду. Молим Вас да захвалите и свима осталима, у Матици, као и другарици Каћи и Бошку Петровићу.

Са добрим сећањем и срдачним поздравима

ваш Иво Андрић

XXVI

Вама и вашим желе срећну нову 1964 годину

Милица и Иво Андрић

XXVII

Срећну нову 1970 годину

жели

Иво Андрић

[Према печату датирано: 24. XII 1969]

XXVIII

Срећну нову 1972 годину жели

Иво Андрић

XXIX

primitis iskreno saucisce

vasivo andric

[Телеграм Иве Андрића упућен Младену Лесковцу поводом смрти његове супруге Смиље Лесковац, према печату датирано: 19. 06. 1973]

*

Прилично је познато да је лична заоставштина Иве Андрића према грађи коју чува тематски разуђена и прилично обимна. Сачувана преписка само је један део те и више него драгоцене оставине. Андрић је, разуме се, размењивао писма, премда је сам гајио подозривост према таквом виду комуницирања са људима. Размењивао их је, рекло би се, готово читав животни

век, почевши релативно рано, те се писма указују као значајан и свакако незаобилазан траг везан за његов приватни и јавни живот и књижевни рад. Кроз писма се сазнаје не само главнина, а то је њихов садржај, већ и личност онога ко иза њих стоји. У случају нашег нобеловца, то је нарочито деликатна страна биографије с обзиром на његову свеопшту уздржаност и препуштеност тишини. Чини се као да писма надомешћују оно о чему је Андрић ћутао. Захваљујући Мирославу Караулцу, већина Андрићевих писама сакупљена су на једном месту у виду приређеног издања књиге *Писма (1912–1973): њивајна њошћна*, објављене у издању Матице српске 2000. године. Међутим, како је насловом и прецизирано, преписком дугом више од пола века, са кореспондентима попут Војмира Дурбешкића, Евгеније Гојмерац, Маје Нижетић, Густава Крклеца, Тугомира Алауповића, Светислава Цвијановића, Љубице Бебе Алауповић, Вере Стојић, и незаобилазно, Милице Бабић, откривамо човека који се природом сазревања мења. Писма за које је сам писац сматрао да треба да нестану заједно са оним ко их је написао, упркос отвореној жељи за њиховим затирањем, сачувана су. О њима се данас говори и тако открива све за шта мислимо да је о Андрићу већ речено, у остављеном простору могућности да се дође до, макар и малог дела, неоткривеног и непознатог. Баш онако како је случај са преписком Андрића и Младена Лесковца – двадесет и девет писама остало је до сада необјављено. Сматрајући да ништа што открива Андрића као писца или човека не може бити сувишно, та писма се сада и објављују.

Иако су се упознали много раније (према речима Лесковца године 1934),⁴ сачувана преписка Иве Андрића и Младена Лесковца, вођена готово пуних тридесет година, започета је писмом Младена Лесковца крајем 1945. када се обратио писцу чија дела жели да препоручи да се преведу на мађарски језик (на шта Андрић одговара пристанком), па све до 1973. године када ће је затворити кратак Андрићев телеграм поводом смрти Смиље Лесковац. Време зачетка њихове преписке поклапа се такође са временом када Младен Лесковац бива постављен за управника Библиотеке Матице српске у септембру 1945. године, а Андрић, вративши се из Берлина након дипломатске каријере, почиње да живи као писац. Предмет преписке из тог периода писан је у својству тих позиција. Лесковац на челу поменуте установе и као оснивач и главни уредник *Зборника Мајнице српске* (1953. године) и касније као уредник *Лейојиса* (од 1958. до 1964. године када на његово место долази Бошко Петровић) обраћа му се као потенцијалном сараднику, као писцу који је већ тада захваљујући својим великим романима увелико афирмисан и цењен у књижевном свету и друштву и којем он, опет захваљујући својој позицији, има могућност да помогне, стављајући му на располагање приступ различитој грађи која је Андрићу неретко било полазиште у писању. Осим тога,

⁴ Овај податак, међутим, није посве тачан, јер Младен Лесковац заборавља да је већ 1926. године упознао Андрића, додуше обративши му се писмом на које му је Андрић и одговорио. Више о овоме в. Поповић (2017: 11–12).

преписка открива обојицу и у светлу културних делатника, што ће се, видимо према приложеним писмима, одржати и годинама након тога. Кроз писма се указује Андрић првенствено као културни радник, посвећеник књижевном свету, а потом и као писац. А кроз све те улоге, говори Андрић пријатељ. Писма су искрена и учтива, онаква каква је и била личност овог писца, с тим да ни Лесковац, млађи и културан у опхођењу, није заостао ишта мање у том погледу.

Радован Поповић, иначе, приредио је књигу интервјуа (*Kazivanja o Andriću: uspomene savremenika*, Beograd: Sloboda, 1976) са поштоваоцима личности и дела Иве Андрића у којима његови саговорници говоре о великом писцу. Судећи према броју саговорника, Андрић је имао широка познанства, па и многобројне пријатеље. Ова књига сведочанстава, како ју је у назвао Никола Милошевић у поговору *Иво Андрић и 'њеџова бодља у срцу'* (MILOŠEVIĆ 1976: 193–206), садржи бројна, више или мање фрагментарна сећања која откривају мање познате или чак посве непознате појединости из живота писца, и то углавном оне које су се тицале његових познанстава и пријатељстава. Сви ти подаци или су део који је недостајао у мозаику онога што нам је познато или пак представљају зрно у непознаници коју тек треба открити. Дакле, истина је тврдити да је о Андрићу речено прилично много, али никада не и довољно. Такав је случај са свим великим писцима, рекло би се.

Какав је, онда, значај имала ова књига у вези са преписком Иве Андрића и Младена Лесковца? Наиме, читајући редом приложене записе, нека су се указала као сноп светлости уперен у одређене делове пишчеве биографије.

Тако је новинар и уредник листа *Полијтика*, Драгослав Адамовић, говорећи Радовану Поповићу о Андрићу рекао да није био успешан у томе да начини интервју са нашим нобеловцем: „схватио сам да Андрић то не воли, да он то једноставно не може, – ако се томе да карактер посла“ (POPOVIĆ 1976: 10). Не потврђује ли то, онда, доследност писца која је изнета у писму где каже није напросто способан да говори о себи и свом делу и тако суптилно наговештава свој изостанак са књижевне вечери посвећене управо њему? Можда му се то једним делом могло замерити, али оно што свакако не би јесте управо та приврженост и принципијелност у личном ставу. Лесковац је, као и организатори догађаја, разумео пишчеву природу и разлоге одустајања, не замеривши му притом на донетој одлуци.

Бошко Петровић, дугогодишњи сарадник *Лейбойса* и секретар Матице, Радовану Поповићу је испричао да се упознао са Андрићем после рата док је био председник Савеза писаца и сведочио да су сви међусобни сусрети били пријатељски и отворени. Како су ти сусрети временом постајали учесталији, тако је и њихово познанство постајало присније. То се може закључити из његових речи али и из Андрићевих писама упућених Лесковцу, где проналазимо податке о њиховом виђању у друштву које су осим њих, чинили Ерих Кош и Младен Лесковац. Када су Лесковац и Бошко Петровић

долазили у Београд, Андрић би их угостио на ручку у хотелу „Москва“. Са друге стране, када би Андрић посетио Нови Сад, одседао би у хотелу „Парк“. Тамо би, каже Петровић, био гост тетке Олге, како су називали управницу хотела, изузев у случајевима кад би ручавао и вечерао код Лесковца⁵ или Петровића, увек долазећи у јесен. Долазио је, наравно, и у Матицу српску: „Допада му се изузетно наша библиотека ’Мозаик’ – ти, каже, лепо наслови, опрема, избор... Тако је дошло до тога да му ми први штампамо ’Проклету авлију’ 1954. године. Онда сам ја инсистирао да нам да и ’Разговор са Гојом’. Пристао је“ (Роровић 1976: 119).⁶ Боравио је у Библиотеци Матице српске и Издавачком предузећу, како је навео Петровић. Обично би и седео у његовој канцеларији и читао биографије. Бошко Петровић одржао је и говор на комеморацији поводом Андрићеве смрти 13. марта 1975. пишући о њему узвишено, према његовим речима, „прилажењем из даљине“, спомињући тишину која је обележила животно лице, његову прозу и оно што је уследило након оба.⁷

Ово место чини нам се као згодно за појашњење приче око издавања *Проклетје авлије*, што је несумњиво један од најважнијих места у преписци. У постскриптуму писма датираног 13. октобра 1954. године Андрић говори о, тада још увек, рукопису будуће *Проклетје авлије* коју ће 1954. године штампати Матица српска, дајући напомене како не би дошло до евентуалних недоумица. Младен Лесковац му одговара: „Ваш текст ће бити до крајности респектован: саопштио сам Издавачком предузећу Вашу напомену у вези са фратровим екавизмом-ијекавизмом. Како ми је данас саопштено, Ваша књига се слаже пуном паром, и брзо ће бити готова. Како сте Ви зажелели да и сами видите ревизију, послаће Вам се; мораћете је брзо вратити.“ (Поповић 1998: 62). Будући да Лесковац овде није прецизирао датум (каже само да је реч о уторку по подне), Радован Поповић начинио је мали превид датирајући писмо септембра 1954. што нам се чини као погрешно с обзиром на то да се не поклапа хронолошки и логично са садржајем Андрићевог писма. Највероватније је писмо послато у уторак 26. октобра 1954. које је Андрићу стигло дан касније, након чега је уследио и његов брзи одговор. О коректури романа има речи у том наредном писму Андрића од 28. X 1954. које је Поповић приредио и где Андрић каже да има поверења у коректора и да ће прочитати све након прелома.

Иначе, у истом писму, књига коју Андрић помиње заправо је књига Живана Милисавца о Јовану Јоановићу Змају насловљена *Змај*, штампана исте године када је писмо и написано у издању београдског Новог поколења.

⁵ Део интервјуа доноси и сећање на заједничко дружење у стану Младена Лесковца у Гркошколској улици у којој је својевремено живео.

⁶ Више о томе видети у објашњењу Андрићевог писма од 13. октобра 1960. године.

⁷ Говор је објављен у следећим публикацијама: Петровић (1991: 109–111) и Петровић (2015: 273–274).

Мање је познато да је сам Андрић подстицао Милисавца на писање и у томе успео. О томе има речи у њиховој преписци. Као захвалницу за посвећену му књигу, Андрић му поклања *Травничку хронику*, исписавши својом руком пригодну посвету.

Како је записао Радован Поповић, Андрић је за почасног члана Матице српске изабран крајем 1949. године, иако је и много раније сарађивао са њом, понајвише као сарадник *Лейтхойса*.⁸ Тако је и водио преписку са Васом Стајићем, Живаном Милисавцем, Живојином Бошковым, Александром Тишмом, Бошком Петровићем чија су писма обједињена у раду *Иво Андрић и Матица српска* (Поповић 2006: 189). У низу имена који су својим радом и послом били везани за рад ове установе, помиње се и Младен Лесковац. Не само својим кроз прилоге, Андрић је био присутан и као један од потписника Новосадског договора, догађају који је организовала Матица српска у вези са питањем српскохрватског језика и правописа. Иако је одбио да учествује у анкети поводом језичких питања, Андрић је оба дана боравио на седницама, и иако ћутећи, ипак потписао све што је том приликом договорено (Милисавец 1998: 14).

Уопште узевши, када се говори о Андрићу и Лесковцу, помиње се и Бошко Петровић који је и сам тврдио да је Андрић истински волео Нови Сад, да је чак планирао да у том граду купи кућу, али је ипак одустао од те намере због болести супруге. Одлучио се за Игало. Њихов последњи сусрет десио се 7. јула 1968. године о чему Бошко Петровић такође говори, памтећи датум захваљујући фотографији која је настала тог дана. На фотографији су се налазили Андрић и Петровић, а фотографисао их је Лесковац. Петровић се сећа и да су једном приликом отишли у Сомбор. Иначе, о односу Андрића и Новог Сада писао је и Живан Милисавец у раду *Иво Андрић у 'Српској Атини'* (Милисавец 1998: 9–19). Знатно млађи од обојице, он се у њиховом друштву осећао као ђак који је, проводећи време са двојицом интелектуалаца, морао бити задовољан том чињеницом:

„Те седељке и те шетње нису обиловале разговорима. И Лесковац је бирао и вагао речи, а Андрић, увек ћутљив и одмерен, више је одобравао оно што му је било речено но што је сам говорио. А говорио је и он, увек кратко и скоро у сентенцама. Ја сам се пак задовољавао да их обојицу слушам“ (Милисавец 1998: 9).

Током једног свог боравка у Новом Саду 1963. године Андрић пише Вери Стојић,⁹ својој великој животној подршци:

⁸ О детаљној сарадњи Иве Андрића и Матице српске в. Халић (2018: 281–301).

⁹ Постојало је неколико женских имена којима се Андрић у разним приликама обраћао. Осим поменуте Вере Стојић, то су биле Евгенија Гојмерац, Маја Нижетић, Зденка Марковић Љубица Беба Алауповић. Разуме се, једно би име у наставку овог низа имало извесну посебност с обзиром на то да је и у пишевом животу она била особена фигура пред којом је једино могао да се одрекне своје свеопште уздржаности. Била је то његова супруга Милица Бабић, костимографкиња Народног позоришта у Београду.

Нови Сад, 11. III 1963.

11. III 1963 године

Хотел Парк

Драга Вера и одавде из ове пријатне бање примите много поздрава од
Ваше Милице

Драга Веро, довиђења скоро, са поздравима ваш

Иво Андрић

[Адреса:]

Drugarica

Vera Stojić

Beograd

Ul. Proleterskih brigada 37/IV (Андрић 2000: 421–422)

Пар дана касније, након повратка, о пријатности боравка пише и захваљује се и Младену Лесковцу.

И Драшко Ређеп је сведочио о Андрићу и Новом Саду. Његово сећање нарочито је важно због тога што помиње Андрићево предавање о Петру Кочићу о којем Андрић и пише Лесковцу. Предавање је одржано на Филозофском факултету који је тада био такорећи новооснован. 1954. године образована је Матична комисија са намером да припреми план и програм будућег рада факултета. Између осталих, у саставу комисије нашао се Младен Лесковац, који је уједно и одабран за професора. Ређеп, додуше, не говори ништа опширније о овом догађају, али се сећа, барем према ономе што је рекао, Андрића као безмало првог професора књижевности (Роровић 1976: 127). Иначе, предавање било је једно у низу оних који су одржани, а који су се тicali управо писца приповетке *Јазавца ђред судом*.

У књизи *Kazivanja o Andriću: uspomene savremenika* нашао се кратак запис чувеног књижара и антиквара Јанка Хркаловића. Он говори о Андрићевој, добро познатој заинтересованости за прошлост, тако да је посећивање Антикваријата Српске књижевне задруге било уобичајена и радо спровођена активност. Хркаловић се сећа да му је Андрић сам показао колику љубав гаји према старинама: „Знате, антикварнирес су увек пуне драгуља’, говорио би, додајући да је ’важно да ти драгуљи дођу у праве руке’“ (Роровић 1976: 153). Осим књига, Андрић је, чини се, волео и антикварне предмете. Читалац би на овом месту могао са правом да се запита због чега је та појединост важна за нашу причу. Наиме, Хркаловић каже да је често одлазио у Андрићев дом (како би му доносио књиге). Једном приликом је на адресу улице Пролетерских бригада бр. 2а,¹⁰ стигао, како стоји у тексту, „леп старински писаћи сто“ (Роровић 1976: 153) чије је постолје за писање било похабано. Андрић позива антиквара да дође и види може ли шта учинити поп том питању. А питање је гласило: „Видео сам како ви лепо опремате књиге, можете ли мени помоћи – може ли овај сто да се поправи, пресвуче...?“ (Роровић

¹⁰ На тој београдској адреси је провео последњи део живота, претходно је становао у Призренској улици као подстанар.

1976: 153). Хркаловић је могао и успео је: „Урадио сам то и Андрић је био врло задовољан“ (Роровић 1976: 153). Ту долазимо до чувеног шрајбентиша који је предмет једног дела преписке Андрића и Лесковца. Можемо претпоставити, али не и са сигурношћу бити уверени да је посао мајстора којег је Андрић тражио (одуставши од Ивковића)¹¹ поверен управо Јанку Хркаловићу. После тог писма, датираног 18. децембра 1960, што се више не помиње, ни код Андрића, ни код Лесковца, највероватније због тога што је реставрацијом овог комада намештаја све у вези са њим било решено. Преостало је само да надаље служи сврси и то је по свему судећи и испуњено.

У наредном сачуваном писму Иве Андрића Младену Лесковцу од 29. јануара 1961. године стоји:

„Управо сам се спремао да Вам пишем поводом Ваше књиге о Лази Костићу, кад изненада стиже – пулт. Сад је већ у мојој соби и већ се прилагођује новој околини и она њему. Моја жена је очарана изгледом овог предмета из Сомбора. Некад су у Босни католички попови говорили: *’Omnes res bonae sunt de Travnik’*.¹² Изгледа да би се то исто могло, *mutatis mutandis*,¹³ рећи и за Сомбор“ (Поповић 1998: 82).

И Лесковац у свом писму изражава задовољство поводом успешно обављеног посла. Данас се писаћи сто налази на истом месту, у стану који је претворен у Спомен-музеј Иве Андрића, и то у радној соби која је (пored салона) остала аутентичног изгледа као за време његовог живота. На столу су, између осталих ситница и предмета, налив-перо као и отворена страница Андрићеве рукописне бележнице.

*

Писма Андрића и Лесковца престају да буду честа 60-их година. Последњих неколико Андрићевих јављања било је у виду формалних честитки и телеграм саучешћа упућен поводом смрти супруге Младена Лесковца. Могуће да је један од разлога тишине био тај што се и сам Андрић повукао у једну своју (тишину) након смрти супруге. Многи који су га познавали, сведочили су о његовој повучености и чаури којима се предао, а које су му пријале као, такорећи, животни сапутник, онда када се изненада и невољно опростио од Милице Бабић. Уосталом, знајући добро каква је била природа писца, то стање било је заправо само појачана манифестација, у односу на то какав је иначе, током целог живота и био.

¹¹ У писму Младена Лесковца од 11. септембра 1960. стоји: „[...] јављам Вам да сам био са Ивковићем. Рекао ми је да зелене шевро коже нема у земљи, па је стога поручио из Беча ону имитацију коју смо гледали; мустре ћемо добити и тек онда одлучити. Видим да он блиста од среће што ће тај посао радити [...]“ (Поповић 1998: 81). Ипак, сарадња се није остварила.

¹² „Све што је из Травника – добро је“. Превод Радована Поповића, стоји као напомена у фусноти.

¹³ „Променивши што треба променити“. Превод Радована Поповића, стоји као напомена у фусноти.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Андрић, Иво. *Писма (1912–1973): ѝривайѝна ѝоѝѝа* (приредио Мирослав Караулац). Нови Сад: Матица српска, 2000.
- Милисавец, Живан. *Ауѝоѝорѝреѝѝи с ѝисама*. Нови Сад: Матица српска, 1998.
- Петровић, Бошко. *Усмена реч* (приредио Љубисав Андрић). Нови Сад: Матица српска, 1991.
- Петровић, Бошко. *Бошко Пеѝровић* (приредио Славко Гордић). Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 2015.
- Поповић, Радован. Лесковчева писма Андрићу и Андрићева Лесковцу. *Свеске Задужбине Иве Андрића*, год. 17, св. 14. Београд: Задужбина Иве Андрића, 1998, 45–95.
- Поповић, Радован. Писма Иве Андрића Младену Лесковцу. *Свеске Задужбине Иве Андрића*, год. 20, св. 18. Београд: Задужбина Иве Андрића, 2001, 141–149.
- Поповић, Радован. Иво Андрић и Матица српска. *Летѝоѝис Маѝице срѝске*, год. 182, књ. 478, св. 1–2, јул/август (2006): 189–210.
- Поповић, Радован. *Велики ѝосѝоѝин: Младен Лесковац – ѝѝм самѝм*. Нови Сад: Матица српска, 2017.
- Хацић, Зорица. Плодна, а суздржана сарадња или Иво Андрић и Матица српска. *Свеске Задужбине Иве Андрића*, год. 37, св. 35 (2018): 281–301.

*

- MILOŠEVIĆ, Nikola. Ivo Andrić i „njegova bodlja u srcu“ (pogovor). *Kazivanja o Andriću: uspomene savremenika* (priredio: Radovan Popović). Beograd: Sloboda, 1976, 193–206.
- POPOVIĆ, Radovan. *Kazivanja o Andriću: uspomene savremenika*. Beograd: Sloboda, 1976.

Jovana L. Vojvodić

LETTERS OF IVO ANDRIĆ TO MLADEN LESKOVAC

Summary

The paper publishes for the first time the unknown letters that Ivo Andrić sent to Mladen Leskovac, which are kept in the legacy of Mladen Leskovac. The aim of this publication is to round off their correspondence, which was prepared on two occasions by Radovan Popović, that is, to point out the importance of the subjects of their correspondence and, among other things, shed light on the nature of the relationship between the two intellectuals.

Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за српску књижевност
Др Зорана Ђинђића
21000 Нови Сад
jovanav997@gmail.com

Примљен: 8. фебруара 2023. године
Прихваћен за штампу фебруара 2023. године

Др Ксенија Миловановић

О ИСТРАЖИВАЊУ КЊИЖЕВНОГ ДЕЛА ДАНИЛА БАЊСКОГ

Предмет истраживања тиче се књижевног рада патријарха Данила Бањског, који се у литератури назива још Данило III или Данило Млађи. У питању је даровити писац и поглавар Српске православне цркве из друге половине XIV века, чије књижевно дело до сада није свеобухватно проучено. Његово присуство у српској средњовековној књижевности везује се за неговање култова Светог Симеона (*Пролошко жиџије Свѣйѡѡ Симеона*), Светог Саве (*Пролошко жиџије Свѣйѡѡ Саве*), Светог краља Милутина (*Служба Свѣйѡм краљу Милуѡину*, *Пролошко жиџије Свѣйѡѡ краља Милуѡина*) и Светог кнеза Лазара (*Слово о Свѣйѡм кнезу Лазару*).

Кључне речи: патријарх Данило III, Свети Симеон, Свети Сава, Свети краљ Милутин, Свети кнез Лазар, палеографија, текстологија, пролошко житије, служба, слово.

Предмет спроведеног научног истраживања представља књижевни рад патријарха Данила Бањског, који се у литератури назива још Данило III или Данило Млађи. Период његовог живота и културног деловања обухвата другу половину XIV века. И поред тога што представља значајни књижевни допринос српском средњовековљу, стваралаштво овог истакнутог писца до сада није свеобухватно проучено. Његово прегалаштво везује се за неговање култова Светог Симеона (*Пролошко жиџије Свѣйѡѡ Симеона*), Светог Саве (*Пролошко жиџије Свѣйѡѡ Саве*), Светог краља Милутина (*Служба Свѣйѡм краљу Милуѡину*, *Пролошко жиџије Свѣйѡѡ краља Милуѡина*) и Светог кнеза Лазара (*Слово о Свѣйѡм кнезу Лазару*). Од посебног значаја јесте Данилово учешће у преносу моштију кнеза Лазара из Приштине у манастир Раваницу, када је кнез Лазар проглашен светим. Као савременик и учесник у важним историјским догађајима, написао је један од најранијих састава о кнезу Лазару, чиме се уврстио у творце косовског култа.

Као и код већине српских средњовековних писаца, и Данилова дела нису сачувана у аутографима, већ у мањем броју преписа. *Пролошко жиџије*

Свѣтої Симеона и Пролошко жиїије Свѣтої Саве познати су према препису из рукописне збирке манастира Свете Тројице код Пљеваља, са сигнатуром 73, из последње четвртине XIV века. Очуваност *Службе Свѣтом краљу Милуїину* са *Пролошким жиїијем* нешто је боља, јер се налази у неколико преписа. Њихов најстарији препис, настао око 1500. године, сачувао се у рукопису збирке манастира Хиландара број 479. Из средине XVI века остао је препис у Србљаку Музеја Српске православне цркве у Београду, у збирци Радослава Грујића број 91. С краја XVI или почетка XVII века постоји непотпун препис, са изгубљеним листовима, у Народној библиотеци „Кирил и Методиј” у Софији са сигнатуром 267. У Хиландару се налази један препис црквенословенске редакције, са сигнатуром 287, који је настао после 1761. године, и он представља препис са штампаног Римничког србљака. У рукописној збирци Народне библиотеке Србије налазио се српскословенски препис службе из XVI века, са сигнатуром 21, али је рукопис са целом збирком и фондом Народне библиотеке страдао у немачком бомбардовању Београда 6. априла 1941. године. Служба из тог рукописа позната нам је према издању Владимира Ћоровића (Ћоровић 1929). Тридесетих година XIX века знало се за још један српскословенски препис *Службе Свѣтом краљу Милуїину*. Био је то препис у Раковачком србљаку из 1714. године, али се том рукопису изгубио даљи траг. *Слово о кнезу Лазару* познато је у препису из XVI века у рукопису Патријаршијске библиотеке број 68.

Када се узму у обзир наведени преписи, који представљају корпус истраживања, уочава се да је био неопходан сложен трагалачки приступ у сагледавању целовитости пишевог стваралаштва. Проучавања су заснована на различитим методолошким приступима. Као најзаступљеније, можемо издвојити индуктивно-дедуктивну, компаративну и хеуристичку методу. Коришћењем различитих метода приступали смо грађи са више аспеката, трудећи се да што свеобухватније сагледамо инхерентне и интертекстуалне одлике проучаваних састава. Истраживања су подразумевала палеографску, ортографску, фонетску, морфолошку, лексичку, текстолошку и стилску анализу сачуваних преписа. Посебна пажња посвећена је књижевноуметничком аспекту Данилових дела, са освртом на жанровске особености и стилска преплитања.

Истраживање је спроведено према следећем плану рада: 1) сагледавање историјских извора о животу патријарха Данила III; 2) сагледавање досадашње литературе о књижевном делу патријарха Данила III; 3) сакупљање дигиталне грађе путем снимака рукописа; 4) увид у рукописну грађу; 5) описивање сваког појединачног дела и преписа; 6) текстолошка анализа компаративном методом; 7) језичко-стилска анализа; 8) уочавање иманентне поетике писца; 9) приређивање текстова свих Данилових дела.

Циљ истраживања био је да се критичком анализом и представљањем резултата допринесе научном сазнању о књижевној оставштини истакнутог писца и поглавара Српске православне цркве из друге половине XIV века. Посебан истраживачки удео односи се на систематичан преглед различитих

структурних елемената издвојених појединачно за свако књижевно дело. Теоријски аспекти научних дисциплина примењени су на стање затечено у рукописима, па су језичке, текстолошке и књижевне особености сагледане у дијахронијској перспективи.

Свеобухватна биографска истраживања додатно су осветлила културноисторијски контекст у коме су настајала проучавана дела. Изнети су малобројни поуздани подаци из живота писца, који се тичу ктиторства манастира Дренче, монашења у Бањској, стицања чина патријарха и учествовања у преносу моштију кнеза Лазара. Знатно већа пажња посвећена је окупљању студија у којима се износе хипотезе о Даниловом животу и пореклу. Драгоцене смернице у трагању за непознаницама овог средњовековног писца и духовног поглавара пронашли смо у историјским, археолошким и антрополошким изворима. Иако није могуће дати коначне одговоре, укрштањем података из поменутих извора, који су настајали од XIX stoleћа до друге деценије XXI века, стекли смо знатно јаснији увид у прилике и друштвени миље из кога је писац поникао.

Данилови текстови првобитно су били предмет проучавања историчара, да би се потом њима бавили историчари књижевности и, знатно ређе, лингвисти. У засебним монографијама, научним чланцима и приказима највише пажње посвећено је *Слову о Свeјџом кнезу Лазару*. Ова појава је разумљива стога што *Слово* припада корпусу косовског циклуса у средњовековној књижевности. Његова вредност самеравана је у односу на друге текстове циклуса, испитивана је тачност историјских података, а велика пажња посвећена је и поетичким одликама текста који обједињује елементе епског, лирског и драмског израза, што је реткост у српској средњовековној књижевности. Највећи захват у проучавању *Службе Свeјџом краљу Милутину* и *Пролошкој жијији Свeјџој краља Милутина* представљају исцрпне текстолошке анализе. *Пролошком жијију Свeјџој Симеона* и *Пролошком жијију Свeјџој Саве* приступано је углавном у контексту средњовековне синаксарске традиције. Истраживања посвећена поетичким и језичко-стилским одликама ових житија у досадашњој литератури изостала су. Стога нам је циљ био да укажемо на поетске, језичко-стилске, палеографске, ортографске и текстолошке особености појединачних Данилових састава, а потом да представимо иманентну поетику писца.

Посебну пажњу посветили смо појединачним преписима заступљеним у рукописној традицији. Трагајући за преписима, описивали смо, кад год је то било могуће, садржаје целокупних рукописних збирки у којима се налазе, осветљавајући контекст и окружење у коме је препис настао. На тај начин откриване су дубље тајне средњовековних скрипторијума и указано је на то у каквим се зборницима створила потреба за постојањем Данилових дела. Указано је и на преписе који су уништени или којима се изгубио сваки траг, а истакнути су подаци који су о њима посредно сачувани.

Анализом појединачних дела пратили смо стваралачко узрастање Данила III, који је првобитно проналазио ослонац у старијим писцима, пре

свега у Теодосију, да би постигао потпуно самосталан књижевни израз и уврстио се у ред врних српских писаца друге половине XIV века. Могуће је да су његове интенције у првом тренутку биле редакторске, у жељи да пространа житија Светог Симеона и Светог Саве прилагоди на свој начин за читање током богослужења. И у том послу он се показао као веома вешт, истичући најважнија места, сажето приповедајући и прегледно доносећи догађаје из живота светитеља, без дигресија, сувишних епизода или изостављања релевантних појединости. Уколико је његова намера и била у неку руку прагматична, да редакторски припреми пространа житија за богослужење, реализација је умногоме премашила постављени циљ. Оба састава, иако по обиму кратка, иза исписаних редова крију писца који има осећаја за пробрану реч, који проговара посебним стилем и који књижевну грађу уобличава у сопственом маниру.

У каснијим делима Данило се потпуно осмелио и остварио као самосвојни писац, па се може приметити већа стваралачка слобода, стилско богатство израза, а у мноштву сегмената – замена буквалног фигуративним дискурсом. Самосталност у стваралачком изразу условљена је и једним важним фактором – ближим и познатијим историјским контекстом. Док Сава и Симеон припадају прошлим временима, Милутин и Лазар су историјске личности његовог столећа. Стога је разумљиво и једино могуће да се у обликовању Симеоновог и Савиног лика ослања на изворе који су већ постојали. Потреба да на сопствени начин проговори о њима показује образованог и свестраног писца и духовника, који доприноси неговану светитељских култова. Вероватно су ова, обимом краћа, дела утицала на сигурност са којом се Данило опробао у састављању опширнијих састава – службе са прошлким житијем и слова. Додатном обогаћењу израза доприносио је и познати културноисторијски контекст у коме је требало дочарати животе двојице владара. Иако је за време Даниловог монаштва у манастиру Бањска краљ Милутин деценијама био светопочивши, успомена на њега била је веома жива у народу и посебно негована у његовој гробној задужбини. Архиепископ Данило II је претходно написао *Житије краља Милутина*, али извесно делује да се Данило III није ослањао на његов текст. То се огледа већ у неслагању датума престављења краља Милутина, који је према Данилу II 29. октобар, док је према Данилу III у питању 30. октобар. Много је појединости које указују на то да је Данило III самостално обликовао култне списе посвећене бањском краљу, без поређења са претходним извором. То је било могуће због близине историјског тренутка о коме се писало. Највећи допринос српској средњовековној књижевности, али и историографији, Данило је дао кроз *Слово о Свештом кнезу Лазару*. Као Лазарев савременик и чест гост на крушевачком двору, Данило је изнео поуздане појединости из кнежевог живота, чија је тачност утврђена након каснијих историографских проучавања. Детаље о Лазаревом пореклу и породици Данило наводи хроничарски прецизно, Косовску битку приказује више у духовној него у ратничкој равни, доносећи утешитељску визију моралне победе праведника. Тада га јасно можемо сагледати

не само као писца, већ и као духовног поглавара који жели да охрабри и оснажи свој народ. Стога он достиже највише узлете свог стваралаштва када није спутан ограниченошћу старијих писаних извора, већ када доживљеност претвара у речи. Животност описаних догађаја не може проћи неопажено, чак и онда када би писац, услед своје скромности желео да прође тако. Познато је да је Данило не само учествовао у преносу Лазаревих моштију, већ и да је као патријарх дао пристанак да се пренос одржи. Описујући поворку и догађаје на путу од Приштине до Раванице, Данило нигде не помиње своје присуство, нити указује на присуство патријарха, иако је то свечаност тренутка подразумевала.

Тематско-мотивски слој Данилових дела показује неке заједничке закономерности. Као највеће хришћанске врлине истичу се побожност, богобојажљивост, ништељубље, храброст, нада, вера и љубав. Насупрот њима постављене су следеће особине: бешчашће, охолост, завист, уображеност и незајажљивост, које представљају изданак ђавољег зла. Као обједињујући и свеprisутни јављају се мотиви љубави, милости, милосрђа, ревности, чуда, подвига, венаца, страдања, смрти, грешности и мучеништва. Тематско-мотивска раван почива на елементима хришћанске семиотике, у односу на коју се самеравају најузвишеније вредности, што је у складу са средњовековном поетиком. Као изванредан познавалац српскословенског језика и даровит стваралац, Данило је остваривао многе необичне спојеве у маниру плетенија словес. Посебне стилско-језичке ефекте постигао је одабиром и творбом разноврсних сложеница. За постизање сликовитих и садржајних смисаоних целина, употребљава низ симболично-метафоричних средстава каква се срећу у византијској и словенској средњовековној књижевности. Користећи византијске и библијске узор, Данило проналази надахнуће да изворно и маштовито унесе у своје текстове мноштво симбола. Неки од њих су: плод, лоза, грозд, бразда, житница, изданак, клас, корен, семе, вино, виноград, маслина, кедар, крин, купина, финик, шипак. Посебно је изражена светлосна симболика којој припадају симболи зара, звезда, луча, сунце. Светлост је нераздвојиви део духовног живота средњовековног човека. Као значајан етички и естетички чинилац свој врхунац достиже у XIV веку, у традицији исихазма.

Жанровска опредељеност писца првенствено указује на три средњовековне форме: прошлоко житије, служба и слово. Закономерности службе условљавају присуство мноштва микроформи, као што су: стихира, канон, тропар, ирмос, катизма, кондак, богородичан, икос, катавасија, слава, антифон, прокимен и светилан. Сви набројани облици присутни су и у Даниловој служби, што је у складу са традицијом средњовековне црквене поезије. Распон Данилових стваралачких способности најбоље се огледа у жанру слова, у које је на свој начин уплео неколико микрожанрова ради постизања снажних стилских ефеката. Посредством плача, беседе и молитве, књижевни текст је обогаћен новим узлетима стваралачке мисли.

Можемо рећи да се Данило као писац опробао стварајући у сва три књижевна рода. Иако сва његова дела осим службе припадају епици, у њима су

приметни лирски и драмски елементи. Испред пролошких житија Светог Симеона и краља Милутина налазе се стихови које је саставио Данило, вероватно по узору на оне које је позајмио од Силуана и припојио их пролошком житију Светог Саве. Поред тих издвојених стихова који су настали као потреба за задовољењем форме стишних синаксарских житија, јављају се и лирски сегменти који се препознатљиво истичу у *Слову о Свештом кнезу Лазару*. Молитве, беседе и плач прожимају се лирским одсјајима уз наглашену емоционалност. Поседују изузетну ритмичку и изражајну вредност, која је достигнута применом анафоре, епифоре, симплоче и алитерација. Пишући *Службу*, Данило се опробао и као песник, јер она представља највиши домет средњовековне црквене поезије, са неодвојивим елементима песничког и музичког садејства. У канонима и стихирама Данило је исказао своје песничко умеће, прилагођавајући словенски израз према византијском литургијском предлошку.

Посебно је важно нагласити да су одређени сегменти *Слова о Свештом кнезу Лазару* добили драмску обраду. Беседа српских ратника, остварена у хорском казивању, подсећа на античке драме. Драмски је постављена и сцена Миличиног дочека Лазаревих моштију, коју прати дијалог између Милице и мртвог Лазара. Услед сталног преплитања наративних и драмских токова, дело поприма елементе црквеног позоришта и представља зачетак драмског рода који се није развио у српској средњовековној књижевности.

Незаобилазно је указивање на богатство интертекстуалних веза са *Свештим* и *Новим заветом*. Посебну сликовитост израза уносе библијски мотиви, као што су Јесејева лоза, кедрови ливански и неопалима купина. Помињањем библијских ликова ствара се шира подлога за контекстуализовање одређених догађаја. Мноштво старозаветних и новозаветних личности пронашло је своје место у Даниловом књижевном раду, а неки од њих су: Јов, Давид, Соломон, Јосиф, Исус Навин, пророк Јеремија, јудејски цареви Манасија и Језекија. У тренуцима када исказује свој суд о приповеданим догађајима, писац лични став често поткрепљује изрекама пророка Исаије, псалмопевца Давида, пророка Мојсеја и апостола Павла. Стога одабране сентенце и параболе имају композициону и стилску функцију при обогаћивању Даниловог стваралаштва. При сагледавању Даниловог доприноса српском средњовековном наслеђу, указује нам се лик образованог и продуховљеног писца, који ствара изворна и самосвојна књижевна дела на темељима библијских, византијских и словенских традицијских елемената.

Како би се указало на стилогеност Даниловог израза, важно је истаћи функцију бираних глаголских облика. За исказивање прошлих радњи писац користи облике чија је то примарна функција, као и временски транспоноване глаголске облике. Углавном се употребљавају три претеритална времена – аорист, перфекат и имперфекат, а уз њих и приповедачки презент. Њихов однос у темпоралном систему и низ семантичких дистинкција доприносе динамичности наративног тока. Како би се остварили посебни стилски

ефекти, напореда са временима користе се и два партиципа – партицип презенте актива и партицип претерита актива.

Перфекат представља универзално средство за исказивање прошлости. Ипак, приповедање остварено употребом перфекта носи мањи степен експресивности и фактографски тон, па се стилски ефекти остварују напоредном употребом других претериталних времена. Иако је аорист најпогоднији за исказивање радњи блиских тренутку говора, у приповедачкој функцији се употребљава за исказивање радњи које су се извршиле знатно раније. У том случају се приповедање обликује по моделу историјског сведочанства, јер се, из перспективе наратора, радње представљају као доживљене. Тако је постигнута додатна уверљивост и живописност описаних догађаја. Употребом имперфекта истакнута је експресивност, али и временска неограниченост радње, па се на тај начин ствара утисак метафоричког транспоновања у ванвременски контекст. Радње означене презентом у Даниловим текстовима углавном припадају историјском дискурсу. На наративном плану, приповедачки презент уноси мирнији и неутралнији тон казивања. Употребом партиципа указује се на напоредност, динамичност и смењивање прошлих радњи, чиме се постижу посебни стилски ефекти у наративном току. Молићвени сегменти у оквиру сваког текста садрже глаголе у императиву, којима се на наратолошком плану успоставља вертикала између земаљског и небеског света. Приметно је да, у потреби за стилским варирањем и семантичким нијансирањем, писац користи читав инвентар глаголских облика за исказивање радњи које су се одиграле у прошлости. Разноврсност одабраних глаголских облика доприноси динамици на наративном плану, што је важан чинилац за постизање вишег степена стилогености.

Сваком од пет Данилових књижевних дела у истраживању посвећено је посебно поглавље, са истоветном четворочланом структуром, која се састоји од следећих одељака: *Поейички асѣкѣи љроучавања љексѣа*, *Палеоѣрафске особеносѣи*, *Орѣоѣрафске особеносѣи* и *Језичко-сѣилски слој љексѣа*.

У одељку *Поейички асѣкѣи љроучавања љексѣа* дата је детаљна књижевна анализа. Испитане су жанровске особености и преплитања, а посебна пажња посвећена је инкорпорираним микрожанровима. Тематско-мотивски слој тумачен је у односу на закономерности поетике средњовековне књижевности. Указано је на прожимање епских, лирских и драмских сегмената. Богатство стилских средстава пружило је мноштво могућности за сагледавање и тумачење књижевних дела. Издвојени су епитети, поређења, метафоре, симболи, док је у лирским сегментима указано на постојање алитераације, анафоре, епифоре и симплохе. Показано је на који начин је даровити стваралац и изванредни познавалац српскословенског језика остваривао многе необичне спојеве у маниру плетенија словес. Као посебна компонента високог стила издвојене су маштовито и изворно сачињене сложенице. Проучавана књижевна дела посматрана су у контексту библијске књижевности, која у многим случајевима представља својеврсни подтекст, као и византијске књижевности, која представља узор у формалном и стилском погледу.

Указивањем на везе са старијим српским књижевницима истакнуте су драгоцене нити које су спајале ставараоце различитих генерација и њихова дела.

У одељку *Палеографске особености* приказане су граfiјске одлике текста, орнаментика, водени знаци, материјал на коме је текст исписан и евентуално постојање оштећења на рукопису или записа на маргинама. Пажљиво је испитивано да ли је текст писан уставним или брзописним типом писма. Пошто је у већини случајева заступљено уставно писмо са елементима брзописа, тзв. полуустав, приступљено је детаљној морфолошкој анализи графема. Анализирана је заступљеност слова у дволинијском или четворoliniјском систему, симетричност/асиметричност словних облика у вертикалном и хоризонталном пресеку, полиморфност графема и варијабилност потеза. У односу на облике и стилизацију, истицано је да ли је посреди калиграфски или некалиграфски тип писма. Посебно су издвајани архаични елементи граfiје. Нарочита пажња посвећена је лигатурама и диграмима. Анализом морфолошких особености, а веома често и морфолошких дублета сваке графеме било је могуће тачно оделити уставне од брзописних елемената у граfiји преписа сваког књижевног дела. Након оваквих анализа лако је било уочити да ли је састав дело једне писарске руке или више њих. Посебна пажња посвећена је употреби црвеног мастила, киновара, чија је функција била не само естетска, већ и семантичка. Издвојени су и други естетски чиниоци, као што су украсни иницијали и орнаменти.

У одељку *Орфографске особености* полазили смо од разматрања да ли је текст организован према средњовековном начелу писања речи у низу (*scriptura continua*) или је то начело делимично нарушено. У највећем броју случајева спојено су писане фонетске речи, енклитике и проклитике са речима уз које чине акценатску целину. Некада су спојено писане синтагме или већи део исказа, а занимљиво је да су сложенице, готово по правилу, писане одвојено. Описано је присуство надредних знакова, акцената, спирита, титле и пајерка и указано је на њихову функцију. Истакнути су сви правописни знаци коришћени у тексту, у функцији парцелације одређених синтаксичких целина или при одређивању ритма поетских састава. Издвојене су скраћенице уз наглашавање да ли је скраћивање вршено посредством контракције или суспензије. Посебна пажња посвећена је употреби прејотованих вокала или алтернативним решењима којим су бележене поједине гласовне групе. Након свеобухватне анализе, истицани су елементи који рукопис приближавају рашкој или ресавској правописној школи.

Одељак *Језичко-стилски слој шексџа* заснива се првенствено на лингвистичким разматрањима чији је циљ да укаже на фонетске, морфолошке, синтаксичке и стилске одлике у оквиру дијахронијске перспективе. Елементи вокалског система испитивани су у односу на први и други талас упрошћавања, док је при проучавању консонантског система нагласак био на архаичним словенским консонантима и групама, као и бележењу консо-

наната који су преузети из грчког језика. Бележени су резултати гласовних промена, са многобројним неуједначеностима. Указано је на релевантне морфолошке облике и појаве. Представљени су различити етимолошки слојеви унутар лексичког корпуса. Посебна пажња скренута је на сложенице, које су, иако грађене према грчком творбеном моделу, изразиле посебну сликовитост словенског језика. У синтаксичком погледу највише пажње посвећено је глаголским облицима и њиховој функцији постизања различитих стилских ефеката током наратије.

Сегменти који су посвећени проучавању *Службе Свѣтом краљу Милуѣину* и *Пролошкој жиѣија Свѣтој краља Милуѣина* имају додатни одељак – *Текстолошка размаѣрања ѣрејиса*. Одељак је настао из потребе да се пружи компаративни осврт на текстолошке особености свих преписа који су се очували у рукописној традицији.

Сматрамо да је било неопходно да свим књижевним делима која су предмет нашег истраживања приступимо појединачно. Као први разлог за овакво опредељење навели бисмо комплексност сагледавања текста који је требало проучити са аспекта књижевне историје и теорије, палеографије, ортографије, историје језика, текстологије и стилистике. Други разлог је можда још практичније природе – овако распоређени текстови и појединачно могу представљати прегледну грађу за будућа истраживања. Донели смо и обједињене закључке којима се повезују сви проучавани текстови, у поглављима *Одлике Данилове ѣоеѣике* и *Језичко-стилске одлике Даниловој стваралашѣива*. У првом је представљена иманентна поетика писца, са посебним освртом на елементе који откривају изворног и самосвојног духовног прегалника. За потребе другог сегмента прибегли смо поступку узбуђавања свих речи присутних у Даниловим делима. У интенцији за што свеобухватнијом анализом језика књижевности, сагледан је целокупни лексички фонд Даниловог стваралаштва. Посебна пажња је обрађена на лексеме које се јављају у различитим књижевним саставима, јер се њиховим обједињавањем може успоставити нека врста основног лексичког фонда овог писца. Фреквентне лексеме указују на тематско-мотивску структуру текстова, стилогеност израза, употребу неуобичајених језичких облика, и пре свега, семиотички систем у оквиру кога писац ствара. Откривање заједничких лексема разних књижевних састава имало је за циљ да се утврди својеврсна лексичка константа.

У посебном одељку указали смо на начела према којима смо приредили текстове Данилових дела. Приређени текстови донети су у прилогу. У случајевима где има више преписа, одредили смо основни текст преписа, а особености свих осталих преписа изнели смо у критичком апарату.

У нади да смо бар унеколико допринели понирању у књижевну старину и осветљавању стваралаштва овог српског писца и духовника, свесни смо да су наши резултати једно од могућих виђења и да као такви могу бити полазна основа за даља проучавања.

- Стојановић, Љубомир. *Каталог Народне библиотеке у Београду. Књига IV. Рукописи и списи црковне књижевности*. Београд: Краљевска српска државна штампарија, 1903.
- Трифунковић, Ђорђе. *Стара српска црквена поезија. Србљаку. Служба*. Београд: Српска књижевна задруга, 1970, 7–93.
- Трифунковић, Ђорђе. *Српски средњовековни списи о кнезу Лазару и Косовском боју*. Крушевац: Багдала, 1968.
- Трифунковић, Ђорђе. *Служба српска књижевности. Основе*. Београд: Филип Вишњић, 1994.
- Ђоровић, Владимир. Силуан и Данило II, српски писци XIV–XV века. *Глас СКА*, CXXXVI, Други разред, 72, Сремски Карловци 1929, 13–103.
- Хрестоматија средњовековне књижевности. Том 2. *Српска књижевност*. Приредио и на савремени језик пренео Томислав Јовановић. Београд: Филолошки факултет Универзитета у Београду, 2012.
- ЦОНЕВЪ, Бенџо. *Описъ на ръкописитъ и старопечатнитъ книги на Народната библиотека въ София*. София: 1910, бр. 267.

*

ŠAFARIK, Pavel Jozef. *Uebericht der verzüglichsten schriftlichen Denkmale älterer Zeiten bei den Serben und anderen Südslawen*. Jahrbuch der Literatur, LIII, Wien, 1831.

Ksenija Milovanović

ON RESEARCHING THE LITERARY WORK OF DANILO BANJSKI

Summary

The topic of research is the literary opus of Patriarch Danilo Banjski, who is also referred to in sources as Danilo III or Danilo Junior. This was a talented writer and head of the Serbian Orthodox Church from the second half of the 14th century, whose literary work has so far not been comprehensively studied. His presence in the Serbian medieval literature is tied to the cult of St. Simeon (*Prološko žitije Svetog Simeona*), St. Sava (*Prološko žitije Svetog Save*), St. King Milutin (*Služba Svetom kralju Milutinu*, *Prološko žitije Svetog kralja Milutina*) and St. Prince Lazar (*Slovo o Svetom knezu Lazaru*). The paper presents the research procedures in the study of Danilo's opus and the ways of organizing research results with reference to paleographic, orthographic, linguostylistic and textological features of the analyzed essays. Special attention is devoted to the literary-artistic aspect along with a presentation of genre regularities and stylistic intertwinements. A comprehensive view of the texts has allowed for the analysis of literary-artistic values in the context of medieval poetics.

milovanovicksenija@gmail.com
Издавачка кућа БИГЗ школство
Београд

Примљен: 13. фебруара 2023. године
Прихваћен за штампу фебруара 2023. године

ЛЕКСИКОН ПИСАЦА СРПСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ

Иван Негришорац

ЛЕКСИКОН ПИСАЦА СРПСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ:
ПРИРОДА, ОСОБИНЕ И МЕСТО У ЕНЦИКЛОПЕДИЈСКОМ
СИСТЕМУ МАТИЦЕ СРПСКЕ

Ево новог прилога због којег би поклоници српске енциклопедистике требало да буду одиста задовољни, те због којег целом овом истраживачком тиму, на челу са главним уредником проф. др Љиљаном Пешикан Љуштановић, треба пре свега честитати на постигнутом успеху. Уза све то овај започети крупни, капитални подухват назван *Лексикон писаца српске књижевности* (Матица српска, Нови Сад 2020), који у свом првом тому обухвата слова А и Б, има веома занимљиву и поучну предисторију због које би је требало, бар у кратким цртама, поменути. Овај енциклопедистички пројекат је првобитно замишљен као југословенски по карактеру, па је тај *Лексикон писаца Југославије*, под уредништвом проф. Живојина Бошкова (овај Матичин заслужник, иначе, има веома лепу одредницу у *Лексикону*), изашао у четири комплетна тома. Три тома су објављена док је постојала држава СФР Југославија (излазила су латиничним писмом, по абecedном реду: А–Дž, 1972; Ђ–Ј, 1979; К–Љj, 1987), док је четврти том (М–Њ) завршаван управо у време распада заједничке државе, а објављен тек 1997. Под уредништвом Љиљане Пешикан Љуштановић изашла су и два тома одраније припремљене грађе, а она обухватају слово О (2010) и слово П (2014). За све кризно време овог пројекта дуго су вођене расправе како га даље развијати, па су закључци природно, али врло споро и преспоро, водили ка томе да се рад мора везати превасходно за корпус српске књижевности. У тим расправама је, у једном тренутку, проф. др Јован Попов предложио назив публикације *Лексикон писаца српске књижевности*, па је тај предлог и прихваћен. Истраживачки тим је, под руководством проф. др Љиљане Пешикан Љуштановић успостављен, стабилизovan и сада је дао веома значајне резултате које ваља поштовати и чију вредност треба што чистије и јасније сагледати.

Корпус српске књижевности. Упркос јасној поставци основног корпуса, знало се да се не може остати само унутар преуско схваћеног појма српске књижевности, него да ће се морати дотаћи многа рубна поља тога корпуса,

па и тачке пресецања са другим националним, језичким или регионалним корпусима. Примарни задатак је, међутим, јасно именован, а то значи да су морали бити пописани и биографско-библиографски обрађени сви писци који јесу били или се могу сматрати припадницима српске књижевности и културе, и то од времена светих Кирила и Методија и Светога Саве па све до нашега доба. При том се подразумева да је у целини, као део заједничког српског и хрватског наслеђа укључена ренесансна, барокна и просветитељска књижевност у Дубровачкој републици (што неки филолози из Хрватске повремено оспоравају), као и из Боке Которске (што не би требало да било ко оспорава, али се повремено из Хрватске могу чути агресивни гласови са извесним претензијама). У сваком случају реч је о не баш лаком, али веома одговорном енциклопедијском задатку, али тим стручњака који посао води обећава да ће резултати бити урађени како ваља и доликује.

О највећим и веома значајним, о провокативним и популарним писцима у *Лексикону* су изложене веома садржајно написане одреднице, а списак тих писаца је веома дуг: Мира Алечковић, Иво Андрић, Радомир Андрић, Мирослав Антић, Анђелко Анушић, Љубица Арсић, Ксенија Атанасијевић, Богобој Атанацковић, Платон Атанацковић, Јовица Аћин, Горан Бабић, Сава Бабић, Владислав Бајац, Бранко Брђанин Бајовић, Благоје Баковић, Јелена Балшић, Матија Бан, Никола Банашевић, Милош И. Бандић, Мирко Бањевић, Душан Баранин, Лаура Барна, Нико Бартуловић, Светислав Басара, Томислав Бекић, Стојан Бербер, Матија Бећковић, Ото Бихаљи Мерин, Сава Бјелановић, Исидора Бјелица, Предраг Бјелошевић, Десимир Благојевић, Ласло Блашковић, Милорад Р. Блечић, Владимир Бован, Димитрије Богдановић, Константин Богдановић, Милан Богдановић, Недељко Богдановић, Валтазар Богишић, Зоран Богнар, Гојко Божовић, Григорије Божовић, Лазар Бојић, Милутин Бојић, Драгиша Бојовић, Злата Бојовић, Живојин Бошков, Мирјана Бошков, Драган Бошковић, Јован Бошковић, Радојица Бошковић, Руђер Бошковић, Драгомир Брајковић, света мати Ангелина Бранковић, гроф Ђорђе Бранковић, Радослав Братић, Чедомир Брашанац, Светозар Бркић, Марко Бруеровић, Милан Будимир, Петар Будмани, Мони де Були, Никола Буних, Џиво Буних, Петар Буњак и др. Истина је, пак, да су неке одреднице веома значајних писаца морале бити биографски потпуније (Миодраг Булатовић, на пример), а неке уопште нису написане (на пример, Фехим Бајрактаревић).

У *Лексикону* писаца српске књижевности пажљиво су испраћени процеси интеграције писаца других народности који су своју креативност уграђивали у српску књижевност и културу. Веома добре одреднице написане су о писцима Јеврејима који пишу на српском и чврсто су уграђени у српску књижевност (на пример, Владимир Албахари, Давид Албахари, Мелви Албахари, Паулина Албала Лебл, Арон Алкалај, Хаим Алкалај и др.). Значајан је случај Хрвата који су из разних разлога постали српски писци: уз великог Иву Андрића, још и Нико Бартуловић, Горан Бабић и др. И данас ми у ушима одјекују речи Горана Бабића које овај песник, књижевник и оштри критичар

хрватског национализма и усташтва, на једном од оних протестних скупова у Удружењу књижевника Србије, у време НАТО интервенције и бомбардовања СР Југославије 1999, изриче о томе да је већ десетак година у Србији, али да се, од тренутка овог заједничког страдања под бомбама, сматра српским писцем: ово су речи које обавезују како самога писца који то говори тако и саму институцију српске књижевности и њене припаднике. За похвалу је такође и то што су у *Лексикон писаца српске књижевности* укључени писци муслиманског вероисповедног порекла који су стварали у српском књижевном контексту, па се несумњиво морају сматрати (и) српским писцима (Мухамед Абдагић, Мухарем Баздуљ, Мидхат Бегић, Узеир Бећовић и др.). Уз то има веома корисних одредница о писцима који су из других култура, захваљујући сопственим интересовањима или животним околностима, улазили у корпус српске књижевности, понеки Рус (Јевгеније Васиљевич Ањичков), или Румун (Антон Баљота), или Енглеz (Џон Бауринг). Српска књижевност је у разним приликама добијала ‘појачања’ из других народа и култура, али је до тога долазило само под околностима постојања дубљег дослуха тих писаца са стваралачким кодовима српске културе.

Свакако је за похвалу што је попис писаца обухватио све просторе на којима српски писци живе и раде, па ће у корпус бити укључени писци из Румуније (Миодраг Лаза Ангелов, Влада Барзин, Јова Бељац, Стеван Бугарски), а тај посао је уреднички одлично урадио Стеван Бугарски; из Албаније се међу српским писцима с разлогом нашао Каплан Буровић. Веома је важно што су укључени писци из расејања, тј. дијаспоре (Бранко Алексић, Мила Алечковић Николић, Бранко Анђић, Љиљана Бањанин, Радомир Батуран, Слободан Билкић, Слободан Благојевић, Милан Буњевац, Саладин Бурцовић и др.), али нема нажалост Сање Бошковић (Француска). За посебну је похвалу и то што је заступљен најзначајнији аустралијски писац који, пишући на енглеском језику, брани права Аборицина, а то је, наравно, Б. Б. Вонгар, који се у *Лексикону* јавља под својим грађанским именом Сретен Божић.

Посебна обавеза оваквог лексикона јесте обавеза према књижевностима и писцима националних мањина, а у том погледу је веома добро урађена мађарска књижевност у Србији, са изузетно важним писцима какви су Карољ Ач, Атила Балаж, Јанош Бањаи, Пал Бендер, Миклош Бенедек, Иштван Беседеш, Антал Богнар, Јанош Борбељ, Тезе Бордаш, Имре Бори, Иштван Брашњо и др. (овај одељак је био уредничко задужење искусног лексикографа Ласла Пашћика). Ту су такође и словачки писци из Србије, као што су Михал Бабинка, Златко Бенка, Вјера Бенкова Попитова, Паљо Бохуш; па значајни румунски писци, попут Михаја Аврамескуа, Славка Алмажана, Јоана Бабе, Јона Балана; ту је и понеки Русин (на пример, Јаким Јаша Бакон који пише на српском), па Буњевац (заступљен је Павле Башић Палковић, али из неког разлога нема Ивана Антуновића, а морао би бити); ту је Горанац (Узеир Ајрадини, који пише на српском); па Цигани / Роми (Марија Александровић, Слободан Берберски, који пише на српском) и др.

У сваком случају, уложено је доста напора да се изгради широк и простран корпус српске књижевности, али и да се опише корпус оних књижевности са којима српска књижевност живи и ради у пуним укрштањима и прожимањима. У првом тому *Лексикона писца српске књижевности*, под словом А и Б, обрађена је одиста велика грађа, а нових одредница у односу на *Лексикон писца Југославије* је толики да се слободно може рећи како ова нова књига представља огромно проширење и драгоцени попис неопходан сваком истраживачу и познаваоцу српске књижевности. Са оваквим корпусом какав је у *Лексикону* представљен, српска књижевност је много комплексније и шире обрађена него што је то могло бити сагледано у оквирима првог тома *Лексикона писца Југославије* из 1972. Стога можемо рећи да је право задовољство ишчитавати овај нови *Лексикон*: ту се описују биографије писаца и њихови опуси, неки писци су веома познати, неки су мало познати, али су све информације драгоцене, а то поготово важи за истраживаче који треба да се ослоне на поуздане и проверене податке. Ове одреднице нас подсећају на многе тешке животне судбине или на преране смрти и прекраћене опусе (Коста Абрашевић, Милутин Бојић, Јасмина Баца, Боривоје Адашевић и др.), али и на победу књижевног стваралаштва извојевану понад свих ужаса животних токова. Није лако радити тимски и пажљиво обликовати разноврсност колективних енергија. Уколико некаквих пропусти буде, а јасно је да их мора бити и да их већ сада можемо уочити, важно би било на крају пројекта, у завршном тому *Лексикона*, исправити све начињене погрешке и пропусте. Но, упркос извесним примедбама, можемо рећи да је очигледно вредело уложити напора јер се дошло до одиста лепих, научно драгоцених резултата. Ти резултати ће бити још израженији уколико се постављени енциклопедијски стандарди стриктно чувају и не крше се без заиста преких, јако важних разлога. Стога нека је и даље среће и успеха уредничком тиму и свим сарадницима који у овом *Лексикону* раде! Нека тако буде!

МАТИЧИН СИСТЕМ ЕНЦИКЛОПЕДИЈСКИХ ПУБЛИКАЦИЈА. Као научноистраживачки пројекат Матице српске *Лексикон писца српске књижевности* веома се рационално и функционално уклапа у енциклопедијски систем наше најстарије културне установе. *Лексикон* је, за сада, једина енциклопедијска публикација која покрива само српску књижевност и њен свеобухватни корпус, тако што би требало да попише све српске књижевнике који задовољавају прописане критеријуме. Веома је важно да се такав концепт поштује и да се он спроведе колико год је то могуће, без изузетака и до краја. Две преостале, капитално важне енциклопедијске публикације, *Српски биографски речник* и *Српска енциклопедија*, покривају корпус писаца српске књижевности тек делимично, при чему *Српски биографски речник* то чини знатно шире у односу на *Српску енциклопедију*: у *Речник* при том улази сваки писац од извесног значаја који се (тај значај) усаглашава са критеријумима из свих других области људске делатности и знања на основу којих се врши селекција

заступљених личности; у *Енциклопедији* (коју Матица изводи заједно са САНУ и Заводом за уџбенике) критеријуми су још тврђи и оштрији јер су, осим одредница о личностима, у овој публикацији заступљене и појмовне, предметне одреднице, па се број личности свакако мора смањити. У том смислу, у погледу ширине и обухватности корпуса који се настоји описати, три публикације су функционално веома јасно разграничене на три препознатљива поља и три специфична облика рада.

Речник, *Енциклопедија* и *Лексикон* су изградили три различита облика обраде самог енциклопедијског текста, па се у овим публикацијама не смеју мешати стандардни типови оваквих текстуализација. Та три облика обраде непосредно произлази из основне природе трију енциклопедијских публикација: *Лексикон* спроводи обраду текста тако што негује стриктно (без наративне обраде) чињенично навођење биографских и библиографских података о заступљеним личностима; *Речник* обликује одреднице наративним поступцима, али тако да у основној причи о животу неке личности буде укључен и изванредан, не претерано развијен и обиман опис његовог дела; у *Енциклопедији* пак биографски подаци треба да буду редуковани (не више од петине свеукупног текста), а највећи део исписане одреднице треба да садржи опис различитих аспеката пишевог дела, уз доста сведене библиографске податке, несравњено мање у односу на *Лексикон*. Уколико се држимо декларисаних начела, онда ћемо очувати неопходне разлике између ових трију публикација, а оне ће, све заједно, деловати као добар, функционално дефинисан систем енциклопедијских стандарда. На тај начин ове три публикације не обављају непотребна понављања, не укрштају се међусобно и не сметају једна другој него се складно допуњују. Кад читалац жели да брзо и прегледно сагледа биографске и библиографске чињенице, узмеће *Лексикон*; кад жели да проучи основну биографску наративну, узмеће *Речник*; а кад жели да сазна о самом делу некога писца, узмеће *Енциклопедију*.

Библиографски део свих ових публикација такође је веома важан јер он служи као упутство за даље читање које треба предузети, али и у том домену енциклопедијског текста постоје извесне разлике између три публикације: *Лексикон* доноси најпотпунији библиографски попис, *Речник* истиче списак текстова и дела која највише реферишу на биографске чињенице, а *Енциклопедија* пописује најмањи број библиографских референци, а оне су највише усмерене ка опису самога дела некога писца. Другим речима, и у погледу библиографског пописа ове три енциклопедијске публикације Матице српске допуњују једна другу.

Три поменуте публикације, то је већ јасно, представљају понос Матичине енциклопедијске продукције, па би сваки добронамерни савет, сугестија или опажање били добродошли јер би се, оваквим накнадним проверама, могли додатно помоћи да се очувају чисти критеријуми и високи стандарди квалитета. Као центар српске енциклопедистике, Матица српска непрестано расте и шири се, а томе се радују не само актери ових послова у Матичи или у сестринским и партнерским установама него и сви добронамерни

припадници научне и културне заједнице, као и сви идентитетски самосвесни људи. Сви они, наине, добро знају колико енциклопедистика утемељује достојанствени опстанак српског народа у овим, искушењима бременитим временима глобализма: то су времена у којима морамо бити спремни за најразлитоје облике културалних ратова, а знајући како њих треба водити, ми ћемо вероватно успешно избегавати оне друге, теже облике ратова. Уколико знамо како треба самосвесно градити свест и знање о себи, уколико знамо како знање о себи подразумева и поуздано знање о другим народима и свету као целини, онда ће се овај Матичин систем развијати сигурним, добро трасираним путевима и на тим путевима збиваће се многа важна открића: на основу тих знања и тих открића знаћемо ко смо, куда идемо и како своје путеве треба да градимо. Због тога нам је неопходна јака, поуздана и здрава српска енциклопедистика!

Матица српска
Матице српске 1
21000 Нови Сад
dstanic@maticasrpska.org.rs

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

Др Никола Грдинић

СИСТЕМАТСКИ ОБЛИК РАДА

Лексикон писаца српске књижевности је систематски приручник, а разноврсношћу, бројем и квалитетом систематских приручника мери се развијеност културе. Без њих је немогуће замислити било какав озбиљан интелектуални рад, јер свако истраживање започиње сакупљањем чињеница без којих се не може. Личне библиотеке по правилу су тематске, њихов посебан део је приручни фонд, што је јачи тим је кориснији. Прве информације, први круг истраживања обавља се у приручном фонду код куће, наставља у библиотеци. Приручник који данас представљамо јавности, јесте књига која ће на полицама јавних и приватних библиотека бити заједно са осталим систематском приручницима као користан инструмент рада. У томе смислу наративни програм одредница, умивен и сажет приказ животног тока, библиографија радова, литература, подаци о сарадњи у часописима, представљају чињенички основ којим се скраћује време потребно за њихово налажење.

Време које је потребно да се ураде приручници овакве и сличне врсте – седам, десет или петнаест година – није небитно, јер овакви послови су потенцијално бесконачни. Постоји почетак писмености и књижевности који је одређен, док је крај отворен за вечно допуњавање, стално долазе нове и нове генерације писаца. Дакле, он може бити брзо завршен само ако се ограничи на одређен временски период, а то нема вишег смисла. Ограничење је могуће тамо где има превише писаца, а не тамо где их је мало, мање, или их готово нема. Целокупна српска књижевност пре 1945. године, по обиму једнака је, или приближно једнака, свему што је пре тога написано и објављено од почетка писмености. Поготову је то изражено у нашем времену: „Данас свако пише“. Такође, не без разлога сматра се да су све наше књиге до 1945. раритети, јер су им тиражи били мали, а било је значајних разарања. Предложио бих да се поопште критеријуми избора у категорији живих књижевника, стваралаца, научника, итд. са незавршеним опусима, то ће смањити обим посла, а ако се покаже да је неко ходом времена узрастао до енциклопедијске обраде, то се решава допунским томовима, какви су у оваквим серијама које обухватају и живе ауторе, готово уобичајени.

Део у одредницама који садржи библиографије радова српских писаца, најзначајнији је њихов садржај, то је чињеничка историја српске књижевности, грађа за њено истраживање. Знање није у чињеницама, оне су и неме и следе, ми им удахњујемо смисао, али да бисмо могли стварати знање морамо располагати оним чему смисао удахњујемо. Свака историја књижевности заснива се на некаквој визији којом се одређује оно што је у њој значајно. Издвајањем чињеница које се у тој визији сагледавају као битне, врши се њихова селекција. Отуда историје не могу бити чињенички извор знања, већ место где се могу видети различити контексти у које се према визијама историчара књижевности поједина дела или опуси јављају, или изостављају. Проблематизујмо то на примеру српског латинизма који као појава једва да постоји у историјама српске књижевности. Сматра се апартном, неважном темом. У једном другачијем тумачењу може задобити сасвим другачије значење. Наиме, код народа који су касно имали ренесансу, или је нису имали, 18. век донео је класично образовање, и изражавање на латинском језику. Прелаз са хеленског, који је од почетака писмености готово искључиво употребљаван, на латински имао је револуционарни значај уласка у западноевропски цивилизацијски круг, овладавање техникама (версификација, жанрови) дуговековне хуманистичке традиције. Због тога је латинистика незаобилазна за свеобухватно разумевање развоја српске културе и књижевности. За истраживача који гради своју визију битан је потпун увид у чињенице из којих ће као и његови претходници изградити своју, другачију слику полазећи од услова и потреба своје садашњости. Суштински *Лексикон* је чињеничка база података, основа од које ће се полазити у креирању слике српске културе и уметничког књижевног изражавања.

Лексикон је устројен азбучно. Предложио бих да се у последњем тому имена писаца сложе хронолошки, са ознаком тома и странице на којој су обрађени. То ће омогућити увид у време.

У историји српске науке није постојала, и не постоји институција која би се бавила лексикографским радом у систематском облику. У ближој и даљој прошлости спорадичне појаве лексикографских подухвата били су последица ентузијазма појединаца, или комерцијалних замисли. У томе смислу не само *Лексикон* о коме данас говоримо, већ и претходни рад на изради приручника организован у Матици српској, представља изузетак. Довољно је указати на библиографске обраде кључних књижевних часописа, као *Данице*, *Седмице*, *Сѣражилова*, *Лейџииса*, на *Библиографију српских некролоа* (1998; показао се корисним у изради *Српској биографској речника*), спискова пренумераната на књиге (постоји у електронској форми; значајни су за социолошко истраживање књижевности).

У том контексту *Лексикон* који је данас пред нама има своју предисторију. Започето је пре пола века објављивањем *Југословенској књижевној лексикона* (1972; допуњено издање 1984). Живојин Бошков био је задужен да на тражење Мађарске академије наука која је радила лексикон светске књижевности сакупи обраде за Југословенске књижевности. Када је сакупио

материјал видео је да је то могућа књига за себе, као таква уз извесне дораде и допуне (обрађени су правци у књижевности) појавила као књига исте године када и први том раније припреманог *Лексикона њисаца Јуџославије* (први том 1972). Може се 1972. година узети за датум почетка лексикографског рада у Матици. Објављена су потом још три тома (1979, 1987, и четврти 1997). У измењеним историјским околностима посао уредника преузима Љиљана Пешикан Љуштановић, објављивањем још два тома (пети и шести), али сада под називом *Грађа за Лексикон њисаца Јуџославије*, који су садржали припремни материјал сакупљен пре распада Југославије. *Лексикон српских њисаца* нови је почетак ранијег *Лексикона њисаца Јуџославије*. Разлика није само у тематици која је логична последица историјских промена, већ и у начину обраде. Наративни порограм одредница допуњен је, односно проширен. Заслуга је Љиљане Пешикан Љуштановић што је у преломним временима преузела на себе одговорност за очување овога пројекта његовом трансформацијом и побољшањем.

У овом тренутку у Матици српској ради се на три лексикографска подухвата, *Српској енциклопедији*, *Српском биографском речнику* и *Лексикону њисаца српске књижевности* чији први том данас представљамо јавности. И на основу овако сажетог указивања може се устврдити да постоји традиција израде систематских приручника у Матици српској, и да рад на лексикографским пословима у нашем времену у њој задобија систематски облик. Да бисмо заиста добили развијену лексикографију, а то подразумева и бржи темпо рада, и обимније захвате, потребно је кадровски ојачати састав лексикографског одељења Матице српске, обезбедити боље услове за рад, и стабилан прилив средстава. У садашњим условима, због традиције, и пројеката на којима сада ради, једино Лексикографско одељење Матице српске испуњава услове да прерасте у Лексикографски завод Србије. Потребно је препознати какве су нам могућности, где се шта може даље развијати и, нарочито, шта је то без чега не треба бити.

Др Никола Грдинић
Филозофски факултет
Универзитет у Новом Саду
Одсек за српску књижевност
grdinicn@eunet.rs

Примљен: 27. јуна 2022. године
Прихваћен за штампу јула 2022. године

Др Јован Делић

ЕНЦИКЛОПЕДИЈСКИ ТРОЛИСТ МАТИЦЕ СРПСКЕ

У сваком народу је догађај када се рађа неко енциклопедијско дјело, а поготову у малом народу какав је српски у чијој култури енциклопедијска традиција није на високом нивоу. Утолико прије можемо да покажемо своју нескривену радост, па и понос, што се у овој кући – у Матици српској – ради и излази енциклопедијски тролист: *Српска енциклопедија*, која се ради заједно са САНУ и Заводом за уџбенике, *Српски биографски речник* и *Лексикон њисаца српске књижевности*, поводом којег смо се данас окупили.

Велики и срећнији народи су енциклопедијске послове започели и обављали прије неколико стољећа; осамнаести вијек се горди, и гордиће се, енциклопедијама и енциклопедистима. Ми у тим пословима веома каснимо, дјелимично и зато што нијесмо мислили на своје националне потребе, а највећма због тога што смо своју енергију инвестирали и усмјеравали у југословенску енциклопедистику, а Југословенски лексикографски завод се налазио у Загребу. Тај завод је наслиједио и резултате и људе који су радили на хрватској енциклопедији током Другог свјетског рата, односно у вријеме НДХ. Рад на Енциклопедији Југославије био је прилично исполитизован и политички контролисан. Варварским разарањем земље разорена је, највећим дијелом, и југословенска енциклопедистика. Из ње су највише профитирали они који су њоме руководили и према себи је подешавали, формирали свој моћан и врло организован лексикографски завод и наставили да раде континуирано свој посао.

Матица српска има своје веома значајно Лексикографско одјељење. Оно је већ сада центар српске енциклопедистике. У том Одељењу се ради онај енциклопедијски тролист који сам већ поменуо и истакао као изузетно значајан.

Први том *Лексикона њисаца српске књижевности* појавио се 2020. године у Матици српској и обухвата слова *А* и *Б*. Има укупно 525 страна. Штампан је ћирилицом. Главни уредник и носилац посла је др Љиљана Пешикан Љуштановић, професор емеритус Филозофског факултета у Новом Саду, која је окупила педесет осам аутора – писаца одредница – различите

старости и различитог статуса у науци о књижевности и књижевном животу. Многи од ових аутора били су врло млади када су почињали рад на *Лексикону*, а данас су већ познате личности у нашој науци и књижевности. Овакав лексикон је недостојао српској науци о књижевности, односно лексикографији. Потребна за њим се одавно осјећала.

Рад на *Српском биографском речнику* и *Српској енциклопедији* новијег је датума и везан је за Матицу српску. *Лексикону њисаца српске књижевности*, објављеном ћирилицом, претходио је Матичин *Лексикон њисаца Јуџославије*, штампан латиницом, чије су четири свеске објављене од 1972. до 1997. године, обухвативши писце закључно с презименом на слово *Њ*, према абecedном реду. Уредник је био Живојин Бошков. Постојећа грађа коју четири тома нијесу обухватила публикована је такође латиницом, под насловом *Грађа за лексикон њисаца Јуџославије*. Тиме је Матица српска закључила свој рад на *Лексикону њисаца Јуџославије*, који је био и остао значајно лексикографско дјело за цјелокупну Југославију; дјело и данас корисно и важно. Даљи рад на таквом лексикону био је немогућ из много разлога, а основни је разарање Југославије и сепаратистичко међусобно удаљавање новостворених државица. Јужни Словени данас једни о другима веома мало знају. То никада нећу сматрати врлином. Ми данас живимо вријеме социјално-културне патологије, када су односи између југословенских народа у питању. И то стање би могло потрајати, и компликовати се. Ма колико потреба за обједињењем знања о Јужним Словенима било несумњива, ту се ускоро ништа не може учинити. Срби су у том погледу учинили доста и тренутно више не могу. Матица српска је свој посао часно урадила и часно га закључила.

Неминовне су биле промјене:

Промијењено је име, а самим тим и писмо, односно уређивачки концепт *Лексикона*.

Ранији сарадници су позвани да обнове сарадњу, али је формиран и креативан, млад тим, веома одан послу и уреднику – у часу формирања екипе, то су били почетници које је ваљало уводити у посао; сада су то зрели људи и научници.

Настојало се да *Лексикон* покрије српске писце, ма гдје они живјели.

Оснивање *Лексикона српске књижевности*, ма колико било драгоцјено и неопходно, веома је тешко ишло и остваривало се под неповољним околностима. Тешко је данас сагледати и одредити међународне границе Србије, а није мање тешко обухватити српски духовни простор, а посебно прецизно, одредницама, представити ко и шта улази у *Лексикон њисаца српске књижевности*. Ја лично – опростите ми на уношењу исповиједног тона – овај пројекат у овим околностима, не бих умιο водити. Утолико се више дивим Љиљани Пешикан Љуштановић.

Дио територије Републике Србије је отет, окупиран и изван нашег увида, поготову што се књижевних и културних процеса тиче.

Српски духовни простор је разорен и контаминиран; близу 2.000.000 Срба протјерано је у досад Највишој Сеоби Србаља. Културне посљедице ћемо тек видјети.

Ми нијесмо у прилици да пратимо књижевно стваралаштво наших људи у иностранству; поготову то не можемо чинити систематично, организовано и обухватно. Томе, свакако, треба тежити, али то је објективно веома тешко.

Проблем идентитета је драматичнији, можда, него икада.

Европски свјетски контекст нам није наклоњен; посебно не за покретање енциклопедија и лексикона. То је контекст крупних свјетских сукоба и напетости – пред пуцањем. Сукоб свјетских размјера одавно траје, а његово блиско разбуктавање пријети.

Подсећам вас да свијест о свјетским сукобима настаје накнадно, *post festum*. Први свјетски рат је своје право име добио знатно касније; чак се и данас често зове Велики рат.

Данас се сматра да је Други свјетски рат почео нападом Хитлера на Пољску 1939. године, а Ј. В. Стаљин није ни 22. јуна 1941. године вјеровао да га је Хитлер напао, нити да је Други свјетски рат почео. А имао је огромну и моћну обавјештајну службу.

Али ми вријеме у којем живимо не можемо бирати; оно нам је досуђено.

Матица српска не може сједити, нити сједи, скрштених руку у злим временима, већ ради оно што треба да ради. И ради што најбоље може, без роптања и кукњава.

У том погледу ми имамо величанствене узор. Вуков *Српски рјечник* је настао у немогућим временима и објављен је 1818. године, а то је вероватно најзначајнија књига новије српске културе.

Вука увијек треба имати на уму, а посебно кад је тешко.

Из сасвим објективних разлога, *Лексикон* тешко може задовољити принцип обухватности. Увијек нешто остане, а сада понешто мора остати необухваћено, чак и непознато – растуруени смо и разбацани по планети.

Најважније је да *Лексикон* постоји и да је почео са излагањем. То је лијепа и велика ствар. То је датум.

Финансијске прилике нијесу ни повољне, ни сигурне, али ништа није остало необјављено што је написано и склопљено, а што вриједи.

Лексикон обухвата оне писце који желе да се у њему нађу. Не можете некога натјерати да буде српски писац, ако то неће. И не треба то чинити, нити Матица српска то чини. Велики писци су бирали српску књижевност, а нема потребе да молимо ситне и умишљене величине за нашу националну књижевну припадност. Ко неће са Ивом Андрићем и Васком Попом – не мора.

Иста правила важе за све одреднице и аутори су их се, углавном, придржавали:

Одмах иза презимена и имена дођу подаци о мјесту и датуму рођења и смрти, имена родитеља, кратка, сажета биографија, подаци о сарадњи у периодици, библиографија и литература.

Било је, има и биће људи који не желе да дају неке биографске податке, и не можете их на то присилити, нити их треба присиљавати. Оптужиће вас да нарушавате људска права. Отуда понека неуједначност, али се она не може избјећи. *Лексикон* је колективно, екипно дјело; писци су ћудљиви људи; идеална уједначеност је недостижна. Њој, ипак, треба тежити и она се, колико-толико, постиже поштовањем правила и уредничким интервенцијама.

Изабрани су озбиљни аутори за писање одредница, главна уредница, професорка др Љиљана Пешикан Љуштановић, обавила је велики посао. Радом на *Лексикону* млади људи су испекли занат.

Домети, а нарочито слабости оваквих дјела уочавају се накнадно, коришћењем. Њих прво уоче аутори и уредници, нарочито грешке. Добро је ако свака нова књига буде боља, а за очекивати је да тако буде.

Нама остаје да пожелимо добродошлицу *Лексикону њисаца српске књижевности*, да честитамо професорки Љиљани Пешикан Љуштановић са сарадницима, али и Матици српској, да пожелимо да се што прије појаве нове књиге и да српској лексикографији честитамо ново дјело у настајању.

Ова публикација је драгоцјена и неопходна српској лексикографији и Матици српској. Она је драгоцјена за кориснике у земљи и иностранству. Њу не може замијенити ни *Српска енциклопедија*, ни *Српски биографски речник*.

Ова промоција је разлог за радост у предваскршње дане. Ваља захвалити рецензентима, професорима Славку Гордићу и Николи Грдинићу, и предсједнику Матице српске, професору др Драгану Станићу на сталној и великој бризи о *Лексикону*.

Нови Сад, 18. април 2022.

Др Јован Делић, дописни члан САНУ

Универзитет у Београду

Филолошки факултет

Катедра за српску књижевност са јужнословенским књижевностима

jovandelic.delic@gmail.com

Примљен: 10. фебруара 2023. године

Прихваћен за штампу фебруара 2023. године

НАСЛЕЂЕ И СТВАРАЊЕ – СЛОВЕНСКА И СРПСКА
КЊИЖЕВНА МИСАО КРОЗ ВЕКОВЕ

(Јованка Радић, Виктор Савић [ур.]. *Наслеђе и стварање. Свети Тирило ÷ Свети Сава (869–1219–2019)*, I–II, Старословенско и српско наслеђе 2. Београд: Институт за српски језик САНУ, 2019 [2020], 917 стр.)

1. Двотомни зборник *Наслеђе и стварање. Свети Тирило ÷ Свети Сава (869–1219–2019)* објављен је као други део посебне серије *Старословенско и српско наслеђе* Старословенистичког одсека Института за српски језик САНУ. Серија је започета 2014. године зборником *Свети Тирило и Методије и словенско њисано наслеђе (863–2013)*.

Уредници Јованка Радић и Виктор Савић (*Зборник*, VII–VIII) за основну тематску линију постављају симболичку и хронолошку вертикалу словенског и српског писаног наслеђа, и у том смислу је 2019. година двају великих јубилеја. У овој години навршило се 1150 година од, прикладно је употребити Ивићеву метафору, „полагања темеља“, само су то у датом оквиру темељи словенске писмености и културе у коју нас је та писменост увела. Година 869. узима се као „прекретница“ – тада је преминуо свети Тирило, а свети Методије устоличен је за панонског архиепископа. Други је јубилеј 800 година од крунисања сада српске духовности и културе аутокефалношћу Српске архиепископије (1219). У овоме контексту свети Тирило и свети Сава повезују се у дубокој симболичкој равни као ствараоци општесловенске и српске књижевне речи. Та књижевна реч системски се почиње проучавати на Институту за српски језик САНУ 1969. године, тако да се у 2019. години обележава и тачно пола века тога изучавања. Година 2019. остаће запамћена, нажалост, не само по изласку зборника већ и по преминућу првог сарадника Старословенистичког одсека Димитрија Е. Стефановића.

2. У два тома зборника налази се укупно 37 радова написаних на српском, руском, бугарском, македонском, чешком и пољском језику. Када се тематски оквир украти са хронолошким, зборник се може поделити на пет већих целина: (1) од освета словенске историје на Балкану, преко (2) периода старословенске писмености и (3) епохе српске књижевне речи, до (4) рецепције тог културног и књижевног наслеђа у новоме времену. На крају, зборник се завршава радом који на занимљив начин сумира различите тачке хронолошке и симболичке равни кроз коју се све време у овоме издању крећемо (5).

Уредници су радове приредили унутар десет ужих тематских и хронолошки омеђених целина.

2.1. Први део РАНА ИСТОРИЈА (1–35) прикладно отвара рад Предрага Коматине *Рани јужнословенски еџноними и њиџање њорекла и њосџанка јужнословенских њлемена* (3–28), који на основу богате етнонимске грађе у грчким и латинским изворима доноси нове закључке у вези са племенском поделом међу Словенима. Након тога, Бохумил Википјел (Bohumil Vykupěl) у тексту *Romana Jakobsona Počátek národního sebeurčení v Evropě a význam cyrilometodějské misie* (29–35) критички сагледава поменути Јакобсонов чланак.

старога словенског и српског културног наслеђа, представљање првих просветитеља и њихов култ међу Србима (друга половина XVIII – прва половина XX века“ (*Зборник*, VIII) осветљава у текстовима Владимира Симића – *Између Жефаровића и Соларића: промена историјске слике светих Ћирила и Методија у другој половини XVIII века* (849–865), и Игора Борозана – *Од локалног до општег: сликарство и уобличавање култи светих Ћирила и Методија у српској и југословенској култури XIX и прве половине XX века* (867–895).

2.10. Последњи део Из старине до Вука (897–917) представља рад Марте Бјелетић *Од светих Ћирила преко светих Саве до Вука (именице средњеј рода на -ије у Вуковом речнику и у Вуковој историјини)* (899–917). Корпус именица на -ије забележен у говорима Пиве и Дробњака потврђује да изданак ћириловско-методијевске мисли живи у народном језику, и то баш у језику Вуковом. Отворено је питање је ли суфикс -ије у датом ареалу последица калемљења књижевне фонетске варијанте суфикса на живи говор, или се можда може разматрати и као аутохтона црта језика Вуковог завичајног краја. Доказивање овога другога сведочио би о живој српској традицији која би симболички приближила Вуков и вуковски језик писаном наслеђу Солунске браће и светог Саве.

3. Представљено сведочи о широко постављеној тематици зборника, у којем су аутори текстова дали допринос из области „историографије, историје језика, писма, књижевности и књиге, штампе, права, уметности“ (*Зборник*, VIII). О значају издања, међутим, не говоре само обрађене теме већ и пажљиво одабрана имена аутора радова који су се у овоме зборнику нашли.

Један број текстова прате вредни прилози – фотографије анализираних споменика, рашчитани текстови рукописа који се доносе научној јавности, сведоче о ликовним представама светитеља у српском и ширем словенском културном оквиру итд. И сам зборник представљен је стилизованим цртежима – ликовима светог Ћирила (по узору на детаљ са иконе *Свети Сава и свети Симеон Српски, Стефан Вукановић и свети Ћирил Философ* из манастира Мораче, XVII век) и светог Саве (по узору на Савину представу са познате фреске из манастира Милешеве, XIII век). Након отворених корица, у зборник нас уводе фотографије Маријиног (први том), а потом Рашко-хиландарског четворојеванђеља (други том).

Без сумње, пред научном јавности је изузетно двокњижје које је историју језика, књижевности и уметности повезало по шеснаестовековној хронолошкој оси (V–XXI век), и које је према ширини и дубини појединачних истраживања обухватило, али и задужило читав словенски културни простор.

Др Катарина Беђовић
Универзитет у Београду
Филолошки факултет

Катедра за српски језик са јужнословенским језицима
katarina.v.begovic@gmail.com

Примљен: 27. децембра 2022. године
Прихваћен за штампу децембра 2022. године

О СИНТАКСИ И СТИЛУ СРПСКОСЛОВЕНСКИХ ТЕКСТОВА

(М. Курешевић, *Сему же сице бившу: о синтакси и језичком стилу српскословенских њексџова*, Нови Сад: Филозофски факултет, 2022, 260. стр.)

Монографија *Сему же сице бившу: о синтакси и језику српскословенских њексџова* Марине Курешевић посвећена је синтаксичким и функционалностилским истраживањима српскословенских текстова ван богослужбене употребе. На основни предмет монографије илустративно упућује архаична синтаксичка конструкција наведена у наслову – апсолутни датив *Сему же сице бившу*, карактеристична управо за српскословенске наративне текстове који су у фокусу ауторкиних истраживања. Монографијом је обухваћено тринаест радова који су настали у оквиру научног пројекта *Историја српског језика* Филозофског факултета у Новом Саду. Највећи број радова претходно је објављен у водећим српским или страним научним часописима или зборницима радова. За ову прилику радови су редиговани, допуњени и технички уједначени, а рад *Сџаџус и њорекло констџрукције accusativus cum infinitivo у сџарословенском* преведен је са енглеског (на коме је првобитно објављен) на српски. Два рада која се овде први пут објављују: *Синтаксичка норма српскословенског језика и њен развој: унутџрацџња и сџољашџња динамика норме* и *О џраницама српскословенског језика (жанр, џросџор, време)*, својом општом теоријском и методолошком концепцијом повезују све радове у јединствену целину.

Монографија је тематски подељена у три поглавља: *I Теоријско-методолошке основе изучавања синтаксе српскословенских њексџова* (стр. 9–70), *II Синтаксичка норма и њена динамичност у њексџовима џисаним српскословенским језиком* (стр. 71–186) и *III Ка мещаном језику* (стр. 187–260). У првом поглављу налазе се теоријско-методолошки радови посвећени питањима синтаксичке норме српскословенског језика као целине, њеном развоју од почетака српскословенске писмености, унутарјезичким и спољашњим чиницима који утичу на норму, методологији проучавања синтаксе старословенског и српскословенског језика, као и одликама синтаксичке норме вишег и нижег стила. Друго поглавље посвећено је дијафазиској варијантности српскословенског језика кроз синтаксичко-семантичку анализу употребе одређених језичких црта у жанровски различитим текстовима, затим кроз уочавање стилских варијација у текстовима истог аутора или кроз представљање синтаксичких одлика одређених типова текстова. У трећем поглављу налазе се радови који теоријски образлажу и емпиријски потврђују идеју о непостојању јасних граница међу функционално диференцираним језичким регистрима у српској средњовековној писмености. На крају монографије долазе *IV Прилози* у којима се схематски представља синтаксичка структура старословенског језика (прилог 1), затим се доносе појмовник најважнијих термина употребљених у монографији (прилог 2), као и одабрани српскословенски текстови на којима је проведена емпиријска анализа у радовима из монографије (целовито издање *Приче о Акиру Премудром*, НБС 53 и издање двају одломака из *Берлинске Александрије*).

У првом поглављу монографије налазе се три рада: *Синтаксичка норма српскословенског језика и њен развој: унутџрацџња и сџољашџња динамика норме* (стр. 9–29), *Сџаџус и њорекло констџрукције accusativus cum infinitivo у сџарословенском* (стр. 30–50), и *Ка дефинисању црквенословенског језика нижег сџила (на џримџру исказивања семантичке субординације)* (стр. 51–70).

Као што је већ истакнуто, ауторка је у првом раду синтетизовала теоријско-методолошка запажања настала на основу досадашње литературе и сопствених вишегодишњих емпиријских истраживања појединачних синтаксичких одлика српскословенског језика. Као основне одлике норме српскословенског језика истичу се стабилност (нарочито у делима богослужбеног карактера), затим функционалност издиференцираност и сложенији комплекс језичких средстава, нарочито на синтаксичком и лексичком плану. Ауторка најпре дефинише унутрашњу и спољашњу динамику развоја норме српскословенског језика као процес прилагођавања језичког израза типу текста, садржају и саговорнику, односно као процес промене језичке структуре условљен међусобним утицајем српскословенског језика и српског вернакулара, а затим у посебним потпоглављима рада детаљније обрађује сваку од ових условљености. Карактер динамике унутрашње и спољашње норме српскословенског језика одређује и методологију синтаксичких истраживања српскословенских текстова ван богослужбе употребе као комбинацију филолошког, квантитативног и историјско-компаративног истраживања. Имајући на уму сложену синтаксичку структуру српскословенског језика наслеђену из старословенског, као и њену подложност функционалностилском варирању, М. Курешевић закључује како у методолошком смислу проучавању синтаксе српскословенских текстова ван богослужбене употребе треба прилазити из перспективе жанра утврђујући регистар употребљених синтаксичко-семантичких средстава и из перспективе језичке еволуције утврђујући иновације у односу на старословенски настале под утицајем вернакулара.

У другом раду под називом *Сīаīуs и њорекло констїрукције accusativus cum infinitivo у сīарословенском* (стр. 30–50) преиспитује се статус и порекло конструкције акузатива са инфинитивом у старословенском језику у ослонцу на теорију о развоју синтаксичке транзитивности у индоевропским и словенским језицима. Након разматрања синтаксичких и семантичких контекста употребе ове конструкције у старословенском, црквенословенском и словенским вернакуларним текстовима, ауторка разматра стање и у другим индоевропским језицима, како би на тако широкој историјско-компаративној основи, закључила да независна конструкција акузатива са инфинитивом у старословенском језику представља синтаксички калк грчког обрасца, док се конструкција акузатива са инфинитивом у функцији допуне може сматрати словенским језичким средством. Посебна пажња посвећена је употреби ове конструкције уз комуникативне, когнитивне и глаголе чињења у старословенском језику, уз објашњење њеног порекла као резултата међуодноса унутарјезичких процеса (ширење синтаксичке транзитивности) и језичког контакта (утицаја књижевног грчког или латинског на писани словенски идиом).

У трећем раду под називом *Ка дефинисању црквенословенскої језика нижеї сїишлa (на ѡмеру исказивања семантичке субординације)* (стр. 50–70) успоставља се теоријско-методолошки оквир у коме се истраживању језичких одлика нижег стила црквенословенског језика истовремено прилази из перспективе функционалностилске условљености употребе језика, као и из перспективе језичке еволуције. Ауторкина теоријско-методолошка разматрања емпиријски су проверена и потврђена кроз истраживање начина исказивања семантичке субординације на примеру српскословенског и рускословенског преписа Српске Александриде. У закључку рада истиче се како су у овоме домену уочене исте иновације, настале на основу заједничких развојних унутарјезичких процеса. Будући да су све уочене иновације надетничког карактера, ауторка закључује како се у домену исказивања семантичке субординације може говорити о постојању изонорме црквенословенског језика нижег стила, „са променљивим границама допустљивости већег или мањег броја варијантних форми и језичких елемената хронолошки и жанровски условљених“.

Друго и најобимније поглавље монографије под насловом *Синтаксичка норма и њена динамичност у шекспировима писаним српскословенским језиком* (стр. 71–186) доноси нам шест радова. У првом раду под насловом *Од књишкој ка вернакуларном: два начина језичкој изражавања у списима Свештоја Саве* (стр. 73–91) ауторка разматра употребу књишких, вернакуларних и неутралних језичких конструкција у три Савина списа: *Карејском ѿишћу*, *Жишћу Свештоја Симеона* и *Посланици ѿуману Сиригону*. Анализа је усмерена на хипотактичке конструкције којима се исказују темпоралност и атрибутивност, затим на начине исказивања императивности и будућности, као и на однос номиналног и вербалног начина изражавања. Ауторка закључује како се анализирани Савини списи, иако у основи писани српскословенским језиком, разликују међу собом по избору и фреквенцији употребљених језичких средстава. За језик *Жишћу Свештоја Симеона* истиче се како се одликује највећим процентом употребе номиналних средстава и стилски маркираних језичких елемената. У језику *Карејској ѿишће* доминирају стилски неутрална средства, а употреба књишких и вернакуларних средстава забележена је у мањој мери. Ауторка истиче како се у *Посланици сироденичком ѿуману Сиригону* бележи најмањи проценат номиналних средстава и књишких црта, уз највећи проценат употребе вербалних и вернакуларних средстава. Посебан допринос овога рада представља ауторкино истраживање још једног начина вертикалне раслојености српскословенског језика – прожимање црта књишког и вернакуларног регистра унутар исте реченице.

У другом раду под насловом *Прилој ѿознавању сакралној сћили српскословенској језика: ајсолућни датив* (стр. 92–110) најпре се доносе теоријска разматрања о функционалној раслојености српскословенског језика, а затим се истражују синтаксичко-семантичке, морфолошке и функционалностилске одлике употребе *ајсолућној датива*, синтаксичке конструкције карактеристичне за виши стил српскословенског језика, у делима средњовековне писмености сакралног карактера. Ауторка уочава синтаксичке и семантичке иновације у употреби апсолутног датива у сакралним текстовима српскословенског језика које чине да некада живо синтаксичко средство за исказивање семантичке субординације услед промене језичког типа губи своју системску улогу и постаје обележје узвишеног језичког израза. Функционалностилска анализа показала је како апсолутни датив представља стилско средство за дела наративног карактера, као што су хагиографије или описи преноса моштију као самосталних дела.

Трећи рад под насловом *Проучавање хипотактичких сјруктура и њихова улоја у расветљавању функционалностилске раслојености српскословенској језика* (стр. 111–132) представља синтезу ауторкиних истраживања хипотактичких структура на различитим текстовима српскословенског језика. И овоме раду најпре се детаљно излаже теоријско-методолошки оквир за истраживање функционалностилског раслојавања српскословенског језика, за којим следи теоријско и емпиријско истраживање употребе хипотактичких структура у српскословенском језику на корпусу три различита текста: *Живој Свештој Ђурила* (препис из 15. века), *Варуховој ѿкровења* (препис из 15. века) и *Срјске Александриде* (препис из 16. века). Након детаљне анализе употребе хипотактичких структура за исказивање атрибутивности, темпоралности, финалности и експликативности, ауторка даје квантитативни приказ резултата употребе номиналних и вербалних средстава у текстовима из корпуса. У закључку се истиче како сви испитивани текстови располажу сличним синтаксичким стратегијама, али и како се међу собом разликују у дистрибуцији и начину употребљених средстава, што води до даљег функционалног раслојавања језика. Ауторка уочава корелацију употребе номиналних средстава и одступања од нормe, као и већи проценат употребе вербалних хипотактичких структура у текстовима каснијег датума.

Функционалностилско раслојавање српскословенског језика посматрано кроз призму употребе хипотактичких структура, овога пута у српским преписима старозаветних и новозаветних апокрифа од XIV до XVIII века, истражено је у четвртом раду другог поглавља под насловом *Стйабилносй и динамика синйаксичке нормe срйскословенској језика у срйским йрейисима айокрифа* (стр. 133–152). Ауторка закључује како се стабилним одликама синтаксичке нормe српскословенског језика у испитиваним текстовима показују а) тежња ка вербалном начину изражавања уз очување оних номиналних средстава која имају упориште у вернакулару, б) редукована употреба књишких црта, в) одсуство вештачких конструкција које се у српскословенској епоси везују за ресавски период и стил *йлейеније словес*, г) употреба везника доминантно из књишког регистра, и д) тежња ка исказивању хипотактичког садржаја једноставним структурама које се приближавају вернакуларним моделима. С друге стране, ауторка запажа и иновације које нарушавају српскословенску норму чинећи је динамичном и редакцијски маркираном: а) формално понародњавање појединих књишких црта и б) употреба везника из вернакуларног регистра. Посебно истицање заслужује запажање да су иновације нарочито карактеристичне за текстове из западних и југозападних крајева штокавског подручја, у којима је због јачег додира са световном књижевношћу ренесансне инспирације постојао толерантнији однос према књижевнојезичкој норми.

Вредност претпоследњег рада другог поглавља под насловом *Синйаксичка анализа йоука /гномских исказа из Повесйи о Акиру Премудром (у йрейису из рукописа бр. 29 манастира Савине из 1380. г.)* (стр. 153–167) огледа се најпре у чињеници да доноси синтаксичку анализу једног типа текста коме у досадашњим истраживањима српске средњовековне писмености није посвећена посебна пажња. Ауторка истиче како важност језичког проучавања гномских исказа лежи у чињеници да су они производ колективног искуства, те да у великој мери могу одражавати разговорни језик одређене епохе. Синтаксичкој анализи гномских исказа у овоме рукопису ауторка приступа са аспекта њихове комуникативне функције разликујући исказе директивног, оптативног и асертивног типа. На основу проведеног истраживања може се закључити како се Акирове поуке разликују од средњовековних белетристичких наративних текстова по избору глаголских облика и специфичној реченичној организацији. У Акировим гномским исказима реализује се српскословенски језик прилагођен типу, намени и садржају текста, отворен за језичке иновације из вернакулара.

Последњи рад другог поглавља под насловом *Акйивни йарйиципйи у средњем сййилу срйске средњовековне йисменосйи: моућ йравац развоја срйској књижевној језика* (168–186) доноси морфосинтаксичку, комуникативну и стилску анализу активних партиципа у српскословенским наративним текстовима од XIV до XVII века кроз призму његове функционалностилске раслојености. На основу дистрибуције и фреквенције појављивања синтаксичко-семантичких реализација активних партиципима у анализираним текстовима ауторка издваја реализације заједничке књишком и вернакуларном тексту (употреба у функцији герунда и структуре са везником/партикулом и између партиципа и финитног глагола), а затим и реализације које имају чисто књишки карактер. Вредност рада посебно се огледа у систематизацији синтаксичко-семантичких реализација активних партиципа карактеристичних за нижи стил српскословенског језика: чешћа употреба неконгруентних активних партиципа у функцији адноминалног и адвербијалног детерминатора, повећана употреба партиципа и партиципских конструкција у функцији независног предиката, чешћа употреба кореферентног апсолутног датива и појава партиципа у форми номинатива унутар конструкције.

У последњем трећем поглављу монографије под насловом *Ка мешаном језику* (стр. 187–260) налазе се четири рада. У првome раду под називом *О іраницама српскословенској језика (жанр, іпросіор, време)* (стр. 189–193) ауторка сажето доноси теоријско-методолошки оквир у коме сагледава варијације у норми српскословенских језика и мешање српскословенског и српског језика у дијафазијској, дијатопијској и дијахронијској равни. Посебно истицање заслужују разматрања о дијатопијској варијацији српскословенске норме и постојању регионалних норми у оквиру штокавштине независно од државно-политичких и конфесионалних граница. Теоријско-методолошка разматрања из овога рада емпиријски су проверена на материјалу различитих текстова и описана у три рада која носе структуру последњег поглавља.

Рад *Језик слова Акира Премудрој из рукоіисној зборника НБС бр. 53* (стр. 194–213) доноси анализу најважнијих фонетско-фонолошких, морфолошких и синтаксичких одлика језика овога наративног текста са циљем утврђивања евентуалног мешања српскословенских и српских штокавских црта. Након пажљиво проведене филолошке анализе ауторка закључује како се наведене језичке црте мешају на свим нивоима језичке структуре стварајући својеврсни језички амалгам у коме су фонетско-фонолошке и морфолошке црте српског језика везане за општештокавске развојне тенденције до XV века. Овакав мешани или хибридни језик са функционалностилског аспекта близак је језику средњовековне нелитургијске наративне прозе у којем се у већој или мањој мери преплићу традиционални књижевнојезички обрасци са обрасцима карактеристичним за говорни језик или усмену књижевну традицију.

У раду *Номинација лица у ітри ірейіса Приче о Акиру Премудром* (стр. 214–236) ауторка проширује опсег својих истраживања на лексички ниво. Анализирана је номинација лица у српскословенском тексту профаног карактера како би се утврдило којем слоју лексике припадају анализирани именице, који творбени модели међу њима доминирају, које се иновације у том сегменту могу уочити у односу на старословенску епоху и да ли се могу уочити варијације у избору лексике и начину творбе међу преписима рукописа. Након речника, лексичко-семантичке и творбене анализе, те анализе лексичке спојивости, ауторка закључује како у испитиваним текстовима доминира лексика словенског порекла, те да на близкост творбених модела са дијалекатском базом сигурно утиче профани карактер текста, али и (југо)западна провенијенција рукописа.

У последњем раду трећег поглавља и последњем раду монографије са насловом *Понародњавање језика у Берлинској Александриди на синіаксичком нивоу* (стр. 237–259), ауторка је поставила себи циљ да истражи и упореди употребу инфинитивне фразе и хипотактичких везника у рукопису Берлинске Александриде и критичком издању Српске Александриде из 1985. године како би се стекла јаснија представа о томе у којој мери је језик Берлинске Александриде понародњен у овим сегментима синтаксичког система. У раду се закључује како се инфинитив у оба текста употребљава у истим синтаксичко-семантичким реализацијама, с тим што су књишке конструкције у језику Берлинске Александриде забележене у мањем проценту, а понекад замењене функционално конкурентном млађом синтаксичком структуром. Истраживање употребе хипотактичких везника ауторку је довело до закључка да се у оба текста чешће срећу везници из књишког регистра, као и да се у Белинској Александриди бележи већи проценат употребе вернакуларних језичких средстава. Коначно, према ауторкиним увидима, језик Берлинске Александриде, иако у основи српскословенски, у значајно мери је понародњен, а сам процес понародњавања спорије се дешавао на синтаксичком него на фонетско-фонолошком, морфолошком и лексичком нивоу.

Четврту целину монографије представља додатак под насловом *Прилози у коме се доноси схематски приказ синтаксичке структуре старословенског језика*, појмовник кључних термина употребљених у монографији, целовити текст *Приче о Акиру Премудром* из Зборника НБС 53, као и издање двају одломака из Берлинске Александриде. Посебно истицање заслужују прва два прилога помоћу којих се садржај монографије приближава и мање упућеним читаоцима, те омогућава њену рецепцију и међу студентима и заинтересованим колегама из других дисциплина.

У целини посматрано, монографија *Сему же сице бившу: о синџакси и језику српскословенских њексџова* Марине Курешевић представља изузетно значајан допринос проучавању српскословенског језика, посебно његове функционалности-ске раслојености на лексичком и синтаксичком нивоу. Књига је логички структурирана и складно компонована како на нивоу целине тако и на нивоу појединачних поглавља. Сва питања покренута у монографији научно су релевантна, као и дати одговори, до којих ауторка увек долази уз поштовање опште и посебне научне методологије, уважавајући, али и критички преиспитујући резултате досадашњих истраживања. Монографија *Сему же сице бившу: о синџакси и језику српскословенских њексџова* Марине Курешевић урађена је у најбољој традицији досадашњих истраживања српске и словенске средњовековне писмености, те као таква представља неозабилазан оријентир за све оне који се интересују за питања лексичког, синтаксичког и функционалности-ског устројства српскословенског и црквено-словенског језика.

Др Владимир Р. Поломац
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Одсек за филологију, Катедра за српски језик
v.polomac@filum.kg.ac.rs
Примљен: 25. новембра 2022. године
Прихваћен за штампу децембра 2022. године

UDC 811.163.41:81'374(082)(049.32)

МЕТАИСТОРИЈА ИСТОРИЈСКОГ РЕЧНИКА СРПСКОГ ЈЕЗИКА

(Јасмина Грковић-Мејџор, Исидора Бјелаковић и Марина Курешевић [ур.].
Историјска лексикографија српског језика. Нови Сад: Српска академија наука
и уметности [Огранак САНУ у Новом Саду] – Матица српска [Одељење за
књижевност и језик], 2021, стр. 399)

Трагови прошлости увек губе своју временску аутентичност у контакту са сваком новом перцепцијом и суштински се реконституишу као феномени перципирајуће садашњости. И док су сећања као трагови другог времена посве субјективна, будући заувек заточена у интрапсихичкој реалности, писани текстови имају своје постојане емпиријске оквире, који могу трансцендирати индивидуалност првобитне текстуалне креације. Међутим, ма колико писани текст био утемељен у интерперсоналном искуству, састваралачки процес његовог рашчитавања мора бити спутан субјективним ограничењима, онима која би се гадамеровском терминологијом

могла именовати као *сћајање хоризонта* (нем. Horizontverschmelzung). Пресликано на контекст филолошке анализе текста, осавремењивање прошлости као једини начин њеног поимања вишеструко је имплицативно: с једне стране, оно поставља проблем објективне интерпретације текстуалног ткива (ако би такво нешто у најстрожем смислу уопште постојало); с друге стране, оно истовремено прошлост чини релевантном за деиктичко *сага*, чиме се структуралистичка граница између дијахронијске и синхронијске лингвистичке перспективе потпуно уклања у корист њихове синергије.

Зборник *Историјска лексикографија српског језика*, објављен 2021. године у издању Огранка САНУ у Новом Саду и Одељења за књижевност и језик Матице српске, уредиле су Јасмина Грковић-Мејџор, Исидора Бјелаковић и Марина Курешевић као својеврстан записник са истоименог научног скупа одржаног 6. и 7. децембра 2019. године у Огранку САНУ у Новом Саду, а у координирању Огранка и Матице српске. Реализовани научни скуп представљао је интегрални део, тренутну рефлексију, али и теоријско-методолошку позадину актуелног екстензивног пројекта Одељења за књижевност и језик Матице српске под називом *Речник српског језика XII–XVIII века*, који је активан од 2013. године и који за свој дугорочни циљ поставља израду првог историјског речника специфично српског језика. Сваки историјски речник, у својој савременој концепцији, која своје експлицитне темеље има у 19-вековној западноевропској лексикографској пракси, требало би да понуди дијахронијски приказ једног лингвистичког ентитета тако што хронолошки линеарним редоследом бележи најстарију и све потоње (доступне) емпиријске потврде регистрованих лексичких јединица. Строго евиденцијално заснован, овакав тип лексикографског остварења високо је научно оптерећен, тежећи да буде максимално лишен интуитивних примеса; такође, аксиолошки примат који добијају забележене потврде лексемске употребе (па чак и над оним информацијама у оквиру једног речничког чланка какве су дефиниција или различити типови дескрипција) чини традиционални посао израде историјског речника надасве монументалним, утолико више што је неопходно претходно пажљиво тумачење историјског текста у коме је одређена лексема потврђена. Ако прихватимо пасовијанску идеју (идеју чији је можда најпознатији дисеминатор био немачки лексикограф Франц Пасов, али која му генеалогски далеко претходи) – врло утицајну у потоњој историјској лексикографској традицији, а вероватно пониклу у контексту немачког класицизма, током ког се језичка еволуција често метафорички разумевала у органским координатама – о историјском речнику као петрификованом животном путу лексема, онда бисмо зборник *Историјска лексикографија српског језика* покушали да, на истом трагу, одредимо као петрификовани животни пут израде историјског речника српског језика, као његову посебну *мџаисторију*.

Радови су у зборнику организовани у три тематске целине: (1) *Историјска лексикографија и етимологија*; (2) *Извори за историјски речник српског језика*; и (3) *Ка микросструктури историјског речника српског језика*. Први тематски блок уједно је и генеричког карактера и најдиректније се може извести на општелингвистички план; у њему је изложена оквирна структура историјског речника српског језика, елаборирани су различити корелативни аспекти српске историјско-етимолошке лексиколошко-лексикографске теорије и праксе, да би, такође, било указано на потребу за израдом специјализованог речника старосрпских личних имена, уз предлог његовог могућег изгледа.

Рад *Ка историјском речнику српског језика* Јасмине Грковић-Мејџор, под чијим се руководством одвија пројекат *Речник српског језика XII–XVIII века*, сагледава општа питања гледе макроструктуре будућег речника: потребу за његовом израдом осветљену и са могућег општекултурног становишта – будући да се историјски

речник може поимати не само као сведок језичког развоја већ и као особени траг одговарајућих социокултурних промена – и у контексту словенске историјске лексикографије; затим, дијахронијске и дијатопијске оквира референтног корпуса, као и различите критеријуме према којима корпус може варирати (временски, територијални и жанровски критеријум). Као есенцијалну методолошку оријентацију истакли бисмо инсистирање на апсолутно лингвистичкој основи одређивања припадности неког историјског документа речничком корпусу, који стога „није омеђен ни конфесионално нити у погледу писма” (стр. 16), па ни факторима религијске природе. С друге стране, померање лингвистичких оквира речничког корпуса у правцу комплементарних језичких система који су функционисали као књижевнојезички идиоми кроз различите фазе еволуције српског језика – у великој мери исти богати тематски разноврсним текстовима и каткада крајње специфичним лексичким слојевима, али и конструише додатне селекционе оgrade о којима треба водити рачуна током ексцерпирања лексичке грађе.

Како је од номиналне лексике речничком грађом фокусиран искључиво њен апелативни фонд, требало би да оними остану изван референтних граница датог лексикографског подухвата; међутим, Александар Лома у свом раду *Тойонимија као извор нейойвврђених лексема. Ка реконструкцији сйаросрйској лексичкој фонда: мојућностй и недоумице* деконструише махом унапред стабилно схваћену опозицију *аёлелайиви* : *оними* и проблематизује потенцијалну вредност коју адекватна топонимија може имати за историјски речник српског језика, при чему посебну пажњу треба обратити на микротопониме у повељама којима се ограничавају територијални поседи. Прилог Александра Ломе, иако примарно усмерен ка дефинисању једног конкретног речничког корпуса, зрачи општим теоријским могућностима које ма који покушај екстерне организације номиналне лексике могу релативизовати, барем у домену успостављања јасне разлике између заједничких и властитих именица. Јасна Влајић-Поповић и Марта Бјелетић, ауторке рада *Историјске йо-йиврге у ейшимоложким речницима срйској језика*, на примеру српског језика експлицирају чврсте релације које међусобно успостављају две сродне лексикографске дисциплине: етимолошка и историјска лексикографија. Док је прва унеколико усредсређенија на формални аспект лексичких јединица, на генезу њихових фонолошких ликова, друга је суштински заинтересована за животни пут речи на плану њихове семантике. Стога је својеврсно симбиотско преплитање ових двеју дисциплина обострано продуктивно, те би објављивањем историјског речника српског језика и „рад на тезаурусном ЕРСЈ [Етимолошком речнику српског језика] одмицао много бржим темпом” (стр. 55). Упоредо са прикупљањем апелативне номиналне грађе за историјски речник српског језика, активно се прикупља и антропономастичка грађа, од које ће бити сачињен специјализовани историјски речник српских личних имена; о потреби за израдом првог специфично српског историјског антропономастикона пише Владимир Поломац у свом раду *Речник сйаросрйских личних имена: од концепције ка мейодолојији*. Разматрајући прелиминарну концепцију будућег речника и пратеће теоријско-методолошке проблеме у вези са његовом (дугорочном) израдом, аутор се критички осврће на досадашњу словенску и српску ономастичку и лексикографску праксу, дефинише корпусни оквир и принципе ексцерпирања грађе, да би потом предложио речничку микроструктуру. Премда донекле рефлектује процесне етапе у изради дескриптивног историјског речника српског језика, прилог Владимира Поломца превасходно указује на немале специфичности које минуциозан рад на једном историјском антропономастичком речнику повлачи за собом, а које ни на који начин нису социокултурно специфичне, већ имају универзални карактер.

Извори за историјски речник српског језика, друга тематска целина зборника, умногоме је конкретнијег лексикографског предзнака, будући готово потпуно умрежена са специфичним лексикографским продуктом, историјским речником српског језика. Емпиријски проблеми који се намећу у напору данас неопходне дигитализације грађијски полиморфних рукописних и штампаних извора, при чему праксу никако не олакшава (мада коначни производ на сваки начин обогаћује) територијална и жанровска поливалентност текстуалних споменика, отварају низ теоријско-методолошких питања са којима је вредно упознати не само за (историјско)лексикографску тематику заинтересовану научну публику већ и шири спектар читатељки и читалаца, којима би се на овај начин могли приближити различити искуствени и на искуственим темељима поникли апстрактнији аспекти комплексног процеса продукције једног савременог (а уједно и) историјског речника.

Марина Курешевић, Тамара Лутовац Казновац, Александра Цолић Јовановић и Весна Бајић ауторке су рада *Рашићивање и пренос у електронску форму ћирилице грађе за историјски речник српског језика: недоумице и моћућа решења*, у коме представљају специфичне изазове са којима су се сусреле током рашчитивања и дигитализације одабраних рукописних и штампаних текстова различитих палеографских и ортографских традиција. Тежећи да, с једне стране, верно пренесу оригинални лик датог споменика, а да, с друге стране, остваре неопходну униформност дигиталног корпуса – чиме би исти, између осталог, био доступан и за друге врсте филолошких, лингвистичких и екстралингвистичких приступа – ауторке су предложили низ различитих модификација иницијално договорених принципа за преносење изворних текстова у електронску форму, које би својом применом омогућиле системско превазилажење одговарајућих препрека на које се наилази у непосредној суочености са креирањем електронског фонда историјског језичког материјала. Територијално условљеним специфичностима текстуалних споменика и њима мотивисаним особеностима у погледу прикупљања, тумачења и приређивања грађе за историјски речник српског језика посебну пажњу поклањају радови *Искусџва у сабирању, рашићивању и приређивању грађе из Црне Горе (на основу рада на џашићровским исџравама)* ауторке Јелице Стојановић и *Осврџ на џисану ријеч са џросџора Босне и Херцџевине (XII–XVIII в.)* ауторке Зорице Никитовић. Комплементарно, жанровски параметар текстуалног раслојавања као предуслов за наградњу специјалних лексичких слојева (који би искључивањем докумената као што су српски путописи из 17. и 18. века, или *Хиландарски медицински кодекс*, или српска издања библијских књига унутар одговарајућих временских граничника – остали без поткрепљујућих лексема) нарочит је предмет прилога *Пуџоџиси као извор за израду речника српског језика XII–XVIII века* ауторке Ирене Цветковић Теофиловић, *Медицински сџиси као извор за историјски речник српског језика* ауторке Надежде Јовић и *Обрада џредсџандардне библијске лексике у историјским речницима оџисноџ џиџиџа* аутора Владана Јовановића.

Последњи тематски сегмент зборника, *Ка микросџрукџури историјског речника српског језика*, обухвата радове посвећене концепцији парадигматског речничког чланка будућег лексикографског остварења: он пружа могуће оптималне одговоре на питања идентификације и формирања речничких одредница, представљања граматичких информација у речничком чланку, затим и питања лексикографске обраде граматичких речи, као и структуре речничке дефиниције или хијерархизације лексемских значења и сл. С обзиром на то да је будућност речника као традиционално мануелног феномена надасве дигитална (мада речници у форми књиге и даље имају своје аутентичне вредности, међу којима је можда најаутентичнија она која се тиче случајног открића *нових речи* [енг. serendipity]), један од

најважнијих проблема израде савременог историјског речника српског језика тиче се управо његове дигитализације.

Ослањајући се на већ постојеће дигитализоване примерке руског, холандско-фризијског и пољског историјског речника, а указавши претходно на несумњиве предности нелинеарног писања и претраживања речника у електронском контексту (од којих је, свакако, најзначајнија временска економичност, премда јој може конкурисати могућност једноставног уношења накнадних измена, или могућност претраживања према различитим критеријумима итд.), Снежана Петровић и Соња Манојловић у свом раду *Начини моделирања одредница историјских речника у дигиталном окружењу* излажу оперативни модел микроструктуре дигиталног речничког чланка, усаглашен са препорукама *Иницијативе за обележавање текста* (енг. Text Encoding Initiative). Коауторски прилог Александра Ломе и Жељка Степановића под називом *Рударски законик дејоџа Сјефана Лазаревића: модел лексикографске обраде* указује на велики значај који за историјски речник српског језика може имати епонимни правни документ (који је већ подлегао дигитализацији и лексикографској обради у оквиру пројекта израде *Етимолошкој речник српској језика* при Етимолошком одсеку Института за српски језик САНУ), пре свега у погледу своје богате лексике, која каткада представља најраније (а некада чак и једине) потврде одговарајућих лексема; такође, аутори нуде и потенцијално узоран пример лексикографске обраде овог споменика, који би требало да омогући „пуно вредновање лексичког блага које он садржи” (стр. 270). Оделите аспекте микроструктуре парадигматског речничког чланка нуде најпре прилози *Идентификација и формирање одредница у српском историјском речнику* аутора Виктора Савића и Александра Милановића и *Граматицке информације у историјском речнику српској језика: полазни принципи* ауторке Марине Курешевић. Док се првим прилогом истиче потреба за уједначеном транскрипцијом у функцији својерсног моста између различитих граfiјско-ортографских традиција које одликују постојећи текстуални корпус и истовремено промовише структурно најпрозирнија потврђена формална варијанта одређене лексеме као речничка одредница (која би у идеалном случају била и најстарија, при чему би се остале регистроване формалне варијанте ограничиле на статус упућивачких одредница), други прилог предочава полазне принципе обележавања морфосинтаксичких података у оквиру једног речничког чланка, изведене на компаративној основи досадашње словенске историјсколексикографске праксе.

Лексикографска обрада граматичких речи, које прототипично представљају затворене лексичке класе (предлози, везници, заменице итд.), од посебне је научне важности за један историјски речник будући да *савремена* лингвистика у свом (додуше, према већ помало анахроном схватању) мејнстрим домену синтаксичких истраживања његову вредност превасходно црпи у генези (тј. граматикализационом животном путу) управо лексичких јединица функционалне природе. Стога рад *Лексикографска обрада граматичких речи у историјским речницима* Слободана Павловића има за лингвистичку публику егземпларни карактер, и то на два начина: аутор испрва нуди компаративни увид у корелативно стање у словенској историјској лексикографији, да би потом представио адекватну полазну структуру лексикографског чланка посвећеног координатору а у будућем српском историјском речнику. Изналажењу најоптималнијег структурног модела речничке дефиниције и питањима хијерархизације лексемских значења у организацији једног полисемичног речничког ентитета посвећен је рад *Дефинисање лексичкој значења у историјском речнику српској језика* ауторки Јасмине Грковић-Мејџор и Исидоре Бјелаковић. Иницијалном презентацијом разноврсних лексикографских приступа дотичним

проблемима, ауторке истичу неопходност комбиновања различитих дефиниционих типова приликом израде будућег речника: и дескриптивног, и синонимског, и комбинованог; притом, неизоставна је и упућеност на одговарајућа етимолошка достигнућа у организацији семантичких информација, пошто она доприносе адекватном разумевању семантичког развоја конкретних лексема.

Трећу тематску целину (али и целину зборника) затвара умногоме холистички рад *Предлој микроструктуре историјског речника српског језика* Исидоре Бјелковић, који се продуктивно осврће на све претходеће му сабране прилоге, чинећи их тако у најдиректнијем виду практично плодоносним, и то конципирајући потенцијално најрепрезентативнију и најинформативнију микроструктуру српског историјског речника. Заправо, ауторка можда на најпримеренији начин закључује уређени зборник радова управо својим сублимирајућим прилогом, који у малом рефлектује бројне и разнолике карике теоријско-методолошко-практичног процеса који би напослетку изнедрио прво специфично српско лексикографско дело историјског карактера.

У дослуху са наизглед апартним уводним пасусом овог приказа, додали бисмо само следеће. Књига које се овом приликом спомињемо, иако својом основом уроњена у историјски аспект лексикографије једног конкретног природног хуманог језика – српског, своју вредност, како нам се чини, превасходно налази у вољној гипкости (синегдохално схваћеног) читалачког ока, а међу својим дивергентним потенцијалима, којима би се у исти мах могла дотицати и савремених лексикографских, лексиколошких, филолошких и општелингвистичких питања, чинећи тако мерљиву детерминанту времена мање значајном, а прошлост донекле еквивалентну садашњости.

Мсп Лука З. Николић

Студент докторских академских студија

Универзитет у Новом Саду

Филозофски факултет

Одсек за српски језик и лингвистику

Др Зорана Ђинђића 2, 21000 Нови Сад, Србија

pureexpressionlessness@gmail.com

Примљен: 4. септембра 2022. године

Прихваћен за штампу септембра 2022. године

СПОМЕН ВЕЛИКАНУ СРПСКЕ КУЛТУРЕ ЈОВАНУ МУШКАТИРОВИЋУ И ЊЕГОВОЈ ПОЛИТИЧКОЈ И ПРОСВЕТИТЕЉСКОЈ МИСЛИ

(Јован Мушкатиновић. *Нацрт српској меморандума врховној власици*. Превод и транскрипција са славеносрпског: Драгиња Рамадански, Рашко Рамадански. Уредник и писац предговора: Рашко Рамадански. Културно-историјско друштво „Јован Мушкатиновић“: Сента, 2019; 73 стр.)

Крајем 2019. године светлост дана је угледало још једно издање дела српских просветитеља. Овога пута се ради о тексту историјско-политичке садржине Јована Мушкатиновића (1743–1809) под називом *Нацрт српској меморандума врховној власици*, из 1790. године. Уредник ове књиге је Рашко Рамадански – председник Културно-историјског друштва „Јован Мушкатиновић“ из Сенте, чије је ово, такође, прво штампано издање. За прилагођавање и превођење овог дела са славеносрпског на савремени српски језик заслужни су Рашко и Драгиња Рамадански, некадашња професорка Филозофског факултета Универзитета у Новом Саду.

Јован Мушкатиновић свакако спада у најзначајније српске просветитеље и (пре)носиоце интелектуалне мисли свога доба. Осим чињенице да се сматра првим дипломираним српским правником, он је аутор неколико просветитељских и полемичких текстова различите тематике, попут *Крајкоје размишљеније о праздници* (1786), *Крајкаја размишљенија о средствима чрез која [...] усељену скупоћу удаљити* (1805) итд. Његовим најпознатијим делом се вероватно сматрају *Причине илишци по просишому пословице* (1787), које представљају опширну збирку сакупљених народних умотворина (пословица, изрека и сл.). Оне су издате чак неколико деценија раније од истих Вука Стефановића Караџића, а познато је да су му неретко служиле као узор.

Нацрт српској меморандума врховној власици Мушкатиновићево је за живо-та необјављено дело, које заправо обухвата текст његовог говора одржаног на Темишварском сабору 1790. године. Први пут оно је (непотпуно) публиковано у часопису *Српски Сион* 1905, а допуњена верзија нашла се у оквирима зборника *Темишварски сабор 1790* из 1972. године (в. стр. 9).

Овде тематизовано, најновије издање *Нацрта* представља његов први превод на модерни српски језик. На почетку књиге, у предговору, уредник даје историјске оквире њеног настајања – Темишварски сабор, који према његовим речима „спада у најзначајније српске народно-црквене саборе“ (стр. 7). Иако су се Срби у Хабсбуршкој монархији током читавог осамнаестог века борили за своја права, овај догађај може се сматрати једним од крупнијих резултата те њихове борбе. Сабор је дозволио аустријски цар Леополд II и на њему су се српски прваци окупили, како би осмислили начин за побољшање свог положаја у угарској држави. Већ од Велике сеобе 1690. године, када су ван сваке сумње постали важан фактор у Монархији, а посебно у Угарској, као њеном саставном делу, Срби су имали потешкоћа да остваре своја права стечена Привилегијама. Темишварски сабор је тако имао за циљ изналагање решења ових спорних питања и дефинисање српске позиције и стратешких циљева у односу са Бечким двором, а посебно са мађарским племством.

Као један од припадника интелектуалне елите, Јован Мушкатиновић је у *Нацрту српској меморандума* изнео аргументе, са правног становишта, за које је

сматрао да говоре у прилог захтева које је планирао да поднесе у име свог народа. На мноштву примера је приказао дотадашње српско-мађарске културне и историјске везе, почевши од брачних веза средњовековних владарских династија па прелазећи даље на одломке из њихове заједничке историје. Мушкатиновић се најоштрије противио виђењу према коме су Срби у Угарску дошли тек у 15. веку, што би их чинило мање подложним за остваривање права на овим територијама. Иако је генетско порекло Срба и Мађара различито, они су, према његовом мишљењу од давнина имали стабилне и јаке везе. Наводи бројне случајеве у којима су Рашани били палатини на Мађарском двору, као и случајеве када су српске принцезе постајале мађарске краљице. Такође, неки од најзначајнијих мађарских војсковођа су били српског порекла, чиме Мушкатиновић показује стечене заслуге свог народа и истиче контраст у пожртвованости и оданости Срба са једне и недовољно разумевања за њихове потребе од стране Мађара са друге стране. На овај начин он је желео да скрене пажњу мађарског Сабора на значајну улогу српског народа у мађарској историји и покаже, како су Срби били фактор у усмерењу њихове националне политике и спровођењу војне силе.

Немала пажња је посвећена и личностима и догађајима из новије историје, након Велике сеобе. Као пример лошег опхођења Бечког двора према првацима из српског народа наводи се трагична судбина грофа Ђорђа Бранковића (1645–1711), који је, према Мушкатиновићевом резону противправно, затворен од стране бечких власти. Он након тога представља (што је од изузетног значаја као сведочанство о историји Срба у Хабсбуршкој монархији) кратку историју српске борбе за остваривање Привилегија, датих још за време цара Леополда I. Како је, након смене власти на Бечком трону, сваки нови владар морао изнова да потврди и призна српске Привилегије, борба за остваривање овог права била је тешка и увек неизвесна. *Пашенић о шолеранцији* цара Јозефа II наводи се као документ који је могао обезбедити Србима бољи положај у Монархији, али су услед његове смрти шансе за то биле драстично смањене.

У другом делу књиге, односно Мушкатиновићевог излагања, истичу се захтеви са српске стране, упућени Сабору и Бечком двору. Од њих се тражи иницијално да, на основу свега наведеног, осигурају српске Привилегије, тако што ће им дати статус закона – чиме би се избегла потреба за њиховим поновним признавањем приликом сваке смене власти. Потом су набројани сви захтеви. Они су распоређени у 35 чланова, од који су поједини подељени на неколико ставова. На основу броја чланова и њихове садржине приметно је да су ови захтеви били максималистички, како се вероватно није очекивало да сви буду испуњени. У глобалу се може рећи да се неки од њих тичу верских слобода (односно, слободног упражњавања православних пракси и обичаја), а неки финансијских (укидања одређених давања држави, бољег издржавања Цркве и црквених лица и сл.) и административних питања (права на бирање своје локалне власти, учешћа српских представника у Сабору итд.). Приликом навођења разлога за испуњавање ових захтева, Мушкатиновић се сваки пут изнова позива на морални аспект вишевековних односа Срба са Монархијом и њихову оданост истој. Након свих 35 чланова, он закључно аргументује и да је поштовање српских права у интересу свих осталих (па и владајућих) народа, како доприноси стабилности царства у целини. На крају се налази списак докумената који су приложени као доказни материјал и сведочанство о тачности свих тврдњи наведених у првом, историјском делу књиге и легитимности Привилегија.

За издавање овог дела од велике вредности заслужно је Културно-историјско друштво „Јован Мушкатиновић“. Ово младо удружење, основано у Сенти (родном месту Јована Мушкатиновића) бави се већ неколико година промоцијом културног

стваралаштва просветитеља чије име носи, али и других историјских личности које су оставиле трага у српској историји. *Нацрт српској меморандума врховној власи* њихово је, као што је већ истакнуто, прво штампано издање и допринос у домену националне делатности.

И заиста, ово дело се може сматрати једним у низу извора који позитивно сведоче о нашој историји и борби српске интелектуалне елите касног 18. и раног 19. века за ускраћивања им права. Историчарима оно пружа податке неопходне за осветљавање догађаја и природе односа Срба у Монархији са владајућим народима, док остале читаоце надахњује ванвременским духом просветитељства и напредне мисли.

Мср Александра Ј. Брајовић

Бечки универзитет

Филолошко-културолошки факултет

Институт за славистику

Spitalgasse 2-4/Hof 3, 1090 Wien, Österreich

aleksandragagic6@gmail.com

Примљен: 4. маја 2022. године

Прихваћен за штампу маја 2022. године

UDC 016:811.163.41'28(049.32)

ВРЕДАН ПРИЛОГ КОРПУСНОЈ ДИЈАЛЕКТОЛОГИЈИ СРПСКОГ ЈЕЗИКА

(Бранкица Марковић. Ка индексирању дијалекатских текстова публикованих у Републици Србији. *Српски дијалектолошки зборник* LXVII, 2020, стр. 413–528)

У ери нагомиланих научних информација свака њихова систематизација олакшава истраживачу даљи научни рад. Библиографије су у том погледу изузетно корисне. Рад који је предмет приказивања представља особен библиографски прилог у српској дијалектологији – библиографски прилог који пописује и описује дијалекатске текстове, односно грађу објављену у Републици Србији у периоду од почетка XX до друге деценије XXI века (од 1905. до 2017. године, закључно с том годином). Прегледане су ауторки доступне релевантне научне и стручне публикације и у обзир је узета само акценгована грађа.

Приликом прегледа грађе ауторка је уочила извесну неуједначеност у финалном изгледу дијалекатских текстова, због чега њиховом индексирању претходи приказ новије литературе која са бави питањима значаја, изгледа и других могућих нивоа анализе (штампаних) дијалекатских текстова, као што је то текстуално-прагматичка анализа (стр. 414–416).

Дијалекатски текстови иницијално су разврстани на основу тога да ли представљају прилог раду, односно монографском опису / речнику одређеног говора или самосталну целину, те су издвојене три групе: А) дијалекатски текстови уз које није дат опис грађе (стр. 416–426), Б) дијалекатски текстови уз које је дат делимичан, краћи или дужи, опис грађе (стр. 427–464), В) дијалекатски текстови приложени у монографијама и речницима (стр. 464–485). Унутар сваке групе библиографске

јединице су наведене хронолошким редом, а у оквиру исте године узбучене су према презимену аутора дате јединице. Треба истаћи да се овде даје, на преко шездесет страна, извесна анотирана библиографија. Наиме, ауторка наводи и основне информације које се пружају о дијалекатском тексту, као што су пункт из којег потиче, време када је забележен, жанр / теме разговора (нпр. тзв. везан говор, клетве, загонетке и др.), релевантни подаци о информаторима од којих је добијена грађа (порекло, старосна доб и др.).

Након овако устројеног библиографског пописа дијалекатских тестова следи попис истих по дијалектима (стр. 485–502). Овај сегмент ауторкиног прилога изузетно је користан за будућа дијалектолошка истраживања простора са којег потиче публикована дијалекатска грађа и пружа увид и у обим доступног дијалекатског корпуса, будући да се овде наводе само стране које заузимају дијалекатски текстови.

Надаље, ауторка пописује прегледане изворе (стр. 502–508), а потом наводи регистар пунктова из којих потиче пописана дијалекатска грађа, разврстаних по дијалектима (стр. 508–526). Рад је, на крају, обogaћен и регистром аутора (стр. 526–528).

Овим прилогом знатно је олакшан рад истраживачима српског дијалекатског простора и пружено добро полазиште за изградњу целовитог електронског дијалекатског корпуса српског језика, који би обухватао све дијалекатске типове српског језика. Израда електронске библиографије у оквиру својеврсне макроструктуре корпуса, која би се тицала основних информација о корпусу, тј. метаподатака, или независно од корпуса, са могућностима које нам пружа електронска корпусна лингвистика, као што је то претраживање према различитим параметрима, представљао би даљи значајан корак у развоју корпусне дијалектологије српског језика, који би омогућио да се лакше и чешће ажурира.¹

Др Данка Г. Вујаклија

Универзитет у Новом Саду

Филозофски факултет

Др Зорана Ђинђића 2, 21000 Нови Сад

dankaur@ff.uns.ac.rs

Примљен: 24. јануара 2023. године

Прихваћен за штампу јануара 2023. године

¹ У изградњу таквих корпуса већ се кренуло, али, с обзиром на то да је реч о раду појединаца, радило би се о корпусима парцијалног типа, који обухватају поједине дијалекатске идиоме, за одређене нивое анализе (в. радове Теодоре Вуковић: <<https://uzh.academia.edu/TeodoraVukovi%C4%87>> 19. 01. 2023).

КУЛТУРНА И ДУХОВНА РИЗНИЦА СРПСКОГ ПРОСВЕТИТЕЉСТВА

(*Encyclopedia Dositheana*. Никола Грдинић (ур.). Културни центар Војводине „Милош Црњански”, Нови Сад, 2021, 499 стр.)

Када посматрамо концепте знања који су актуелни и блиски модерном човеку, мит о целовитом, умирујућем енциклопедичном знању којим је могуће овладати, делује превазиђено и у извесној мери наивно. Имајући у виду да је управо такав концепт највише промовисан у епоси просветитељства, потреба да се сачини енциклопедија о Доситеју Обрадовићу, а самим тим и о просветитељству, не делује ни најмање наивно, већ вишеструко изазовно. Питање: „Зашто читати Доситеја?” заузимало је чак и семантички прегнантна места какво је наслов књиге Душана Иванића из 2015. године, а од тада је објављено неколико импозантних студија о српском просветитељу какве су, на пример, књиге Персиде Лазаревић Ди Ђакомо, Монике Финк и Драгане Грбић, чиме се јасно показује да интересовање за Доситеја Обрадовића ни у новије доба не јењава. Зашто читати класике какав је, засигурно, и Доситеј Обрадовић, питање је на које нема дефинитивног ни коначног одговора, и у томе је и његова важност. Драгана Вукићевић на основу Иванићевог интерпретације да се класиком не постаје, већ опстојава, разумно закључује да би, без преиспитивања „зашто читати?” класици постали „културни фосили” који би опстојали само као симболи. *Encyclopedia Dositheana* већ познато Иванићево питање трансформише у: Зашто читати Доситеја и зашто читати о Доситеју? Замишљена као покушај целовитог и систематичног прегледа најважнијих знања о Доситеју Обрадовићу и књижевно-културном и историјском контексту у којем је живео и стварао, енциклопедија објављена прошле године у издању Културног центра Војводине „Милош Црњански” нуди обиље корисних информација које се, правилно и пажљиво прочитане, претварају у путоказе у бољем разумевању Доситеја и његовог дела.

Након општег оквира о појму просвећености и европском и српском просветитељству, енциклопедија се дели на четири дела: први обухвата сва дела Доситеја Обрадовића, укључујући и његову преписку и записе, други носи назив Места, и дели се даље на одреднице које ближе објашњавају путовања и њихово значење за Доситеја, као и на градове које је Доситеј посећивао и у којима је живео и стварао. Трећи део је посвећен људима који припадају истом културноисторијском или духовном кругу којем је припадао и Доситеј, док четврти објашњава појмове који се неизоставно везују за његово деловање. Поред ових, јасно одељених целина, на почетку се налазе и предговор уредника Николе Грдинића, списак сарадника и списак скраћеница, а на крају додаток у виду беседе Ненада Љубинковића која на фин начин заокружује разматрања о путу којим нас је повео Доситеј. Беседа, такође, кореспондира са другим делом предговора у коме се промишља о два културна модела у нововековној српској историји, при чему се јасно даје до знања да нема радикалне одељености, већ је, историјски, разлика аналогна. У предговору се врло концизно истичу намере уредника и сарадника и смернице којима су се водили при изради сваке одреднице. То су, пре свега, информативност, једноставност, објективност, али и вредновање, као и добро разликовање битног од небитног. Занимљиво је да су одреднице сложене на атипичан, односно ређи начин, по тематским целинама,

а не азбучним или абecedним редоследом. Тиме се постиже кохерентност и целовитост, имајући у виду да се енциклопедија, након почетног, неопходног контекстуализовања, заиста може читати од почетка до краја, као књига о Доситеју и просвећености. Начело које се поштује при слагању одредница јесте хронолошко низање: дела се нижу према времену настанка и објављивања, места према линији кретања, а људи према времену сусретања, док је последњи одељак о појмовима сложен азбучно. Енциклопедија, дакле, испуњава своју улогу уџбеника, односно приручника у стицању знања о просвећености у европским и српским оквирима, као и о делу и животу Доситеја Обрадовића. Истовремено, она је и много више од тога. Дескрипција је само почетни ниво одреднице који се луцидним коментарима и аналитичким приступом теми вишеструко превазилази. На тај начин енциклопедија постаје корисно и занимљиво штиво и за лаике, и за врсне познаваоце Доситејевог живота и стваралаштва.

Списак литературе након сваке одреднице представља ризницу података о најновијим научним резултатима у вези са просветитељством. Ту су, такође, и најбоље студије о Доситеју Обрадовићу, есеји и чланци који су добили своју потврду у времену, и имена аутора који су темељно и студиозно током година изучавали дела српског просветитеља. Драгоцени прилози су и фотографије које илустративно допуњавају одреднице. Углавном су то насловне стране првих издања Доситејевих дела, грбови и некадашњи изглед градова које је посеђивао, као и слике његових савременика које прате текст сваке одреднице. Посебну тежину носе фотографије два Доситејева записа које су приказане уз напомену да је *Псалтир* са записом постао приватно власништво Петра Стојадиновића, чиме је рукопис сачуван: 1943. године комплетну хоповску библиотеку са манастирском архивом спалиле су фашистичке војне јединице НДХ. Коментари које откривају судбину Доситејево оставштине нису тек у функцији успутних напомена, они имају дубљи значај за разумевање каква је прошлост, а каква садашњост Доситејевог дела у нашој култури, што нас у великој мери усмерава у правцу жељене будућности. Податак да је осамдесетих година двадесетог века назив школе у Плавну промењен у „Вељко Влаховић”, иако је „од памтивека” носила име првог Карађорђевог министра просвете, најжалост, не зачуђује. Истражујући даље, наилазимо на сведочанство о немару који траје, те школе у Плавну, иако су једне од ретких које у „Олуји” нису запаљене или порушене, 2014. године служе за чување сена. Наду враћа чињеница да је прошле године, на иницијативу мр Милорада Кураице, који је и написао одредницу о Плавну за енциклопедију, обновљена кућа у којој је Доситеј Обрадовић боравио током учитељевања у овом крају. На тај начин, и сама одредница добија нови смисао борбе против немара и заборава који прете да подрију фигуру Доситеја Обрадовића у српској култури.

Окренутост проблемима садашњице као један од главних постулата просвећености постављена је и као један од водећих принципа при изради одредница. Свест да је просветитељски пројекат о изласку из малодобности „пројекат окренут будућности, [и] за који су се, можда, тек у нашем времену стекли услови да се оствари”, у значајној мери утиче на обликовање текстова. Мото просвећености: „*Sapere aude!* Имај храбрости да мислиш!” актуелан је као захтев и у нашем времену, посебно када се има у виду стално растући утицај политичких, идеолошких и медијских манипулација на човека. Дело и лик Доситеја Обрадовића тумаче се на начин који и данашњем читаоцу помаже да се „усуди да мисли”, те су тако посебно занимљиве одреднице у којима се успоставља аналогија између некада и сада, уз вредновање предности и једног и другог времена. Један од најбоље написаних делова енциклопедије јесте целина о путовањима. Сличност између модерних туристичких путовања и „препуштања задовољству посматрања непознатог” којег се није лишавао

ни сам Доситеј, као и однос пословног човека према путовањима који постоји и у Доситејево, и у наше време, помаже да читалац успостави везу између прошлог и актуелног. На таквој подлози још јаче се истиче први тип Доситејевог односа према страном. То је сазнавање, „проницање у друго емпатијом и рационалним сазнавањем”, али тако да се и сопствена култура сагледа из друге перспективе, да би се затим у њу унели елементи страног који су били фермент промене. Имајући у виду да је имаголошки научни дискурс врло актуелан, као и да је у данашње време однос према страном неретко сведен на идентификацију са другим до потпуног утапања, делује да је критичко промишљање о овој теми неопходно, посебно младима, при чему је пример Доситеја Обрадовића свакако узоран. У одељку о путовањима издваја се по привлачности и тема естетизације путне линије, што је изврсно допуњено сликом, односно композицијом састављеном од четири ротацијом добијена облика Доситејеве путне линије која се подударају.

Овакви иновативни ауторски упливи у текст одреднице нису реткост, а посебно су занимљиве анализе песама, не само Доситејевих, већ и истакнутих стихова Јована Рајића и Захарије Орфелина. Подробна, а живописна анализа открива различите врсте алегорije, које на тај начин постају разумљивије и лакше препознатљиве и у другим текстовима. Постојање одреднице у одредници, као што је то случај са типологијом алегорije у параграфу о теорији уметности, доприноси међусобној повезаности одредница и њиховој изукрштаности, чиме се стиче утисак да се добија много више него што је формално понуђено. Фине линије повезаности налазе се свуда у књизи, те се тако, на пример, Шилерова расправа *Наивно и сенциментално јесеништво* (1795–1796) повезује са старим проблемом познатим још у поетолошким расправама антике о ентузијазму и вештини, односно мимезису и стварању према идеји у своме духу. Приметно је да се при анализи Доситејевих дела курзивом издваја однос према стварности, према публици, и према делу, али и однос према изворима. Тако се, без непотребног рашчлањивања одредница, наглашава оно што је посебно важно и на шта треба обратити пажњу при читању. Сличну функцију има и понављање цитата из Доситејевих дела у више одредница, или варирање одређених ставова који су важни за разумевање његове позиције у оквиру просветитељства. Занимљиво је да репетитивности има врло мало, тако да се енциклопедија може читати од почетка до краја без замора, као целовито дело. Примећује се непосредност у исказу, одсуство сувопарности и крутости какве се некада налазе у делима сличног типа, и тежња да се сваки појам богато илуструје, било фотографијом, скицом, или табелом, било ефектним примерима из књижевних дела.

Пример оштроумља, односно акутеце јесте згодан подсетник на Доситејевудомишљатост и лепоту његовог стила, али и прилика да се читалац подсети барокног естетско-сазнајног значаја акутеце као погледа на свет, где се уочава свеопшта повезаност удаљених и опречних појава. На тај начин се и Доситејев живот и дело могу посматрати из перспективе која је комплекснија јер је онеобичена и освежена новим сазнањима и увидима. Тако, на пример, и одредница о филантропији није сведена на просту опозицију шта је филантропија била некада, а шта је сада, већ се врло проницљиво допире до важних истина о томе зашто нам је Доситеј Обрадовић потребан у данашњем времену. Промењена улога филантропије у 21. веку са продором неолиберализма на контрастној подлози истиче чистоту Доситејеве интенције: поштовање моралних и етичких начела и свесни рад на хуманизацији и буђењу „општељудског” у сваком човеку. Циљ је аутентично самоостваривање сваке индивидуе што би на концу донело корист целокупном човечанству. Тодор Куљић констатује да оно што је у социологији дуго била антитеза између заједнице и друштва, отуђења и прогреса, у 21. веку постаје антитеза између хуманизма и филантропије, револуције и транзиције, природног и позитивног права. Концепт енциклопедије је

такав да читаоцу омогућује да лако уочи постојање не тако суптилних разлика између ових појмова, при чему се човекољубље уздиже до најпожељнијег интегративног појма за побољшање карактера и даље преношење позитивног утицаја на цео народ.

Имајући у виду да је *Encyclopedia Dositheana* прва персонална енциклопедија о неком писцу у нашој култури, и да се на њој радило дуги низ година, али у дисконтинуитету, није необично да се оваквом подухвату могу наћи и замерке. Највећа замерка би се могла упутити на рачун неуједначености одредница, и у квалитету, и у форми. Наиме, у одредницама о градовима нема заједничких елемената сваке одреднице, већ су поједине одреднице, каква је, примера ради, и она о Лајпцигу, написане врло исцрпно и детаљно, док су друге несразмерно краће, без објашњења које би се крило у чињеници да се местима у којима је Доситеј боравио мање времена поклања и мање пажње, и обрнуто. Слична логика недостаје и у одељку о људима, при чему су, уопште узев, сама идеја и реализација добре толико да привлаче израду биографског речника о знаменитим Србима 18. века, који би сасвим солидну подлогу нашао у овој целини енциклопедије. Један од темељних ставова који се поштује у енциклопедији јесте да се расправа о вредности Доситејевих дела не може заменити расправом о његовим изворима. Овакав принцип значајно доприноси квалитету одредница, међутим, на појединим местима фокус се помера са општих одлика и вредности дела на детаљну дескрипцију, од стране до стране, што делује излишно, а на моменте и заморно. Грешка која се поткрала је и да је Орфелин некада Захарија, а некада, неправилно, Захарије. Овакав и слични недостаци могу се поправити у наредним издањима енциклопедије, без већих ревидирања њене садржине и мењања концепције.

Драгана Грбић у својој монографији о делу Доситеја Обрадовића у европском књижевно-културном контексту, користи термин *доситејологија* да означи немалу рецепцију о Доситеју, и то не само у нашим научним оквирима. *Encyclopedia Dositheana* јесте ипак леп и редак догађај не само за доситејологију, већ и за целокупну српску књижевност и културу. Рedefинисати „незавршени пројекат просветитељства” у наше време и повезати га са проблемима садашњице наслања се директно на реактуализацију Доситејевог дела чији је антиципаторски потенцијал вишеструко наглашен у енциклопедији. Систематски и плански рад на њеној изради показује се као пример који треба пратити како би се књижевни и културни 18. век код Срба сачувао од заборава и постао доступан широј јавности, што је будућност којој треба свесно и недвосмислено тежити, а не препустити је повременим драгоценим појединачним напорима приређивача и научника. Енциклопедија која ће бити корисна и ученику који се тек упознаје са Доситејевим текстовима, али и онима који у складу с његовим вредностима већ дуго живе и стварају, представља више од споменика његовом лику и делу. То није крута, завршена целина, омеђена на једно доба или једну личност. Реставрација Доситејеве индивидуалне поетике и опште културне идеологије просветитељства наставиће се у наредним издањима енциклопедије, са циљем да се доситејевски културни подухват сагледа у свој својој дубини и ширини, а затим и достојно афирмише. У том смислу енциклопедија добија вредан задатак да буде културни и духовни оријентир на путу којим би сваки нови нараштај српских културних прегалаца требало да крене.

Мр Сања П. Перић

Филозофски факултет у Новом Саду

Одсек за српску књижевност и језик

sanjaperic3223@gmail.com

Примљен: 10. јула 2022. године

Прихваћен за штампу јула 2022. године

РАЗВОЈНИ ПУТ ХАНДКЕОВЕ НАРАЦИЈЕ

(Anđelka Krstanović. *Peter Handke. Auf dem Weg zum Erzählen*. Baden-Baden: Tectum Verlag, 2021, 201 Seiten)

Година 2019. била је једна од бурнијих на светској књижевној сцени у последњих неколико деценија. Петер Хандке (рођ. 1942), аустријски писац и контроверзна личност, добио је те године Нобелову награду за књижевност, уз образложење да је његово стваралаштво извршило значајни утицај, првенствено због несвакидашњег језика, али и због специфичних тематских елемената којима указује на посебна људска искуства.

Хандкеов обимни књижевни опус обухвата наративну прозу, драмске и лирске текстове, затим есејистику и преводе, али и сценарије за радио-игре и филмове. Научна монографија Анђелке Крстановић, ванредне професорице немачке књижевности на Универзитету у Бања Луци, написана је на немачком језику, а посвећена је истраживању Хандкеове прозе шездесетих и седамдесетих година прошлог века, са посебним акцентом на развојни пут његове наратије. Иако је ова књига у Тектум издавачкој кући издата 2021. године, она представља резултат ауторкиног вишегодишњег научног истраживања. Како сама истиче у предговору, монографија представља збирку научних радова који су претходно објављивани у разним научним часописима. Поменути научни радови пратили су настанак њене докторске дисертације под насловом *Наративни поступци Петера Хандкеа (Peter Handkes narrative Verfahren)*, одбрањене 2016. године на Филолошком факултету у Бања Луци, а за потребе монографије су скраћивани, мењани и проширени за биографске податке о Петеру Хандкеу.

Књига Анђелке Крстановић подељена је у две велике целине којима претходно уводни део. Прва целина (стр. 7–71) носи наслов *Поштрапа за аутентичношћу посредовану језиком (Die Suche nach der sprachlich vermittelten Authentizität)* и обухвата анализу и интерпретацију репрезентативних Хандкеових дела насталих шездесетих година 20. века: *Сирпцљени (Die Hornissen)*, *Торбар (Der Hausierer)* и *Голманов сипрах од ђенала (Die Angst des Tormanns beim Elfmeter)*. Друга целина (стр. 73–185) насловљена *Аутор и његова ђрича (Ein Autor und dessen Geschichte)* посвећена је Хандкеовом прозном стваралаштву наредне декаде: *Крајко ђисмо за дуђи расћанак (Der kurze Brief zum langen Abschied)*, *Несрећа без жеља (Wunschloses Unglück)*, *Час истинској осећају (Die Stunde der wahren Empfindung)* и *Леворука жена (Die linkshändige Frau)*. Након обе целине следе кратка потпоглавља у којима се резимирају и пореде резултати добијени анализом и интерпретацијом појединачних дела. Списак коришћене литературе (стр. 187–201) сведочи о ауторкином екстензивном истраживању, као и о њеном познавању релевантних студија и радова из области проблематике монографије.

Уводни део (*Einleitung*, стр. 1–6) у првом реду је посвећен истицању Хандкеове писатељске величине и његовог развојног пута као приповедача, али и као уметника у ширем смислу. Анђелка Крстановић истиче његов отпор према конвенционалној употреби појмова и према тзв. реалистичној књижевности. Тако од самог почетка књиге указује на различите трендове Хандкеовог писања у шездесетим, а посебно у седамдесетим годинама, које одликује потрага за аутентичним поетским језиком којим ће се адекватно приказати однос између појединца и света.

Први роман Петера Хандкеа *Сјиршљени* издат је 1966. године, и – како Крстановић истиче – представља почетак ауторове језичко-критичке фазе, коју одликује експериментално приповедање и скепса према језику (стр. 9). У средишту овог поглавља (*Der Hausierer*, стр. 9–31) стоји анализа антинаративних поступака, који подразумевају Хандкеово интензивно продуктивно бављење принципом приповедања (стр. 9). По ауторкином мишљењу, *Сјиршљени* представљају причу о настанку приче, односно приповедања (стр. 24). Ауторка, користећи се Женетовом терминологијом и превасходно структуралистичким приступом наратици, на самом почетку истиче да аналитички задатак није лак – глас наратора је нејасан, фокализација се често не може растумачити, а временски односи се не дају реконструисати (стр. 13). Упркос модерности текста која са собом носи многобројне изазове наратолошког сагледавања, А. Крстановић успешно спроводи анализу кључних категорија – гласа и фокализације – а посебну пажњу посвећује наративним нивоима. Ауторка указује на постојање три наративна нивоа (стр. 20). Међутим, она се при анализи, пре свега истичући структуру *Сјиршљена* као „романа у роману” (стр. 14), ограничава на секундарни и терцијарни ниво приповедања, дакле, на интра- и метадијегезу, док проблематика екстрадијегетичке наратице, која ни у самом роману није заступљена, остаје донекле отворено питање.

Торбару, другом Хандкеовом роману, издатом 1967. године, Крстановић се посвећује анализирајући првенствено елементе приче – ликове, места и мотиве (стр. 33–44). Истичући редукцију као основни принцип конструкције приче, како на наративном тако и на садржинском нивоу, ауторка закључује да овај роман представља само скелет криминалистичке приче (стр. 42). Редукцијом се остварује могућност да се ова прича замени било којом другом, а читалац је „присиљен” да се бави само шемом приказа једног случаја убиства (стр. 34). Рушење илузије потпуног је и метанаративним „упадицама” које указују на процес деконструкције и појачавају утисак одсуства наративне компоненте, тј. приповедача (стр. 38).

Приповетка *Голманов сјирах од ђенала* (1969) један је од препознатљивих наслова књижевног опуса П. Хандкеа, али и дело које заокружује његово стваралаштво шездесетих година. А. Крстановић се у својој наратолошкој анализи (стр. 45–67) води тезом да је срж приповетке праћење стања шизофреног лика, што се посматра и тумачи као метафора за отуђење модерног човека (стр. 47). Анализирајући структуру перспектива Хандкеове приповетке са становишта једног модерног приступа – теорије могућих светова (енг. *possible worlds theory*) – ауторка нам пружа увид у различитост поимања стварности из угла, пре свега, главне фигуре, али и других ликова. Овај приступ нам омогућава сагледавање карактеризације и констелације књижевних фигура у њиховој вишеслојности и у специфичној позицији у систему књижевне „стварности”. Сама ауторка на крају поглавља повезује категорије приповедачке инстанце и структуре перспектива, указујући на то да консеквентно спроведена хетеродијегетичка наратица са интерном фокализацијом подржава доминацију једне перспективе – унутрашњег и спољашњег погледа главног лика Блоха на свет (стр. 65).

Резимирајући анализу три Хандкеова дела, ауторка у поглављу *Поштраја за аушеничничкошћу ђосредовану језиком* (стр. 69–71) наглашава репрезентативност изабраних текстова, имајући у виду најпре присуство језичке скепсе. Она такође истиче заједничке елементе ових књижевних текстова, у првом реду њихове тематске одлике – у сва три дела се приказује однос искуства појединца и саме приче (стр. 70). Ово кратко поглавље представља јединствени резиме Хандкеових прозних дела шездесетих година и у исто време је одличан путоказ за разумевање посебности његове поетике овог периода.

Приповетки *Крајко њисмо за дући насћанак* (1972) Крстановић с правом посвећује посебну аналитичку и интерпретативну пажњу (стр. 75–105). За почетак, она кроз призму жанровске проблематике указује на недоумицу једнозначног сврставања поменутог књижевног дела у устаљене жанровске категорије, да би наредна два поглавља била резервисана за основне категорије наратолошке анализе. У потпоглављу 1.2 (стр. 76–94) тежиште анализе су радња, фигуре и простор, а посебна пажња је посвећена анализи ликова – њиховој карактеризацији, констелацији и функцији. Слободно можемо да тврдимо да је то и највећи допринос овог поглавља. Ауторка врло детаљно и аналитички плодносно улази у дубину међусобних односа фигура, истицањем њихове функције у односу на приповедача (стр. 79–80), али и, идеолошки гледано, њихове функције као представника два опозитна система – старог, који подразумева нараторову домовину и прошлост, и новог, који је везан за „свежи” почетак у Америци (стр. 80). Потпоглавље 1.3 (стр. 95–105) посвећено је анализи наратолошких категорија времена, модуса и гласа у Хандкеовој приповетки. Интерпретирајући резултате добијене овом анализом, А. Крстановић закључује да приповедач на крају приче доживљава преображај, али да његов лични развој ни у ком случају није сам себи сврха. На тај начин нам ауторка потврђује тезу о комплексности и отворености Хандкеових књижевних дела, што утире пут ка њиховим новим интерпретацијама. У овом поглављу ауторка се при анализи простора ослања на Хофманов (Gerhard Hoffmann) тријадни модел. Уочава се одређена неконсеквентност по питању терминологије када упоредимо ово и претходна поглавља – док се у анализи ове приповетке ауторка искључиво држи појма „простор” (нем. Raum), у неким другим поглављима, на пример при анализи *Сћиршљена*, она употребљава термин „место радње” (нем. Ort der Handlung). С обзиром на то да се у савременој наратологији „место” све чешће и оправдано замењује појмом „простора”, сматрамо да је управо у овом поглављу ауторка осавременила и усавршила аналитички приступ.

Несрећа без жеља, приповетка издата 1972. године, представља наративну обраду Хандкеовог личног искуства – самоубиства његове мајке. Анђелка Крстановић се одлучује за наратолошку анализу (стр. 107–129) која балансира на танкој линији између аутобиографског и фикције, неретко поистовећујући аутора и наратора. У средишту другог потпоглавља *Аутор као њриповедач* (*Der Autor als Erzähler*, стр. 108–115) јесте наратолошка анализа, између осталог и категорије гласа, као и глаголских времена. Крстановић указује на наративне поступке којима се Хандке служи како би повезао аутентично искуство са фикционалним сликама – за уопштене, опште познате тврдње користи се безличном формом (нем. „man-Form”), док за опис фигуре мајке прелази на личну заменицу (нем. „sie-Form”). Употреба глаголских времена такође варира у зависности од тога да ли се описују прошли догађаји (претерит) или садашња размишљања приповедача (презент) (стр. 113). Највећа пажња посвећена је фигури мајке (потпоглавље 2.3, стр. 115–129) и ауторка детаљном анализом овог женског лика пружа драгоцен увид у проблематични однос (како по питању аутобиографске позадине тако и односа фикције и стварности у Хандкеовој прози).

Приповетка *Час истинској осећаја* (1975) је још један од примера Хандкеове интеграције аутобиографских елемената у фикционално окружење. Анализа овог књижевног текста (стр. 131–153) првенствено је сконцентрисана на питање ликова, односно њихове карактеризације и констелације, које ауторка допуњује анализама наративног модуса и наративних техника. Потпоглавље 3.3 (стр. 146–149) разликује се од анализа других Хандкеових дела у овој монографији, јер се ауторка овде укратко посвећује интертекстуалним односима у *Часу истинској осећаја*,

тачније категоријом хипертекстуалности (Женет), указујући на претекстове – Кафкину *Метаморфозу*, *Злочин и казну* Достојевског и *Буденброкове* Томаса Мана – и анализирајући њихове трансформације које Петер Хандке спроводи у свом делу. На самом крају поглавља А. Крстановић „ангажује” појам хронотопа (Бахтин), интерпретирајући просторно-временске односе кроз призму протагонисте, као и појам границе (Лотман), повезујући кретање фигуре кроз простор са унутрашњим променама лика (стр. 149–153).

Леворука жена, приповетка издата 1976. године, у књизи Анђелке Крстановић (стр. 155–171), као и у Хандкеовом књижевном стваралаштву седамдесетих година, заузима посебно место. Поменуто књижевно дело одликују филмска структура и – уопштено гледано – синкретизам књижевне и филмске уметности (стр. 155), а разлог лежи у изворној намени текста – приповетка, којој претходи писање сценарија, екранизована је 1978. године. Анђелка Крстановић нам у овом поглављу пружа једну крајњу интересантну анализу језика у *Леворукој жени*, указујући на њега као на моћни инструмент који је кључан за карактеризацију и констелацију ликова. На самом крају поглавља (стр. 169–171) ауторка упућује на филмске елементе у Хандкеовој приповетки, тиме резимирајући претходну наратолошку анализу.

Ауџор и његова њрича (стр. 173–185) наслов је последњег поглавља другог дела књиге којим се заокружује ова целина. Ауторка овде резимира Хандкеово стваралаштво седамдесетих година и указује на заједничке одлике овог дела његовог опуса – аутобиографска позадина, сличне теме (нпр. растајак), скепса по питању језика, развој појединца, флуидна граница између аутора и приповедача (остварена уз помоћ метанаративних коментара), као и развој спољашње радње пропраћен интроспекцијом протагонисте.

Много се истраживало и писало о Петеру Хандкеу последњих деценија и можемо слободно да претпоставимо да ће његово књижевно дело бити привлачно и инспиративно за научнике и истраживаче и у деценијама које следе. Књига Анђелке Крстановић заснована је, у првом реду, на наратолошкој анализи и интерпретацији, а њен највећи допринос јесте уочавање и проучавање заједничких карактеристика Хандкеовог стваралаштва у две декаде двадесетог века. За крај ћемо искористити прилику да истакнемо детаљне коментаре које ауторка даје превасходно у фуснотама, а које се могу пронаћи у свим поглављима. У питању су биографске информације, веома често поткрепљене цитатима из Хандкеових писама и записа, као и из биографских дела о овом писцу, које су вешто повезане са анализом у главном тексту и представљају веома корисне смернице за тумачење његових књижевних дела. Овим истраживачким радом Анђелка Крстановић створила је одличну основу за даље проучавање Хандкеовог књижевног опуса.

Др Милица Б. Пасула
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за германистику
milica.pasula@ff.uns.ac.rs

Примљен: 13. јула 2022. године
Прихваћен за штампу јула 2022. године

ИЗОБИЉЕ КЊИЖЕВНОГ ЕРОТИЗМА

(Петров, Александар. *Ероџика и књижевности (српска и свейска): крај XIX – њочейак XXI века*. Андрићград – Вишеград: Андрићев институт, 2021)

Последња књига Александра Петрова, *Ероџика и књижевности* – развијена из предавања за курс *Ероџика и жанр*, који је аутор водио на докторским академским студијама на Филолошком факултету Универзитета у Београду – представља резултат дугогодишњег истраживања и промишљања о феномену еротског у књижевним делима домаће и светске књижевности. Тумачећи еротско у књижевним текстовима, Петров се поред књижевнонаучног приступа позива и на релевантна (домаћа и светска) еротолошка и културолошка проучавања. Монографија, притом, не доноси само историју еротичке књижевности или еротологије, већ доприноси интерпретацији и вредновању конкретних књижевних дела, уз указивање на богатство, сложеност и многоликост књижевног еротизма.

Књига се састоји из тридесет и једног поглавља – прва два су општа, док су остала жанровски класификована: (1) еротика и драма, (2) еротика и проза (приповетка, роман, дневник и писмо), (3) еротика и поезија. Свако поглавље у оквиру свог жанра посвећено је конкретном делу српске или светске књижевности. Књижевни текстови који су предмет истраживања настајали су у распону од краја XIX до почетака XXI века и указују на сложеност ероса у литерарним делима, уз незаобилазно обухватање културолошких, идеолошких, психолошких, па и духовних аспеката ероса, што аутора доводи до закључка: „Прича о еротичности и књижевности у ствари је и прича о Еросу и људској судбини“ (Петров 2021: 406).

У првом поглављу, *Ероџика*, Александар Петров износи детаљан преглед најзначајнијих сексолошких и еротолошких проучавања – почев од текстова који истражују људску сексуалност са различитих аспеката почетком XX века (Фројд, Хејвлок Елис, Магнус Хиршфелд, Bishop), током и крајем XX века (К. Дин, М. Фуко, Ж. Батај, Ж. Лакан, Р. Барт, Д. де Ружмон, Џ. Елсом), па све до истраживања из XXI века, међу којима се посебно издвајају Михаил Епштејн, Стивен Гартон, Флор Шевалије. Пажња се потом усмерава на проучавање ероса у књижевности, уз истицање да се еротско у књижевном делу може испољавати на семантичкој равни (као тема или као мотив), може бити у вези са ликовима или са еротским догађајима, а може се проучавати и на језичком плану (звучи, ритам, синтакса, ортографија) тј. може се говорити о *ероџифији* књижевног дела. Поред наведених проучавалаца, Петров упућује и на значајну студију Мајкла Перкинса, *Тајни документи: модерна еројска књижевност*, у којој се еротичка књижевност класификује у зависности од типа ероса (нападни, заводљиви или филозофски ерос). Међу српским еротолозима посебна пажња посвећена је радовима Милана Комненића и Ивана Чоловића, уз указивање на значајне доприносе еротолошком проучавању књижевности из пера Наде Поповић Перишић, Драгане Вукићевић, Тихомира Брајовића, Јелене Панић Мараш, а скреће се пажња и на низ имена младих ауторки и аутора, доктораната, који последњих година ступају у научне еротолошке кругове.

Друго поглавље, *Ероџика и жанр*, усмерено је на истраживање односа између еротике и књижевних жанрова. Овом приликом аутор се позива на Бахтинову теорију говорних жанрова, као и на проучавања Џона Елсома, која су везана за позориште. Указује се на шокантност и непосредност еротизма на сцени, као и на

рушење табуа грађанског брака који се одиграо у позоришту последње деценије XIX века. У складу са тим, Петров започиње тумачење књижевних дела светске и српске књижевности управо тумачењем еротичког у драми.

Следеће поглавље посвећено је драмским текстовима Ибзена (*Авеиџи*) и Стриндберга (*Госпођица Јулија*) у којима се тематизују криза брака, прељуба, губљење невиности, инцест и дубока повезаност ероса и танатоса. У еротолошким читањима наведених дела, Александар Петров се позива на књигу Денија де Ружмона, *Љубав и Зайаг*, која преко *Романа о Трисџану* и *Изолди* преиспитује теме љубавне страсти, прељубе и институције брака на западу. У Стриндберговој драми аутор тумачи и два сна (Јулијин и Жанов) са еротолошког становишта. Изражајни еротички елементи ових снова, преко мотива пењања и спуштања, доводе се у везу са српском народном еротичком песмом *Момак и гјевојка*.

Наредно поглавље бави се драмама Мориса Метерлинка (*Мона Вана*) и Оскара Вајлда (*Саломе*). Указује се на лик нове модерне жене која се открива себи и свету као еротско биће. Поводом Вајлдове драме, Петров указује и на жанровске разлике у инкорпорирању еротског у књижевни текст, па тако Вајлд (за разлику од нпр. писаца романа) не описује Саломин еротични плес са седам велова (осим што назначује његово извођење у дидаскалији), већ је еротична интерпетација препуштена глумцима и костимографима.

Наставља се са разматрањем односа између еротике и драме у следећем поглављу на примеру дела Борисава Станковића, Женеа и Сартра. Петров Станковићеву драму *Кошћана* тумачи у знаку кризе између брака и страсти, али истиче притом да Станковићева Коштана превазилази својом еротичном личношћу чак и Вајлдову Салому. Уз навођење пажљиво изабраних примера из драме, аутор указује на снагу Станковићевог ероса – његову чулну природу повезану са мирисним и тактилним сензацијама, звуком и плесом, као и на победу црног, деструктивног ероса, карасевдаха, који обузима ликове у драми. *Кошћану* Петров чита и у контексту Женеовог *Балкона* и Сартрове драме *Зайоченици Алијоне*, пре свега преко заједничких садистичких мотива (сцене бичевања у Женеовој драми и наредба да се Коштана казни бичевањем). Међутим, истиче Петров у закључку како су и Женеова и Сартрова драма, упркос сексуалним односима који се одвијају иза сцене, лишене еротизма у правом смислу те речи. Са Станковићем је потпуно супротно – иако нема отворених сексуалних односа, иако све остаје у имажинацији и алузијама, неоствареним жудњама, еротизам провејава на свакој страници његовог дела и издваја главну јунакињу драме као аутентичну еротску личност, јединствену у српској и светској књижевности.

Последње поглавље које се бави односом еротике и драме посвећено је Пинтеровој драми *Повраћајак кући*. У еротолошком читању овог провокативног дела, Петров указује на пад породичних и брачних вредности и на разлику између секса и еротике, уз сагледавање политичких и идеолошких апсекаата ероса.

Прво од поглавља која се баве разматрањем односа између еротике и прозе, посвећено је роману *Доријан Греј*. Поред доприноса у тумачењу еротике у Вајлдовом роману, ово поглавље успоставља нове термине значајне за развој српске еротологије. Термину Михаила Епштејна, *ероџема* (еротски догађај, сусрет), Александар Петров додаје појмове (1) *еролик* (еротски лик попут Золине Нане или Вајлдовог Доријана Греја – ликови који својом еротичношћу, сензуалношћу, сексуалном неоодољивошћу итд. утичу на сопствену (трагичну) судбину, као и на судбине других ликова у делу), (2) *еросижејна линија* (реализована фабула везана за еротику и еротско у тексту), (3) *ероштермин* (еротолошки термин). На примеру Вајлдовог дела, аутор на крају поглавља закључује како није нужно да роман садржи еротеме како би се одредио као еротични роман, већ је подједнако значајно присуство еролика (ероликова) и еросижејне линије.

Наредно поглавље посвећено је Аполинеру и његовом роману *Les Onze Mille Verges*. Упркос богатим представама секса и обиљу порнографских елемената, Петров ипак истиче да је наведени роман дело еротичке (а не порнографске) књижевности и да оно има своју уметничку вредност заслужену богатством језичког израза, врхунским стилем, иронијом у приповедању. Према ставу Александра Петрова, Аполинер се овим романом више налази на трагу Раблеа и карневалског представљања секса него што се угледа на Маркиза де Сада, а оставља се отворена могућност и да је читав роман настао као пародија садистичке еротичке прозе.

Следеће поглавље *Еројика и њијовейка/роман* бави се делима Борисава Станковића. Тумачећи поједине примере из приповетке *Покојникова жена* (развијање руже као губљење невиности) и романа *Нечистија крв* (Софкино самозадовољавање, аутоеротизам, лезбејски елементи) Петров указује на изузетан значај тела и телесног у приповедачком поступку Боре Станковића, а јунакиње његових дела поставља у сам врх светске књижевности. Значајно је и упућивање на термин *ерозона* (еротски простор), која може бити део тела, али не само то – код Станковића еротизују се предмети, ствари, одећа, па и читаве просторије, баште, улице итд. Значајна пажња посвећена је и анализи Софкиног унутрашњег монолога у тренуцима сексуалних фантазирања.

Након Станковића, на ред долази поглавље које се бави *Уликсом*, што није одраз случајног распореда. Петров указује на значајне сличности између Станковића и Џојса у схватању еротике, сексуалности, као и у употреби унутрашњег монолога. Аутор детаљно сагледава одлике унутрашњих монолога главних јунака у *Уликсу*, које потом повезује са испољавањем еротских и сексуалних елемената (аутоеротика, мастурбација, прелуба, инструментализовани секс, разбијање табуа).

Разматрање односа између еротике и прозе обухвата и однос између еротике и дневника/романа. Кроз изабране примере из *Дневника о Чарнојевићу*, Петров издваја и дефинише одлике суматраистичког еротизма. У наредном поглављу наставља се са разматрањем еротике у делима Милоша Црњанског – у *Сеобама* и *Друјој књизи Сеоба*. Мотив звезде у плавом бескрајном кругу Петров повезује са еротским мотивима у српској традицији везаним за звезду Даницу; а госпожу Дафину тумачи у кључу уклете невесте. Посебна пажња посвећена је сцени описа оргазма жене Александра Витенбершког из *Друје књиге Сеоба*. Заједничка тачка обе књиге је сједињење еротског и метафизичког доживљаја, док се у другој књизи као изузетно значајан мотив издваја мотив мртве драге. Приликом тумачења еротског у роману Црњанског, Петров се посебно ослања на истраживања Славка Леовца, Новице Петковића, Николе Милошевића и Јелене Панић Мараш.

Наредно поглавље бави се еротиком у прозном стваралаштву Иве Андрића. Надовезујући се на своје претходне радове о Андрићу (књига *У њијовој прози*) и допуњајући их, Петров разматра специфичну везу између поетског и еротског у Андрићевом делу. Посебна пажња посвећена је приповеткама *Бајрон у Синири*, *Жена на камену*, *Јелена*, *жена које нема*, затим поетско-еротском опису Фатиминог доживљаја ноћи у роману *На Дрини ћуприја*, као и појединим сценама из *Травничке хронике*. Наведени примери сведоче о „поетизацији еротског“, „еротизовању и земаљског и космичког простора“ (Исто: 184). Овим светлим и свепрожимајућим еротским искуствима, Петров супроставља трагична искуства ероса у приповеткама *Аникина времена* и *Мара милосница*, при чему се посебно ослања на монографију Тихомира Брајковића (*Грозница и њодвиј, ојледи о еројској имајинацији у књижевном делу Иве Андрића*).

Наредна три поглавља посвећена су писцима светске књижевности и то редом: Д. Х. Лоренсу (роману *Љубавник леги Чејтерли*), Ж. Батају (роману *Прича о оку*), Х. Милеру (роману *Ракова обрајница*). Поводом Лоренсовог романа, Петров посебно

издваја еротему фалуса, коју чита као „манифест модерног еротизма“ (Исто: 194); код Батаја тумаче се филозофски аспекти ероса, док у Милеровом роману до изражаја долазе различити аспекти еротичке слободе. Приликом тумачења наведених дела, Петров доследно користи и термине *ерофабула* (еротичка прича) и *еророман* (еротички роман), конституишући их на тај начин у речник српске еротологије.

Следи поглавље које се бави еротиком у роману *Мајстор и Марјариша*. Петров истиче да су у Булгаковљевом роману присутне две врсте еротизма – један који се тиче љубави и други који је готово порнографски, развратни. У вези са тим, указује се на разлику између термина сексуалност и еротизам: „Овај други термин не изражава само сексуалну жељу за спајањем с особом другог пола него и шири спектар емотивног и духовног живота, као што је осећање љубави, којој понекад и не тежи сексуални однос“ (Исто: 212). Петров указује и на значајну улогу хумора, ироније и пародије у ублажавању порнографских елемената. Посебно значајно запажање односи се и на чињеницу да љубавна страст између мајстора и Маргарите тежи сједињењу бића не само у сексуалном односу, већ и у смрти, што је неретко једна од значајних обележја еротичке књижевности.

Следећа два поглавља посвећена су ауторкама Анаис Нин (роман *Делџа Венера*) и Полини Реаж (роман *Историја О* или *Прича о О*). Пратећи Перкинсонову класификацију еротизма (филозофски, заводљиви и нападни еротизам) роман Анаис Нин, Петров сврстава у заводљиви еротизам, док роман Полине Реаж наводи као пример нападног еротизма. Поводом ових књига указује се и на специфичности женске сексуалности, а издвајају се и Петровљева запажања у погледу приповедног ритма еротичке књижевности – дугим реченицама износи се емотивна стања, кратким чињеницама, а њихова смена даје специфичан ритам еротичкој прози.

Наредно поглавље сагледава еротику у култном роману Владимира Набокова, *Полиши*. Посебна пажња посвећена је аутопоетичким исказима писца романа, који се појављују у предговору и поговору, а значајне су и његове напомене о табуу и порнографској књижевности. Тема разврата, педофилије, црначко-белачког брака, атеизма – само су неки од табуа о којима Набоков проговара у свом сложенем роману. Поред тога, Петров сагледава и интертекстуалне везе овог романа са руском и енглеском/америчком књижевном традицијом.

У следећем поглављу Петров се бави еротичком прозом Миодрага Булатовића у роману *Херој на мајарицу*. Указује се на интертекстуалне везе са Сервантесовим *Дон Кихотом*, али и Раблеовим романом *Гарјаниша и Панџаируел*. Овом приликом Петров објашњава и појам *еројичка тројеска*, која је код Булатовића заснована на *еројичкој хиперболи* и често повезана са политичком гротеском (перформанс порођаја који изводи Далматинка пред официрима). На овај начин указује се на идеолошке аспекте еротике и везу између секса, политике и моћи.

Насупрот овим темама, у наредном поглављу поводом романа *Љубавник* Маргарит Дирас указује се на лепоту и поетичност израза у еротичком приповедању, док се следеће поглавље бави популарним романом *Педесет нијанси Греја*, ауторке Ерике Мичел. Петров указује на повезаност овог романа са *Сликом Доријана Греја*, која се огледа у наслову, као и у садистичким цртама главног јунака.

О односу између еротике и приповетке Петров је писао поводом приповедака Итала Калвина, сакупљених у књигу *Тежкоће љубави*, у којој се разматра присуство и улога ироније у љубави и еротизи. Из монографије није искључен ни епистоларни жанр, а однос између еротике и писма разматра се код Џојса (*Писма Нори*), уз осврт на статус писма и дописивања (па и функције еротског у том дописивању) у савременој свакодневној комуникацији условљеној развојем технологије (смс поруке, мејлови).

Последњи део књиге посвећен је разматрању односа између еротике и поезије. У поглављу *Еројика и њоезија*, сажет преглед еротске поезије од краја XIX века

Петров започиње руском поезијом и посебну пажњу посвећује антологији *Љубавна лирика руских ђесника*. Кроз примере из песама Ивана Буњина, Константина Баљмонта, Ивана Баркова, Валерија Брјусова и других, истиче се да је руска симболичка поезија била у знаку обожавања Ероса, у поезији и у животу, а указује се и на значајну улогу ероса у авангардној руској поезији (Мајаковски, Марина Цветајева, Ана Ахматова). Након руске, Петров прелази на америчку поезију и упућује на прегледну студију Џојс Нојер (*Инијимни делови: еројичка женска поезија*), издвајајући посебно поезију Андријане Рич. Указује се потом и на одлике еротичке поезије Малармеа, Бодлера и Верлена, уз упућивање на антологију француске еротске поезије за коју је предговор написао Данило Киш. Разматрајући еротику у поезији светске књижевности, посебну пажњу Петров посвећује шпанском песнику Федерику Гарсији Лорки, чилеанском песнику Паблу Неруди и румунском Ђеу Богзи. У тумачењу Лоркине поезије, Петров се ослања на књигу *Лорка и свей ђеја* аутора Јана Гибсона, која указује на изразите хомоеротичне елементе у Лоркином делу. Поређећи Лоркине стихове у оригиналу са њиховим преводима на српски, руски и енглески језик, Петров наводи примере амбивалентности у љубавном и еротском погледу – неизвесност по питању рода вољеног/вољене у одређеним песмама, а указује се и на посебан однос са пријатељем Салвадором Далијем, којем је једна еротичка песма посвећена. Пабла Неруду Петров описује као песника сензуалне еротике, креатора еротских хипербола којима се ерозона шири тако да обухвата и космички план, уз истицање да постоји и други Неруда – рушилачке, „убилачке еротике“ (нпр. у песми „Тигар“ у којој се љубавник поистовећује са звери), док Ђео Богза доноси крајње „изеротизовану слику света“, са изразито сложеним фалоцентризмом.

Следе поглавља посвећена српској еротској поезији, а први у низу српских песника је Милутин Бојић. Позивајући се на рецепцију и тумачење Бојићевог дела пре Првог светског рата (повољна Скерлићева оцена) и након рата (текстови Исидоре Секулић, Владимира Ђоровића, Владете Кошутића), Петров истиче да је у питању песник за којег еротизам представља извор живота и младости, без устручавања да у одређеним песмама (*Саломе* нпр.) проговори и о еротизму старости који се представља гротескно, карикатурално.

Наредно поглавље бави се поезијом Милоша Црњанског. Одрцање од еротичке жудње, повезивање еротизма и туге, метафизичко преображење еротизма обележиле су поезију овог песника. Кроз разматрање еротизма у романима Црњанског у претходним поглављима и сада у његовој поезији, употпуњује се слика о еросу у стваралаштву једног писца и ближе се објашњава однос између еротике и различитих књижевних жанрова.

Поезији Растка Петровића и Оскара Давича посвећена су следећа два поглавља. Петров чита Растка Петровића као „песника тела“, позивајући се на монографију Бојана Јовића, уз истицање да код Петровића сам чин песничства постаје једна од телесних функција, па се тако повезују стваралачки и еротички принцип. Давичову *Хану* Петров тумачи и као љубавну песму и као критику друштва. Описи „колонијалне Хане“ богати су у поређењима и ослањају се на сефардску усмену поезију, као и на *Песму над ђесмама*, док се у песми *Љубав* издвајају и тумаче друштвени аспекти еротизма.

Последње поглавље књиге бави се савременим српским песницима и песницама. Тумачећи изабране песме Драгана Јовановића Данилова и Милана Комненића с једне, и Радмиле Лазић и Ане Ристовић с друге стране, Петров закључује да песме мушких аутора немају исти побуњенички карактер као женски лирски гласови. Овим тумачењима, Петров указује на карактеристике женске сексуалности и одлике еротизма у поезији савремених српских песникања.

Књига *Ероџика и књижевности* Александра Петрова заузима значајно место у развоју књижевне еротологије. Кроз интерпретацију дела различитих жанрова и епоха изнова се указује на особености еротолошког приступа књижевности, као и на вредност коју овакав приступ има у самом тумачењу књижевног текста. Петровљева монографија се може читати и као историја српске и светске еротологије и еротичке књижевности, и као лексикон незаобилазних теоријских текстова српских и светских еротолога, као својеврстан еротолошки речник, који наводи и објашњава постојеће еротермине (еротема, ерографија), али констиутише и низ еротолошких кованица (еролик, ероприча, ерофабула, еротермин, еросижејна линија, ерозона...); она се чита и као филозофско-теоријско разматрање ероса у књижевности и, на крају, као тумачење, интерпретација изабраних књижевних дела, врхова светске и српске еротичке књижевности у распону од краја XIX до XXI века. Свеобухватношћу жанрова, разноврсношћу примера, као и различитим аспектима еротског у делима различитих књижевности и епоха, пружа се сложен поглед на књижевни еротизам. Монографија Александра Петрова у том смислу представља јединствено дело у српској науци о књижевности и постаје темељ за сва будућа еротолошка читања и тумачења књижевних дела.

Мср Ана Д. Козић
Институт за књижевност и уметност
Београд
anakozic92@gmail.com
Примљен: 31. маја 2022. године
Прихваћен за штампу јуна 2022. године

UDC 821.163.41.09"18/20"(049.32)

УЗОРИТОСТ ИНТЕРПРЕТАТИВНИХ ЗАХВАТА

(Горан Максимовић. *Критичка ђерсијекџива: књижевнокритички огледи*.
Вишеград-Андрићград, Андрићев институт, 2021, 564 стр.)

Након вишегодишњих засебних истраживања, отварања нових и преиспитивања ранијих тема, пишући и објављујући различитим поводима (научни скупови, критички прикази, тематски прилози, трибине и сл.), проф. др Горан Максимовић приредио је текстове за своју нову, петнаесту по реду, и одмах се може лако предвидети, за српску културу вишеструко значајну књигу *Критичка ђерсијекџива: Књижевнокритички огледи*.

Изабране су студије, огледи и прикази, настајали у периоду од 2016. до 2020. године, који из три интерпретативне перспективе сагледавају различите књижевне, културне и друштвено-историјске феномене, појаве, затим истраживаче, писце и дела српске књижевности. Избор је обухватио двадесет четири студије, разврстане на шест поглавља.

Једну целину, критичку перспективу, чине огледи који сагледавају доприносе и проблеме везане за издавачко-текстолошка и библиографска питања. То су веома драгоцена истраживања у којима се Максимовић изнова потврђује као велики зналац у приређивачким пословима. Реч је о следећим огледима: *Едиција и џамћење* (Десет векова српске књижевности), *Пјесник лирских умотвора* (Васа Живковић),

Српска реалистичка ѝријовијетика у антилоџијским изборима (Велибор Глигорић и Чедомир Мирковић), *Поруке и значења новој издања Сабраних дела* (Бранко Миљковић) и *Креативан ѝрисџуј џексиолоџији нове српске књижевности* (Душан Иванић).

Друга критичка перспектива заснована је на интерпретацији нових књига поезије, драме, као и приповедне и документарне прозе у савременој српској књижевности. У овој групи текстова Максимовић подједнако суверено тумачи књижевна дела сва три водећа рода, у чему, нажалост, данас нема пуно следбеника. Ту се јасно препознаје Максимовићев научни нерв да запази појединост, специфичност књижевног дела одређеног жанра, да у синтези осветли суштинске вредности и значења уметничког текста и/или групе текстова датог писца. Реч је о следећим студијама: *Из дубине лирско казивање* (Рајко Петров Ного), *Колољет лирскога клука* (Гојко Ђого), *Бескрајне ниџи сесџринсџа* (Мирослав Тохол), *Изузетности драмског свијета* (Стамен Миловановић), *Српском народу књиџа дубоке оданости* (Миодраг Лазић), *Дневичка сџварности и ѝрича* (Владета Јеротић).

Трећа критичка перспектива, у ствари метакритичка, усмерава се на оцену научних студија и расправа о значајним писцима и делима српске књижевности. И ту се Максимовић поново истиче као ревносни, надасве поуздани, пратилац савремене књижевне стварности. Помно проучавајући савремено књижевнонаучно стваралаштво, Максимовић аргументовано ступа у дијалог са тезама, хипотезама, и истраживачким резултатима других аутора, односно књига које критички разматра. Овде су заступљени текстови: *Нова чиџања и џумачења Њеџошевој дјела* (Његошев зборник Матице српске), *Комџозиџија Горској вијенца* (Јован Деретић), *Психоаналиџички ѝрисџуј српским ѝисцима 18. и 19. вијека* (Владета Јеротић), *Ољеди о српским ѝисцима 19. и 20. вијека* (Јован Радуловић), *Умјетничка ѝројекџија иџџорије* (Мирољуб Јоковић), *Књижевни и кулџурни значај Срба у Дубровнику* (Ирена Арсић), *Разноврсности и значај Ђоровићевој књижевној свијети* (Душко Певуља), *Генеџа чиџања Кочићевој књижевној дјела* (Душко Певуља), *Дубоки инџерѝреџиџивни ѝродори у свијет Анџрићевој дјела* (Бранко Милановић), *Анџрић на размеђу еџоха и ѝоеџика* (Станиша Тутњевић), *Разумијевање времена и језика* (Милош Јевтић и Срето Танасић), *Забораџени ѝјесник и иџџраџивач* (Душан З. Милачић) и *Суџџина лирској ѝриџаџељсџа* (Димитрије Миленковић о Бранку Миљковићу).

На пољу метакритике нова књига Горана Максимовића биће несумњиви допринос историји српске књижевне критике, јер улази у отворен, ненаметљив дијалог са кључним питањима српске науке о књижевности. Ту пре свега мислим на културолошка и идентитетска питања српске књижевности, са посебним нагласком на приређивачко-издавачку праксу. Приказе обогаћује и својим увидима, запажањима, интерпретацијама, нескривено хвалећи оне књиге и њихове ауторе, који су по његовом суду одговорили своме задатку (Душко Певуља), али и обзриво кудећи поједина места у књигама, било ауторским, било приређивачким, других аутора, у којима уочава одређене пропусте, омашке.

Максимовић иде у ред оних, нажалост ређих, истраживача који пре свега уважава рад и труд колега, те највећу пажњу посвећује целини дела, ономе што је добро урађено, кад је реч о приређивачким пословима, такође и естетским вредностима књижевноуметничких текстова, као и значајним интерпретативним резултатима у стручним радовима других аутора.

Кад је реч о текстолошким, приређивачким и библиографским питањима, као стожерни јавља се, уједно и с правом првоизабрани, текст *Еџиџија и ѝамћење* (Десет векова српске књижевности). У том огледу дат је критички преглед свих сто двадесет томова ове најзначајније антологијске еџиџије Матице српске. Посебна

У Уводу истакнуту намеру, да из разноликих, али и сродних књижевноисторијских, критичких перспектива укаже на дела, писце и појаве у којима су препознатљиви поетички континуитети српске књижевности, као и њена снажна прожетост историјом и свеколиким идентитетом српског народа, Максимовић је у потпуности остварио.

Текстови сабрани у овој књизи доказују широку ерудицију проф. др Горана Максимовића, висок степен културне самосвести, завидну способност интерпретативних захвата, узоран стил, те бескомпромисан полемичан тон аутора који остаје доследан у одбрани културе сећања, односно у истраживању српске културне баштине.

Књига је опремљена и белешкама о издању, литературом, подацима о пореклу текстова, који су сви одреда поновно прегледани, допуњени, понегде и исправљени, у односу на прва издања. Ту је затим и биобиблиографска белешка о аутору. Посебно истичем предговор (*Увод*) у коме Горан Максимовић прецизно образлаже своја истраживачка и методолошка усмерења и поставља јасне циљеве: из различитих интерпретативних перспектива указати на препознатљиве поетичке континуитете српске књижевности, као и трагати за „оним што чини велику и несумњиву синтезу и јединство српске књижевности, српског језика и српске културе, независно од било каквих геополитичких околности“.

Рукопис књиге проф. др Горана Максимовића *Критичка њерсејкџива: Књижевнокритички олеги*, склопљен од раније штампаних, сада додатно истраживачки допуњених, студија и огледа, по својим хеуристичким резултатима драгоцен је допринос српској критици, књижевној историографији и текстологији.

Др Александар Пејчић

Институт за књижевност и уметност, Београд
sasa.pejcic@yahoo.com

Примљен: 12. јануара 2023. године

Прихваћен за штампу јануара 2023. године

UDC 821.163.41.09 Mihajlović-Mihiz B.(049.32)

СВЕ ШТО (НЕ) ЗНАМ О МИХИЗУ

(Михизов век. Зборник њоводом сѣѣодишњице љишчевој рођења (1922–2022).

Владан Бајчета (ур.). Нови Сад: Матица српска; Ириг: Српска читаоница, 2022, 409 стр.)

Стога годишњица од рођења Борислава Михајловића Михиза обележена је у српској књижевној јавности, стари би рекли: како доликује. Како доликује, пре свега, Михизовом значају за српску књижевност, али како приличи и свакој култури која претендује на више од минимума достојанства, чак и у околностима које често саботирају и такве, најскромније претензије. Најпре су заједничким напорима Матице српске, Српске читаонице из Ирига и Универзитетске библиотеке „Светозар Марковић“ приређена пишчева *Сабрана дела*. Њима се као већ сада најпознатији оријентир на разгранатим путевима Михизовог опуса и као својеврсни мета-коментар *Сабраних дела* придружује монографија Владана Бајчете *Б. М. Михиз – критичар и љисац*. И коначно, као трећи стуб активираних *еѣишке сећања* стоји тек објављени скоро монументални зборник радова сигнификантног наслова *Михизов век*

– век Михизовог деловања у српској књижевности и век битно одређен његовим деловањем.

Имајући све то у виду, уредник зборника Владан Бајчета у уводној речи сумира да „у други Михизов вијек можемо закорачити са обрађеним и уређеним опусом који нас умјетнички, естетски, па и етички поуздано усмјерава, културно-политички добронамјерно и дубокоумно упозорава, стога и надаље вишеструко обавезује“. Тиме је, поред осталог, ефектно истакнута радосна околност да Михизово дело, обрађено, кодификовано и канонизовано, није предато архивима књижевне историје, већ заинтересованим новим истраживачима на допунска разматрања и тумачења.

Зборник је тематски и формално-методолошки хетероген – од краћих евокативно-мемоарских записа преко необичних укрштаја личне исповести уденуте у оквир научне експертизе до класичних научних студија у размери од неколико страна до целих поглавља преузетих из докторских дисертација – толико хетероген, дакле, да се најпре указује као енциклопедијска публикација на тему *Све што знам о Михизу*. Сва та разнородност нашла је ипак свој ред и поредак у брижно организованом троделној структури, примарно профилисаном према областима Михајловићевог књижевног и јавног деловања. Прво поглавље је изнутра можда најразумљивије и осцилира, често и унутар самих прилога, између приказа Михиза *en général*, Михиза критичара и Михиза културног и политичког актера свог доба. Ту су најпре интимна сведочанства о заједничком пријатељевању (Матија Бећковић), о професионалној сарадњи са Михизом и његовој благотворној менторско-покровитељској улози (Вида Огњеновић), запис о Михизовом „судбинском“ упливу у личну стваралачку биографију (Вуле Журић), као и један, када је о Михизу реч скоро облигаторни осврт на његову улогу „златоустог“ усменог критичара у познатом мизансцену легендарних и анегдоталних згода и незгода ванинституционалног књижевног живота (Радован Поповић). Ако су наведени прилози претежно мемоарско-евокативног типа, два текста дају кратке погледе на Михиза као *zoön (cultur)politikon-a*: Мухарем Баздуљ коментарише Михајловићеву апартну политичку позицију антикомунисте у комунистичком друштву, а Драган Хамовић његову перцепцију српског националног карактера заглављеног у парадоксима свакојаким двојности – српства и југословенства, идеализма и каријеризма – чији је судеоник био и Михиз сам, милостиво или силом историјских прилика, колико и по личном опредељењу. Усред овог одељка, упадљиво дисонантан у односу на хармонију тонова тог дела зборника, али и у односу на све текстове с амбицијом вредновања и вредносног рангирања Михизовог опуса, налази се оглед *Кријивика као прво читање* Александра Јеркова, скептично опрезног према Михајловићевим реалним критичарским думетима и према етичким импликацијама његове позиције врховног критичког арбитра епохе.

Текстови другог сегмента зборника анализирају Михизове скромне песничке покушаје, његов антологичарски рад – а унутар тога имплицитно и критичку валоризацију поезије – и, у мањој мери, *Аутиобиографију о другима*. Иван Негришорац у подужем спису *Како сам доживљавао Михиза и како сам, у одсуству, с њим разговарао о поезији*, на укрштају мемоарско-исповедног основног тона и научне интерпретације излаже и образлаже еволуцију сопственог, крајње афирмативног, односа према Михизу као тумачу српске поезије на примерима Милоша Црњанског, Васка Попе и Миодрага Павловића. Михизов антологичарски рад у контексту „велике четворке“ ове области – Поповић, Мишић, Михајловић, Павловић – нашао се у фокусу два дужа текста, прилогу Селимира Радуловића о свеукупном значају Михиза за српску поезију и раду Николе Маринковића, једном од најсолиднијих у овој публикацији, насловљеном *Српски џесници између два рата* Борислава Михајловића Михиза и *Антилопија српске поезије* Зорана Мишића: *йоређење йо сродносйи*, који, како и наслов каже – а у супротности према већински устаљеној пракси истицања

разлика – оцртава линије пресека двају антологичарских оријентира кроз српску поезију и њихову улогу у стварању песничког канона 20. века. Маргиналнијим, али не много мање занимљивим темама посвећују се Растко Лончар и Антоније Симић, први испитујући *Лирику Ийјаке* Милоша Црњанског као могућег прототекста Михизових *Песама*, а други стављајући под лупу функцију песама ругалачко-похвалног типа у конституисању семантичких слојева *Аутиобиографије о друћима*. Помало изван тематске кохерентности овог сегмента налази се рад Маје Плавшић о Михизовом тумачењу Андрића, примарно *Проклеће авлије*.

Претежни део зборника *Михизов век* испуњава његово треће поглавље заокупљено питањима ауторовог драмског дела и драматуршког рада. У текстовима овог сегмента махом се – с добрим ослоном у референтној теоријској литератури – креативно актуализују и допунским анализама претресају већ озваничене јаче стране Михизове драмске поетике: продубљена психологизација драмских ликова и динамизам поларизације између индивидуе и (често српске патријархалне) заједнице. Јелена Поповић темељно испитује антрополошка, психолошка и филозофска идентитетска изворишта и упоришта Михизових драмских јунака, с нагласком на међузависности и колизији између субјективног и колективног идентитета, док Марија Воштић феномен издајства у *Бановићу Сјрахињи* и *Краљевићу Марку* разматра из угла протагониста затечених у психолошко-етичком парадоксу који их нагони да „чине морални преступ зарад моралних начела“. Најдужи и у извесном смислу „најфилолошкији“ прилог целе публикације је опсежни рад Бојане Поповић о Михајловићевим драматизацијама, адаптацијама и позоришним обрадама, који уз панорамски преглед првих реакција на Михизов драматуршки ангажман и мемоарске записе глумаца-учесника у представама живо реинсценира динамику позоришне свакодневице Михиза, али и целе епохе српског театра. На самом крају ту су два рада о Михајловићевим појединачним драматизацијама, најпре текст Милене Ж. Кулић о Михизовој *Међи вука манийоја* као драматуршкој адаптацији поезије Матије Бећковића, уз који се у зборнику премијерно објављује критички приказ драматизације из пера Слободана Селенића, а који је својевремено Селенићу био повод за раскид сарадње са *Полићиком Експрес* због одбијања уредништва да приказ објаве. Зборник затвара врло кратки али садржајни аналитички осврт театролога Светислава Јованова на Михизову *Колубарску бићку* као драматизацију *Времена смрти* Добрице Ћосића.

Шта све знам(о) Михизу након читања зборника о његовом стваралачком веку? Сигурно је једино да још увек нема консензуса ни о једној области његовог рада, изузев, можда, о сасвим скромним донетима раних песничких покушаја. Када је реч о класификацији по вредносном принципу, слика се усложњава, па је тако, примера ради, за Ивана Негришорца Михиз врхунски критичар и писац изванредне мемоаристике, али очајан песник и слаб драматичар, за Александра Јеркова осредњи критичар и врхунски драмски писац. Један невидљиви полилог води се у овој публикацији и на тему Михизовог антологичарског учинка за српску критику, књижевну историју и књижевни канон, с посебним нагласком на његовом (не)разумевању српског песничког модернизма. У обиљу контроверзних становишта, можда је најзанимљивије упутити на дилеме поводом двеју делатности које се ипак и даље асоцијативно вежу за Борислава Михајловића, његов јавни лик и његов критичарски профил.

Још увек не постоји сагласје о томе како ваља интерпретирати и оценити Михајловићеву јавну (политичку) позицију антисистемског интелектуалца усредиштеног у самом срцу културног живота истог система, омогућену пријатељским везама са људима блиским режиму колико и специфичним варијететом југословенског социјализма толерантног према тој врсти пасивне опозиције. Александар Јерков,

запитан над тајном Михизовог књижевокритичког деловања, сугерише – и сам до-некле самозатајно – да је спецификум Михизове позиције као јавне фигуре везан за питање могућности аутентичног критичког ангажмана које најбоље репрезентује предмет расправе Фуко-Хабермас, тј. тензија између моћи и комуникацијског деловања. За Јеркова је Михајловићев јавни ангажман и поред своје суштински хабер-масовске демократске мотивације судбински маркиран фукоовским претпоставкама о тематици: Михизов се глас надалеко чуо не због нарочитог квалитета његове критичке речи – који Јерков, уосталом, оспорава – већ због критичарева блиске везаности за структуре државне моћи. Па, иако је овде фокус примарно на питању како критички рад скромних домета осваја просторе моћи, који би по Јеркову у једном демократскијем дискурзивном поретку требало да припадну Михизовом драмском опусу, јасно је да је за Јеркова због присности са извориштима моћи морално упитна и сама Михизова јавна позиција.

Међутим, могуће је ствари поставити и сасвим другачије, као што то чини Мухарем Баздуљ када у нехотичном дијалогу са управо изнесеном аргументацијом истиче управо Михизову етичку супериорност у односу на уобичајене узусе српског интелектуалног окружења, испољену колико у „храбрости да се живи у складу са својим увјерењима“ толико и у Михајловићевој наглашеној свести о сопственом политичком компромисерству. Михиз не само да је био свестан своје релације према фамозним структурама моћи, већ је осећао потребу и да је аутокритички оспоји, па чак и да свој целокупни јавни ангажман полудинично демаскира као „дискутантску беспоследичну лежерност“. Неминовно је да са овако различитих почетних позиција и Михизов гест повлачења из јавне сфере почетком распада бивше државе и уводом у катаклизму грађанских ратова добија два условно комплементарна тумачења. За Јеркова је то чин који Михиза у његовој резигнираној абдикацији од славе света трансформише у истински трагичну фигуру српске књижевности, а за Баздуља само логични наставак и крајњи исход давно испољеног интелектуалног поштења.

Ако би зборник радова *Михизов век* био најновији пресек стања и знања о Михизу, његови квалитети као књижевног критичара били би нека врста полу-подразумеваног књижевног наслеђа верификоване високе вредности. Па ипак, а можда утолико пре, ваља ослушнути и оне гласове усмерене контра успостављеном сагласју тумача. Заправо, онај један глас који пева мимо света и хора зборника. Александар Јерков – преко Фукоа – призива епохалне промене у статусу критике у тренутку када хиперпродукција критичке речи (наводно, прим. крит.) дезавуише критику као невину делатност приближавања књижевности читаоцу и намеће нужност сеобе критике у литературу и/или њене трансформације у поетику, путем ишчитавања и теоријски освешћене и просвећене експликације текста. Тако је, по Јеркову, михизовски тип *homo criticus*-а превазиђен већ за Михизовог живота, апсорбован и апдејтован теоријски и поетолошки опремљеним *homo poeticus*-ом. *Ergo* и Михизови слабаши капацитети дневног критичара који се зауставља на граници првог увида и суда о књижевном делу и његовог посредовања читаоцу.

На страну целокупна и увек интригантна проблематика о истинској функцији дневне критике, њеним аспирацијама и реалним потенцијалима, на страну и питање да ли та функција и те аспирације пролазе нужну трансформацију или дневна критика и даље примарно функционише као први утисак и први увид, као суд и посредник, ведро свесна своје загарантоване ефемерности. Ако је Михиз писао без упитности о томе шта зна и како зна то што зна (барем без аутореференцијалних трагова у тексту о том не/знању, јер о ауторовим интимним упитаностима о овој теми ми, ипак, не знамо довољно или чак ништа), ако је, дакле, Михиз писао апсолутно теоријски неосвешћено и поетолошки неодговорно, како је могуће да је баш у својству првог читаоца, читаоца рукописа (дакле, наводно превазиђеног *homo*

criticus-а) неких од најзначајнијих дела српске књижевности могао да чини не козметичке, већ суштинске интервенције у естетској равни текста, пресудне за његов коначни облик? За сада се овде намећу два одговора: или и михизовска *кријтика као њрво чииање*, била то „превентивна“ критика која интервенише у рукопису, било критика првог утиска и увида, подразумева довољан степен (освешћене или не) теоријске фундираности критичарског рада и (освешћену или не) способност предикције поетолошких законитости текста, или је, дакле, по среди то или је Михиз био не само геније вербалне експресије већ и геније мисаоне интуиције који је писао из свевремена вечности с анђелом шаптачем на рамену, из априорног свезнања о литератури, први и до сада једини *homo-criticus-angelus-poeticus*.

Теме и проблеми покренути у зборнику радова *Михизов век* и висок ниво њихове критичке артикулације показују да су уредничке интенције усмерене ка даљем и дубљем разумевању дела Борислава Михајловића Михиза срећно остварене. Дисонанце које се јављају на путу ка таквом разумевању могу само да радују, будући да управо оне, уз високе домете саме расправе, гарантују опстанак Михизовог стваралаштва у области живе критичке мисли и спречавају његово измештање у сферу лаке литературе и „пацификоване“ историје књижевности. Још увек не знамо све о Михизу и то је више него добра стартна позиција за следећи Михизов век.

Др Милица Мусиур

Институт за књижевност и уметност
Београд

mima_p@gmx.at

Примљен: 28. новембра 2022. године

Прихваћен за штампу децембра 2022. године

UDC 821.163.41.09 MihajlovićMihiz B.(049.32)

ДРУГАЧИЈЕ, О ИСТОМ ЧИТАОЦУ

(Владан Бајчета. *Борислав Михајловић Михиз: кријичар и њисац*.
Нови Сад: Матица српска, 2021)

Стотину година након рођења Борислава Михајловића Михиза, у оквиру издавачке делатности Матице српске биће објављена сабрана дела једног од најзначајнијих стваралачких умова наше књижевности. Разнородан, и плодан стваралац, Михиз је оставио временом и потомцима неизбрисив траг у нашој култури, те овај издавачки подухват треба поздравити и примити оберучке. Разлог више оваквој радости лежи у утиску да се у нашем издаваштву, последњих година, не посвећује довољно пажње именима чија дела до сада нису била „сабирана“, осим уколико се ради о некритички приређиваним, издањима мотивисаним пре свега истицањем ауторских права (након седамдесет година од смрти ствараоца и/или преводиоца).

Као придружена сабраним делима која ће бити објављена у шест књига, може се читати и докторска дисертација Владана Бајчете, објављена од стране Матице српске под насловом *Борислав Михајловић Михиз: кријичар и њисац*. На овом месту, пре свега, важно је појаснити зашто је значајно да се Бајчетина књига није нашла само у одломцима, у последњој од шест књига у којој ће бити одабрани написи о аутору *Аутобиографије – о друћима*.

Пре свега, књига Владана Бајчете представља интегрални приступ делу Михизовом. Иако је Михизов опус разнородан – од поезије до драме, од критике до публицистике – он аутора није обесхрабрио, и навео да се бави, примера ради, само једним од наведених аспеката. Потоњи приступ није стран савременим филолозима, те је тим пре значајно похвалити Бајчетин напор да се не усредсреди на истраживање само једног од рукаваца јединственог дела Михизовог. Треба похвалити и ауторову спремност да се изложи могућности појаве критички настројених читалаца, можда темељније од аутора упознатих са неким од аспеката Михизовог дела. Међутим, може се поставити питање: није ли управо уже специјализовање за одређене аспекте стваралаштва одређеног аутора и одређене аспекте одређених периода наше књижевне прошлости, оно што је у савременој србистици припремило терен и створило могућност да се обрадујемо реткој појави каква је *Михиз: критичар и писац*?

Свестан стагнације на пољу филологије и хуманистике, аутор се осећа дужним да у предговору истакне постојање могућности да његова књига буде посматрана као „старомодна“, што је један од показатеља присутне распршености и неусредсређености у нашој науци о књижевности. Много питања се отвара, много прича покреће, а премало простора и иницијативе оставља за појаву интегралних студија о ауторима који су, у бити, постали темељци нашег књижевног канона, наше литеарне стварности, а, напослетку, и нашег укуса.

У том смислу, Бајчета је равномерно – према обиму анализиране грађе – приступио посматрању и, не бојажљиво, вредновању Михизове поезије, књижевне критике, драме, мемоарске и публицистичке грађе, тим редом. Пратећи рад Борислава Михајловића Михиза од тренутка када се уселио у Симину 9а у Београду – као сиромашни студент који је објавио стихове (доживотну ноћну мору Густава Крклеца) – до тренутка када пише предлог за мирољубиво разилажење конститутивних чланица „друге“ Југославије, Бајчета методолошки разнородно, и са стрпљењем, чита Михиза на начине на који до сада нису били уобичајени за Михиза у нашој књижевној историји.

Први се озбиљније посветивши читању Михизове младалачке поезије, Бајчета у њој проналази зачетак оног тона који и дан-данас важи за једног од критички најлуциднијих гласова наше литературе.

Међу најзанимљивијим ставовима изнетим о Михизовој критици – јер Михиз је најчитанији као критичар, а овај је део његовог стваралаштва и најобимнији, те делује да није било много простора за нову мисао – јесте поимање Михиза не као самородног и „ничим изазваног“ књижевног критичара, који се јавља у „сумрак импресионизма“ (како се то дало уврежати у нашој књижевној историји), већ једног гласа који се на свој начин уклапа у ранију критичарску традицију српске књижевности, омогућујући појаву и надовезивање нових гласова. Не приступајући Михизовом делу са, на почетку задатим, калупима и инструментаријем који ће омогућити унапред одређен исход посматрања, Бајчета успева да представи аутора *Командантија Сајлера* као козера, вечито преданог и посвећеног усменом казивању, што овај критичар критичара посматра као један од темељних квалитета не само Михизове критике, већ и Михизовог дела, уопштено. Тако га сагледавајући, Бајчета Михиза слика не као „импресионистичког критичара“, већ као „критичара експресије“, што је важно имати у виду уколико се жели одгонетнути неупитан и непосредан утицај Михиза као вредноватеља различитих књижевних појава у српској култури.

На пољу драме, Бајчета види Михизов допринос у покушају покретања нових питања савременог позоришта, и највише вреднује његову драму *Бановић Сјрахиња*, а њеног аутора као значајног претечу каснијих драмских писаца – Љубомира Симовића, Виде Огњеновић, док ће далеко повољније оценити Михизов допринос

на пољу мемоарске књижевности. Њене је границе – као паралитерарног жанра, сматра Бајчета – Борислав Михајловић знатно проширио. На крају, када говори о Михизу као публицисти и аутору политичких чланака, Бајчета још једном примећује да је Михиз имао улогу антиципатора свега што ће снаћи српски народ, вођеног политичарима склоним импровизовању, наместо одређивањем даљег смера у складу са културом и традицијом српског народа.

Аутор посматра, у закључку, Михиза као једну од неупитних националних вредности, ствараоца који је дао значајан допринос на различитим књижевним и културним пољима, нерушив темељ израза наше културе у другој половини XX века, тиме заокружујући једно поступно изнето, квалитативно усаглашено и различитим типовима читалаца приступачно дело.

Књига о Михизу Владана Бајчете – прва оваквог типа о том аутору и прва од овог аутора, а једна од ретких своје врсте у скорије време – несумњиво ће послужити као први корак различитим проучаваоцима Михизовог дела. Читаоцима који књизи неће приступати са становишта хуманистике и теорије уметности, представљаће и више него задовољавајући увид у Михизово дело, те објашњење зашто је Михиз једна од вредности које у српској култури остају неупитне.

Мсп Раско Лончар
Гимназија „Јован Јовановић Змај“
rastkoloncar93@gmail.com
Примљен: 19. јула 2022. године
Прихваћен за штампу јула 2022. године

UDC 821.163.41.09:398(049.32)

ПРИЛОГ ТИПОЛОГИЈИ ЈУНАКА У СРПСКОЈ УСМЕНОЈ ЕПИЦИ

(Драгољуб Перић. *Прамен мајле њоље њријиснуо. Необични јунаци српске усмене епике*. Нови Сад: Академска књига, 2022, 221 стр.)

Књига Драгољуба Перића *Прамен мајле њоље њријиснуо. Необични јунаци српске усмене епике* наставак је ауторових бављења природом, атрибуцијом, сижејним доменима и митским залеђем јунака српске и словенске усмене епике. У његовој првој књизи – *Трајом древне њриче* (Нови Сад: Матица српска, 2006) – налази се оглед *Змај Огњени Вук*, у коме су, делимично на трагу истраживања Љиљане Пешикан-Љуштановић и Александра Ломе, систематизована обележја, противници, помоћници, сродници, сизерени и типови сукоба знаменитог епског јунака, а праћени су и дијахрони процеси у певању о Вуку Гргуревићу Бранковићу, који би се, најсажетије, дали свести на констатацију да се „у најскорије бележеним записима песама о Змај-Огњеном Вуку историјски фондус готово у потпуности изгубио” и да у савременијим записима „митологија преовладава у садржају песме”. Истраживање се ширило у правцу компаративног сагледавања Змај Огњеног Вука и Волха Всеславјевича, што је резултирало књигом *Териоморфни јунаци словенске епике*, објављеној две године касније (Београд: Београдска књига, 2008), у којој је систематски и на обимној поетској грађи успостављен опис једног типа епских јунака.

Овога пута, пред нама је књига која обједињује студије Драгољуба Перића сличне провенијенције – с кровним теоријским проблемом концептуализације

епских протагониста – настајале у распону од безмало деценију и по. Укрштајући неколико критеријума, Перић издваја типове јунака српске усмене епике према њиховој природи, водећи рачуна о темељним сегментима фолклорног модела света (I. МРТВИ ЈУНАК, II. ФИТОМОРФНИ ЛИКОВИ, III. ЗООМОРФНИ ЛИКОВИ, IV. АНИМАЛИЗОВАНИ ЈУНАК), према статусу у наративној / дијегетичкој структури текста (V. ЈУНАК КАО ПРИПОВЕДАЧ), те према позиционирању на линији историјско – фиктивно (VI. (РЕ)КОНСТРУКЦИЈА ТРАДИЦИЈЕ – идеализација и идеологизација историјских личности Првог српског устанка). У свим студијама у оквиру шест поменутих поглавља присутан је и напор да се кроз фигуру епског јунака теоријски преломе и детектују жанровске норме, што је нешто наглашеније у прва три одељка, у којима се поред проучавања структуре јунака интензивно успоставља дијалектика између епике и тужбалице, приповедних песама и балада, те митолошке и класичне епике.

У првој студији – *Нацрт за реконструкцију генезе жанра на примеру ђесме Смрт Војводе Кајице* – полазећи од антологијске песме Слепе Живане о погибији знаменитог епског војводе деспота Ђурђа Бранковића (у песми анатопично атрибуираног „краљем од Маћедоније“), аутор се фокусира на теоријски проблем генезе жанра и типолошких веза између јуначке песме и тужбалице. Прихватајући мишљење оне струје проучавалаца српског фолклора који су претпостављали велику (индо-европску) старину епског жанра, уз консултацију етномузиколошких студија Владимира Дворниковића (који је сматрао да је јуначка епика „мушка форма аперцепције тужбаличког мотива“), Перић на основу сличности стиха (Р. Јакобсон, М. Гаспаров, А. Лома), тема и мотива разматра хипотезу да је јуначка песма „вербални реликт архаичних културних форми и познија развојна фаза јуначких ламентата“. Он притом указује и на двосмерност интержанровских релација, издвајајући сведочанства о обичају „тужења за Косовом“, распрострањеном у Црној Гори (девојке код оваца туже, а жене се не ките цвећем – јер оплакују Лазара и Милоша). У фигури „краља Ђурђа“ аутор препознаје обресе *свештог краља*, који је као велики жрец руководио ритуалом сахрањивања и оплакивања јунака, као и приношењем посмртних жртви, што се у конкретной песми детектује на нивоу мотива Ђурђевог тужења за Кајицом (с обавезним елементима зазивања покојника, похвале преминулом јунаку и исказивања властитог бола и губитка) и обредном егзекуцијом ратника из противничког табора („Од Мацара унку начинише, / Обградише гроба Кајичина“). Уочено је такође да је лик војводе Кајице „умногоме подсећа на идеалтипски опис младога мрца у тужбалици“, чиме се и путем фигуре епског јунака успоставља спрег међу жанровима. На трагу студија Р. Јакобсона, В. Чајкановића, М. Брауна, А. Ломе и др. изнета је, најзад, могућност да јуначка епика и тужбалица проишходе из истог генеричког језгра (култ мртвих), а да је до дивергенције дошло у моменту када је превладао наративни елемент над лирским и емотивним и епика доминантно припала мушком домену, а тужбалички наратив женском, те претпоставка да су епски десетерац и симетрични осмерац паралелно егзистирали као метрички обрасци усмене епике и тужбалица.

У другој студији – *Биљни ликови српских епских приповедних ђесамa и балада* – отворен је нов ток могућих реконструкција читања и тумачења реликата митског порекла у усменој десетерачкој поезији, овога пута с акцентом на мотив метаморфозе у биље и детектовања елемената (заборављених) наратива о божанствима вегетације „која периодично умиру и васкрсавају у облику биљке“. Баладе су у датом контексту пружиле обиље материјала о растављеним љубавницима, постхумно сједињеним путем биља које ниче на гробу, што је оставило трага и на номиналном плану – јунакиње су именоване као Јелица, Гроздана, Ружица, Лијана, јунаци као Каранфил Јово, Босиљевић Иво и сл., шти има паралелу у именовању јунака антич-

ког мита (Нарцис, Мирта, Дафна – лавор, Текла – палма и др.), а веза са соларним култом, односно култом вегетације оличеним у божанствима ватре и животне плодности препознаје се у именима Иво / Иван, Јово / Јован, Јурај / Јуре, Мара / Марица / Марија. Вегетативна цикличност сјајно је анализирана на примеру песме *Наход Момир*, где је трајекторија божанства природе које се рађа, умире и поново рађа уклопљена у псеудоисторијски контекст и описана као прича о јунаку оклеветаном за инцест.

Сродна поглавља посвећена „дугу“ епских јунака животињама – ЗООМОРФНИ ЛИКОВИ И АНИМАЛИЗОВАНИ ЈУНАК – издвојена су као два од могућих вида концептуализације и културног позиционирања људске фигуре путем дивљих звери. Прво прати трансформацију јунака у животињу (конкретно – у змију, сокола и вука), а друго – понашање које се доминантно приписује зверима (с акцентом на мотиву клања зубима „под грло“). Сродни текстови – *Шаманска борба зооморфних јунака* и *Секула се у змију ђређворио*. Сиже о шаманској борби чаробњака – везују мотив метаморфозе у животињу за изузетно архаичне слојеве традиције, укрштајући зооморфни и просторни код, односно, активирајући у једном од могућих облика симболичку слику *Axixa mundi*, Осе света, која у принципу има змију, сродног рептила или змајолико биће у дну и птицу у врху. Прва студија компаративно је конципирана и прати типолошки сродне јунаке – Секулу Бановића, Волха Всеславјевича, Змај Огњеног Вука и Добрињу Никитича. Драгољуб Перић показује да је, за разлику од руске билине, где се јунаци претварају у сокола, тура, лава, хермелина, мравца, штуку и сл., репертоар српских метаморфоза знатно сведенији („углавном је реч о претварању у змаја, односно (крилату) змију“, при чему јунаци „овај облик могу узети на себе, или пак носити нека од змајевских обележја“), али да се мим малобројним метаморфозама, с друге стране, у српском фолклору чвршће успостављају митско-фолклорне слике света и координате путем јунака. У прилог индоевропској старини сижејног обрасца говоре паралеле које аутор детектује у Махабхарати, где такође постоји мотив борбе полиморфних јунака, као и у детаљу да низу наизменичних метаморфоза „прибегава и змајолики Перунов противник – Велес“. Трансформација Волха Всеславјевича и Змаја деспота Вука памте притом и једну од линија фолклорних трансформација које их, како показује аутор, везује за велики наратив о вукодлаку, односно древном словенском култу вука. У другој студији пажња је посвећена антологијској песми из Вукове друге књиге Бечког издања *Секула се у змију ђређворио* и њеним варијантама, где је најшире појмљен концепт шаманства – представа о одвојеној души, односно „души у животињском облику“, која код надарених појединаца може да напусти тело и самостално делује у овом или неком од трансцендентних светова – прекодирана у јуначко сукобљавање знаменитих представника *нашеј* и *ђуђеј* у обличју змије/змаја и сокола, што је историјски конкретизовано у ликовима Бановић Секуле и турског цара. Архаичну сижејну матрицу Драгољуб Перић препознаје и у фигурирању женских ликова – виле, Мисир-удовице, бељарица – које траже младога јунака, што се сагледава у контексту представа о валкирама, демонским бићима нордијске митологије, задуженим за прикупљање војске мртвих. Интересантна је притом и демистификација историјског утемељења Секулине змајевитости на хипотетичном припадању Реду змаја, који је 1408. године основао Жигмунд Луксембуршки. Перић доноси оригиналну повелу, из које се види да на списку витеза нема Јаноша Секељија, а додаје и неке хронолошке контрадикције које поменути претпоставку дисквалификују.

Четврто поглавље обједињује студије везане за знамениту варијанту Старца Милије о сукобу Бановић Страхине с Влаха Алијом, а, типолошки посматрано, прати рационализацију древних мотива, односно њихову трансформацију у метафору у процесу прилагођавања новом културном и поетском контексту. Најпре су

анализиране су две фреквентне епске формуле: „носише се љетни дан до подне“ (у чему се препознаје темпорална формула и аналогија између путање Сунца и снаге јунака) и „пене беле и кржаве“. Драгољуб Перић показује да се након класичног надметања копљима, борбе буздованима, те мачевања и физичке борбе прса у прса „у једном делу грађе издваја необичан детаљ: у пресудном тренутку борбе јунака облива крвави зној“. Крв се даље показује базичним симболичким кључем, а поступак јунака, који је на граници људског и демонског, као његов кључни прерогатив: „противник не крвари (што такође може упућивати на његову демонску природу), јунак, људски слаб и ограничен својом природом, први се облије крвљу“. Иако се потоњи поступци јунака с модерног становишта могу читати као „неетички“ (обмана, помоћ са стране), његово понашање рехабилитују статус и улога културног хероја, онога који стоји на граници природе и културе и сукобљава се с демонским.

У студији *Двојници Старца Милије. Бановић Сйрахиња у свейлу традиционалних ѿредсйава о двојнику код Словена*, написаној у коауторству с Маријом Клеут, песма изузетног, антологијског песника Милије разматрана је у светлу архаичних представа о „огледалу“. Двојници су у свим културама били под посебном „лупом“ јавности, а двојништво је било на особен начин табуирано; у Милијином приповедању овај мотив представља велики помак и указује на необичан дар и изузетан статус опуса Старца Милије, од кога су, нажалост, забележене само четири песме. Тешко да ћемо икада знати ко је све Милији био и на који све начин двојник у његовим песмама, али је у студији Драгољуба Перића издвојено неколико релевантних параметара и релација између приповедача (певача / Старца Милије), Бановић Страхиње и лика „стариша дервиша“. Издвајајући осећање које није (тако) типично за епског јунака (усамљеност), или јесте само када су најбољи певачи у питању, Милија је, како истиче аутор, опозиције свој: туђи и млади : стари, обогатио у психолошком (архетип сенке) и егзистенцијалном смислу (самоћа као цена и коб изузетности – и Бан и Дервиш су без пријатеља, похараних двора, издати од својих, „Бан јаше сам, а Старац пије сам“).

Трећи, како аутор истиче – „репликациони“ – оглед насловљен је по стиху песме *Бановић Сйрахиња* који више од века изазива контроверзе у интерпретацијама: „Но сам љуби мојој поклонио“. Драгољуб Перић указује на ресемантизовање Милијиног стиха и неоправдану замену глагола *ѿоклонийи* и *ѿѿросѿийи*, која је, од студије Богдана Поповића постала „опште место књижевнокритичких, есејистичких и књижевноисторијских тумачења“. Анализирајући пажљиво употребу помнутих глагола, Перић указује на битну чињеницу да у Милијином опусу глаголи *ѿѿросѿийи* и *ѿоклонийи* не алтернирају и да се сваки од њих користи у специфичним значењима која се не поклапају.

У поглављу о ЈУНАКУ КАО ПРИПОВЕДАЧУ, односно студији о говорној карактеризацији Марка Краљевића фокус је стављен на другог даровитог Вуковог певача – Тешана Подруговића (Вуковог омиљеног) – и на његову концептуализацију фигуре кључног јунака јужнословенске усмене епике. Мерећи између Милијиног и Подруговићевог Марка (Милијин сече руке призренској лепотици која га је одбила и понизила као „турску придворицу“), Перић потцртава је да је Подруговић имао пресуднију улогу у перцепцији овог епског јунака: „Он ће у својим антологијским песмама обликовати његов препознатљиви портрет – по узору на који ће Марка опевати доцнији певачи, а имагинирати га читаоци и проучаваоци“ („наш епски Марко углавном је Тешанов Марко“ – Недић 1990: 32). Он показује да Марко и своје карактерне црте (прек, плаховит, повремено зловољан, намргођен, сујетан, духовит, „комичан и трагично неснађен“ са женама и сл.) и своју визуелну препознатљивост (хиперболисани физички изглед, дуги брци, ћурак и капа од курјака) добрим делом дугује Подруговићу, и да су, упркос чињеници да су неке од ових

црта могле бити баштињене из архаичнијих слојева културе (божанска гневљивост, превртљивост трикстера и сл.), оне усаглашене с индивидуалном песничком вештином и визијом.

Посебан отклон, али и богађење перспективе о типологији јунака представља поглавље (РЕ)КОНСТРУКЦИЈА ТРАДИЦИЈЕ – идеализација и идеологизација историјских личности Првог српског устанка, с текстом *Након себе сјомен оставиши. Сјрашћеије концептуализације 'историјској' и 'биографској' времена и ликова у устаничкој епизици Филипа Вишњића*. Полазећи од (основане) претпоставке да је сваки иницијално опевани ратни подвиг имао амбицију да се „понаша на начин новинске вести“ (Ненад Љубинковић), аутор показује да је „Вишњићев приступ историјским чињеницама имао селективни карактер, да је одабир догађаја, епизода и личности из новије српске историје устаничкога времена у сагласју с Вишњићевим политичким и идеолошком назорима“, те да су у песмама „скицирани путеви и поступци“ којима су оне „временом, губиле хроничарски тон и карактер актуелног извештаја с ратишта“. Много пута опажена је Вишњићева изузетна склоност ка митологизацији догађаја и времена, а у овом раду она је добила још једну експликацију. Указано је на чињеницу да су устанички прваци, иако баштиници претходне традиције (пре свега, великог косовског наратива), ипак конципирани другачије, као и то да су локално-породичне мотивације у околностима покрета за национално ослобођење и конституисање државе маргинализоване на рачун ширих идеолошких („За крст часни крвцу прољевати“, „И за славу имена српскога“). Омаж су добили и елементи животног/устаничког искуства, који нису увек пропуштани кроз призму идеалтипских матрица, као и они елементи „хроничарске епике“ који у наративном погледу нису подржавали старе приповедне стратегије (сукоби великих размера). Истовремено, овом студијом су на више планова повезани епски јунаци и поетика времена, историјског, биографског и сужејног, што је на теоријском плану чини врло провокативном.

Књига Драгољуба Перића *Прамен маће ђоле ђришиснуо. Необични јунаци српске усмене епике*, плод вишегодишњег бављења аутора усменом епиком и усменим фолклором шире, засновна је на озбиљним теоријским матрицама, на богатој секундарној литератури, на проучавању изузетно великог корпуса песама и тема које залазе у више жанрова. Она се бави мотивима који повезују индоевропско наслеђе са Вуковим и савременим бележењима, кохерентно је конципирана и фокусирана на фигуру епског јунака, који је увек под притиском историје, жанра и мита.

Др Лидија Делић

Институт за књижевност и уметност
Београд

lidija.boskovic@gmail.com

Примљен: 13. фебруара 2022. године

Прихваћен за штампу фебруара 2022. године

АКАДЕМИК РАДОМИР В. ИВАНОВИЋ (1936–2022)

1. Последњи текст о академику Радомиру Ивановићу (1936–2022) *Историјар идеја (Допринос Радомира Ивановића његошологији)* написао сам за „Његошеве дане“, скуп одржан у Тивту, октобра месеца, и не слутећи да ћу из њега узети елементе за некролог, и то у дану када је кремиран. Ивановић га је погледао, а ја сам му поновио стару идеју, у намери да склопим књигу о њему. Тражио сам „тестаментарни разговор од двадесетак страница“. Написао сам му: „Уз предговор, био-библиографију, грађу, рукописе, била би то лепа књига од сто и педесет страница, а поводом неке годишњице“.

Била је то заправо замена за ранију понуду да направимо разговор за читаву књигу поводом препоруке да од својих стотину књига и више стотина радова напише „теорију критике и теорију историје књижевности која се може кристалисати“ из његовог обимног научног дела, како стоји у једном од поновљених питања. Сматрао сам да се у њему као и у самом језику налази архива сећања на догађаје, друштвене и историјске процесе и сусрета са људима – архива коју треба отворити и тако оставити записе и чињенице значајне за српску културу и науку о књижевности. Део тих питања доставио сам му пре више година, али он није намеравао да одговори, па сам одустао. Када сам му у једном од последњих сусрета то поновио и подсетио га на идеју, рекао је: „Имаш право“.

Та питања се сигурно налазе у његовим рукописима, а сада преносим она која сам послао, уз текст о његовом доприносу његошологији, који се истовремено односи и на допринос славистици, југославистици, србистици и монтенегристици. Тражио сам: Напиши оно „што никада ниси рекао као оставштину за будућност“. Мислећи на Андрића који је говорио: „Запиши, па ће ти и Бог запамтити“, писао сам „ти треба да даш одговоре битне за твоју стваралачку личност, дух и чин. Да то буде специфичан поговор за моју књигу.“

1. О пореклу: од Косова до Београда. Карактеристичне податке и чињенице којих нема у биографији.
2. О образовном путу: од учитеља до професора и академика.
3. О утицајима, подстицајима и додирима: са ствараоцима, делима, људима. Нека анегдота. Нека мисао.
4. О свом научном развојном путу: неколико најзначајнијих тренутака, догађаја, слика, непознатих чињеница које помажу интерпретацији и разумевању твоје личности и дела.
5. О својим најбољим књигама.
6. О свом методу рада.
7. Мишљење о науци о књижевности, генерално, и свакој њеној грани посебно. Где си ти?

8. О развојном путу српске науке о књижевности и њеном статусу данас.
9. Зашто ниси написао своју теорију критике и теорију историје књижевности која се може кристалисати из твог обимног дела?
10. О свету некада и данас и стању духа у друштву: социјалистичком, којем припадаш (Југославија), и демократском које живиш (Србија)?
11. Како видиш, мислио сам на његову студију *Историја критике као историја игеја* друштвену и културну свест данас кроз историју идеја и чињенице (неке писце и дела које си изучавао)?
12. У оквиру ових питања, кажи што још никада ниси рекао као оставштину за будућност.
13. Још понешто ће се наметнути само по себи, када даш одговоре“.

Испод питања дописао сам: „Ето тако видим оквир разговора. О сваком питању по страницу, есејистички и информативну, и биће ‘доста као ‘ладне воде’ (то је његов израз). Дотле ће ти се нека питања сама наметнути, ако имамо на уму карактер и циљ интервјуа“.

Последња реченица лоцира рок, али је за дух некролога значајна јер открива чињеницу да је Ивановић радио непрестано током шездесет година, али да су јули и август увек били месеци када је одмарао, па сам нагласио: „Мислим да то можеш завршити до 1. септембра, када поново почињеш да живиш и радиш“.

Нажалост план се није остварио. Наше дугогодишње шетње покрај Саве, кроз мирис липа на кеју, покрај воде и испод Андрићевог неба над Београдом, што је он називао рајем, помињући и рајске реке, пресечене су. Али шетали смо ми и зими, кроз маглу, кошаву и снег. И сваке суботе и недеље играли мали фудбал на игралишту у „Блоку 45“, по киши и летњој преподневној врелини, у тиму „Сава“, који је он називао „Дођи да остаримо заједно“. Заљубљеник у фудбал, центархалф ФК „Приштине“ и први доктор наука међу фудбалерима, на утакмице је, оран увек за игру, долазио у копачкама, с дресом број 5 на леђима и костобранима у чарапама.

Умео је да окупљао и дечаке и ветеране старије од себе. Радохолик и духовит, једног од њих је називао „школским другом Светога Саве“, као што је и млађег ћелаваог брата звао „Чупави Брат“. У игри пргав и борац, јер није волео да губи, после игре, стварајући ведру атмосферу у којој је прштао смех и севао ведре дух као брашно у ромским махалама уочи избора, често је чашћавао све играче и гледаоце, нарочито када би се појавила нека његова нова књига.

Ивановић је био ведар и стваралачки дух и онда када је организовао научне скупове, припремао зборнике о преминулим и живим колегама, задавао магистарске и докторске теме, примао у свом стану старе и младе колеге у соби пуној књига од пода до тавана, подизао споменике и спомен обележја знаменитим људима или обележавао датуме и јубилеје из историје културе. Увек је, спонтано, био у средишту пажње, и када је говорио о озбиљним књижевним решивим проблемима, и када је указивао на нерешиве апорије, и када је причао и домишљао ведре анегдоте и догодовштине, своје и туђе. Умео је вештом реториком да окупља и придобија људе за своје идеје и бројне пројекте. И о тој плодној активности, која је остала у сенци његовог научног дела, могла би се написати значајна и садржајна књига.

Из широког регистра наслова његових монографија и књига огледа и студија под руком ми је она која носи симболички наслов *Дарови и дугови* (2009). Симболичког и богатог значења је и наслов зборника критике о њему *Дарови и уздарја* (2016), који је приредио Милорад Јеврић. Ивановић је науци о књижевности даривао и завештао преко осамдесет књига, од тога тридесетак монографија, и то је доста за његов дуг и плодносан рад. Подсећамо на монографије о Андрићу, Лалићу, Његошу, Десници, Ускоковићу, Ратковићу, Марку Миљановом Поповићу, Шопову, Конеском, Јаневском, и светским писцима: Ману, Маркесу, Шолохову и Еку.

Од капиталног значаја су и његове студије и огледи о водећим српским критичарима и делима најзначајнијих светских историчара и критичара, чије су идеје уткане у његову истраживачку и синтетичку мисао: П. Поповићу, Б. Лазаревићу, Ј. Скерлићу, И. Секулић, П. Палавестри и другима.

Писао је непрестано као стваралац који је испуњавао свој дуг позиву професора и научника. О томе сведоче лозинке његових књига и радова. Суд илуструјемо из једне од последњих књига *Књижевна проблемајика и айорейика* (2021) у којој је, решавајући решиво и указујући на нерешиво у уметности, ишао трагом Томаса Мана: „Уметност је најлепши, најстрожи, најрадоснији и најскромнији симбол свег надразумног људског стремљења за добрим, за истином и за савршеношћу“. Он је тако стварао, тумачио и вредновао. Тежио је добру, лепоти и истини.

Када би завршио рад или књигу, говорио би, радостан што је посао опослио „са анђелима“. Може се поуздано тврдити да ником ништа није остао дужан. То илуструје и Гетеова лозинка управо испред књиге *Дарови и дујови*: „Што више напредујемо у искуству, то се више приближавамо ономе што је неистражено“. Тако је остварио је, приметио је један критичар, три захтева које је пред критичаре поставила мудра Исидора Секулић: да буде „човек ретко пробране духовне грађе, оне која спаја у себи велику културу и редак радни капацитет читања и учења“, да има „снажну имагинацију способну да открије сугестије стваралачког акта“ и да буде „јединство имагинације и рефлексije, стварања и свести о стварању“.

У једној од последњих шетњи, непосредно пред смрт, износио ми је толико планова и идеја за нове књиге, као да ће живети још сто година. Све је изгледало тако нестварно да сам се, док сам га слушао и посматрао, уплашио.

На питање како је, увек је одговарао: „Здрав, прав и уз брдо брз“. А путања наше шетње се, из године у године, скраћивала. Некада смо ишли до Галовице, петнаест километара, а последњих недеља тек од клупе до клупе, на кеју, и до сплавва „Андреа Миа“. Хуморно сам га упозорио да зато ово „и уз брдо брз“ избрише, на што би нехајно одмахнуо руком. Сад се присећам и његове мудрости да је човеку судбински одређен број корака, па је, успоравајући ме, упозоравао: „Не жури да их што пре пређеш“. На ту све краћу стазу узгредно се освртао речима: „Ноге ме издају а глава служи“.

2. Сада, док гори његово тело и постаје прах, премеравам његов судбински пут од Смонице крај Ђаковице у Метохији, где се родио на Велику Госпојину 1936. године, на имању које је, 1930. године купио његов отац Владо „за златне наполеоне“, како је поносно истицао.

Видим и чујем и топот два коња упрегнута у кола, и у колима њега и брата с мајком Вукосавом, преобучену у булу, како се, уз помоћ комшије Албанаца, који је Владу дао бесу, по избјању Другог светског рата, враћа у очев завичај, у Црну Гору, у Подгорицу, где је завршио основну школу. Напустио је село и огњиште, пошто су Албанци поручили оцу да „бежи јер ће му гром ударити у кућу“. Кућу и имање продао је тачно четврт века касније, партизанском борцу Мехмету Рамонију.

После рата уследила је нова сеоба, у Змајево, код Новог Сада, где завршава средњу школу и Филозофски факултет.

Пут га је, корак по корак, потом, поново, одвео назад, на Косово, у Приштину, где 1960. учествује у оснивању Филозофског факултета, који ће напустити 1972. године. После кратког службовања у Секретаријату за образовање, културу и науку РС Србије, 1976. године, постаје професор на Филозофском факултету у Новом Саду, где ради до пензионисања 2003. године.

Пензионисање је за њега значило наставак још плодноснијег рада, који је трајао до последњег корака и даха, готово још две деценије. Како је говорио да човек

почиње да стари када му број година пређе број ципела, питао сам се шта долази кад број књига пређе број година. Поводом књиге *Умеће иприповедања* (2010) зато сам написао: „Број књига прстиже број година живота Радомира Ивановића и та чињеница битно одређује природу творачког дара и карактер научникове личности. Пред нама је 74. књига критичара који се афирмише као историчар идеја“.

Укрштајући у некрологу лично и опште, биографско и научно, мучим се и сећам како сам није волео да пише некрологе нити да држи опроштајне говоре. Ипак, ево неколико идеја и судова које сам, независан од сваке зависности, како је Ивановић често понављао, позивајући се на мудру Исидору Секулић и имајући на уму основно начело критике, написао у последњем раду о поменутој књизи, а које се сада осветљавају као сумарна оцена његовог живота, дела и критичког духа, метода и чина. Позивајући се на основне идеје последњег текста поводом четири монографије о Његошу: *Њепошев њоејски њовор* (1991), *Њепошева њсихолоџија и филозофија сѝварања* (1997), *Њепошева њоејѝка и есѝејѝка* (2002) и *Њепоѝ. Њепоѝолоџија. Њепоѝолоѝи* (2017), а приредио је више избора и зборника о Његошу и књигу *Њепоѝеве њоеме* (2014), сумирам Ивановићев допринос науци о књижевности.

„Културне комплексе негујемо верујући да објективно негујемо себе. Реалиста тада бира своју стварност у стварности. Историчар бира своју историју у историји. Песник сређује своје утиске везујући их за одређену традицију. У свом рђавом облику, културни комплекс је школска навика немаштовитог писца“.¹ Из Башларове интерпретације следи да је комплекс психичка енергија и да културна сублимација продужава природну сублимацију. „У таквим условима, књижевна критика, која не жели да се сведе на статични попис слика, мора се удружити са психолошком критиком (која) следи везу између првобитних комплекса и културних комплекса“.²

Из ове перспективе, следећи Ивановићев поступак непрестане примене и синтезе нових знања и метода, с циљем да продубимо домете критике и свесни да првенствено као књижевни критичар пишемо о историчару књижевности, разматрамо допринос његошологији овог плодног и значајног аутора који се његошологијом и науком о књижевности бави већ пуних шест деценија. Монографија *Њепоѝ. Њепоѝолоџија. Њепоѝолоѝи* настала је као синтеза критеријумима хронологије, типологије и аксиологије и показује како је он као реалиста критичар неговао себе и обликовао историју књижевности.

Током дугог научног рада он је Његошу посветио десетине посебних прилога и они су се претакали из књиге у књигу књиге: *Њепошев њоејски њовор* (1991), *Њепошева њсихолоџија и филозофија сѝварања* (1997), *Њепошева њоејѝка и есѝејѝка* (2002), *Пејѝар Друѝи Пејѝровић Њепоѝ* (2003–2004) и *Сѝваралачки узори и изазови* (*Њепоѝ, Андрић, Лалић*) (2015). Последња монографија *Њепоѝ. Њепоѝолоџија. Њепоѝолоѝи* (2017) представља синтезу историчара књижевности као историчара идеја и заузима средишно место наше интерпретације и вредновања. У ауторовом опусу разумевању и тумачењу чињеница она се кристалисала управо, по Башларовим захтевима, као природни и културни комплекс историје као стварности и свеколиких уметничких вредности. Јер, мало је сродних књига у нашој науци о књижевности које на једном месту пружају толико информација и аспектски различитих тумачења чињеница, историја идеја и доносе толико проверених судова. Уосталом, све своје монографије Ивановић је писао са априорним циљем да исцрпи сву доступну литературу.

¹ Гастон Башлар, *Вода и снови (Оледи о имаѝинацији маѝерије)*, превела са француског Мира Вуковић, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, 1998, 27.

² Исто.

Као синтеза вишегодишњег проучавања Његошевог сложеног и драгоценог опуса, монографија *Њећошева ѿоејѿика и есѿејѿика*, допуњена трима новим монографијама и студијама, обједињује, проширује и богати новим информацијама, примерено новој реторици наслова и ауторовом потпуном окретању историји књижевности као главној грани науке о књижевности, проблемске огледе и студије штампане у *Њећошевом ѿоејѿском ѿовору* и *Њећошевој ѿсихолоѿији и филозофији стѿварања*. Карактер истраживања и теме које осветљавају поетику као психологију и филозофију стварања илуструју наслови из првог дела огледа и студија под кључем: „Да је био у великим народима, живот би му био љепши, али му геније не би био већи, јер није ни могао бити већи“

Из прегледа свих тема и проблема које монограф разматра закључује се да су сва истраживања тежила и водила ка књизи *Њећош. Њећошолоѿија. Њећошолози*. На то упућује приступ Његошевој поетици који, паралелно, у три реченице, региструје суштинске теме, лоцира песника у историјском и стваралачком времену, показује дар критичке синтезе и богат и узоран језик, метод и дух историчара књижевности и књижевног критичара:

„Поникао у наративној култури, у којој се његује култ ријечи, образован на класицистичкој реторици, а књижевно формиран у окриљу народног стваралаштва и раног неразвијеног романтизма или проторомантизма, Петар II Петровић Његош (1813–1851) од првих, почетничких покушаја па до краја дводеценијског бављења књижевним стваралаштвом континуирано показује брижљив однос према свакој врсти говора, а особито према поетском говору, који сматра суштинским обликом егзистенције. Припадник дјелатне филозофије, филозофије која у моделу патријархалне културе изједначава *ријеч* и *чин*, Његош сва своја естетичка, поетичка и креативна одређељења концизно формулише у складу са глобалним идејама времена којем припада и у складу са сопственим филозофским и егзистенцијалним одређељењима“ (9).³

Кругу тематских и проблемских разматрања Његоша и Његошевог дела припада и Ивановићева књига *Њећошewe ѿоеме*, објављена поводом два века од рођења, у којој истражује ову књижевну врсту, врши нека превредновања врхунских поетичких остварења великог романтичара и дубоко задира у поетику, естетику и генологију дела славног писца.⁴ Приређивач полази од чињенице да Милан Решетар, најбољи тумач Његошевог дела, тврди да писац има осамдесет и шест „малих пјесама“. Међутим Ивановић је први одвојио „мале пјесме“ од „великих пјесама“ које је назвао *ѿоемама*. По њему поема је лирско-епска врста обима преко сто стихова, а еп обима преко хиљаду стихова. Поеме је поделио у неколико група: рефлективне, пригодне, митопоеме, панихиде, филозофске и евокативне и друге. Таква је, по њему, поема *Мисао* (1844, 141 стих), најлепша и боља од *Горској вијенца* и свега што је Његош написао. Ова поема је, по приређивачу, прологомена *Луче микрокозма* (2 200 стихова), а епилог представља *Посвеѿа* Сими Милутиновићу (200 стихова) и заједно чине целину.

Све ове књиге биле су теоријска и истраживачка припреме за Ивановићеву централну књигу насталу поводом сто седамдесет година *Горској вијенца*. Ивановић је стваралац од духа и зато многе његове књиге, осим научне снаге, носе обележје

³ Радомир Ивановић, *Њећошева ѿоејѿика и есѿејѿика*, Змај, Нови Сад, 2002, 9. У оквиру Ивановићевих Сабраних дјела у седам књига, примерену духу историчара књижевности, ова монографија је објављена под насловом *Пейшар Друѿи Пейшровић Њећош*.

⁴ Радомир Ивановић, *Њећошewe ѿоеме*, Народна библиотека „Данило Киш“, Врбас, 2013.

неког датума из историје књижевности или везаног за име писца или културног догађаја. О Његошу, почев од пророчке најаве Вука Караџића у писму Л. Мушицком из 1833. године, у којем тврди да „прави и стихове лепе“, коју Ивановић узима као искон његошологије, јер Вук у младом владици види и ствараоца Орфеја и прегоаца Ахилеја, постоји 420 самосталних књига и библиографија од око 22 000 библиографских јединица. У XIX веку објављено је око 1600 радова. Најзначајније су монографије П. А. Лаврова (1887), П. А. Ровинског (1889), Лазара Томановића (1896) и Павла Поповића (1900), којом његошологија доживљава свој врхунац у том веку. У репрезентативне прилоге Ивановић убраја и оглед Светислава Вуловића (1872) и коментаре М. Решетара (1890), укупно прештампане тридесетак пута до данас.

Пошто у односу на теоретичара или естетичара, за историчара књижевности чињенице а не слике постају примарне, констатујемо их, јер оне, као такве, постају услов сваког нашег суда. „Велика дела“, писао је Башлар, „увек имају свој двоструки знак; психологија проналази њихово тајно жариште, а књижевна критика оригиналан језик“. Доследан тог начела и педантан у покушају да увек документује историјско време у историји књижевности, Ивановић у књизи *Њеџиш. Њеџишологија. Њеџишолози*, која је сабирно место свих његових знања и вредновања Његошеве личности и дела, налази три фазе у развоју његошологије, и то:

Прву фазу (1833–1851), која је у знаку „спорадичности јављања“;
Другу фазу (1851–1870), која је у знаку осеке „интересовања за његово дјело“ и

Трећу фазу (1871–1900), која је, примерена приливу знања у науци о књижевности, у знаку „пораства интересовања“ за Његоша, песника српског, како га именује Радмилко Димитријевић.

До таквог закључка, а он афирмише врхунског историчара књижевности и примарни смисао историје књижевности, монограф је дошао на основу увида у суму кардиналних чињеница. Такав је и суд да у критичкој рецепцији Његош као писац у свом времену готово да и не постоји. Прво интересовање креће од 1860. године, када Стефан Митров Љубиша пише коментаре о *Горском вијенцу* у предговору латиничном издању у Задру. Десет година касније Нићифор Дучић критички пише поводом Љубишиног издања и тврди да не коментарише и не тумачи исправно одређене стихове. Дучићеве грешке, много касније, исправља Јевто Миловић. Из те перспективе и у том контексту, у уводном тексту прилога из његошологије Ивановић осветљава најзначајније монографије и коментаре као подстицаје њеног развоја у првој половини XIX века, већ означене историјске, књижевне и биографске монографије у којима доминирају позитивизам и метод филолошке критике као ознаке спољашњег приступа критике: магистарски рад П. А. Лаврова, историјско-књижевну монографију *Петар II Петровић Њеџиш и његова књижевна дјелатност* (1877) монографију П. А. Ровинског *Петар II (Раде) Петровић Њеџиш, владика црногорски (1813–1851)* (1889) које анализира као научни триптихон настао на темељу „истовјетног аналитичког метода“ (25), и монографију Лазара Томановића *Петар Друџи Петровић Њеџиш као владалац* (1896), за коју каже да је вишеструко занимљива.

У њој нема ни једне мисли „са устима пуним фраза“, како би рекао Лалић. Ауторово бављење монтенегристичком обухвата 1339 библиографских јединица и приказује га Милорад Т. Миловић у *Био-библиографији академика Радомира В. Ивановића – Монџенеџина* (2010). Целину научног опуса доносе публикације: Бранко Јокић, Јелица Јововић – *Библиографија академика Радомира В. Ивановића – Македонистика* (2003), Бранко Јокић, Јелица Јововић – *Библиографија академика Радомира В. Ивановића*, (2006) и Бранка Драгосавац – *Библиографија академика*

Радомира В. Ивановића, објављена у књизи *Дарови и уздарја (Критичари о дјелу Радомира В. Ивановића)* (2016).

Проширујући на известан начин поље његошологије и свог критичког духа обликованог новим сазнањима, Ивановић се бави и Андрићем као његошологом, сврставајући га заједно са Вуком Караџићем, који је пророковао његову песничку будућност, у Његошевог „учитеља енергије“. О два велика српска писца, Вуку и Његошу, Андрић је писао прилоге четврт века под мотом: „Памћење је човеку друга домовина“. Он мисли да десет Андрићевих прилога о Његошу имају изузетан значај. Матичну ћелију Андрићеве мисли о Његошу представља текст *Њеџи као њираични јунак косовске мисли*.

Изузетно познавање дела Стефана Митрова Љубише⁵, који је, као и Андрић, своје учитеље енергије пронашао у усменом стваралаштву, Вуку, Његошу и Марку Миљанову Поповићу⁶ послужило је Ивановићу као основа за осветљавање књижевног мита о Шћепану Малом у делима Стјепана Зановића *Шћепан Мали лажни Петар III цар Русије* (1784), Његошевог егзистенијално-драмског спева *Лажног цара Шћепана Малога* (1851) и приповедака *Шћепан Мали* (1868) и *Продаја њаџријаре Бркића* (1870) С. М. Љубише. Један од примарних Ивановићевих налаза је да се Љубиша „напајао користећи у првом реду све облике народне предаје, потом постојеће историјске изворе, неправдају Његошево дјело, као и дјело свог учитеља Антуна Којовића“.

Други закључак се тиче чињенице да нису „пронађени веродостојни подаци о истраји потурица нити о поријеклу Шћепана Малога“. Категорички рад као *Прилози њаџријологији*, Ивановић показује своја широка теоријска знања и компаратистички метод отвара расправом о древној причи: левантинској и карипској, односно источном моделу културе као аморфне цивилизације и западном моделу културе као кристалне цивилизације. И овде се ослања на своје налазе у монографијама *Митосе и њеџе Томаса Мана* (2007) и *Лавиринти чаробног реализма Габријела Гарсије Маркеса* (2010), односно најновије Рикерово теоријско учење из наратологије по којем „један историјски догађај није само оно што се догађа већ и оно што може бити испричано, или што је већ испричано у летописима и легендама од којих су и сачињена дела о којима је реч“. А све се то заснива на Андрићевим идејама да у свакој легенди постоји зрнце истине, истине која налаже да се пише и верује у древне приче.

Осим што темељно изучава опус писаца којима се бави, Ивановић се учествовао паралелно позива на европске научнике и своје налазе и тако их уграђује, са приливом нових сазнања, у нова радове и књиге.⁷ Монографији Павла Поповића

⁵ Видети монографију Радомира Ивановића, *Стефан Митров Љубиша (Прилози њеџици)*, Пегаз, Orfeus, Бијело Поље, Нови Сад, 2003.

⁶ Радомир Ивановић, *Реторика човјечности (Морфологија и семантика дјела Марка Миљанова Поповића)*, Нови Сад – Подгорица, 1993, и *Слово и вијек (Марко Миљанов у оiledалу кријшике)*, избор, Фонд „Марко Миљанов“, Подгорица, 2016.

⁷ Први Ивановићев прилог његошологији представља приказ монографије Вида Латковића *Њеџи као литерарна симболија*, Стремљења, год. V бр. 4, Приштина, 1963, 519–521. Током шест деценија његов прилог његошологији нарастао је на више монографија. Све значајније прилоге из претходне три књиге објављене су у монографији *Петар Други Петровић Њеџи* (Бијело Поље, Нови Сад, 2002) као први том изабраних дјела у седам књига међу којима су и монографије о Стефану Митрову Љубиши, Марку Миљанову Поповићу и Николи Првом Петровићу Његошу. Реч је о писцима који ће послужити као костур неких радова о монографији *Њеџи. Њеџологија. Њеџологија*. Тако, на пример, рад *Компаративно*

(1868–1939) *О Горском вијенцу* (1900) приступа полазећи од своје књиге *Обнова йоейскої ѿвора* (1995) у којој прихвата налазе Гистава Лансона и Клаудија Гиљена који пишу о научности науке о књижевности у контексту хуманистичких наука и преокрету у књижевнонаучној методологији на размеђу XIX и XX века. На размеђи тих векова стоји и као прекретничка књижевноисторијска монографија новог типа – Поповићева монографија *О Горском вијенцу*. Исходиште му је, по кључу који стоји на почетку рада, суд Предрага Палавестре, писца најзначајније историје српске књижевне критике, по којем ново доба тражи нове људе, нове идеје и нова мерила и налаз историчара критике да у српској критици егзистира седам типова критике: природна критика, филолошка критика, које припадају историји књижевности, и вредносна критика, естетичка критика, импресионистичка критика и стваралачка критика, које припадају књижевној историји. Историјска критика Павла Поповића, по њему, интегрише све претходне типове, јер се залаже за „интегративни принцип“ књижевне историје, теорије и критике.

3. Последња у низ монографија *Њеџош. Њеџошолоија. Њеџошолози* (2017), за сада, доиста представља синтезу историчаревог дуготрајног рада. Вредности Његошевог дела приступа се критички одмерено, у лепези судова и оцена налазе се они који су преживели време и све оно што се, по Андрићевој филозофији стварања, у времену неумитно троши и осипа. Индикативно је Ивановићево навођење примера Риста Стијовића који је, повлачећи се са војском преко Албаније, понео пресвлаку, колут хлеба и Његошев *Горски вијенац* и да би се на том путу радије одрекао хлеба него ли *Горској вијенца*. Дакле, у поступку вредновања Ивановић једначи естетске и егзистенцијалне потребе човековог стваралачког духа, оног Андрићевог стваралачког духа којем је памћење отаџбина.

Поповићева и Исидорина монографија биле су повод за Ивановићев глобални суд о рецепцији Његошевог дела који сматрамо међу најзначајнијим који доноси његова монографија:

„У првих неколико деценија након Његошеве смрти (1851) његошологија је прошла кроз три фазе књижевнонаучне метаморфозе: фазу ишчекивања аутентичних његошолога, фазу провјере естетичких критеријума и афирмативну фазу, која ће већ почетком наредног вијека прерасти у апологију Његошевог стваралачког генија. Прву фазу одликује извесна равнодушност према писцу и дјелу, другу бројне дилеме и оспоравања (Ђ. Малетић, на примјер), као и доминација спољашњег приступа проучавања над унутрашњим, док у трећој фази, од Поповићеве монографије, може се говорити о фази примјене махом афирмативне критике“ (131).

Афирмативну и апологетску критику илуструју три суда: Слобдана Јовановића: „У нашој књижевности постоји смо један горостас – и то је Њеџош“, Исидоре Секулић, која га диже до ранга највећих светских песника, јер се „дигао до неба и дотакао звезде“ и Павла Поповића који га вреднују „као високи песнички дух“, као „образац бескрајне форме“, високе „технике“ и „узвишене рефлексije“ и „изазива истинско дивљење и саосјећање“ (131). То је повод да се Ивановић позове на сатиричну песму Милорада Митровића у којој песник, у име Њеџоша, моли Поповића да га остави на миру епским катреном:

проучавање Њеџошевој и Љубициној гјела (Годишњак Факултета за културу и медије: Комуникације, Медији. Култура, Универзитет Џон Незбит, Београд, год. VIII, бр. 8, 2016, стр. 279–299) био је део монографија *Њеџош. Њеџошолоија. Њеџошолози* његов последњи компаратистички рад о Њеџошу.

*О ѿноћи владики се буди,
Па у звучну он удара лиру:
Бојом браће Појовићу Павле,
Осјави ме једанјућ на миру.*

Свестан чињенице да се у овој фази његошологија развила до „неслућених граница“, сублимиријаући дух и домете његошологије током деветнаест деценија (1828–2017) после објављивања *Горској вијенца* у периоду од 1975–2017. године, почев од предговора Стефана Митрова Љубише *Чиѿаоцем* (1868) и Нићифора Дућића „Коментаром *Горској вијенца*“ (1870), укључујући и појаву антињегошолога, појаву која прати и Ива Андрића, Ивановић специјалистичку монографију као својеврсну хрестоматију заокружује „сводном студијом“ (написаном специјално поводом – 170 година од првог издања коју одликују три тематска и проблемска круга) – прегледом одабраних коментара и критичких издања овог дела у интерпретацији Вида Латковића, Николе Банашевића, Слободана Томовића, Александра Младеновића и Радмила Маројевића, Он коментаре сматра значајним делом његошологије јер су их најчешће „писали зналци анализирани тематике, проблематике и апоретике (а), да су прилози мултидисциплинарни по својој природи (б), да представљају покушај овладавања целокупном сумом знања коју теоретичари идеја називају биографија времена, биографијом писца и биографијом дјела (в), да су аутори веома заслужни за развој његошологије (г), и да су својим достигнућима знатно допринијели уравнотежењу центрифугалних и централних сила у науци, уопште узето (д). Природно међу коментарима из четрдесетак научних дисциплина доминирају они који се тичу науке о језику и књижевности, фолклористике и компаратистике, док је мањи број оних који осветљавају филозофска, антрополошка, религијска психолошка, социолошка, педагошка, етичка, естетичка, културолошка, астрофизичка и друга питања.⁸

Сажет приказа Ивановићевог доприноса његошологији показује да у њеном развоју он заузима посебно место. „Он је Његошево песничко дело“, налази М. Јеврић, „анализовао првенствено са поетичког и естетичког становишта и на тај начин проширио лезезу приступа и метода овом песнику. Бавио се и филозофијом стварања и психологијом стваралачког процеса. Упражњавао је различите методе, аналитичку, компаративну, генеричку, расправљао о родовима и врстама, прецизно изводио своје закључке на бази плурализма метода примењених на вишезначно умјетничко дело. Овде се потврдило старо правило да, што је неко књижевно дело сложеније, на њему је могуће применити и већи спектар књижевних метода и по-

⁸ Као прави историчар књижевности он пружа преглед монографија насталих после Поповићевог прекретничке књиге *О Горском вијенцу*. Најпре набраја битна дела везана за религију, филозофију, етику и поетику, а потом монографије из друге половине прошлог века, међу којима се истичу: М. Флашара *Анѿичко наслеђе у ѿсмама Њеѿошевим* (1959), Ј. Деретића *Композција Горској вијенца* (1969), Д. Калезића *Еѿика Горској вијенца* (1969), С. Томовића, *Њеѿошева Лука и Вјечна зубља Њеѿошева* (1972), монографије М. Стевановића посвећене лингвистичкој проблематици (1976), Ј. Стриковића *Пуѿевима Њеѿошеве ѿсихонализе* (1980), Ј. Миловића *Сѿазе ка Њеѿошу* (1983), М. Поповића *Цеѿињски боник* (1984) и М. Ђиласа *Њеѿош. Пјесник, владар, владики* (1988).

У наставку је дат преглед и монографија насталих током последњих тридесет година, међу којима су *Њеѿошево ѿочело* Д. Ичевића, (2006), критичко издање *Горској вијенца*, *Ључе микрокозма* и *Лажној цара Шћейана Малој* (ЦАНУ 2004–2007), *Енциклопедија Њеѿош I* (1999) С. Томовића и друге, као и преглед најновијих зборника.

себних поступака. Његошев песнички опус је најпроучаванији комплекс књижевности у нашој литературологији, који све више шири и открива нове углове посматрања, превредновања и систематизација укупних знања о њему. Ивановић даје крупан допринос овим темељним истраживањима⁹.

Јеврићева оцена сагласна је и са његовом оценом о доприносу Радомира Ивановића савременој науци о књижевности у целини, јер је, осим старе књижевности, обухватио све периоде свих југословенских књижевности, а у последњој деценији обрадио и највеће светске писце: Т. Мана, М. Шолохова, У. Ека и Г. Маркеса. О Ивановићу критичару, на свој начин, говори реторика наслова бројних књига, од којих наводимо илустративне: *Моћућности речи* (1970), *Искушење књижевне анализе* (1972), *Критички методи* (1975), *Тумачење савременог романа* (1976), *Књижевне паралеле* (1985), *Поетика и критика* (1988), *Стварање и сазнање* (2006), *Књижевна критика као десетна муза* (2007), *Обнављање лейолије* (2016) и други. Позитивизам је он преточио у критички поступак који упућује, како налази Предраг Палавестра, најбољи историчар српске књижевне критике, „у нове поетичке теорије“ ослоњене на „живу критику и смирену књижевну историју“¹⁰.

Књижевнокритичко, теоријско и историографско дело Радомира Ивановића је „веома обимно и значајно, по неким својим особеностима и диметима надиласи наше уобичајене и очекиване представе када се има у виду вредновање, квантификовање и сумирање неког научног опуса“¹¹.

Ивановићев допринос науци о књижевности и сами смо већ оценили у више радова, разматрајући спољашњи и унутрашњи приступ његове критике и процес анализе и синтезе у бројним монографијама. У његовом делу су, наш је сводни суд, „обједињене две енергије личности чије су претпоставке *учености* и *обучености* – и то сведочи о лакоћи стварања у процесу сазревања једног историчара књижевности који *увек* тежи синтези и свеобухватном тумачењу књижевних феномена, *но* умена, писаца и дела; *увек* полази од историјског сазнања да је уметничко дело неисцрпно у значењу; и *увек* читаоцу нуди највећи могући број чињеница као услов и могућност тумачења или нових тачака гледишта“¹².

Све те квалитете критичког метода, аналитичког чина и духа и научног стила, заснованог и кристалисаног на темељу домета најзначајнијих уметника и научника о којима је писао, налазимо, показује наш пресек, и у монографији *Њејоци. Њејололози*. Они нису остали изван одјека у јавности, јер је Ивановић

⁹ Милорад Јеврић, Општи приступ Његошевом делу, у: *Дарови и уздарја (Критичари о делу Радомира В. Ивановића)*, приредио и предговор написао Милорад Јеврић, Фонд за развој Куча „Марко Миљанов“, Подгорица, 2016, 102–132.

¹⁰ Предраг Палавестра, *Историја српске књижевне критике, Београд 1768–2007*, Матица српска, Нови Сад, 2008, 664.

¹¹ Милорад Јеврић, Доприноси Радомира Ивановића савременој науци о књижевности, у: *Дарови и уздарја (Критичари о делу Радомира В. Ивановића)* приредио и предговор написао Милорад Јеврић, Фонд за развој Куча „Марко Миљанов“, Подгорица, 2016, 44.

¹² Милош Ђорђевић, *Дух синтезе историчара идеја (поетолошка монографија о приповедачком умећу Душана Ђуровића)*, у: *Дарови и уздарја (Критичари о делу Радомира В. Ивановића)*, приредио и предговор написао Милорад Јеврић, Фонд за развој Куча „Марко Миљанов“, Подгорица, 2016, 11.

Видети и наше огледи у истом зборнику: *Спољашњи и унутрашњи приступи критике (Аналистички чинови Радомира Ивановића) и Анализа и синтеза дела Стефана Митрова Љубише (Критички дух и метод Радомира Ивановића)*.

подједнако бринуо о свом научном развоју и успеху, о педагошким обавезама и задацима одгајања младих научника и афирмацији и доступности дела које ствара. О Радомиру Ивановићу су објављена три зборника радова седамдесет три научника различитих методолошких и критичких опредељења на девет стотина четрдесет страна: *Liber amicorum* (приредио Миодраг Радовић, 2001), *Критика критике* (Критичари о делу Радомира В. Ивановића), (приредио Милош Ђорђевић, 2010) и *Дарови и уздарја* (Критичари о делу Радомира В. Ивановића) (приредио Милорад Јеврић, 2016). О његова 1584 оригинална рада објављена до 2006. године писано у 221 публикацији. Његови научни прилози објављени су на двадесетак језика: на српском, словеначком, македонском, бугарском, русинском, словачком, румунском, албанском, турском, италијанском, шпанском, француском, енглеском, немачком, руском, јерменском и јапанском језику.

Следећи логику поговора којим смо закључили избор *Критика критике*, где смо утврдили да се у средишту критичког опуса Ивановићевог налази „природни човек и његов хоризонт културе“¹³ и Башларову идеју да природна сублимација подржава културну сублимацију, којом смо отворили преглед књига о Његошу и његошолозима, иако стоји чињеница да се више бавио књижевном историјом и књижевном критиком, мишљења смо, а то показује и као његошолог, да је, да се латио задатака, био способан да конституише теорију књижевне критике и теорију књижевне историје, које би на националном и међународном плану биле незаобилазне. Дело у целини, као и допринос његошологији, анализа и синтеза и освојена и примењена методологија дају основ за овакав закључак, јер показују да је културне комплексе неговао објективно верујући у себе и да је као реалиста изабрао своју стварност у стварности а као историчар књижевности „своју историју у историји“ везујући их за одређену традицију, историју идеја и културу. Упутно је зато видети Ивановићев недавно објављен избор *Методе и дометии савремене науке о књижевности (стихологије и олеги)* (2021) студија објављен поводом 85. годишњице живота и 60. годишњице научног и педагошког рада.

4. Могао је написати, али није. Иако је имао дуг живот и умро практично на радним задацима, јер се дан раније вратио из Црне Горе, где је имао и научни скуп и промоцију своје књиге и одбрану доктората, није написао јер стварност не уме да чека. Никада. И никога.

Преспавао је у свом дому и у зору пао.

Умро је и последњи и најмлађи критичар из „приштинског круга“, како је написао Предраг Палавестра у *Историји српске књижевне критике*. Најстарији и први из тог круга, Владета Вуковић (1928–2003), из Врњачке Бање донео је у Приштину српски господски грађански дух који су комунисти затирали а људи на Косову тешко могли да разумеју и прихвате. Други, по годинама средњи, био је полиграф Вук Филиповић (1930–1990), свакако најкреативнији у књижевној критици и најзначајнији у српској култури на Косову и Метохији. Најмлађи и најпродуктивнији, по дугом трајању и дометима најдубљи, био је Радомир В. Ивановић. Они који су на катедрама за српскохрватски језик и југословенску књижевност (потом српски језик и српску књижевност) настали из њихових шињела, иако је прошло шест деценија, још им се, ни у једном сегменту, нису ни примакли.

¹³ Милош Ђорђевић, „Књижевна критика као композитни појам (Валоризовање критике о делу Радомира Ивановића) у: *Критика критике* (Критичари о делу Радомира В. Ивановића), (приредио Милош Ђорђевић, 2010), Филозофски факултет, Змај, Нови Сад, 2010, 241.

Отишао је Радомир Ивановић, последњи из комисије у саставу Јован Деретић (1934–2002) и Мирослав Егерић (1934–2016), пред којом сам бранио докторску тезу у Новом Саду 1994. године, јер, заиста, стварност не уме да чека.

Последње што сам му издиктирао била је последња Андрићева песма „Ни Богда ни молитава“, коју сам анализирао за пројекат о поезији Иве Андрића. Училило му се да је песма добра за књигу *Молишве и бројанице* Станоја Ивановића, чије је друго издање опремао. Андрић је пред смрт записао:

*Ни боџова ни молишвава!
Па ипак бива понекад да чујем
Нешто као молишвени шайаи у себи.

То се моја сџара и вечно жива жеља
Јавља однекуд из дубина
И њихим ѓласим ѓражи мало месџа
У неком од бескрајних вриџова рајских,
Где бих најџосле наџао оно
Шџо сам одувек узалуд ѓражио овде:
Ширину и ѓросѓрансѓво, оѓворен видик
Мало слободноѓ даха.*

Радомир Ивановић је заиста живео ведро и оптимистички, тражећи ширину, пространство и отворени видик. Отворени видик је за њега била слобода коју је имао бавећи се критиком и професорским послом.

Уживао је у животу и из сваког догађаја извлачио задовољство, имајући на уму да другог живота нема, да никоме ништа не дугује и да нико ништа њему не дугује.

Као тибетански мудрац знао је да је наспрам љубави све узалудност и да окружење само по себи није ни добро ни зло јер је окружењу све једно да ли је он ту или није.

Имао је и слободног даха до свог последњег корака и даха.

И зато нека нађе места у неком до бескрајних вртова рајских.

Милош Ђорђевић

Примљен: 30. децембра 2022. године

Прихваћен за штампу јануара 2023. 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 понуђени за објављивање у некој другој публикацији не могу бити прихваћени. Ако је рад био изложен на научном скупу у виду усменог саопштења, податак о томе треба да буде наведен у посебној напомени при дну прве стране чланка.

Језици рада су српски језик, остали словенски језици, енглески, немачки и француски. За радове на српском језику примењује се *Правилник српског језика* Митра Пешикана, Јована Јерковића и Мата Пижурице (Нови Сад: Матица српска, 2010).

1. ПРЕДАЈА РУКОПИСА

Рад послати одштампан на адресу: Уредништво *Зборника Матице српске за књижевност и језик*, Матица српска, Улица Матице српске 1, 21000 Нови Сад, Србија. Електронску верзију рукописа у Word формату послати на адресу: 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 PD формату. Рукописи се не враћају ауторима.

2. ПРОЦЕС РЕЦЕНЗИРАЊА

Радове рецензирају два квалификована рецензента. У року од два месеца од пријема рукописа аутори ће бити обавештени о томе да ли је рад прихваћен за објављивање. Поступак рецензирања је анониман у оба смера. Рок за објављивање прихваћених радова је 12 месеци од предаје коначне верзије рукописа.

3. ЕЛЕМЕНТИ РАДА (обавезан редослед):

а) име и презиме аутора: у студијама и чланцима изнад наслова уз леву маргину, у приказима испод текста уз десну маргину, курзивом; назив и број пројекта/програма у оквиру којег је чланак настао наводи се у подбелешци, везаној звездицом за наслов рада;

б) наслов рада: верзалом, центриран;

в) сажетак (до 8 редова): на језику основног текста, без ознаке *Сажетак*; лева маргина увучена 1,5 cm у односу на основни текст;

г) *Кључне речи* (до 5): на језику основног текста; лева маргина увучена 1,5 cm у односу на основни текст;

д) основни текст;

ђ) ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА: центрирано;

е) резиме садржи: име аутора уз леву маргину, наслов рада (верзалом, центрирано), испод наслова Резиме (центрирано и спационирано), текст резимеа; уколико је рад на српском језику, резиме може бити на енглеском, немачком, руском или француском; уколико је рад на страном језику, резиме је на српском; ако аутор није у могућности да обезбеди резиме на одговарајућем језику, треба да га напише на језику рада, а Уредништво ће обезбедити превод.

ж) назив и адреса установе у којој је аутор запослен и електронска адреса аутора, уз леву маргину (у приказима уз десну); називи сложених организација треба да одражавају хијерархију њихове структуре, један испод другог.

4. ФОРМАТ

а) стандардни: A4; маргине 2,5 cm;

б) фонт: Times New Roman; друге фонтове употребљене у тексту послати као посебан фајл;

в) величина слова: основни текст 12 pt, а сажетак, кључне речи, подножне напомене, извори, цитирана литература, резиме, назив и адреса установе и електронска адреса аутора 10 pt;

г) размак између редова: 1,5;

д) напомене: у дну стране (footnotes, а не endnotes), искључиво аргументативне; први ред увучен 1,5 cm у односу на основни текст;

ђ) за наглашавање се користи *италик* (не **болд**);

е) наслови појединих сегмената рада дају се малим верзалом, увучени за 1,5 cm и интегрисани у почетне параграфе; пожељно је да буду нумерисани (**1.**, 1.1., 1.2., 1.2.1. итд.); параграфи **1.**, **2.** итд. одвајају се од претходног параграфа једним празним редом, а параграфи 1.1., 1.2. итд. размаком од 6 pt.

5. ЦИТИРАНЕ ФОРМЕ

а) наслови посебних публикација који се помињу у раду штампају се италиком;

б) цитати се дају под двоструким знацима навода (у раду на српском „...“, у радовима на другим језицима у складу с одговарајућим правописом), а цитат унутар цитата под једноструким знацима навода ('...'); пожељно је цитирање према изворном тексту (оригиналу); уколико се цитира преведени рад, у одговарајућој напмени навести библиографске податке о оригиналу; доследно се придржавати једног од наведених начина цитирања;

в) краћи цитати (2–3 реда) дају се унутар текста, дужи цитати се издвајају из основног текста (увучени), са извором цитата датим на крају;

г) пример се наводи италиком, а његов превод под једноструким знацима навода ('...').

6. ЦИТИРАЊЕ РЕФЕРЕНЦИ ИНТЕГРИШЕ СЕ У ТЕКСТ, НА СЛЕДЕЋИ НАЧИН:

а) упућивање на студију у целини: (САМАРЦИЈА 2011);

б) упућивање на одређену страну студије: (MURPHY 1974: 95);

в) упућивање на одређено издање исте студије: (ДЕРЕТИЋ 2004⁴: 82);

г) упућивање на студије истог аутора из исте године: (ПАВИЋ 1972а: 34), (ПАВИЋ 1972б: 93);

д) упућивање на студију два аутора: (РАДЕВИЋ – МАТИЦКИ 2010: 52–55);

ђ) студије истог аутора наводе се хронолошким редом: (ЖИВКОВИЋ 1970; 1983);

е) уколико библиографски извор има више од два аутора, у парентези се наводи презиме првог аутора, док се презимена осталих аутора замењују скраћеницом и др./et al.;

ж) страна имена се у тексту на српском језику транскрибују; у парентези се наводе у оригиналној графици;

з) ако је из контекста јасно који је аутор цитиран, у парентези није потребно наводити његово презиме, нпр.

Према Марфијевом истраживању (1974: 207), први сачувани трактат из ове области срочио је бенедиктинац Алберик из Монте Касина у другој половини XI века.

и) ако се упућује на радове двају или више аутора, податке о сваком следећем раду одвојити тачком и запетом, нпр. (СУВАЏИЋ 2005: 201; ПЕТКОВИЋ 2010: 65–89);

ј) рукописи се цитирају према фолијацији (нпр. 2а–3б), а не према пагинацији, изузев у случајевима кад је рукопис пагиниран.

7. ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

У текстовима писаним ћирилицом најпре се наводе (према азбучном реду презимена аутора) радови објављени ћирилицом, а затим (према абecedном реду презимена аутора) радови објављени латиницом; у текстовима писаним латиницом редослед је обрнут; сви редови осим првог увучени су за 1,5 cm употребом тзв. „висећег“ параграфа; презиме аутора дати малим верзалом; у радовима на енглеском, немачком и француском референце ћирилицом се могу транслитеровати латиницом.

Литература се наводи на следећи начин:

а) књига (један аутор):

ПАВИЋ, Милорад. *Историја српске књижевности барокној доба*. Београд: Нолит, 1970.

б) књига (више аутора):

РАДЕВИЋ, Милорад, Миодраг Матицки. *Народне ђесме у „Српско-галма-џинском маџазину“*. Нови Сад: Матица српска, 2010.

в) рад у часопису:

ЖИВКОВИЋ, Драгиша. Радоје Домановић и теорија „Sekundenstil“-а. *Зборник Маџице српске за књижевност и језик* XLIII/1 (1995): 7–16.

г) рад у зборнику радова:

ПИПЕР, Предраг. О когнитивнолингвистичким и сродно усмереним проучавањима српског језика. Предраг Пипер (ур.). *Коџниџивнолинџисџичка џпроучавања српскоџ језика*. Београд: САНУ, 2006, 9–46.

д) речник:

ESJS: *Etymologický slovník jazyka staroslověnského* (red. Eva Havlová), 1–. Praha: Academia, 1989–.

ђ) фототипско издање:

ИВИЋ, Милка. *Значења српскохрватскоџ инсџруменџала и њихов развоџ (синџаксичко-семанџичка сџудџија)*. Београд, 1954. Београд: Српска академија наука и уметности – Београдска књига – Институт за српски језик САНУ, 2005.

е) рукописна грађа:

НИКОЛИЋ, Јован. *Песмарица*. Темишвар: Архив САНУ у Београду, сигн. 8552/264/5, 1780–1783.

ж) публикација доступна on-line:

FELLUGA, Dino. *Survey of the Literature of England*. <<http://web.ics.purdue.edu/~felluga/eng241/index.html>> 18. 09. 2009.

Уређивачки одбор *Зборника Маџице српске за књижевност и језик*

Рецензенти

Др Милан Алексић
Филолошки факултет у Београду

Др Јелена Марићевић Балаћ
Филозофски факултет у Новом Саду

Др Исидора Бјелаковић
Филозофски факултет у Новом Саду

Др Владислава Гордић Петковић
Филозофски факултет у Новом Саду

Др Лидија Делић
Институт за књижевност и уметност

Др Јован Делић
Филолошки факултет у Београду

Др Рајна Драгићевић
Филолошки факултет у Београду

Др Радивоје Микић
Филолошки факултет у Београду

Др Зоран Пауновић
Филозофски факултет у Новом Саду

Др Љиљана Пешикан-Љуштановић
Филозофски факултет у Новом Саду

Др Светлана Томин
Филозофски факултет у Новом Саду

CONTENTS

MIODRAG LOMA. Đorđije Vuković's insights into poetic synaesthesia. JASNA STOJANOVIĆ. The Spanish literary critic Enrique Diez-Canedo on Serbian folk poetry. SNEŽANA J. MILOJEVIĆ. Obedience as an ideal form of Christian love between fathers and son in Serbian literature. VLADIMIR D. PAPIĆ. Literary character as a mediator of medieval aesthetics (Eco – Pavić – Pamuk). ALEKSANDRA V. JOVANOVIĆ. T. S. Eliot and the esthetics of British Modernism. JOVANA M. KOPANJA. Erotological analysis of Stanković's prose in the context of modern Serbian prose through the perspective of female characters. STRAHINJA D. POLIĆ. Narrative verse – a terminological and (or) conceptual genealogical problem? MILICA M. KECOJEVIĆ. Modern serbian poetry through the prism of Miodrag Pavlović. GORAN P. KORUNOVIĆ. The subject of cosmogonic-metaphysical knowledge in the poetry of Vasko Popa and Radovan Pavlovski. NERMIN S. VUČELJ. Refutation of Pierre Bayard or – how to talk about books we haven't read? DEJAN MILORADOV. IMRE KRIZMANIĆ. Defining of bionyms in dictionaries of Serbian language. ANA M. STOJANOVIĆ. Borders as a cause of misunderstanding and translation as a universal language. NIKOLA SANKOVIĆ. On the synonymous relationship between the lexemes *vasiona*, *cosmos*, *universe* and universe. CONTRIBUTIONS AND MATERIALS. RESEARCH. OCCASIONS. REVIEWS. IN MEMORIAM.

Зборник Матице српске за књижевност и језик излази годишње трипут,
у три свеске, које чине једну књигу.

Редакција 1. св. LXXI књиге Зборника Матице српске за књижевност и језик
закључена је 20. фебруара 2023. године.

Штампање је завршено априла 2023.

Издаје Матица српска, Нови Сад

www.maticasrpska.org.rs
e-mail: zmskj@maticasrpska.org.rs

За издавача:
Проф. др Драћан Сџанић
председник Матице српске

Стручни сарадник: *мср Милена Кулић*

Секретар Уредништва: *др Исидора Бјелаковић*

Лектор и коректор: *др Маја Сџокин*

Технички уредник: *Вукица Туцаков*

Слова за корице израдио: *Драћан Вишњекруна*

Тираж: 500

Компјутерски слог: Владимир Ватић, ГРАФИТ, Петроварадин

Штампање Зборника Матице српске за књижевност и језик помогло је
Министарство културе и информисања Републике Србије
Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије

Штампа: Сајнос, Нови Сад

CIP – Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад
80+82(082)

ЗБОРНИК Матице српске за књижевност и језик /
главни и одговорни уредник Јован Делић. – 1953, књ. 1– .
– Нови Сад : Матица српска, 1954– . – 24 cm
Три пута годишње.

ISSN 0543-1220

COBISS.SR-ID 9627138